

**ORIGEN Y FUNDAMENTO RELIGIOSO  
DE LAS DANZAS**

**RATIFICACION PALENTINA**

**Timoteo García Cuesta, F. S. C.**



NIHIL OBSTAT  
Lic. Zacarías Gama  
Censor

Palencia, 19 de julio de 1977  
Imprimatur  
Anastasio, Obispo de Palencia





*A cuantos sienten el alegre alboroto del espíritu, contemplando la danza de los seres del Universo.*

*A los abnegados preparadores de las antiguas danzas religiosas.*

*A los Cabildos y Cofradías por su apoyo incondicional a los ritos ancestrales, de entrañables cuadros costumbristas.*

*A los dulzaineros y tañedores de toda clase de instrumentos, intérpretes de vetustas melodías.*

*A las tradicionales comparsas que nos deleitan cada año con la estampa racial de su trenzado.*

*A los COROS Y DANZAS de la Sección Femenina y a sus REGIDORAS que han sabido adentrarse en un mundo mágico, donde sólo impera lo bello, la riqueza plástica de los trajes, lo espiritual y lo noble, resucitando el ritmo vibrante y la artística gracia de las viejas saltaciones.*



## AL LECTOR

*Un temblor de emociones escondidas parece desarrugarse cada año en el alma, al aproximarse la solemnidad consagrada a honrar el Sacramento del Amor, concretamente, la que venimos en llamar fiesta del Corpus Christi.*

*Aparte de la subida teología sobre el misterio reproducida en el relato de los tres sinópticos y, particularmente, en el de San Juan, posteriormente el Aquinatense en el Oficio del día y nuestro dramaturgo Calderón con su teatro —prodigio de bien decir— patentizan en un milagro de intuición el cabal sentido de las palabras, henchidas de erudición eucarística.*

*Pero la anual conmemoración de este día del Señor nos ofrece el gozo de la más entrañable novedad, si a la fe en el Sacramento acompañan las estampas costumbristas, llenas de colorido y de respetuosa alegría, rimadas con la canción del Pan y del Vino. Una de ellas —muy vistosa, por cierto— es la de las danzas. El cuadro no puede ser más vigoroso y emotivo.*

*Para el profano en la materia no es tarea fácil definir las, compendiando en breves líneas el sentido netamente religioso que las preside, así como el mérito y delicadeza de su ejecución. Sin embargo, no debe ponerse en tela de juicio que en todas ellas hay algo de flexible, con muchos matices de ternura, emoción, confidencia y arrebatos religiosos. Negarlo, sería cerrar los ojos a la evidencia, pues, si, contempladas a la luz de la fe, rinden homenaje a Jesús Hostia —aunque de modo inconsciente— el parpadeo de los cirios, el gemido de las chirimías y dulzainas, las torres floridas de las iglesias, el tintineo de las esquilas y tantas otras criaturas, ¿cuánto más no lo han de tributar las danzas, expresión animada y consciente de un triple acatamiento a la divina Majestad?*

Y puesto que en frase de San Agustín “cantar es orar dos veces”, cuadraría a la danza religiosa el apelativo de “trinomio oracional”, pues se hermanan en ella el ritmo, la melodía y las actitudes corpóreas al servicio de la idea religiosa que persiguen con su lenguaje inarticulado, pero simbólico y expresivo. No se olvide que la religión nunca ha desdeñado el servicio de las bellas artes que le han debido sus más altas inspiraciones.

El secreto de las danzas se desvanece conforme se estudia su origen, se penetra en su entraña y se las considera. Aun desde el punto de vista folklórico su valor inmenso; radica en su sinceridad, sencillez y profunda actividad. Constituyen —entre muchas— una de tantas facetas del culto externo de la mejor tradición. Al ver cómo se desenvuelven, diríase que tocan a rebato en la sensibilidad del espectador.

El tema es sugestivo por demás. Exprofeso o incidentalmente ha sido tratado por muchos autores antiguos y modernos, sin que lo hayan agotado. Nuestro estudio no va a ser la excepción. Aporta sólo algunas referencias utilizables —que no han de ser muchas— para ulteriores ensayos. Asimismo, reconocemos que, después de lo mucho que se ha escrito sobre las mismas, nos asalta el temor de ser tildados de atrevidos, dando a la imprenta un estudio que nosotros mismos consideramos, hasta cierto punto, fuera de lugar. Si algo bueno aprovechable hay en él, tanto mejor. Nos daremos por bien pagados siempre y cuando las ideas expuestas acerca de este lenguaje universal, que es la danza, despierten en el lector sentimientos puros y nobles.

Después de describir las danzas religiosas propiamente dichas, como algo que atañe al hombre, por ser él quien las ejecuta, séanos permitido presentar la creación entera como una gran comparsa, en la que cada ser del cosmos trenza su saltación a los acordes de la melodía que le es propia y al compás de las leyes por la que se rige.

La idea pudiera parecer descabellada. No lo es, sin embargo, para cuantos gozan de cierta sensibilidad espiritual que les permite percibir el espectáculo del mundo visible, henchido de simbolismos, y les hace gustar el rico manantial que salta de la entraña misma de las cosas.

Aunque el Salmista y no pocos Santos abundan en estos sentimientos, juzgamos que tan copiosa vena permanece aún inexhausta. Por eso, no contentos con exponer la danza de la creación en general, ofrecemos también, a modo de ejemplo más o menos afortunado, el

bailoteo del agua —una criatura del Universo que nos es familiar— para que veamos que es ilimitada la fuente de inspiración a través de los seres que nos rodean.

Y ahora una advertencia. El trabajo que ofrecemos nos fue sugerido por la vistosa comparsa de danzantes, que por espacio de diecinueve años curioseamos a placer en los desfiles sacros del Corpus palentino. Tan grata impresión vino a reforzarse con el acervo de escrituras notariales sobre contratos de danzas para dicha fiesta, halladas —en su mayor parte— en el Archivo histórico provincial de la Ciudad.

Conservan todas ellas la impronta del pasado, señalan tareas fecundísimas y abren al curioso dilatados horizontes. Presentan diversas modalidades, pero vislumbramos muchas más que aún se podrán ver, si procura el investigador captar todo su realismo, moviéndose en su propio ambiente. Su descripción contribuirá a difundir y afianzar la verdad histórica de esta gloria nacional. Pero lo que pretendemos es que la larga teoría de danzas religiosas sea cada vez más conocida y practicada.

Complementan las escrituras de concierto algunos grabados alusivos a las agrupaciones coreográficas de Verges (Gerona), Redondela (Pontevedra), Betanzos (Coruña), Autillo de Campos y Villamediana (Palencia), así como varias composiciones musicales, cuyos aires trenzan las comparsas en refinados y espontáneos movimientos de pies y manos, como la más bella expresión de su espíritu. No extrañe el lector que dediquemos un capítulo a las manifestaciones terpsícoras, que de tiempo inmemorial recorren las calles de la Ciudad del Carrión el día del Corpus y de otras solemnidades. A ello nos obliga el Apéndice documental que publicamos.

La recopilación del folklore general sobre la materia objeto de estudio hubiera sido la meta deseada. Pero el propósito resulta intrincado y sobrehumano para uno solo. Por eso, precisamente, nos hemos ceñido a una provincia y más concretamente a la capital de la misma, para demostrar las sorpresas que deparan al investigador la búsqueda de danzas antiguas de carácter religioso o al servicio de la Religión durante los siglos XVI y XVII.

¡Ojala sirvan estos hallazgos de acicate para que otros buscadores desempolven los cientos de legajos que quedan aún por revisar en Palencia y en el resto de la Península! Sólo así nos daremos una idea —lo más exacta posible— sobre las múltiples invenciones a las que acudieron los maestros de danzas, siempre atentos a no incurrir en lo

vulgar y a ofrecer al Señor, manifiesto en la Custodia, nuevos ritos culturales de la bailoteante tropa, hecha plegaria.

La circunstancia de figurar algunas composiciones musicales para determinadas danzas no ha sido obra del capricho, sino que obedece a una finalidad específica. Con ellas queremos poner en evidencia que la urdimbre de movimientos del danzante suele ir revestida del correspondiente acompañamiento melódico, ropaje etéreo que exalta la belleza plástica del festejo popular.

A fuerza de oírlas, el hombre de la calle aprende a sentir las y a conocerlas, aun sin necesidad de ser un profesional. Tantas veces las oye, que no tiene excusa alguna para ser profano absoluto en la materia. Mal que bien, aprende a observar, a discernir matices, por aquello de que cada ritmo ejerce determinados efectos sobre la psicosis del hombre. Lo normal es que semejantes melodías seren en el ánimo, lo exalten, lo regocijen.

El ritmo musical y los gráciles movimientos de los danzarines aglutinan la mente de los espectadores, de quienes puede decirse que, mientras persiste el festejo, tienen "un solo corazón y una sola alma". Con lenguaje diferente expresan lo mismo: soltura, elegancia, chispa genial.

La música que acompaña a estas danzas dista de ser clásica y menos religiosa; más bien es ligera y regocijante, pero la intención de los que actúan y de los espectadores transforma la melodía y el movimiento de los ágiles bailarines —que parece que no pisan, sino que se deslizan— en ofrenda a la Divinidad. De ahí que la clasificación de la vieja escuela no tenga la exclusiva. El Señor no hace distinciones; admite por igual todas las formas musicales con tiempos de habanera, de jota, de sardana, de zortziko, etc. Comprende su lenguaje y lo escucha complacido. ¿Por qué ha de rechazarlo?

A ello se debe que triunfen unas y otras por lo sencillas, como los corazones que las truecan en clamor espiritual. Consagradas por el pueblo, las repite cada año, pues se recrea en servirse del ritmo melódico y de los figurantes para expresar su gozo y su plegaria.

## I. — ESENCIA DE LA DANZA.

Crecido es el número de escritores que han estudiado a fondo la danza. Enumerarlos sería enojoso y nada práctico. Optamos por traer aquí algunos de ellos, si bien, aunque por caminos diversos, todos coinciden en lo mismo, a saber: que la danza —de naturaleza enigmática— ocupa, históricamente, el primer puesto en las artes. Relacionada con ellas —particularmente con la música— es como la hermana mayor que las guía en sus primeros pasos hasta verlas andar por sí solas con entera independencia.

Agregan que no presupone, como la plástica y la pintura, disposición técnica alguna en el hombre, por ser prerrogativa humana poder expresar cuanto siente con el lenguaje del movimiento corpóreo. En su ejecución radica la fuerza creadora del artista, labor fundamentalmente intelectual, que traduce las ideas que bullen en la mente del coreógrafo y del danzante.

Cada baile responde a determinado lenguaje que expresamos mediante ciertas actitudes y movimientos, aunque no estemos en condiciones de traducirlos de viva voz ni por escrito. En su variedad queda reflejada la manera de ser, las costumbres y civilización de los pueblos. Bastan por sí solos para caracterizar una época y conocer su personalidad.

El trenzado de pies y manos del danzarín o de la comparsa produce en los espectadores señalados fenómenos psicológicos, que, en el fondo, coinciden, si bien con variedad de matices. Lo que es inadmisibles, por no darse nunca, es que la misma danza provoque sensaciones opuestas en dos personas distintas, o que la repetición de idénticas evoluciones las originen en el mismo individuo.

1. — *Varios tratadistas enjuician la danza.*

Pero sigamos compulsando la opinión de algunos escritores. La danza o conjunto disciplinado de movimientos rítmicos del cuerpo, expresa un estado del alma bajo múltiples influencias de la sociedad organizada. "Es la traducción, mediante gestos acompasados, de los sentimientos y de las pasiones humanas; es la valoración de la belleza física por actitudes y movimientos rítmicos; es el arreglo de evoluciones colectivas en figuras decorativas y armoniosas", en frase de Juan d'Udine.

Para Werner Schuftan consiste en "la transformación de una idea, de un sentimiento, de una sensación, de un hecho o de un acontecimiento sometido a determinado ritmo, según las leyes de la estética" (1). Muchos confunden el baile con la danza. Para ellos son una misma cosa, sinónimos que no admiten distinción de matices. Pero no siempre fue así, pues, aunque no todos adviertan las diferencias que se dan en dichas representaciones terpsícoras, sí las tuvieron en la antigüedad y las ofrecen ahora. No obstante, remontando el curso del río hasta el manantial, llegamos a ver que, en su génesis, ambas exhibiciones constituían formas gimnásticas.

Ya Aristóteles decía que la danza es mimesis, representación de un suceso con todas las peripecias expresivas a que puede aludir el gesto. "El danzante debe recordar las historias antiguas y representarlas con nobleza" y coloca a Polymia como la musa propiciadora de la danza. Ciertamente que esta calidad dramática no debe absorber la fruición musical rítmica.

Para Luciano consiste "en exponer con claridad las cosas más obscuras... y eso debe hacerse con gestos claros y significativos". Propugna que los bailarines utilicen tanto las manos como los pies. Por algo se llamaba a los danzantes "cheirosofous", hombres de las manos sabias. Y los ponía como modelo para los oradores (2). El mismo escritor nos dice que "el objeto principal es imitar y traducir al exterior los pensamientos y expresar con claridad lo oscuro". Hace después una minuciosa relación del modo de traducirse por la danza los mitos griegos y de los demás países. Así se ve que el baile, expresión

(1) Werner, Schuftan, *Manuel de danse*, 1928.

(2) Camón Aznar, José, *Las danzas*. Artículo publicado en el diario madrileño ABC, en 1957.



máxima de la alegría, que, como dijo un pensador italiano, es esencialmente centrífuga, como la pena es contrípeta, es algo común a todos los pueblos y épocas.

Nosotros pudiéramos definirla como el arte del movimiento encaminado a exteriorizar mediante una serie de figuras las emociones humanas. Intimamente asociada a la música, es connatural al hombre. Sin ella, carecería de vida y expresión, pues el canto semeja un cariñoso hermano que la vigoriza y entretiene agradablemente. Su comunidad de origen se da como verdadera, llegando algunos a considerar la primera como inspiradora y manantial del que la música trae su oriunde. Lo cierto es que el ritmo, por sí solo, la mantiene y activa.

Tampoco anduvo descaminado quien la descifró como "la poesía del movimiento". La música atrae e invita a la danza, pudiendo decir de ésta que es "la música para ser vista", idea que coincide con la expresada por José M.<sup>a</sup> Claver cuando la llamaba "música en relieve".

El tratadista español Juan de Esquivel Navarro decía de ella que era "un descuido cuidadoso", y otro autor del siglo xvii afirmaba que "las danzas tenían movimientos medidos y graves, donde intervenían los pies tan solo, en tanto que los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente" (3).

Si la danza suele ir acompañada de la música, ésta, en cambio, aunque asociada a aquélla por tradición plurisecular, acaba proclamando su independencia, sin que al emanciparse borre las huellas derivadas de su progenie. Podríamos, por tanto, ver un aforismo en aquella afirmación de Juan d'Udine, cuya versión española diría: "Danza y baile son, pues, un ritmo mudo, visión de la música".

La danza es poesía pura, inteligible a su manera para cada uno, de suerte que la gama de matices que encierra, a parte de ser universal como el lenguaje, es ilimitada. Música y danza, aunque artes independientes, se perfeccionan al combinarse. Son dos ramas salidas del mismo tronco. Ambas parecen estar sincronizadas y se nos antojan inseparables, aunque no lo son. El arabesco plástico no hace sino dibujar la idea musical, es decir, "la voz del sentimiento embellecida e idealizada por sus formas armónicas" (4).

A juzgar por lo hasta aquí expuesto, nos parece acertada la idea de cuantos sitúan la danza entre la poesía y la música, descubriendo

(3) González de Salas, *Días geniales en la obra de Casiano Pellicer: Origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España*, t. 1, p. 126.

(4) Milá y Fontanals, Manuel, *Principios de estética*, p. 79.

en ellas profundas analogías de sentimientos, ritmos, cadencias y medidas. Consideran la danza como expresión del sentimiento interior, o sea que la derivan directamente de una necesidad fisiológica; necesidad imperiosa de agotar por medio de movimientos el exceso de influjo nervioso que engendra toda viva emoción.

Al compás de la música, la melodía crea en el danzante estados anímicos varios: de excitación o languidez; de tranquilidad o preocupación; de tristeza, alegría y efectividad, en consonancia con los estados emotivos del artista, fruto de su educación, visión e imaginación. En una palabra, la serie de matices expresados por la danza es infinita, al igual que puede ser pintado un paisaje.

Con preparación o sin ella, todos sentimos y apreciamos el arte en mayor o menor escala a través de las múltiples facetas que descubrimos en él, llámese relieve, dibujo, movimiento o palabra, aunque no sepamos definirlos. Son otros tantos matices ligados entre sí, que el artista manifiesta según su genio y grado de sensibilidad.

Por no referirnos sino a la música, lo mismo el niño que el joven, el adulto o el anciano se mueven rítmicamente o a contratiempo al compás de la melodía, e instintivamente balancean el cuerpo o mueven las manos, los pies y la cabeza, creando una especie de danza inconsciente que todos practican. Los hombres, los países, las comunidades humanas rompen a danzar, danzan, como expresión de una exigencia vital.

Emparentada con la música "la danza no es un tema, sino una sinfonía; obedece a las leyes particulares y rigurosas; tiene sus acordes de séptima, su mayor y su menor, sus modulaciones y su orquestación" (5). Al igual que las demás bellas artes requiere su técnica, pero sin matar la inspiración del coreógrafo que debe gozar de plena libertad, pues si la ejecución estuviese encadenada por reglas inflexibles e iguales para todos los danzantes, acabaría con el estímulo y el *quid divinum*, fuentes inagotables de belleza.

Esto no quiere decir que todos posean las mismas disposiciones para la saltación, como no todos las tienen para escribir, hablar, pintar, cantar, etc. Se requieren vocación y entrega decidida; ejercicio constante y gusto cada vez más depurado, por aquello de que con la observación y repetición se aprenden las reglas y se convierten en

(5) Lifar, Sergio, *La Danza académica*. Dibujos de Monique Lancelot y versión española por Alicia Simonet, Edit. Escelicer, Madrid, 1955, p. 10.

profesionales. El danzante —salvo raras excepciones— no nace; se hace. El ejercicio le perfecciona.

Los miembros del cuerpo humano en movimiento dan lugar a determinado lenguaje, por el que el hombre vierte al exterior sus ideas y estados pasionales. Ahora bien, “la diversidad de formas. su generación espontánea en los medios más distintos se explican por ciertas leyes inmanentes que rigen el movimiento, en cuanto éste tiende a metamorfosearse en danza” (6).

Esta se asemeja a una gran orquesta, producto de la conjunción de los diversos acordes provocados por los movimientos del cuerpo; pero la visión aislada de cada uno de ellos no crea belleza alguna, como no se da en las notas de la escala musical, en las letras del alfabeto, etc. Menester será que se combinen unos con otros.

Cualquier trezado quiere ser la representación sensible —imperfecta, por supuesto— de algo invisible y espiritual. Por algo tiende el danzarín a desasirse de lo terreno, elevándose con las alas desplegadas. Si reiteradamente toca el suelo, es para cobrar nuevos impulsos que lo desprendan de lo material y caduco, mientras deja oír las estrofas del himno a la elevación en busca del espacio.

Fácilmente se echa de ver que el gesto ha de ser estudiado, ya que transmite al público la esencia de un contenido oculto, especie de estado de ánimo materializado, que el espectador puede palpar. Digamos también que existen notorias diferencias entre las danzas orientales y las occidentales. Pudiéramos sintetizarlas en una ley, según la cual la danza en Occidente radica en las piernas, mientras que en Oriente se localiza en el torso, los brazos, el cuello y la cabeza. A partir de estos medios fundamentales de expresión, el publicista Sebastián Gasch establece cuatro normas discriminatorias, comparadas entre sí:

“La danzarina occidental salta, corre; la oriental no se desplaza del sitio en que actúa. girando en derredor de sí misma.

La danza occidental es un lenguaje completo; la oriental pone a contribución, principalmente, brazos y manos.

La danza occidental es una combinación de rectas; la oriental emplea el lenguaje de las curvas.

La disciplina acaso sea el único punto de contacto que tienen ambas danzas, aunque más rigurosa la occidental”.

(6) Gasch, Sebastián, *Enciclopedia Labor*, t. 8, Edit. Labor, S. A., Barcelona, 1961, pp. 555 y ss.

Conviene advertir que los chinos atribuyen tal valor a las manos, que por ellas reconocen a las personas, como nosotros por el rostro. Los gestos de las manos y las posiciones escultóricas son el fundamento de las danzas indias, incomprensibles para los no iniciados en esta forma de narración mímica. Corroboran, en todos los casos, la idiosincrasia peculiar de cada uno, es decir, el carácter y habilidad de los ejecutantes.

Estudiadas por separado, ninguna es perfecta, porque si comparamos el cuerpo del hombre a una orquesta sinfónica, la ejecución será tanto más correcta, cuantos más instrumentos intervengan a la vez. "El cuerpo del bailarín es —en frase de Sergio Lifar— esa orquesta, y los brazos son uno de los principales instrumentos, un instrumento solista en las Orientales. Los brazos —continúa diciendo el maestro de ballet ruso— revelan la personalidad mucho más, sin duda, que las piernas, porque su acción es menos acrobática y radica sólo en la gracia. Las piernas bailan, los brazos cantan; casi podríamos llamarlos el violoncello del cuerpo humano" (7).

Un caso reciente corrobora cuanto venimos diciendo. Después de haber contemplado, en agosto de 1972, el magnífico vallet de la Compañía de Danzas Nacionales de la India *Kalashetra*, durante el Festival de Danza organizado por el Ministerio de Información y Turismo, la publicista Ana Lázaro nos muestra el alma que late en el espectáculo que acababa de ver y explica las peculiaridades que distinguen las danzas orientales de las europeas. Sus palabras coinciden con lo expresado por Gasch sobre el tema. Oigámosla:

"Oriente y Occidente, como dos vías nítidas dibujadas en la Tierra nos muestran su riqueza, distintas de forma. En Oriente el movimiento es ondulante, las piernas no se elevan demasiado del suelo, los saltos no son muy elevados, la columna vertebral se quiebra en la cintura, el suelo es un elemento de apoyo coreográfico muy importante; los ojos, las manos, el cuello, tienen movimientos independientes, exactos, que expresan un vocabulario preciso, siendo éste, por ejemplo, el caso de la Danza Hindú en la que el "Bharat Natyam", de origen remoto (de los Vedas) nos trae la base de todos los movimientos y su número. Así, el Natya Castra, dice: "13 movimientos de cabeza, 36 formas distintas de mirar, 7 movimientos de cejas, 6 de nariz y labio inferior, 9 de cuello". En el principio se bailaba sola-

(7) Lifar, Jorge, Op. cit., p. 71.

mente ante los dioses, poco a poco, también ante el rey y después ante la Corte. En el principio las danzarinas se llamaban Devadassy (esclavas del dios).

“La base de la estética en Occidente es distinta, la columna vertebral se conserva derecha, se salta alto, las piernas se elevan del suelo y éste no es tan partícipe de la coreografía”.

Aunque en la saltación intervengan todos los miembros, no por eso dejará el cuerpo de ser instrumento inadecuado por su incapacidad para revelar como deviera lo espiritual. Acudirá a múltiples movimientos —los más artísticos que se quiera—, mas no por eso llegará a imitar y menos igualar a la que es fuente de inspiración, de donde parten los impulsos y sin la cual el baile se trocaría en mero ejercicio físico más o menos complicado.

Al coreógrafo corresponde captar los estados anímicos, darles vida, exteriorizarlos, valiéndose de la técnica corpórea, que procurará espiritualizar cuanto le sea posible. Monótonos son los sonidos aislados, como lo son los colores y las piedras de un edificio; pero el genio halla siempre nuevas soluciones combinando las notas de la escala musical, los colores y los sillares.

Por cierta analogía, el maestro de danzas, en las creaciones que ofrece, presenta sus pasos fundamentales; dispone de octavas, redondas, blancas y negras; tiempos que contar y compases que seguir. El artista encuentra siempre una fuente de aciertos combinando y variando esta reducida porción de notas y pasos en múltiples sentidos y maneras diferentes: vivos y precipitados unas veces; más o menos lentos otras.

La posición de los miembros en el danzarín, los arabescos a que dan lugar los componentes de las comparsas, entrelazados de mil maneras, los ademanes y los múltiples contrastes que presentan son de una riqueza insospechada. El coreógrafo jamás llegará a la meta en sus aspiraciones; siempre tendrá posibilidad de nuevas escaladas. Divisa en la lejanía el último peldaño, y sólo cuando cree tenerlo al alcance de la mano, se le aleja más y más. Le acontece lo que al resto de los cultivadores del arte, que cada uno expresa la belleza por caminos diferentes. De ahí que la nota que les caracteriza sea la libertad e independencia. Cada uno lo vigoriza con técnica propia, por aquello de que los genios son creadores; el plagio les repugna.

Que hay reciprocidad entre lo físico y lo psíquico es innegable; pero ¿en qué medida? Es lo que no sabremos responder. Constituye

un misterio difícil, por no decir imposible de desentrañar. Lo que no admite contradicción es que la danza será tanto más perfecta, cuanto más se espiritualice. Y puesto que el alma carece de técnica propia, aunque sea la inspiradora en el maestro de danzas, a éste corresponde utilizar la complicada orquesta corpórea para reproducir con la mayor fidelidad los estados psíquicos del hombre. Intentará despojarla de lo material, si bien el instrumento de que se sirve —el cuerpo— le dejará como flotando entre la tierra y el cielo, por más que se lance a la conquista del espacio con las alas desplegadas.

No nos cansaremos de repetir que el compositor de danzas ha de ser un espíritu cultivado. Ha de saber captar en su plenitud las fuentes de inspiración e interpretarlas con técnica propia. Asimismo, como las saltaciones suelen ir acompañadas de la música, el maestro de baile Juan Georges Noverre, que tanto brilló en Berlín y en la Opera de París, en sus *Lettres sur la danse* da el siguiente consejo a los compositores: “La buena elección de los aires es tan esencial para la danza, como la elección de los vocablos y sus giros lo es para la elocuencia”.

No faltan acérrimos defensores que sostienen ver en la danza —arte natural por excelencia— un factor prodigioso, germen sin duda de las artes. Son muchos los textos que pudiéramos aducir a este respecto. Por elegir alguno, transcribimos lo que ya en la antigüedad apuntaba el satírico griego Luciano de Samosata. Oigámosle: “Un compositor de bailes ha de reunir varios conocimientos gloriosos para el arte. La poesía debe adornar sus composiciones; la música, animarlas; la geometría, regularlas; la *filología*, ser su directriz. La *retórica* le enseña a conocer, a reprimir, a excitar las pasiones; la *pintura*, a dibujar las actitudes; la *escultura*, a formar las figuras. Menester será que iguale a Apeles y no sea inferior a Fidias. Necesita ilustrar la memoria con múltiples conocimientos. Todas las épocas han de estar presentes en su espíritu; pero debe, sobre todo, estudiar las diversas operaciones del alma para poder representarlas por los movimientos del cuerpo. Un ingenio vivo, fino el oído, rectitud de juicio, imaginación fecunda y gusto esmerado que le haga sentir por doquier lo conveniente, son cualidades raras, de las que no puede prescindir y con las cuales la historia antigua, o mejor aun la fábula, le proporcionará materia suficiente para las más excelsas composiciones”.

Sin remontarnos a épocas lejanas, se dan también ahora numerosos partidarios de la misma teoría. Elijamos uno al azar: “En la dan-

za, en el ballet —nos dice— está el germen de todo arte, ya que precisamente sirviendo a la danza nace la *música* —ritmo y cadencia del movimiento—, el *verso* —texto armónico que brota del hombre transportado—, la *escultura* —la presencia misma de los cuerpos tridimensionales—, la *pintura* —por la careta, tatuaje e indumentaria colorista—, y hasta la *arquitectura* suele ser el marco obligado de la danza, que pide un templo, un altar, una estela o columna divina, como fondo" (8).

Sea o no el germen de las demás bellas artes, sí es cierto que los griegos y romanos practicaron el baile y la danza en los juegos de la palestra, en el teatro y en la música. Era su escultura animada. Pero de aquí a creer que, en la escala del tiempo, la danza ha precedido a las demás artes y ha sido como el hontanar donde aquéllas brotaron, disentimos. De ser cierto, ¿cómo explicar la opinión encontrada de algunos escritores? Según ellos, los artistas que, como Fidias y Praxiteles, habían tallado en mármol el cuerpo humano en actitudes nobles o cómicas, pero siempre bellas, pensaron que se podrían suscitar estos mismos ademanes sin inmovilizarlos, de manera viva y animada. Esta fue —nos dicen— el comienzo de la danza y el baile.

Discrepamos de ambas teorías. Pero si el arte de la coreografía no es el más antiguo, sí es, seguramente, el más directamente comunicativo, el más estático, el más expresivo, el más emocionante de todas las artes. El cuerpo del danzante queda espiritualizado por cierta elevación e ingravidez que se apodera del mismo, como queriendo elevarlo hacia lo suprasensible y divino; parece lanzarse al espacio y querer flotar en él.

Creemos que, como arte plástica y rítmica, arte en el espacio y en el tiempo, arte gimnástica y social, mímico, ceremonioso y hasta mágico, no admite paralelo. Con su maravilloso talento de imitación en disfraces y movimientos —asociada o no a la música y al canto— es la principal entre las artes y ofrece no sólo a las comparsas, sino también a los espectadores el mayor placer estético.

(8) Micó Buchón, José L., *El teatro, educador de hombres*, en la rev. "Educadores", núm. 38, Madrid, 1966, pp. 541-543.



## 2. *Subordinación, independencia o predominio de la danza sobre la música.*

Quisiéramos aclarar la polémica entablada entre varios coreógrafos —artistas de gran clase y de prestigio europeo— sobre la subordinación de la danza a la música, el predominio de la primera sobre la partitura o su absoluta independencia. Aunque estos coreautores, como los denomina Lifar, se refieren al ballet, no vemos inconveniente en aplicar sus teorías a la danza en general. Conozcamos la opinión de los más genuinos representantes de la primera tendencia.

Jorge Belanchine se muestra partidario de la tradición clásica. “El coreógrafo —dice— no puede inventar ritmos, sólo los refleja con el movimiento”. Por lo general, desarrolla sus creaciones inspirándose en la música, aunque reconoce que la danza es un arte independiente. “El aspecto visual, no el tema, es el elemento esencial de la misma”. La expresión de las antiguas conexiones entre la danza y la música es rasgo distintivo en él y casi siempre la partitura influye poderosamente en el movimiento de sus personajes. A tal extremo llevó su dependencia, que llegó a decir: “Me veo inducido a expresarla no sólo interpretando el ritmo, la melodía y armonía, sino hasta el timbre de los instrumentos”. Esta y no otra era la causa por la que reservaba las imágenes visuales de la danza femenina para los violines y los bailes de varones para los violoncelos. Consecuente con sus ideas, la invención del movimiento en la danza y su sincronización con la música constituyen el rasgo peculiar de su arte.

Ninette de Valois, de origen irlandés, confiesa que la música constituye el libreto del coreógrafo y que la versión escrita de la obra sirve tan sólo como de material secundario para la esencia de los bailes. Su testimonio es tajante: “Mientras la música tenga que preceder, guiar y servir de tema de inspiración a la coreografía, el ballet no está en situación de declarar que absolutamente todo cae bajo su dominio” (9).

Federico Ashton, coreógrafo inglés, cree en la danza pura, la que sólo expresa su propia esencia, y opina que el baile puede dar a conocer toda clase de emociones humanas, pero siempre inspirado en la música.

(9) A. H. Franks, *El ballet en el siglo XX*. Traducción directa del inglés por L. Sureda Guytó. Edit. AHR, Barcelona, 1955, p. 123.



Leónidas Massine es otro autor de nota, cuyas opinnones merecen ser tenidas en consideración. Busca la perfección técnica de las más puras esencias coreográficas en las galerías de arte, en las cuevas y posadas de España, principalmente de Andalucía, donde los bailes flamencos, llenos de vida y de frenesí, le deslumbran. Nada hay más acertado, según él, para el diseño plástico de sus grupos que el estudio de los equilibradas composiciones acumuladas en los museos. Atribuye tal importancia a esta observación, que tilda de ingénuos a cuantos prescinden de ella.

Creador infatigable de pasos y de grupos inéditos, aun cuando rehuse someterse en absoluto al predominio de la música, compara sus bailes de personajes aislados a melodías para el clarín y los de conjuntos humanos a los acompañamientos para tutti orquestales. Hemos de hacer resaltar, sin embargo, que en alguna de sus obras la subordinación del ballet a la música es total, hasta el extremo de seguir paso a paso, como un director de orquesta, cada fragmento, cada compás de la partitura, y de contraponer a cada instrumento su correlativo danzarín.

Frente a los mantenedores de la tradición surge el nuevo teorizante Sergio Lifar, como el más acérrimo defensor de la primacía e independencia del ballet sobre la música. Sus principios "la danza nace del movimiento y no del sonido" y "el ritmo musical nace del ritmo de la danza" son categóricos. Ambos suponen la ruptura con el pensar general a este respecto. Acata tan estrictamente la autonomía de la danza, que jamás se le ocurre convertirla en ilustración servil de otras artes, pues del mismo modo que existe la música pura, libre de ilustración cantada o danzada, puede existir la coreografía sin acompañamiento musical.

Como hombre genial —que sí lo es— se desentiende de las obras de los demás y compone sus propios ritmos, para no caer bajo la despótica servidumbre del compositor musical. Con ello no se pronuncia sobre si un arte es más hermoso que otro; sería insensato afirmarlo. Sólo diremos que, acostumbrado a penetrar en la entraña del arte que cultiva, mantiene la idea de que cuanto mayor sea la fuerza de cualquier forma expresiva capaz de interpretarlo todo, tanto mayor será también su impotencia para representar las más vigorosas reacciones. "El lenguaje humano —son sus palabras— puede explicarlo todo, pero ¡cuán limitado es cuanto tiene que expresar la emoción!".

En verdad que el lenguaje encierra una riqueza incalculable, pero el baile puede reproducir de modo más vívido las emociones sen-

cillas como las más intensas. La aseveración de Lifar parece acertada y sin réplica, según lo demuestra con una comparación el comentarista inglés de las nuevas teorías: "Podría seguramente darse el mejor ejemplo considerando el caso de un niño que, al fin y al cabo, no ha sido todavía condicionado, y por lo tanto reprimido en su naturaleza por una multitud de conveniencias sociales. Cuando el niño quiere expresar una emoción de alegría o de arrebató particularmente fuerte, salta o patalea, manifestando así sus sentimientos en forma rudimentaria de baile con mucha mayor fuerza que si se tratara de interpretar estas reacciones por medio de palabras" (10).

El coreautor apoya su tesis en las palabras de Noverre: "Un paso, un gesto, un movimiento y una actitud expresan lo que nunca podrá comunicar la palabra; cuanto más violentos sean los sentimientos que han de ser descritos, tanto menos capaz es uno de hallar palabras para expresarlos. Las exclamaciones —ápice al que puede llegar el lenguaje de las pasiones— se hacen insuficientes y tienen que ser substituidas por el gesto".

Lifar, propugnador de la independencia de sus creaciones, nos dice que, vayan o no acompañadas de la música, han de originarse en sus propias fuentes y no en el ritmo musical. Aun va más lejos cuando añade que, si el baile ha de ir acompañado de la música, al coreautor corresponde componer la partitura, de conformidad con los ritmos y proyectos de danzas aportados por él. No lucha contra la presencia de los músicos junto a la escena, sino contra el dominio del compositor sobre el verdadero creador del ballet. El único punto débil de esta teoría, según Franks, consiste en que "la adición de la música a la composición del coreógrafo sirve para transformarla, mejorando o desvirtuando la efectiva creación coreográfica".

Posteriormente tuvo que reconocer que el divorcio entre la música y la danza no podría ser duradero, admitiendo "la posibilidad de una colaboración estrecha, la legitimidad de la existencia de una música y de una danza musical". En efecto, por muy respetables que sean los postulados del genial autor de ballets en su "Manifiesto", parece prematuro intentar que el coreógrafo se desentienda en absoluto de la música. Hasta tanto los seguidores de Lifar no presenten relevantes creaciones de sus propios ritmos, la coreografía habrá de continuar bajo el dominio del arte musical.

(10) A. H. Franks, *Ibid.*, p. 101.

### 3. *Razón primordial de las danzas.*

Inútil parece recordar que las danzas, en su origen, tuvieron carácter religioso. Debe admitirse este concepto, conocieran o no aquellas gentes tribales al verdadero Dios, o, en su ignorancia, pretendieran honrar a los espíritus y fetiches de su predilección. Entre las conocidas y estudiadas, la variedad es grande. Lo que no deja lugar a duda es que todas, sin excepción, desenvuelven una temática religiosa inconfundible, aunque posteriormente aparezcan envueltas con el ropaje de móviles menos dignos. Estúdiense a fondo, remuévanse las cenizas superficiales de determinados anexos profanos y aparecerán, en toda su nitidez, el enfoque primitivo, el rescoldo enardecedor de los espíritus y de los cuerpos en defensa de una idea: rendir homenaje a sus deidades.

La danza del hombre prehistórico —no nos cansaremos de repetirlo— tuvo más de función religiosa que de expansión social, sin eliminar las posteriores de tipo profano que se representan y dramatizaban. Pero más que representaciones artísticas eran sobre todo ritmo de movimientos y voces, ya que las acompañaban con cantos. Eran casi siempre ceremoniales. Bailaban en colectividad, generalmente los hombres solos, golpeando pies y manos al son de múltiples instrumentos.

En resumen: las saltaciones de las tribus primitivas eran una amalgama de animismo, indicios de culto a los antepasados y una religión de tipo superior, a la vez que coexistían con las prácticas mágicas y el shamanismo. El shamán —lo iremos recordando más adelante— era el personaje central de la hechicería, que aseguraba tener poder mágico para provocar en sí estados espasmódicos. “El shamanismo, aclara Panyella, es siempre una fase más avanzada de la vida religiosa. Su cometido es extraordinario, puesto que ejerce las funciones de sacerdote y curandero. Los ritmos shamánicos se manifiestan por el baile y la poesía, elementos que ayudan al proceso curativo”. Las prácticas mágicas de estos personajes constituyen la base de la vida espiritual de los antepasados.

Allá donde se conservan con más pureza las tradiciones, como acontece en los países que no se han abierto a la cultura, es fácil advertir la mentalidad religiosa que preside sus bailes. Cuantos recorren las regiones del mundo conocido coinciden en las apreciaciones sobre las costumbres de las gentes que las pueblan, particularmente,

al referirse al esparcimiento de la coreografía que les es más familiar.

Por eso, después de haber desentrañado el concepto y esencia de las danzas, pretendemos estudiar las saltaciones bajo el punto de vista religioso-cristiano, con la variedad de matices que abarcan los epígrafes de los capítulos sucesivos y de otros muchos que pudieran agregarse. Dicha tendencia no se desarraiga tan fácilmente con el paso de los años. Quiérase o no, perdurará el rescoldo de su oriundez. Bastaría escarbar la capa superficial de ciertos elementos extraños, para que resaltase nuevamente con claridad meridiana la razón fundamental perseguida por sus creadores.

No se crea que la danza se manifiesta tan sólo con movimientos corpóreos más o menos complicados. Existen otras tan espiritualizadas, que para sentirlas y ejecutarlas prescinde el ser humano de sus miembros, por ser el espíritu —el alma— quien las desenvuelve con igual o mayor perfección que las que nos ofrecen las gentes, llevadas de su destreza, ya imitando las de los antepasados, ya creando otras, merecedoras de nuestro aplauso.

Advertimos asimismo que el hombre, dotado de fina sensibilidad espiritual, se recrea igualmente en la contemplación de lo que denomina "danza de las criaturas". Para él, todos los seres poseen su danza característica y a fuerza de aguzar el sentido de cómo se comportan el bosque, las aves, las flores, los animales, cualquier fenómeno de la naturaleza, los avances de la técnica y la misma consideración de las perfecciones divinas, contagian las almas con arabescos de adoración y gratitud hacia el supremo Hacedor, de quien todo dimana. Aún más, las exultaciones gozosas e invisibles no acabarían aquí abajo; los bienaventurados —suponemos— las practicarán en la otra vida.

Quede, pues, aclarado, aunque volvamos a insistir en capítulos sucesivos, que los orígenes de la danza van enmarcados con un fondo religioso. Su carácter social no estaba en las relaciones de un sexo al otro, porque de ordinario sólo bailaban los varones, mientras las mujeres acompañaban con los instrumentos o eran meras espectadoras, y hasta podían en ciertos casos quedar al margen del festejo.

Mientras no decayó su moralidad, "era la danza el gozo del espíritu y de los ojos; el triunfo del expresionismo, ese arte que pretende encarnar el misterio más profundo en la actitud exterior de la escultura y de la pintura; era, al mismo tiempo, una forma de gimnasia, que agilizaba los músculos y el desarrollo corpóreo mejor que los

demás ejercicios atléticos; un esfuerzo interior para comprender al hombre y expresar su secreto" (11).

Las danzas, de por sí, no encierran mayor malicia que la pintura, la música o el lenguaje. En tanto serán perniciosas, en cuanto se las haga servir para el mal.

¡Lástima que, como tantas cosas nobles humanas, se degraden cuando dejan de ser expresión de algo superior, y se truequen en puro espectáculo visual —exhibición de cuerpos bellos—, cayendo de su pedestal, para planear por las inferiores gradas de lo físico! Esta es la triste condición del hombre: poder abusar de los dones de Dios y desviar el fin que El les marcó al otorgárselos.

(11) Lorson, Pedro, S. J., *¿Pueden santificarse las diversiones?* Ediciones Studium, Madrid, 1956, p. 53.



## II.—LA CREACION ENTERA SUGIERE EL CANTO Y LA DANZA.

Quien sepa captar con alma vibrátil las obras de Dios, verá que en la naturaleza todo rezuma misterio, sabiduría y hermosura. El supremo Hacedor las ha desparramado con generosidad e imaginamos que cada una de ellas danza y canta al unísono el himno de la creación. Es la afirmación rotunda de que “las excelencias de los seres del universo son el reflejo de las perfecciones divinas y ofrecen visibles huellas del Poder que les ha creado, de la Sabiduría que les ha dado la forma conveniente y del Amor que se ha complacido en dirigirles a sus fines” (1).

### 1. *El firmamento.*

¿Por ventura las almas, de sensibilidad relevante y con algún adarme de vida sobrenatural, no perciben un sinfín de melodías a través de las variadísimas danzas espectaculares de las criaturas que pueblan el cosmos? Adentrémonos en él. Percatados de su pequeñez y ligados a la Tierra, pueden los mortales remontarse con el espíritu hasta las estrellas y sentirse ufanos de habitar el Universo. El cielo, conocido también por firmamento y bóveda celeste, es tan inmenso, que no vemos empuje ni acabe en parte alguna. Millones de estrellas le surcan, ejerce avasalladora fascinación sobre el hombre y le invita a ensalzar al Autor de tantas maravillas.

(1) Milá y Fontanals, Manuel, *Principios de estética*, p. 6.

Perdidos en el espacio como puntitos invisibles, todo nos deslumbra y sorprende. La inmensidad del cosmos nos sobrecoge. El solo pensar en nuestro sistema solar, en las constelaciones, las nebulosas y las estrellas que ruedan por el Universo, no a la deriva, sino obedeciendo a leyes inmutables, nos deja absortos. Nada más sugestivo que la Vía Láctea y los millones de astros que comprende. Las ingentes llamaradas de centenares de miles de kilómetros de altura que despiden algunos, la distancia de miles de millones de años-luz que nos separa de ciertas estrellas, las órbitas de billones de kilómetros que describen y las velocidades vertiginosas con que se mueven nos abruman.

El Universo traspasa los límites de nuestro sistema solar y se extiende más allá de los 200 millones de estrellas con que cuenta nuestra galaxia. El telescopio más potente del mundo, el del Monte Palomar (EE. UU.), escudriña otras estrellas situadas a una distancia de hasta dos millones de años-luz, es decir, 19.000 billones de kilómetros, cifra que escapa al entendimiento humano.

Estas colosales dimensiones tienen sentido únicamente para los instrumentos y cálculos que investigan ese espacio, que Pascal calificó de "infinito". Se ha llegado a escuchar el llamado "silencio eterno": los radiotelescopios recogen y clasifican miles de ondas que van relatando, poco a poco, la vida del mundo. Todos los datos recogidos hasta ahora hacen pensar que la "creación" continúa.

Los detalles aparecidos en revistas de carácter científico, consagradas exclusivamente al estudio de la astronomía, desconciertan a cualquiera, a poco que considere las cifras de billones y trillones a que nos tienen acostumbrados. Por sí solas dejan atónitos a los espíritus más equilibrados, sin que puedan formarse idea cabal del alcance de tales dimensiones.

Llevados del primer impulso, la consideración de cantidades insospechadas nos inclina a creer que los hombres de ciencia han llegado al límite —en todos los sentidos— de cuanto abarca la bóveda celeste, sin que exista estrella alguna que haya podido esquivar los artificios mecánicos ideados por el hombre para ser detectada. Pero ¿quién nos asegura que no son estos los primeros atisbos de cuanto encierra el Universo y que la astronomía no se halla en mantillas ante las sorpresas que aguardan al investigador? Seguramente que quedan aún muchos misterios por develar.

Con fecha 22 dediciembre de 1970, Manuel Calvo Hernando, subdirector del diario madrileño "YA", galardonado con el premio nacio-



nal de periodismo científico *José María Albareda*, publicaba una serie de pormenores sobre astronomía, cuyo resumen recogemos en el presente capítulo, por juzgarlos de interés para el profano en la materia.

“El sistema planetario al que pertenece la Tierra tiene un diámetro de casi 12.000 millones de kilómetros; para atravesarlo se necesitaría un cohete Saturno de 40.000 kilómetros por hora, y aún así se tardaría treinta y cuatro años en hacer el viaje. Pero para llegar a la estrella Alfa de Centauro, la más próxima a nuestro Sol, situada a una distancia de 4,3 años de luz, el mismo cohete tendría que realizar un viaje de 116.000 años. Aun así, y según las dimensiones cósmicas, no habría dado más que un corto paseo, ya que la Vía Láctea o galaxia a la que pertenece la Tierra posee un total aproximado de 200.000 millones de estrellas y su figura, en forma de disco, tiene un diámetro de 100.000 años-luz y un grosor de 20.000.

“Y todavía estamos dentro de nuestra galaxia. Para llegar a la nebulosa Andrómeda, que es la galaxia comparable más próxima a la nuestra, habría que colocar 20 vías lácteas, una junto a otra. Y todavía no se determinan las cifras: en la parte que nos es perceptible, el Universo contiene varias decenas de miles de millones de tales galaxias. Pues bien: hasta que no hubiéramos recorrido seis mil veces la distancia que nos separa de la nebulosa de Andrómeda, no habríamos llegado hasta donde puede llegar el mayor radiotelescopio del mundo.

Según los astrónomos más calificados, las ondas que llegan desde aquellos lugares hasta la Tierra han hecho un viaje de 12.000 millones de años de duración. Las estrellas localizadas a esos 12.000 millones de años-luz suponen ciento trece mil trillones de kilómetros, es decir, la fabulosa cifra expresada por el número 113, seguido de 21 ceros”.

El saber que existen estrellas millones de veces mayores que el Sol nos anonada y nos hace exclamar con el Salmista: “Los cielos proclaman la gloria de Dios, y el firmamento canta la obra de sus manos” (2).

¿Por qué no ver en todo ello la rítmica y concertada danza de los cuerpos celestes que avanzan sin tregua por los espacios, el cántico eterno que todos podemos escuchar cada vez que, asomados a la ventana que se nos abre cada día, contemplamos la inmensidad, la profundidad, el silencio y larga extensión que superan nuestra pequeñez, nos sobrecogen de terror y nos colman de entusiasmo?

(2) Sal 18, 2.

Razón tenía el astrónomo Kepler cuando, arrebatado por la sabiduría que resplandece en la creación, exclamaba: "Es inminente el día en que nos será dado leer a Dios en el gran libro de la Naturaleza con la misma claridad con que lo leemos en las Sagradas Escrituras y contemplar gozosos la armonía de ambas revelaciones".

No menos acertado anduvo el filósofo Kant al decir: "Dos cosas hay que atraen más que ninguna otra la atención del humano espíritu, cautivándolo con profunda y siempre nueva admiración: la ley moral dentro de nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros".

El hombre, conforme va descubriendo los misterios del Universo, contempla cada vez con más fruición los prodigios de las obras de Dios, pregona su gloria y desata su lengua con himnos al Creador. Las saltaciones estelares bajo la mirada de Dios invitan a la Humanidad a exultar de gozo y a exclamar con el Profeta-Rey: "Oh Señor, Dueño nuestro, cuán majestuoso es tu nombre en toda la tierra, cuando yo miro a los cielos, obra de tus manos, la luna y las estrellas que tú has creado" (3).

Nos asombran las estrellas por su tamaño y distancias, pero existen otras criaturas más diminutas que proclaman tanto o más el poder y sabiduría del Omnipotente. Ahí están los seres dotados de vida vegetativa y sensitiva, y muy por encima de ellos el hombre. Informado por un alma espiritual e inmortal, figura —a justo título— como "rey de la creación". La multiplicidad de órganos que lo integran constituyen —cada uno de por sí— otras tantas maravillas en las que no reparamos. Acertados anduvieron quienes aplicaron al ser racional el apelativo de "microcosmos".

¡Qué de misterios no descubrimos en el ser racional, creado a imagen y semejanza de Dios! La consideración de las partes de que consta lo evidencian. Así lo pregonan, por ejemplo, el corazón, esa máquina prodigiosa, considerada como la mejor bomba aspirante -impelente del mundo. Trabaja sin descanso, lo mismo en estado de vigilia que durante el sueño. Se acomoda al calor y al frío; al esfuerzo y a los sobresaltos. Sus latidos o impulsos sobrepasan los cien mil al día y cálculos aproximados nos aseguran que durante setenta años de vida "bombea" 30.000 toneladas de sangre; pero tan pronto como se para, provoca la muerte.

(3) Sal 8, 2 y 4.

Fenómenos no menos sorprendentes descubrimos en la vista, el oído, el cerebro y el hígado, por citar algunos órganos. La criatura racional encierra tal cúmulo de misterios, que los investigadores, después de quemarse las cejas tras pacientes estudios y no pocos insomnios, apenas si les han podido descifrar a fondo. Sin ir más lejos ¿qué saben de la memoria? A lo más que llegan es a decirnos que desempeña la función más complicada del cerebro, que ignoran en qué parte del mismo radica y la definen como "la facultad de reproducir los contenidos inconscientes". Constituye un almacén de datos o, si se quiere, con frase más gráfica, que viene a ser "la discoteca de los recuerdos"; pero no pasan de ahí, ya que ignoran su naturaleza íntima (4).

En verdad que las potencias del alma, los sentidos corporales, los músculos, el sistema nervioso, el riego sanguíneo, la asimilación, la reproducción, etc., crean la comparsa que sabe de mil arabescos en saltaciones briosas o plácidas, al compás de la pulsación cardíaca, mostrándonos de modo continuo al Artífice de tamañas maravillas.

Si los autores del Salterío hubiesen conocido los secretos del cuerpo humano, se hubieran servido de ellos para alabar a Dios, invitando a cada uno a glorificarle con acentos de júbilo, músicas y danzas por las excelencias que encierran. Digamos que el hombre es una estrofa más de la creación, que canta y festeja al Autor de la vida y de cuanto existe.

Algo parecido pudiera decirse de los incomparables instintos de los animales; pero dejémosles y recorramos —aunque a la ligera— el mundo que habitamos, haciendo desfilar algunas de sus criaturas,

¿Quién no admira el poder de Dios y siente la propia pequeñez, a la vista de determinados fenómenos —las auroras boreales, los rayos, los relámpagos, los truenos y las trombas— que nos ponen en tensión y que por sí solos interpretan otras tantas danzas, desenvueltas entre luminarias, retumbos y remolinos?

Danzan y cantan al Creador las cordilleras de inaccesibles cumbres y erguidos picachos, coronados de nieves perpétuas; los valles profundos o abiertos, surcados de ríos impetuosos o remansados; la

(4) Según cálculos aproximados, alguien ha dicho que el cerebro guarda una información, que difícilmente cabría en un tomo de diez mil páginas. En total —añade— parece ser mil millones de "bits" o unidades de información. Un cerebro que vive memorizando durante 60 años, equivalentes a dos mil millones de segundos aproximadamente, y 25 "bits" por segundo, acumula 50 billones de bits", según métodos de computación restringida.

fronda de los bosques, agitada por el huracán o acariciada por el céfiro; el verde esmeralda de las praderas esmaltadas de flores: todo, lo mismo la selva virgen que la roca descarnada, trenza la canción eterna al supremo Hacedor.

Canción y danza es el firmamento en una noche estrellada entre claridades de luna. *Avium hora, roris hora, aurea hora*. Así dieron los filólogos antiguos en llamar a la aurora, preludio del sol. Hora de romper en concierto magnífico de voces las aves canoras; hora del fresco rocío convertido en diamantes de bellas irisaciones; hora de la lluvia de oro en polvo, que da a la creación entera valor aparente insospechado.

Bellezas que danzan y cantan a la vista y al oído del alma enamorada de Dios son las doradas espigas de las tierras de pan llevar; la tersura del mar en calma o la violencia de las encrespadas olas; el ruido insordecedor de la torrencera y el murmullo de la fuente cantarina; el relámpago cegador, la exhalación eléctrica y el trueno; el huracán incontenible y el voraz incendio.

Cantan y danzan las aves, los peces y cuantos animales posan sobre la tierra, desde el microbio al gigante antediluviano, y la vegetación con su infinita variedad de plantas, desde las bacterias a los árboles centenarios de la selva virgen, que parecen desafiar al cielo.

Danzan y cantan las creaciones bellísimas de la arquitectura, de la escultura y de la pintura; las ciudades suntuosas, los desfiles, las fiestas; las melodías musicales, los discursos arrebatadores y, sobre todo, las cosas fantaseadas por la imaginación del hombre.

Todos estos seres ¿acaso no son otras tantas estrofas del himno de la creación, manifestación de los atributos divinos sembrados en la Naturaleza, centellas desprendidas de la suprema Hermosura, que el artista revive mediante el pincel, el ritmo del canto y la danza?

## 2. *Hallazgos del espíritu.*

¿Y qué decir de las maravillas que ofrece la Naturaleza a nuestra consideración después de los últimos descubrimientos de la ciencia? ¿A qué transportes de júbilo no hubieran llevado al Cantor de Israel, con qué acentos de gratitud y admiración la hubiera trasla-

dado al arpa y cómo sus pies y manos, por no decir todo su ser, hubiera danzado y trezado sus cabriolas al son de los timbales nerviosos, scaltarines y trepidantes? A buen seguro que el epílogo del Salterio hubiera sido tan sólo un encenderse el corazón, al hacer memoria de las obras del Todopoderoso.

El hombre penetra en la Naturaleza, como se entra en un palacio encantado. Cada puerta que se abre descubre un recinto mágico. El hombre primitivo, al contemplar con sus sentidos cuanto le rodeaba, debió encontrarse de pronto sumido en estupor. Todo era sorprendente, maravilloso, admirable. La percepción se afina cada vez más. Esa es la labor de la ciencia práctica.

“Hace unos años —leemos en cierta reseña periodística— el hombre percibía únicamente lo que llegaba espontáneamente a los sentidos; hoy oímos sonidos producidos a miles de kilómetros, vemos microbios y detectamos aviones que pasan invisibles sobre las nubes.

La realidad física por donde transita el hombre se ha ensanchado de modo prodigioso. Por el momento, el límite es el electrón. Mas lo curioso es esto; el electrón es un límite que en sí mismo es ilimitado. El electrón, que en la técnica actual es uno de los grandes protagonistas, no tiene forma, ni color, ni aspecto, ni siquiera dimensión. No tiene más que masa. Es una masa equivalente a 0,9 mil millonésima de mil millonésima de gramo. Una masa de tal forma diminuta, que para formar este lapicero o aquella mesa se necesitarían más electrones que arenas hay en las playas o estrellas en el firmamento.

Nuestro asombro sube de punto cuando nos dicen que las máquinas electrónicas que existen en el mundo suministran el trabajo de 70.000 millones de esclavos; que algunos cerebros electrónicos pueden sumar 2.000 números de 12 cifras en un segundo (5).

Si de aquí pasamos al capítulo de las velocidades logradas en lo que va de siglo mediante el tren, el automóvil, el avión, el navío atómico, los proyectiles-cohetes y los satélites artificiales; al de las fotografías obtenidas con tanta precisión a decenas de kilómetros; al de los seres infinitamente pequeños, captados con el microscopio electrónico; al de las comunicaciones auditivas y visuales con ayuda del teléfono, de la radio o, lo que es más perfecto, de la televisión; al de la fuerza disgregadora del átomo, etc., etc., enmudecemos de asombro

(5) Delgado Olivares, Carlos, *Automatización*. Suplemento gráfico del diario “YA” (8-1-1959).

frente a las realidades descubiertas y a las que nos depara un próximo futuro.

Por no aludir más que a muestras, vayan unas cuantas. El "radar" que hizo cambiar de signo a parte de los contendientes en la Segunda Guerra Mundial; el "laser" y el "maser" para explicaciones, comunicaciones, controles y cirugía; el "transistor", asequible a todos los bolsillos; la "energía atómica", hallazgo que permitirá la solución a todos los problemas energéticos posibles en una Humanidad inmensamente más numerosa que la actual.

Las posibilidades que la "astronáutica" ha abierto en la vida y en la mente de los hombres hace que no queden eclipsadas por nada. "En algunos años pudo escribirse, con razón, que los hombres deberían mirar más a los que pasan hambre en la Tierra que a lo que se puede encontrar en el firmamento. Las posibilidades de comunicación, de transporte, de previsión climatológica, de disuasión bélica, etcétera, que proporciona cada ingenio lanzado al espacio son ya tales, que la aventura de los satélites es el más rentable de los negocios, en el cual se hallan empeñadas las naciones más ricas" (6).

Son noticia científica los 4.396 objetos puestos en órbita hasta 1970. Rusia inició la carrera espacial con el "Spunitk I", a partir del cual se han ido lanzando otros ingenios artificiales, correspondiendo a la Unión Soviética y a Norteamérica la conquista del espacio. Indicamos a continuación las fechas, astronautas y hazañas clave de semejante aventura, si bien todas fueron necesarias.

En 12 de abril de 1961, Yuri Gagarín, a bordo del "Vostok I", realiza el primer viaje espacial humano, hazaña que repetirá el norteamericano Glen, a bordo del "Mercury VI", en 20 de febrero de 1962.

Los astronautas Neil Amstrong y Edwin Aldrin descienden a la superficie lunar el 21 de julio de 1969. El logro de esta hazaña ha supuesto a los americanos, a partir del primer lanzamiento, la cantidad fabulosa de 22.000 millones de dólares.

En 1970, Rusia se apunta nuevos tantos a su favor. La estación automática "Luna 16" descendió suavemente sobre la superficie lunar, recogió materiales del suelo, volvió a elevarse y regresó a la Tierra. Por primera vez en la historia de la astronáutica, un mecanismo automático ha realizado el vuelo Tierra-Luna-Tierra y traído muestras de rocas lunares. Posteriormente, el "Luna 17", después del alunizaje.

(6) Chico Gongález, Pedro, *Educación para el futuro*. Ediciones Bruño, Madrid, 1970, p. 56.

soltó un vehículo autopropulsado, denominado "Lunokhod I" sin conductor, verdadero robot lunar de ocho ruedas y laboratorio de estudios. Lo maravilloso es que se halla pilotado por hombres que se encuentran a 400.000 kilómetros de distancia. No hay indicios si regresará a la Tierra. Lo cierto es que está equipado con sistemas capaces de recoger y analizar materia lunar y transmitir información a la Tierra.

### 3. *Nuevas técnicas en vías de aparición a corto plazo.*

Inmediatas predicciones anuncian nuevos descubrimientos utilitarios: la "desalación" masiva y rentable del agua del mar; el "control de la fertilidad" de todo tipo de suelos; las "traducciones automáticas" mediante computadores; la "predicción matemática" de todos los climas; la fabricación de órganos humanos de plástico; el servicio automático de datos relativos a las más diversas materias en almacenes telefónicos.

Existen ya "telecomunicadores" muy diminutos, que se pueden ocultar en la pulsera, el reloj, el ojal del abrigo o de la americana, que ponen en contacto, a través de ondas semejantes a las de la radio y televisión, con cualquier otra persona y que, hasta simultáneamente en la conversación pueda contemplarse el rostro del interlocutor en la esfera o proyectarse en una pantalla que se lleva en el bolsillo.

El "computador" se presenta como uno de los grandes descubrimientos —tal vez el mayor— que provoca la transformación de los sistemas de relación. "La tecnología abrirá nuevas posibilidades al completar la revolución de los computadores. Dentro de pocos años, lo mismo que hoy disponemos de teléfono, tendremos también en nuestras casas y en nuestros centros de trabajo terminales electrónicos conectados con un banco central. Estos terminales podrán suministrar nos cuanta información o literatura deseemos. Los mismos terminales podrán ser empleados para encargar la compra de la comida o la reserva de un billete para los espectáculos públicos, si es que entonces quedan espectáculos públicos" (7).

(7) Pániker, Salvador, *Hacia el año 2.000*. Edit. Kairos, Barcelona, 1967, p. 12.



Se presume que para 1980 un escaso número de ordenadores podrá resumir toda la documentación escrita que exista en el mundo. Asimismo, informa J. F. Dover que, mediante el uso de un rayo laser para reducir el tamaño de las señales de datos emitidos, se puede conservar una biblioteca completa de 20.000 volúmenes en una pieza niquelada de 10 x 20 pulgadas, consiguiéndose así en una pulgada lo que necesitaría diez millas de cinta magnética.

¿Quién no ha oído hablar del "robot"? Hasta no hace mucho era algo que sólo figuraba en las novelas ciencia-ficción. Hoy es rara la exposición científica en donde no encontremos ya algún ingenio curioso que realiza auténticas maravillas. La nueva era de los "robots" se acerca.

Podemos imaginarnos lo que supondrá el mundo, cualquier ciudad del mundo plagada de escaleras mecánicas, de puertas automatizadas que se abren con sólo acercarse; de semáforos que se encienden o se apagan según cierto sistema de detectores invisibles; surtido de servicios electrónicos de periódicos; registradores domiciliarios de deseos, peticiones, cuentas bancarias, etc. Todo esto ya existe. Sólo falta que se vaya extendiendo (8).

#### 4. *Dios, razón superior y primera de todas las cosas.*

Como puede verse, la electrónica abre una nueva era insospechada. El futuro se hace desconcertante e imprevisible; encierra sus peligros para la fe y comienzan ya a palpase. Entre los hombres de hoy se aprecian y valoran los hechos concretos y se menosprecian las simples ideas. El progreso de la técnica es lo que convence a las generaciones actuales. Sólo se fian de los sentidos, de los datos inmediatos de la experiencia; lo ideológico queda relegado a un plano secundario.

"El mundo se ufana, quizá desmedidamente de sus conquistas científicas y técnicas, de su supervaloración, de no necesitar ya de realidades extraterrestres, de metafísicas ni de teologías, de anda-

(8) Silberman, Charles E., *The myths of automation*, Harper and Row, Nueva York, 1966. Las tres últimas citas enumeradas las hemos entresacado de la obra "Educar para el futuro".



deras ni de falsillas para explicar y dominar el mundo. Ha decretado la "muerte de Dios" por innecesario, por "celos" de su poder y "entrometimiento" en nuestras vidas" (9).

"La ciencia y la tecnología —decía Pablo VI en su mensaje a los pueblos de Asia— son una prueba de la conquista del orden material por el espíritu del hombre. Y, sin embargo, es a la sombra de estas conquistas donde el materialismo se ha refugiado, y donde quiera que la tecnología es introducida en gran escala, allí el materialismo trata de insinuarse también. Pero con todas sus consecuencias negativas, es solamente el síntoma externo de un mal más profundo: el debilitamiento de la fe en Dios e incluso de la pérdida total de El".

El hombre irreflexivo, deslumbrado por los adelantos de la técnica, que le proporcionan un tren de vida más halagüeño, apostata de sus creencias, de la existencia misma de Dios. Sin embargo, el progreso intelectual, civil y material no está reñido con el progreso moral y religioso. La auténtica civilización afecta a todo el hombre, y cuando se descuida un aspecto está condenada al fracaso. No existe, pues, oposición ni separación entre la fe y el desarrollo material, sino complemento y aliciente recíproco, para converger en el mismo fin: Dios.

Pero no todo es negativo en el vasto campo de la técnica que nos envuelve. Existen en la actualidad —siempre se dieron— pensadores que se esfuerzan en penetrar la mística del perfeccionamiento científico para descubrir el sentido espiritual de la ciencia, del trabajo, de la máquina, de la utilidad. El progreso hacia el futuro exige un acto poderoso de fe. El hombre avanza impelido por una energía casi divina. Vislumbra un más allá insospechado, proyectado hacia el mismo Dios.

La investigación es una imperiosa necesidad del ser inteligente. Nuestra búsqueda no halla descanso; es una carrera que no acaba jamás durante la vida. Mas, a poco que reflexionemos, caemos en la cuenta de que las conquistas del hombre en cualquier rama del saber son limitadas, finitas, ya que admiten nuevas técnicas. Ello nos induce a creer que sólo Dios no es finito. Las realidades conocidas nos inclinan a afirmar de Dios que es sabio, es decir, infinitamente sabio.

En medio del confusionismo reinante, no todo es "apostasía de las masas". Se da también el hombre moderno, para quien la búsqueda

(9) Tapiador Peral, Agapito, *Métodos siempre reprobables*. Editorial de la revista *Ecclesia*, núm. 1521, año 30, Madrid, 1970, p. 3.

de Dios es un deber, deber que pervive —más bien emerge— por estar lleno, hasta parecer saturado de tanta ciencia, de tanta cultura. Y justamente por eso tiene mayor necesidad de buscar la razón superior y primera de todas las cosas que conocemos, so pena de no comprender el sentido profundo de las mismas y naufragar en la duda.

5. *La obra de la creación y el logro de técnicas insospechadas por la inteligencia del hombre.*

Son motivos más que sobrados para dirigir nuestra alabanza a la Sabiduría increada por la existencia de tantas criaturas al servicio del hombre, así como por los hallazgos sorprendentes del espíritu, que nuestros antepasados no llegaron a vislumbrar. Frente a semejantes maravillas no podemos por menos de exclamar con el patriarca Jacob, a raíz de mostrársele Dios en la famosa visión de la Escala: “En verdad el Señor estaba aquí y yo no lo sabía” (10).

Ahora bien: si el pagano, a quien aun no ha llegado la luz del Evangelio, instintivamente cae en la idolatría y en los más groseros errores, adorando a los astros y demás seres de la Naturaleza, en consonancia con el embrujo con que le subyugan, ¿cómo el cristiano, iluminado por la fe, no ha de postrarse de hinojos, mostrando su admiración hacia el Autor de tanta belleza con actitudes corpóreas de verdadera danza que adora, agradece, se humilla y anonada al compás marcado por el concierto de la creación entera? El júbilo que nos produce la Naturaleza no nos es extraño.

Por la misma razón débese admitir que los genios, los verdaderos sabios, no pueden ser ateos. Y se explica: la ciencia siempre ha llevado los hombres a Dios. Tiene que ser así. La ciencia y la fe van a una y se dan la mano. Son dos líneas paralelas que unen al hombre con el infinito. La diferencia está en que la religión sale de Dios para terminar en el hombre, y la ciencia sale del hombre para terminar en Dios.

El hombre de hoy, señor de la técnica y conquistador del espacio, sigue teniendo inevitablemente hambre de Dios y necesidad de redención. El ateo es inexplicable. La ciencia y la fe necesariamente tienen que ir de acuerdo, porque Dios es el autor de ambas y no

puede contradecirse. De ahí que no sólo los sabios, sino la Humanidad entera debiera tener los oídos muy atentos a esta sinfonía universal, para percibir con vehemencia el aldabonazo impalpable que a todos invita a trenzar sus danzas con exclamaciones y actitudes corpóreas a lo divino.



### III. LA DANZA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE.

Es uno de los temas dilectos del siglo xv. Lo que fue placer —el baile— se transforma en castigo. El medievo, con sus impresionantes Danzas de la Muerte, testifica este aspecto terrorífico. Entonces como ahora, los poderosos son los de arriba; los débiles son los de abajo. En Iso humildes no se da el menor asomo de rebeldía. El triste sino que les acompaña es el resultado de la estructuración social, fija y estable. No conciben el motín orientado a la equiparación de clases. Sólo la muerte, de quien serán víctimas todos los hombres, puede igualar a unos y a otros, llámense papa, emperador o pordiosero. Los huesos del rico y del pobre en nada se diferencian. “Esto nos quiso dar a entender aquel predicador del siglo xiv, Olivier Maillard, al referir a su auditorio cómo una dama de Vendôme pidió a su confesor que le trajera de París un buen espejo. El confesor acudió y regresó a Vendôme con la calavera de la que había sido la dama más hermosa de París” (1).

La expresión del dolor ante el morir —quírase o no— es una forma de sátira social, igualatoria, democrática. Las jerarquías, los frailes y sacerdotes aparecen ante la muerte nivelados con los demás mortales, y aún rebajados ante ellos. La Danza de la Muerte sintetiza la lucha de valores, el contraste entre dos concepciones de la vida: la de la primera Edad Media y la modificación de su espíritu en los siglos del primer Renacimiento.

(1) Riquer, Martín de, *Historia de la Literatura Universal*, t. I, Edit. Planeta, Barcelona, 1968, pp. 397-399.

1. *La muerte, prenuncio de felicidad inenarrable.*

“Hasta los siglos XI y XII —comenta un autor— dominaba el motivo de la serenidad, de la alegría ante la muerte, efecto de la fe, de la confianza cristiana. Morir, es despertar ante la vida verdadera, vencida la fragilidad del mundo, del cuerpo y de la tierra (2). Anhelantes de la inmediata parusía del Juez de vivos y muertos, repetían las palabras finales del Apocalipsis: “Ven, Señor Jesús” (3). Este era el grito del cristiano en el decurso de su largo peregrinar sobre la tierra. Con fe y amor llamaba junto a sí al Señor Jesús. Con este suspiro pedía que viniese hacia él la luz, el consuelo, la fuerza y la paz.

La muerte era para aquellas comunidades cristianas el tránsito del dolor a la felicidad y, sobre todo, el encuentro definitivo con Cristo. Así considerada la muerte, ¿cómo no habían de sobreabundar en gozo, si presentían el paso suave de la brisa procedente de la verdadera patria y respiraban por adelantado el aire fragante de los bienaventurados? Veían que la muerte disipaba las tinieblas de la tribulación y los franqueaba el viaje hacia el Tabor de la gloria.

Una y mil veces habían musitado con el Salmista: “¡Qué alegría cuando me dijeron: Vamos a la casa del Señor!” (4). “Esperé en El y estoy lleno de gozo bajo la protección de su gran misericordia” (5). Por lo mismo, qué de extrañar tiene que sintiesen como él la nostalgia de Dios cuando repetían: “Como el ciervo anhela las fuentes de agua viva, así te anhela mi alma, ¡oh Dios mío!. Mi alma está sedienta de Dios vivo. ¿Cuándo llegaré a ver tu cara?” (6).

La promesa de Jesucristo sobre la felicidad que espera a los buenos, así como las enseñanzas del Apóstol acerca de la vida perdurable, les hacía saltar de gozo ante la perspectiva de llegar a ver a Dios y gozarle eternamente. Las palabras del Maestro son alentadoras por demás: “Alegraos y regocijaos, porque es muy grande vuestra recompensa en los cielos” (7). La doctrina de San Pablo dilata igualmente los corazones de cuantos se disponen a salir de este mundo: “Gozaos siempre en el Señor. Otra vez os digo: gozaos..., el Señor

(2) Valbuena Prat, Angel, *Historia de la Literatura Española*, t. I, Edit, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 221.

(3) Ap. 22, 20.

(4) Sal 121, 1.

(5) Sal 30, 7 y 8.

(6) Sal 41, 2 y 4.

(7) Mt 5, 12.

está cerca" (8). En otro lugar advierte a los fieles de Corinto que la tierra es un destierro y el cielo la verdadera patria, cuando les dice: "Porque caminamos hacia Dios por la fe y no le vemos todavía claramente. En esta confianza que tenemos, preferimos más ser separados del cuerpo, a fin de gozar de la vista de Dios" (2 Cor 5, 7 y 8).

Teilhard de Chardin corrobora las palabras del Salmista y de Pablo cuando se refiere al día de las cuentas, es decir, a la segunda venida del Mesías y, por extensión, al primer encuentro de las almas con Cristo. Según él, constituye la meta a la que debe aspirar todo cristiano. "La muerte —dice— es la más exuberante de las virtudes". Mas dejémosle que nos trace con pincelada genial, como todas las suyas, la postura del Pueblo de Dios ante el acontecimiento decisivo. La espera, la espera ansiosa, colectiva y operante de un Fin del Mundo, es decir, de una salida para el Mundo, es para él la función cristiana por excelencia, y tal vez el rasgo más distintivo de nuestra religión.

"Históricamente —añade el escritor— la espera no ha dejado de guiar, como una antorcha, los progresos de nuestra Fe. Los Israelitas fueron perpetuos *expectantes* y también los primeros cristianos. Porque la Navidad que debería, al parecer, haber invertido nuestras miradas y concentrarlas sobre el pasado, no ha hecho sino llevarlas todavía más hacia adelante. Aparecido un instante entre nosotros, el Mesías no se dejó ver y tocar sino para perderse de nuevo, más luminoso y más inefable, en las profundidades del futuro. Vino. Pero ahora debemos esperarle de nuevo, no ya en un grupo elegido tan sólo, sino todos los hombres, y más que nunca. El Señor Jesús no vendrá rápidamente más que si le esperamos mucho. Lo que hará estallar la Parusía en una acumulación de deseos... Si los Hebreos se mantuvieron tres mil años pendientes del Mesías, es porque lo veían nimbado por la gloria de su pueblo. Si los discípulos de San Pablo vivían perpetuamente anhelantes del Gran Día, es porque esperaban del Hijo del hombre la solución personal y tangible de los problemas de las injusticias de la vida".

En estas o parecidas ideas abunda la antigua liturgia de los Difuntos. La *Secuencia*, por ejemplo, describe gráficamente el Juicio Final, en el que los buenos serán separados por siempre de los malos. El *Ofertorio* puntualiza que San Miguel es quien introduce las almas

(8) Flp 4, 4 y 6.

en el cielo, porque —dicen las oraciones de la *recomendación del alma*— él es el Jefe de la milicia celestial, entre la cual se han de poner los hombres, ocupando los sitios dejados vacíos por los ángeles malos.

A través de todo el Oficio se palpa la idea de San Pablo que consideraba la muerte como una *ganancia*. No menos clarividente resalta en el *Prefacio* cuando dice: “En El (Jesucristo) brilló para nosotros la esperanza de la resurrección dichosa; para que al contristarnos la cierta condición de que hemos de morir, nos consuele la promesa de la futura inmortalidad. Pues para los fieles, Señor, la vida se muda, no fenece, y deshecha la casa de esta terrena morada, se adquiere la eterna habitación en los cielos”.

La lectura de los segundos dípticos evoca el recuerdo de los que “duermen el sueño de la paz” y de todos los que “descansan en Cristo”.

Ciertas preces de los finados están embebidas del más subido lirismo esperanzador. ¿Acaso puede darse algo más confortante que el responso *Venid en su ayuda*, de sabor antiquísimo, eco fiel de la primitiva plegaria cristiana? Es la aspiración unánime de la Iglesia militante en favor de los difuntos, a quienes desea acogida favorable en el cielo y dichoso encuentro con Cristo.

¿Y qué decir de la antifona *Al paraíso*? A nuestro entender, es la anáfora del responso que precede, con alguna variante muy pequeña. Llegados a esta plegaria, las lágrimas vertidas por la separación del ser querido se truecan en gozo con sólo paladear la melodía gregoriana, juntamente con las palabras de la doble antifona refundida en una sola. Reza así: “Al paraíso te conduzcan los Angeles; a tu llegada recibante los Mártires. Y condúzcate a la Ciudad Santa de Jerusalén. El coro de los Angeles te reciba, y con Lázaro, antes pobre, recibas el descanso eterno.

La respuesta de Cristo —consoladora en extremo— no se hace esperar. Es el bálsamo que cicatriza la herida ocasionada por la ausencia temporal de quien amábamos entrañablemente. Por eso, un optimismo esperanzador se apodera de la asamblea, mientras desaparece de la escena del mundo el pariente o el amigo. Diríase que vuelve a repetirse el episodio de Marta y Jesús, después de muerto Lázaro, a la vez que de labios del Maestro caen palabras de consuelo: “Yo soy —dice— la resurrección y la vida; el que cree en Mí, aunque hu-



biere muerto, vivirá; y todo aquel que vive y cree en Mí no morirá para siempre (9). yo

Idéntica mentalidad respecto a la muerte expresan, en medio de los suplicios, los mártires de la primitiva Iglesia y de todos los tiempos. "Morir por Jesucristo ¿qué otra cosa es sino cambiar el barro por el oro, una choza por un palacio, el polvo por el trono?. Así respondía Santa Cecilia al verdugo que manifestaba cierta compasión en el momento de ejecutar sobre ella la sentencia de muerte.

El concepto paulino acerca de la muerte iba ganando terreno, por ello, en los sarcófagos de los primeros siglos del cristianismo y especialmente en las catacumbas de Roma, fue tradicional la fórmula mediante la cual los cristianos deseaban la paz, sobre todo, en la hora postrera, de acuerdo con el pasaje del Apocalipsis que declara: "bienaventurados los que mueren en el Señor". Fórmula que es sin duda el origen del piadoso deseo de que *descansen en paz*.

Merecen subrayarse algunas de ellas: "Vive en paz". "Paz a todos los hermanos". "Vivas en Dios". "Vivas en el Espíritu Santo", etc. "Pasó a mejor vida", decimos de quien ha fallecido, y cuando damos el pésame a los parientes del finado, solemos añadir: "que en el cielo nos veamos".

Con buen acuerdo el Concilio Vaticano II, al tratar de la Liturgia, cierra el capítulo III con los números dedicados a las exequias. Rechaza de plano el enfoque de la muerte desde el ángulo terrorífico, prefiriendo considerarla desde el punto de vista placentero. Los Padres conciliares, según cierto comentarista de las sesiones, han venido a decir: "A los ojos de la fe, la muerte cristiana es la inserción definitiva del cristiano en el triunfo pascual del Señor. Antes de que la predilección que sentía la Edad Media por el aspecto tétrico de la muerte influyera en los formularios litúrgicos, las preces funerarias reflejan mejor que ahora el sentido pascual de la muerte cristiana. La recuperación de esos formularios antiguos y el eventual abandono del color negro en las vestiduras sagradas permitirán una expresión más adecuada de la esperanza cristiana" (10).

(9) Jn 11, 25 y 26.

(10) Oñatibia, Ignacio, *Lineas maestras en la reforma de los Sacramentos*, en Ecclesia, núm. 1.164, Madrid, 1963, p. 20 (1476).

## 2. *La muerte, motivo de angustia.*

Pero paulatinamente el cristianismo deja de ser religión de minorías y se convierte en una religión de masas, sufriendo un eclipse el semblante confortador de la muerte. Y se comprende: las grandes colectividades son insensibles a las exquisiteces, hasta el punto de presentárseles el trance final de la vida como algo pavoroso.

Los predicadores esgrimen el desasosiego popular espoleando a los indiferentes con el pensamiento de la muerte en sus aspectos más desagradables. Oradores hubo, sobre todo entre las órdenes mendicantes que, para conmover al auditorio, predicaban sobre la misma ante un esqueleto humano, y hasta llega a hablarse de un fraile menor llamado Bridaine, que en los momentos álgidos de sus sermones mostraba un cráneo siniestramente iluminado por dentro con la luz de una vela.

Débase advertir que para las almas selectas no todo fue terror y espanto. Entonces, como en los primeros siglos, se consideraba la muerte bajo doble enfoque: espeluznante y apacible. A este propósito nos viene a la mente la figura señera del Poverello de Asís, quien, presintiendo la partida de este mundo, exclama: “¡Bienvenida sea mi hermana la muerte!”. Los predicadores hacen resaltar uno u otro estado de ánimo, según la mentalidad y disposiciones de los oyentes, persuadidos de que ambos recursos dejaban en las almas un sedimento de espiritualidad que las acercaba más a Dios.

La antigua liturgia de la misa de difuntos por lo menos en la *secuencia*— (11), se mueve bajo la impresión y la representación del juicio del mundo. El día de la vuelta del Señor, en la muerte del hombre, el día llamado juicio particular es el “día de la ira”, el día de la venganza de los pecados e infidelidades de la vida pasada.

Pero la Iglesia, cual madre solícita, conduce las temblorosas almas de sus hijos ante el Juez. Se identifica con ellas y suplica en su nombre al Señor: “Sálvame, fuente de piedad. Dulce Jesús, acuérdate de que viniste por causa mía. Buscándome a mí, te sentaste cansado; para redimirme a mí, fuiste crucificado. Perdona al que te su-

(11) Tomás de Celano, religioso de la orden de frailes menores, poeta y músico italiano de mediados del siglo XIII, pasa por ser el autor de la maravillosa música del *Dies irae*. Algunos le atribuyen igualmente la letra de dicha pieza religiosa.

plica. En otro tiempo perdonaste a María (la Magdalena) y escuchaste al ladrón. Llámame también a mí a la celeste mansión”.

De San Vicente Ferrer nos dicen sus biógrafos que obraba numerosas conversiones después de infundir en los oyentes saludable temor, valiéndose de las palabras del Profeta: “Levantaos, muertos, y venid a juicio”. Sobre este telón de fondo debe hacerse una salvedad, diciendo que los Santos de una u otra época nunca se vieron amedrentados por semejantes oráculos, ya que no temían la muerte ni al supremo Juez, antes bien anhelaban gozosos salir a su encuentro. Para San Carlos Borromeo, por ejemplo, ofrece la muerte un semblante risueño. Al verla representada con una guadaña en la mano, encarga a un pintor que borre el símbolo fatídico y le substituya por una llave de oro, porque decía: “la muerte del justo abre las puertas del cielo”. Santa Teresa de Jesús se alegraba al oír el reloj dar la hora “porque me parece —decía— me allego un poquito más para ver a Dios”. Otras veces, encendida en deseos de unirse al Amado, el pensamiento de la muerte le servía de consuelo y exclamaba:

Vivo sin vivir en mí,  
y tan alta vida espero,  
que muero porque no muero”.

Excepción hecha de las almas buenas y de tantos cristianos que vivieron una vida arreglada y ajustada en todo a la ley de Dios, establécese como norma que el pavor de las masas ante el morir arranca de la época gótica. Durante este período el contraste entre la alegría del vivir y la muerte es notorio y ha sido escenificado en varias *Danzas de la Muerte*, transmitidas a la posteridad por medio de la literatura, la pintura y la escultura.

### 3. *La Danza de la Muerte en la Literatura.*

La Danza de este nombre, conocida también por *Danza Macabra*, se remonta a la Edad Media, sin que sepamos de dónde pueda traer su origen. Varias son las hipótesis sobre el particular. Algunos derivan la palabra *macabra* del árabe literario *kabr*, tumba, y *magbarah*, *magbourah*, *gibir*, cementerio; otros, del bajo latín *macheria*, mura-

lla, o también del vocablo *macabeo*, en razón de una danza ejecutada en 1664 con ocasión del traslado de las reliquias de los Siete Hermanos Macabeos desde Italia a Colonia.

Por lo que atañe al adjetivo *macabré* aseguran ciertos comentaristas que se trata de un nombre propio, el del autor de la danza, que más tarde se adjetivó. Así, este raro rítulo significaría *Danza de Macabré*. Sin embargo, "la hipótesis más fundada —en opinión del publicista A. Comas— es la que explica su origen por las conmemoraciones litúrgicas de los difuntos, Una de estas formas de conmemoración era la representación de un "Chorea Machabeorum", basada en el texto del segundo Libro de los Macabeos, donde se narra la muerte de los siete hermanos, su fe en la resurrección y la institución del sacrificio de los difuntos".

El francés Carpentier supone que se trata de un espectáculo esencialmente religioso. Le define diciendo que "la Danza teatral de los Macabeos era una ceremonia organizada por el clero para que todas las personas investidas de alguna dignidad religiosa o civil, al actuar alternativamente en ella y desaparecer súbitamente de la escena, mostrasen que la muerte, a su hora, inexorablemente coge a todos".

Como puede verse, la incertidumbre afecta a la etimología del vocablo y a la publicación y representación del drama. No faltan historiadores que creen haber vislumbrado este segundo pormenor, al suponer que en razón de la gran mortandad provocada por las epidemias durante el Medievo, atemorizadas las gentes por los estragos de la muerte, quisieron tenerla propicia glorificando su puesta en escena. Así y todo, sus comienzos parecen oscuros. Investigadores hay que la entroncan con las algazaras y otras farsas horribles denominadas brujerías, o aun con las ceremonias que se celebraban en el siglo XI el día de los difuntos y la víspera de algunas fiestas, durante las cuales tenían lugar los mayores excesos: las comparsas se embriagaban y las orgías acababan admitiendo a desvergonzadas bailarinas y a individuos enmascarados. Por último, críticos de nota sostienen que las referidas danzas no son únicamente, como se ha pretendido, lecciones de moralidad y poemas satíricos, sino coreografía propia, danzas fúnebres, ejecutadas al son de los más variados instrumentos.

Con fuerza tremenda, el simbolismo fatídico de la muerte toma cuerpo, personalidad, y llega a tener su propio teatro. Ese personaje recorre todos los escenarios del mundo cristiano durante los siglos XV y XVI y se convierte en el protagonista de la farsa medieval. La Muerte coge y arrastra al baile a papas, emperadores, cardenales, príncipes

y hasta el último de los siervos, recordándoles la suerte igualatoria que les espera.

A la representación del lúgubre mimodrama se alía la danza, en virtud de la superstición que identifica ésta con las supuestas convulsiones del cuerpo poseído del demonio. Es la Muerte quien lleva danzando al hombre que ha caído en las garras del ser infernal. Unas veces se presenta en forma de esqueleto descarnado y danza con cada uno de los personajes de la escala social; otras, lo hace envuelta en un sudario, a la vez que un segundo esqueleto guía todo el cortejo, mientras salta al compás de una flauta o de cualquier instrumento músico. De grado o por fuerza, todos, alternativamente, durante la danza dialogan con la Muerte, apareciendo muchos de estos diálogos impregnados de agudo sentido filosófico y todos de íntima fe religiosa.

*La Danza de la Muerte* es una sátira social y colectiva, una crítica de los diferentes estados, en la que predomina la idea fundamental de que la muerte debe hacer recapacitar sobre la caducidad de la vida terrena, la vanidad de las cosas del mundo y la preocupación de la vida futura, que es eterna. La intención es siempre ascética y edificante.

A principios del siglo xv apareció en España una *Danza de la Muerte*, de autor anónimo; pero debido a que en un mismo códice del Escorial aparecen copiados con la misma caligrafía los *Proverbios morales del Rabbi Don Sem Tob*, la *Revelación de un ermitaño*, la *Doctrina cristiana* y la *Danza de la Muerte*, insinúan algunos, que bien pudiera ser del compositor de los *Proverbios morales*. El supuesto es inadmisibles, por la sencilla razón de que en la estrofa sexta se recomienda la confesión.

Las 79 coplas de que consta el poema son de arte mayor y desenvuelven un diálogo con atisbos de contextura dramática. Se basa en la alegoría, reiteradamente expresada por la pintura y la poesía durante el Medievo, que considera a la Muerte convocando y exigiendo a los representantes de las diversas clases sociales a participar en sus danzas. Obligados a confesar los propios desvaríos, escuchan los reproches que les dirige la directora de la Danza. El contraste entre las reconvenciones y los rasgos humorísticos que siguen son evidentes. El tema literario es una sátira de índole social y colectiva.

En la *Danza de la Muerte* del manuscrito escurialense un predicador introduce a la Muerte y ésta va llamando a los varios personajes en orden decreciente de jerarquía, intercalando el eclesiástico con el civil: papa, emperador, cardenal, rey, patriarca, duque, arzobispo,

condestable, obispo, caballero, abad, escudero, deán, mercader, arcediano, abagado, canónigo, físico, cura, labrador, monje, usurero, fraile, portero, ermitaño, contador, diácono, recaudador, subdiácono, sacristán, rabí, alfaquí, santero y "a todos los que aquí no he nombrado".

En el diálogo que la Muerte sostiene con cada uno de los personajes les hace ver su poderío, invencible y nivelador, que todos han de acatar. Así, por ejemplo, los intentos del condestable resultan fallidos, al querer huir de la Muerte en su caballo:

"Fuyr non conviene al que ha de estar quedo ;  
 estad, condestable: dexat el cauallo,  
 andad en la dança alegre, muy ledo,  
 sin faser rruydo, ca yo bien me callo.  
 Mas verdad vos digo que al cantar el gallo  
 seredes tornado de otra figura ;  
 allí perderedes vuestra fermosura.  
 Venit vos, obispo, a ser mi vasallo".

¿Cómo penetró este género literario en España? No es difícil responder. El influjo más decisivo viene de Francia y en menor escala de los libros de caballerías de los países nortños. Las relaciones de la Península con el país vecino en el campo de las letras durante la Edad Media son patentes. Figuran como causas principales: la creación de la Marca Hispánica por Carlomagno; las peregrinaciones a Santiago; el establecimiento de reyes de sangre francesa en Navarra y Portugal; la venida de los monjes cluniacenses; las guerras (recuérdese la intervención de los condes de Borgoña, Raimundo y Enrique, en favor de Alfonso VI, y la de Beltrán Duguesclín en la lucha de Pedro I contra Enrique II, su hermano bastardo), y más que todo, la vecindad de ambos países hace que los poemas de origen francés o provenzal ejerzan similar inclinación operativa en los trovadores y en la misma Danza de la Muerte.

La *Danza de la Muerte* del Escorial, aunque es un poema lírico y didáctico, no se compuso para la representación escénica. Su fuerza dramática y didáctica fue aprovechada con éxito por los escritores españoles de los siglos XVI y XVII. Esta y otras Danzas que fueron apareciendo, entrañan una sátira contra los individuos y los sucesos de naturaleza político-social. Dichas composiciones entran de lleno en lo que denominamos Biblia moralizadora, puesto que presentan los fundamentos de la doctrina ascético-cristiana, fustigan los vicios, a la

vez que recuerdan la caducidad de la gloria humana y el absoluto poder de la Muerte sobre la vida del hombre.

No cabe duda que el análisis de cada una de las *Danzas de la Muerte* o de nombre parecido ofrecería gran interés; mas en atención a la brevedad, optamos por enumerar las más conocidas dentro de la Literatura española y, por excepción, alguna extranjera. Veamos los principales autores y las obras que les pertenecen:

Alfonso de Valdés, calificado de “más erasmista que erasmo”, nos legó el *Diálogo de Mercurio y Carón*, “monumento clasismo de la lengua castellana” para Menéndez Pelayo, escrito entre 1528 y 1530. La obra es una réplica de la Danza de la Muerte, modificada y ambientada por el espíritu del Renacimiento.

Juan de Pedraza, tundidor segoviano, fue un dramaturgo perteneciente a la escuela precursora de Lope de Vega. Su *Farsa llamada Danza de la Muerte* (1551), en estrofas de arte mayor, no se sale de la tradición ni prescinde del ascetismo castellano.

Gil Vicente, conocido por el Plauto portugués, es un artista polifacético. Escritor fecundo, destaca entre sus obras la trilogía de *Las Barcas*, imitada por Valdés y por Lope. “Estas Barcas —dice Menéndez Pelayo— son una especie de transformación clásica de las antiguas Danzas de la Muerte, no en lo que tenían de lúgubre y aterrador, sino en lo que tenían de sátira general de los vicios, estados, clases y condiciones de la sociedad humana”.

Lope de Vega, el más fecundo comediógrafo español, en su auto sacramental *Viaje del alma*, se sirve de la idea desarrollada por Gil Vicente. Hay quien le atribuye igualmente una *Loa y auto sacramental de las Cortes de la Muerte*.

Micael de Carvajal, nacido en Plasencia (Cáceres), comenzó el *Auto de las Cortes de la Muerte* hacia 1557. No le pudo acabar; pero Luis Hurtado de Toledo dio cima a la obra con éxito. El argumento se funda en el tema tradicional de la Danza de la Muerte, pero desarrollado según los gustos renacentistas. Entre las de su género, fue la que se representó mayor número de veces, debido —sin duda— al mérito que encierra, superior por muchos conceptos al de las demás. El tema se basa en la convocatoria a Cortes que hace la Muerte a los hombres, para después acabar con un auto de fe contra Lutero, que es condenado a la hoguera. Este poema tiene motivos para figurar entre los más conocidos de los españoles, por la alusión que hace Cervantes cuando narra el encuentro de Don Quijote con la compañía nómada



de Angulo el Malo que representaba la farsa de las "cortes" por los pueblos de la Mancha.

Fascinados por el embrujo de la "Danza medieval", Sebastián de Horozco escribe el *Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados*. Diego Sánchez de Badajoz, conocido también por Sánchez de Talavera, nos lega la *Farsa de la Muerte*, de gran realismo y expresada en lenguaje rico y pintoresco, como las veintisiete restantes salidas de su pluma.

La sátira de índole político-social, imitada de la primitiva Danza de la Muerte, no se detiene: rebasa la época preloquista y llega hasta el *Gran teatro del mundo* de Calderón y los *Sueños* de Quevedo.

La literatura catalana tampoco es ajena al drama satírico de la visión trágica de la muerte, señora suprema del mundo y de los hombres. Cuenta en su haber con una traducción ampliada de la "*Danse macabre*" francesa, la *Dansa general de la Mort*, vertida de la "Danza de la Muerte" castellana, y la *Representación de la Mort*, consuetud mallorquina del siglo XVI destinada al teatro.

El tema que nos ocupa tuvo gran desarrollo en la literatura francesa. Aparte del primer testimonio de la *Danse de Macabré*, compuesta hacia 1370, se asegura que en el cementerio de los Inocentes de París hubo una representación de este género de danzas el 2 de noviembre. Por la misma época aparece la *Danse macabre de femmes*. La reacción que ofrece cada una de las personas al ser llamadas por la danza fúnebre e igualatoria abunda en atinadas reflexiones psicológicas. En Besançon, en 1453, los franciscanos hicieron representar la danza de dicho nombre en la iglesia de San Juan Evangelista, con motivo de solemnizar el Capítulo provincial de los hermanos menores, si bien desconocemos el contenido y la extensión del drama.

Por ser figura relevante en el cultivo de las letras, traemos aquí al compositor escocés Guillermo Dunbar (1460-1520?) Poeta al servicio de la corte de Jacobo IV, cultivó varios géneros literarios, pero en el que más brilla su ingenio, que le eleva a la cumbre de los poetas escoceses, es la sátira, conforme puede verse en la grandiosa invectiva de la *Danza de los siete pecados mortales*. El poema, escrito en estrofas de doce versos, no es precisamente moralizador. La escena se desarrolla en el infierno y constituye una estrambótica danza macabra de los pecados mortales ante Belcebú. La obra, respaldada en las costumbres de la época, es desvergonzada, pero el fin que persigue es satirizar los acontecimientos y los personajes del país.



Por último, hacemos hincapié sobre cierta Danza macabra moderna. La traemos aquí porque el músico francés Camille Saint-Saëns (1825-1921), inspirándose en una poesía de Henri Cazalis, su compatriota, nos ha dejado un poema sinfónico que reproduce muy al vivo los conceptos de la composición literaria. No es de carácter satírico, como sus congéneres, ni encierra moralidad alguna. Sólo persigue exaltar la imaginación con escenas pavorosas, provocadas por la muerte y los esqueletos en el cementerio, mientras sopla el viento en la oscuridad de la noche. He aquí el contenido de la poesía: "Zas, zas, zas. La muerte, golpeando acompasadamente una tumba con su talón, toca a medianoche un aire de danza, zas, zas, zas, en su violín. El viento hivernal sopla y la noche es tenebrosa; salen lamentos por entre los tejos; los blancos esqueletos, en la oscuridad, corren y saltan envueltos en grandes sudarios. Zas, zas, zas. Todos se agitan y oyen entrechocarse los huesos de los que danzan. Pero ¡silencio! De súbito, abandonan la ronda, tropiezan unos con otros, y huyen; el gallo ha cantado".

La novedad de la danza radica en la partitura, que traduce y refuerza las ideas del poeta. Con sólo escuchar la pieza sinfónica y sin necesidad de guión alguno, resulta fácil oír las doce campanadas de medianoche, escandidas por el arpa. Saint-Saëns tiene la habilidad de hacer hablar a los instrumentos hasta el extremo de percibirse con claridad las reiteradas percusiones de la Muerte con su talón sobre un sepulcro, el crujir de los esqueletos al rozar unos con otros, el rumor de la ronda y el canto del gallo mediante concertados sonidos onomatopéyicos.

Traemos a estas páginas la memoria de otra danza típica —acaso celta, de antecedentes paganos— usada hasta no ha mucho en Galicia. Sin que repita el tema de la Muerte en forma de esqueleto que convoca a cada uno de los personajes de la escala social para bailar con ellos, guarda relación con la tradicional *Danza de la Muerte*, por el rito macabro que los parientes y amistades del difunto desenvuelven en su derredor. Castroviejo, copilador de numerosas tradiciones, nos la describe. Dice así:

"En algunos puntos de la provincia de Pontevedra, como en Cotovad, subsiste la costumbre llamada de *o abellón* (abejorro). En los velatorios de los difuntos, cogiéndose los concurrentes por la mano y rodeando la caja del muerto, proceden a imitar el zumbido del abejorro, sin soltarse durante largo tiempo. Esta costumbre tiene claras reminiscencias paganas, recordatorias de las danzas con cantos en

derredor de los muertos. La ceremonia debe hacerse a la mayor velocidad posible alrededor del cadáver”.

Alfredo Brañas corrobora en felicísimo verso las maniobras de los concurrentes al velatorio (avellón), que él vio en vida en la provincia de Pontevedra. Helos aquí:

“Collidos pol-a man os concurrentes  
 E fungando baixiño y entre os dentes,  
 Foron, da morta, a triste habitación,  
 E voltando arredor da defuntiña,  
 O vello, a vella, o mozo y a mociña,  
 Fungaban como funga un abellón.  
 ¡Pobre d'aquel que dese algunha fala,  
 Ou de bulir deixase pol-a sala!  
 ¡Sinal era de morte non fungar!...  
 As honras do avellón son tan precisas  
 Como son para os cregos moitas misas  
 Y-o gando y-o ligón para labrar”.

#### 4. *Danzas simbólicas de la Muerte.*

Ocasiones hubo en que las Danzas de la Muerte se ciñeron a escuetas saltaciones de las comparsas macabras. Los predicadores, sobre todo los frailes mendicantes, so pretexto de impresionar más vivamente al auditorio y llamarle a penitencia, organizaban procesiones con esqueletos, cuando no verdaderas danzas con personajes simbólicos, presididos por la Muerte. Los punzantes reproches dirigidos desde el púlpito a las almas extraviadas y las ideas sobre la caducidad de la vida terrena, el poder absoluto de la muerte, instrumento de la Providencia para humillar e igualar a todos, y la sentencia inapelable del Supremo Juez martillaban las conciencias. Mas si la turbación era grande, no es para describir la que provocaba el espectáculo dantesco de las saltaciones terroríficas. Cada danzante solía ostentar algún emblema alusivo a la muerte, cumpliendo a maravilla la lección moralizadora que le estaba encomendada.

Lo dicho sobre el género literario que nos ocupa puede aplicarse en mayor o menor grado a las “Danzas mudas de la Muerte”, es decir,

a las condicionadas a los movimientos coreográficos, sin intervención del lenguaje.

Con ciertas limitaciones —valga la comparación— aquellas comparsas fueron lo que hasta no ha mucho ha sido el cine mudo respecto al sonoro, con la diferencia de que corrían parejas con las representaciones dramáticas. Los ejemplos abundan.

El historiador Villeneuve Bergemont alude a cierta procesión que desfiló por una calle de París bajo el nombre de “Danza macabra”. En 1510, el pintor Andrés de Cosino organizó en Florencia una “mascarada de la muerte” que recorrió las principales calles de la ciudad varias noches consecutivas.

España tuvo las suyas y, por cierto, que aun queda alguna reminiscencia de ellas. Nos referimos a la “Danza de la Muerte” que se representa cada año en la procesión de Jueves Santo —única en su género— en el pueblo de Verges (Gerona). Como acto preliminar, se escenifica la “Pasión” por los naturales del pueblo. Los propios personajes que han intervenido continúan el drama, simulando la marcha hacia el Calvario durante la procesión que recorre el lugar con la luz eléctrica apagada en las calles, alumbradas tan sólo por candiles de aceite, hechos con conchas de caracoles. Entre tanto, el frío helado de la muerte galopa toda la noche por el valle.

Hay pruebas fehacientes de que ya antes del siglo XVII existía en el lugar la costumbre de representar el Miércoles de Ceniza un auto sacramental. En él se entablaba un diálogo entre el sacerdote, cuya vestimenta simbolizaba un esqueleto, y un individuo de cada una de las clases sociales. Venía a ser una especie de sermón encaminado a poner de relieve que, cualquiera que sea la categoría del hombre, todo acaba con la muerte. Entre diálogo y diálogo, la Muerte y sus interlocutores ejecutaban algunas cabriolas, al compás del redoble del tambor.

Dato curioso que avalora la representación es el número de personajes de que consta la danza, el atuendo y atributos que ostentan, las evoluciones y la moralidad que persiguen. Pero dejemos que la pluma de la escritora Carmen Nonnel nos la describa en un reportaje:

“Lo que la distingue esencialmente de cuantas se representan en España es su extraño cuadro de danzantes. Son cinco, acompañados de un timbalero con vesta negra y cogulla. De los cinco danzantes, dos son mozos u hombres fornidos. Uno de ellos es el portaestandarte de la bandera negra, en la que figura, pintada en blanco, la calavera con dos tibias cruzadas bajo el lema: *Lo temps es breu* (el tiempo es

breve), en una de las caras, mientras en la otra, sobre el mismo tema, se lee en latín: *Nemini parco* (A nadie perdono). Su compañero agita con movimientos de segador una hoz plateada, que ostenta el mismo mote: *Nemine parco*.

Los otros tres danzantes son tres muchachitos, dos de los cuales llevan sendos platos de ceniza, mientras el tercero agita un gran reloj, cuya esfera señala sin descanso. Los vestidos de estas terribles figuras, son a modo de mallas, que las cubre ajustadamente de pies a cabeza y sobre las que se debuja en blanco la calavera, el esqueleto, tibias, fémures, etc.

El timbalero, con su monótono y obsesionante redoble, marca un ritmo que ellos siguen con saltos y cabriolas y el gesto continuo de la implacable señora".

Fuera de Verges, la Danza de la Muerte puede considerarse extinguida en la Península; mas, por suerte, quedan algunos brotes —no sabemos cuántos— en Hispanoamérica. Eran de esperar. En efecto, una mera ojeada panorámica sobre el árbol frondoso de la historia cultural, religiosa y folklórica de España nos hace ver cómo se nutren de la misma savia, según lo acreditan la lengua, la religión, el arte, las costumbres y las leyes implantadas en aquellas tierras por los descubridores, los colonizadores y los misioneros. A estos, seguramente, corresponde la gloria de haber establecido en el Nuevo Mundo el espectáculo moralizador de la Danza de la Muerte.

Es muy probable que hayan desaparecido de muchos lugares, aunque testigos de vista dan fe de cómo en Nicaragua se celebran aún los "bailes de indios y españoles con la muerte". El episodio se repite tres veces al año, coincidiendo con las fiestas de San Sebastián, San Mateo y Santiago, tutelares respectivos de San Marcos, Diriamba y Jinotepe, llamados los PUEBLOS por antonomasia en Nicaragua. Congregados los habitantes de las respectivas poblaciones, presididos por las efigies de los tres Santos Patronos, al son agudo de las marimbas, bailan por todas partes juveniles parejas mestizas, quizás algunas de ellas indias puras, ataviadas con trajes de colores que tienen mucho de mejicano y español. Truenan los buscapiés y los cohetes como en cualquier pueblo de España, y se respira en el aire, junto con la pólvora, la expectación.

"Es el baile que llaman de los *Inditos*: un grupo de mozallones ataviados de modo singular, con capas cortas y calzones a la rodilla, con tiaras de espejos y abalorios y con máscaras blancas de ojos verdes. ¿Por qué tienen esas máscaras bigotes rubios y qué hacen esos

chiquillos de atuendo similar? Es evidente que esos indios —dice el cronista— representan a los caballeros españoles, cuyos yelmos brillaban así al sol, y que los niños son sus escuderos. Han venido a bailar en honor de su patrón Santiago, el que ayudó a los españoles en América lo mismo que en España. Tejen una danza antigua de mucho donaire, interrumpida por ininteligibles tiradas de versos. No se dan cuenta de que, sin ser invitada, está bailando en medio de ellos la Muerte.

“La Muerte es ese espantajo vestido de blanco, con las líneas del esqueleto pintadas sobre su máscara y su camión, que salta entre los bailarines blandiendo unas enormes tijeras, cortando en el aire los hilos de las vidas.

“¿Qué fraile misionero inventaría esta danza, más útil que un sermón de campanillas? En las Danzas de la Muerte medievales, para dar buen ejemplo al pueblo fiel, los reyes y los emperadores, los papas y los obispos eran segados por la guadaña fatal. Aquí rinden su espíritu los capitanes delante de los indios. Una lección de catecismo sin igual” (12).

##### 5. *La Danza de la Muerte en la Pintura.*

En el campo de las artes descuellan con maestría incomparable las representaciones de la *Danza macabra*. Son formas expresivas empleadas por sus creadores para comunicar a sus semejantes las intenciones satíricas o edificantes que muestran las realidades aparentes de los cuadros.

El tema cuenta con numerosos cultivadores, y las obras desperdigadas por los museos, iglesias y diversos lugares no son menos cuantiosas. Las vemos en las paredes y vidrieras de los templos, en los cementerios, en las letras capitales de los libros de coro, en las lápidas sepulcrales, en los tapices... Nombramos a continuación las más conocidas, a partir del siglo XIV.

Parece ser que la pintura más antigua de la “Danza de la Muerte” fue descubierta en los muros de un convento de monjas de Petit-

(12) La Orden Miracle, Ernesto, *Santiago en Nicaragua*. Artículo publicado en el diario madrileño “YA” (21-6-1968).

Bâle. Se remonta a 1312. En 1407, veíanse ya pintadas en las paredes del cementerio de los Inocentes, en París, las escenas de la "Danza macabra", explicadas con unos versos groseros al pie de cada una. De todas ellas, las mejor conservadas son las de Chaise-Dieu y las de Kemarid. Pronto hallaron eco dentro de Francia, donde fueron propagándose por las iglesias de Amiens, Angers, Dijón, Ruán y otras, y, posteriormente, por Italia, España, Inglaterra y el resto de Europa, si bien donde logró la más variada y aleccionadora representación fue en Alemania.

Por lo que concierne a Italia, conviene destacar los frescos de Clusone de 1485 y las pinturas murales del camposanto de Pisa, atribuidas a Orcagna. Respecto a España, el Arcipreste de Talavera en su obra *El Corbacho*, escrito en 1438, describe "aquella muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de home que fablava con los reyes, como pintada está en León".

Pasando de soslayo numerosas reproducciones alusivas al mismo tema y adentrándonos en la segunda mitad del siglo XVII, no podemos eludir los lienzos de Valdés Leal, considerados como las obras más horrorosamente bellas que haya producido artista alguno. El propio Valdés las denominó *Postrimerías de la vida y de la gloria del mundo*. No representan la clásica Danza de la Muerte, pero logran idéntica finalidad con tanta o mayor fuerza que las ya conocidas. *Los geroglíficos de las postrimerías*, denominados así por el vulgo, fueron pintados a instancias de Miguel Mañara, para decorar la hermosa capilla de San Jorge, del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.

Los pinceles del pintor hispalense se inspiran en el admirable trabajo de Mañara titulado "Discurso de la verdad", en el que en frases verdaderamente sublimes señala el menosprecio a las grandezas humanas y de las miserias de la vida, cuando todas se funden e igualan con la muerte. Ambos lienzos, como todos los de contenido similar, rezuman agudo sentido filosófico y honda fe religiosa. El mérito del artista radica en la maravillosa y espeluznante realidad con que interpreta el asunto encomendado. Ha trasladado al lienzo, como pocos lo han hecho, las sublimes ideas que el sentimiento místico de su inspirador expresara sobre las banales y fugaces pompas de la vida y las horrorosas visiones de la muerte, que todo lo aniquila y nivela. En ninguna otra circunstancia se advierte un democratismo más impresionante y nivelador.

Sería olvido imperdonable no dejar constancia del pintor madrileño José Gutiérrez Solana (1886 - 1945). Arranca su pintura del tene-

brismo cantábrico y se aplica a reflejar el alma trágica de Castilla por medio de un expresionismo violento y descarnado. A pesar de la tendencia fascinadora que circulaba por sus venas, no sabemos que pintara cuadro alguno de la "Danza de la Muerte" según los cánones tradicionales. Pero quien le conoció y trató en la intimidad pudo decir de él, a propósito de su obra universalmente admirada: "Ningún pintor ha tratado *a lo macho* más diversos problemas de la Vida y de la Muerte que Solana. Ninguno como él, españolísimamente, nos ha presentado al ánimo un panorama más descubierto, más desnudo y más real" (13).

La Gran Enciclopedia del Arte, vertida del alemán al castellano por Gayo Nuño y prologada por Sánchez Cantón, traza un bosquejo breve, pero exacto, de la obra de Solana. Veamos cómo la enjuicia: "Pintor madrileño personalísimo, tanto en la elección de sus temas (mascaradas tristes, bajos fondos sociales, maniqués, toreros, etc.), como en el vigoroso color, siluetado en negro, con que los resolvía, usa en toda su obra pictórica de una fuerza casi ilimitada y trágica".

Solana es, ante todo, un vidente de realidades. "El único pintor español actual que ha tenido el sentido de lo trágico", en frase de un escritor tan sagaz y tan moderno como Joan Merli, refiriéndose a él y a su época.

Gómez de la Serna, que le conoció y trató en la intimidad, enjuicia la obra completa del artista. Al estudiar, por ejemplo, *El Triunfo de la Muerte*, nos dice que "arma un alboroto con los muertos enterados en esos cementerios de pueblo, con las daifas con que él ha bailado en los bailes de tamboril y con la plebe de las romerías, preparando con todos esos seres un bailongo de corral más que un plantel de resucitados solemnes".

Conocedor de la idea que atormenta al pintor, deduce que las procesiones y los carnavales son las dos certeras máximas de Solana, desde el momento en que su genio oscila entre procesiones y carnavales: procesiones con calaveras. "El calaverismo o esqueletismo le viene de lo que tiene de indiano en México, donde lo español, aliado con lo mexicano, produce verdaderos esqueletos de azúcar, de cartón, de yeso, bajo un sol de justicia que encala de más violencia a la muerte".

Hasta cierto punto, el ideario del poeta paredaño expresado en las *Coplas a la muerte de su padre* es recogido por los pinceles de

(13) Sánchez Camargo, Manuel, *Solana*, Madrid, 1945, p. 215.



Solana en sus cuadros. Con sabia penetración, conoce igualmente la farsa de la vida y por eso sus carnavales, que no se parecen a los de nadie, son en él tan sinceros. "Sus máscaras en plena follina —como las de Goya— bailan, dan aullidos humanos, que son más penetrantes que los de los lobos, y se podría decir que son cuadros sonoros y parlantes. ¡Danza macabra!".

Los cuadros de Solana —solemnes, llenos de verdad y armonía equilibrada— son cual ráfagas de escalofríos que sobrecogen y llevan nuestro espíritu hacia un más allá que vislumbramos. Incorporados al tema de la Danza macabra, son obras cimeras saturadas del más franco realismo sobre la fugacidad de la gloria humana.

Entre las obras más señaladas consignamos: *Osario, La guerra, El fin del mundo* (la más espeluznante), y *La procesión de la muerte*, amasijo de escenas y esqueletos, varias calaveras, la imagen del Crucificado y las inscripciones recordatorias de lo transitorio y vacuidad de la vida: *Finis gloriae, Memento homo, Pulvis, Cinis. Nihil.*

Destacados artistas de Centroeuropa despiertan asimismo interés sumo cuando se estudian sus creaciones —sencillamente fascinadoras— sobre la "Danza de la Muerte". De plena brillantez puede calificarse la forma gráfica inmortal de Holbein el Joven (1497-1543), reproducida en los grabados en boj, que denomina *Simulacros de la muerte*. Los vigorosos dibujos, de gran vivacidad, fueron publicados en Lyon, en 1538. Al verlos, alguien calificó la colección de "Danza macabra del Renacimiento". Del conjunto de estos cuadros conservados como joyas, emerge una idea general, que sintetizamos en el dicho de Salomón: "Vanidad de vanidades y todo es vanidad" (14).

Michael Walgemuth, otro pintor y grabador alemán nacido en Nuremberg (1434-1519), alcanzó fama como dibujante en madera. Fue maestro de Alberto Durero y sus grabados llevan al pie la fecha de la ejecución. De auténtica joya antológica puede calificarse su *Danza de la Muerte*, reproducida en la "Crónica mundial de Chedel".

Igualmente consignamos aquí la *Danza macabra* representada en una capilla de la iglesia de Santa María de Lubeck. Ofrece la particularidad de que al pie de las figuras hay unos versos, en viejo alemán, que el tiempo se encarga de ir borrando. Consta de veinticuatro personajes, y entre cada dos aparece la Muerte en forma de esqueleto, envuelto en un sudario. Otro esqueleto guía el cortejo general, saltando al compás de una flauta.

(14) Ecl 1, 2.



A ojos vistas está que la enumeración de obras y autores podría prolongarse; mas, percatados de la dimensión extraordinaria que alcanza el elenco de dibujos relacionados con el tema bajo el punto de vista expresado en el epígrafe, optamos por agregar el último eslabón a la cadena de tantas e inverosímiles variantes con el grupo de *La muerte de Basilea*. Otras la superarán en dibujo y colorido, pero ninguna pormenoriza y refuerza el argumento tradicional con tanta riqueza de estampas como ésta. Aparte de figurar entre las más antiguas, tiene a su favor haber despertado la afición a semejantes composiciones, aunque algunas carezcan de belleza artística. Su influjo va más allá: el mensaje que recogen los ojos del espectador mientras contemplan el bosque de figuras no es una alucinación, sino un conjunto de verdades, que —en definitiva— tendrán su cumplimiento al desaparecer los humanos de la escena del mundo (15).

#### 6. *La Danza de la Muerte en la Escultura.*

La tendencia satírica de la inmoralidad y de los hombres viciosos en los siglos medievales es tan clara y a veces tan inesperada, como se observa en los pormenores decorativos de no pocas catedrales, combinándose estos elementos zahirientes con otros muchos de intencionados designios.

Ahí están las portadas, los frisos y canecillos de crecido número de iglesias, no sólo para adoctrinar en la fe, sino para clamar contra

(15) He aquí, sin más, el origen de la acuarela que lleva por título *La muerte de Basilea*. Figuraba con otro nombre en el crucero de Klingenthal, antiguo convento de religiosas de Kleinstadt Basel, en 1400. La obra desapareció a mediados del siglo XIX, pero desde 1440 existió una copia, con ligeras variantes, en el convento de Dominicos de Grossbasel. Hans Hug Kluber la restauró en 1568 y la completó con las figuras del párroco Ecolampadio y sus asistentes, y las de la madre y el niño. En 1805, al derribarse la pared sobre la que aparecía la *Danza macabra*, se recogieron todos los fragmentos de la pintura y se depositaron en el Museo de Basilea. Un año después Rudolf Feyrabend de Basel, inspirándose en el material acumulado, hizo —a su manera— una copia de la *Danza pintada* en el referido convento de Predicadores. Esta y no otra es la génesis de la tan traída y llevada *Danza*.

Desde estas líneas expresamos nuestra gratitud al Excmo. Sr. Embajador de España en Berna don José Felipe de Alcover y Sureda, por habernos facilitado desinteresadamente la fotografía de la *Danza* descrita y haber corrido con todos los gastos. Cf. el índice de láminas y, en hoja aparte, el pie que acompaña a cada uno de los 42 grupos de que consta *La muerte de Basilea*.

los abusos de la sociedad, censurar los vicios e inculcar el desapego de los bienes caducos a cambio de los celestiales. Los relieves del Juicio final con las escenas de los condenados y de los elegidos han tenido su punto de arranque en el episodio del cese de la vida.

Toda una literatura histórica, teológica y apologética sobre el tema de la muerte nos revela el mérito y sabiduría de la Iglesia con respecto a esta delicada y sublime expresión del espíritu en el campo sensible del relieve, confiando al artista una función mediadora. La escultura, al echar mano de estas señales sensibles, hermana la belleza formal con la profundidad doctrinal. Evita con sabio equilibrio el excesivo realismo por una parte, y el exagerado simbolismo por otra, aunque es frecuente que el fiel de la balanza se incline por lo tétrico, lo espeluznante, si de la representación de la *Danza de la Muerte* se trata, con el propósito de lograr la mejora de costumbres.

¿Qué otra intención persiguen si no los espectáculos macabros que ofrecen los cráneos y esqueletos vestidos con el hábito capuchino, que cuelgan de las paredes en el cementerio conventual de San Félix de Cantalicio en Roma? Algo parecido, aunque atenuado, puede verse en un recinto abovedado del antiguo convento de San Francisco, en Palencia, cuyo revoque se halla materialmente cubierto de calaveras y huesos humanos.

No hay por qué insistir que, en la Edad Media, la Danza de la Muerte es un motivo clásico. Los artistas la representan mediante la pintura o el grabado, pero casi nunca acuden al relieve. Existen, sin embargo, algunas excepciones. Por figurar entre las más antiguas, presentamos dos ejemplares: la del cementerio de San Maclou o San Maló, en Francia, y la de Neustadt-Dresden, en Alemania. La primera, aparece entre los monumentos más curiosos en el género macabro. El camposanto data de 1348, en plena época de la peste negra. En Rouen la mortandad fue espantosa, como en el resto de Francia, donde *mourut bien, en iceluy an, plus du tiers du monde*, en frase de un cronista de la época. Agrandado en 1432, el recinto se enriqueció, en 1526, con tres galerías y sus correlativas columnatas. Sobre el fuste de cada columna se labraron, en alto relieve, entre 1527 y 1529, diversas escenas de la Danza de la Muerte. Burlona o pensativa, la Cruel atrae a sus víctimas, que acuden aterradas.

El siglo xv, censor implacable, ve en la Danza macabra motivos de serias reflexiones; es más, exulta a la vista de la situación creada a cada personaje y les recuerda, por ejemplo al emperador, *qui si*

*belle et halte vie faisoit en ses castels*, que delante de la gran niveladora cuenta tanto como *le povre enfançon qui riene sait, sinon a, a, a*.

El conjunto era todo un poema fúnebre. Nuestra Señora la Muerte exigía vasallaje a todos los hombres y a todos los estados del gran Reino de los sepulcros. Cuantos visitaban el cementerio no precisaban esfuerzo mental alguno para entender las lecciones resultantes de las actitudes y personajes del drama petrificado.

Antes de que aquellos relieves fuesen despiadadamente mutilados en el siglo xvi por Gabriel de Lorge y sus hugonotes, veíanse en San Maclou a la Muerte llevando en pos de sí a varios individuos que el pueblo distinguía con los nombres de papa, rey, cardenal, obispo, abad, cartujo, condestable, etc. Sobre la columnata —muy esbelta— corre un entablamento colmado de motivos fúnebres. En una longitud de ciento cincuenta metros van apareciendo en bajo relieve cráneos, costillas, vértebras, tibias y fémures, picos y azadas, relojes de arena, cruces y ataúdes. Con posterioridad, en 1640, se añadió una cuarta galería. Los frisos ostentan esculturas análogas a las ya descritas, pero las columnas no llevan personaje alguno. Se comprende: los gustos de la época habían evolucionado (16).

Como todas, existe también otra *Danza macabra*, que ofrece una ventana abierta para presentar con tonos tristes y desolados la caducidad de la potencia humana. Aludimos a los bajorrelieves que el duque Jorge de Sajonia hizo grabar, en 1534, en la pared del castillo de Dresde. Consta de veinticuatro figuras humanas y tres de la Muerte, no en ademán de danzar, sino en forma distinta. A raíz de un incendio, en 1701, el conjunto quedó muy mal parado; pero, sometido a una restauración minuciosa, fue trasladado después al cementerio de Neustadt-Dresden.

Queramos o no, el cabo que une el destino del hombre al polo sobrenatural del Creador no queda suelto; pero como somos desmemoriados, la *Danza de la Muerte*, desde el trasfondo de sus severas exigencias, de sus críticas y de sus ataques será, ni más ni menos, el despertador de la conciencia que nos mantenga vigilantes, trocando lo ilusorio por lo real. Con su lenguaje sin sonidos, pero libre y audaz,

(16) *L'Ecole Saint-Maclou*, en la rev. "Bulletin des Écoles Chrétiennes", número 5, pp. 273 y ss, y número 6, pp. 381 y ss. Dreesen et Smet successeurs, Bruxelles, 1907.

Muy interesante es también la *Chronique de Pierre Cauchon*, aparecida en "Société d'Histoire de la Normandie", donde el autor hace un estudio acabado sobre la *Danza de la Muerte*.

nos recuerda que ante ella nada valen el poder, el infortunio, la vileza, la ciencia y la humildad. El horripilante coro de esqueletos con el típico símbolo individualizador —llámese tiara o corona, toca de la dama, capucha del fraile o azadón del labriego— habrá de bailar grotescamente al compás de sus chistes y risotadas.

#### IV. — EXHIBICION TERPSICORA DEL AGUA EN SUS TRES ESTADOS.

##### 1. *Razón de la sugerencia.*

Nos hallamos en un mundo visible y material que nada tiene de abstracto. La multitud de seres que lo componen —manantial perenne de inspiración, pues nunca dicen su última palabra— nos muestran al Creador y nos trazan la senda que a El conduce. Si “los cielos cantan la gloria de Dios” (Sal 18, 2), no es menos cierto que las criaturas que pueblan el planeta nos hablan de El y ensalzan a su Autor.

La presencia de Dios en las obras de la creación y en las acciones humanas pesa lo suyo y hasta presiona la vida del cristiano. El impacto se produce, puesto que las criaturas entrañan mensajes para quien las contempla con los ojos de la fe. No porque los seres inanimados ocupen el último lugar en la jerarquía de valores, dejan por eso de anunciar al hombre —incluso con fuerza— el profundo y trascendental contenido que encierran a la luz de la fe. Sólo así se explica que el rey David oyera el lenguaje de los vientos, de las aguas y de los montes y les invitara a cantar y danzar, loando las misericordias del Señor.

Para quien no pulsa los aconteceres y las cosas de esta manera, a buen seguro que le resultará extravagante nuestro modo de pensar, con sólo leer el capítulo referente al agua. ¿Por qué ha de ser ilusorio su contenido? No vemos razón alguna. Es más, creemos que pudiera decirse lo mismo del resto de las criaturas, ya que la detenida observación de cada una de ellas sugiere, necesariamente, asombros inexplicables.

Pero hoy, que todo es desasosiego en medio del ajetreo incesante de la vida, sólo un dinamismo interno de alto nivel espiritual, puede restablecer el equilibrio roto por el desmesurado afán de lo terreno, en detrimento de los valores espirituales.

¡Cómo calma y temple el espíritu semejante manera de ver las cosas y los acontecimientos! Desentrañar el simbolismo de los seres bajo el prisma de la existencia de Dios, es estar en lo cierto. Sólo así podremos afirmar que todos ellos danzan y cantan, lloran y se estreman, gimen y claman, ruegan y alaban—inconscientemente, por cierto— a la Divinidad, en virtud de la obediencia a las leyes por las que se gobiernan. Contempladas de esta manera las cosas, ofrecen el espectáculo de un mundo visible, envuelto en simbolismos fáciles de desentrañar.

El Sagrado Texto desgrana el rosario de criaturas que nos rodean, expresando parecidos sentimientos, tras de cuya lectura siente uno encendérsele la inspiración. Entre esa infinidad de seres, apuntamos el agua en sus varios estados.

Las atinadísimas alusiones de que hace gala la Biblia y a las que acudimos para la trabazón de estas ideas, nos son indispensables hasta cierto punto, pues, aparte de cómo puede enfocarlas cualquiera, ninguno mejor que los Libros Santos, entre los que descuella el Salterio. El provecho de su lectura y mejor aún de un estudio reposado sube de punto, con sólo comparar su lenguaje con el de otras fuentes literarias.

Los Autores sagrados hacen gala de un sinfín de figuras retóricas que embellecen extraordinariamente el pensamiento, a la vez que dan a conocer cómo el Señor ejerce absoluto dominio sobre sus criaturas. Así, por ejemplo, se nos dice que las aguas del mar están recogidas “como en un odre”; al trueno lo llaman “estampido”; nos hablan del “bramar y alborotar de las aguas y del estruendo de las olas” e indican “cómo los ríos levantaron su voz”.

La imaginación del escritor, llevado del soplo divino, designa a las nubes con los nombres de “agua tenebrosa” y “pabellón que cubre a Dios por todas partes”. Equipara los rayos a “saetas de Dios” y los truenos vienen a ser “el estruendo del Señor y el resoplido del aliento de su ira”. Asimismo nos dice que “vuelan las nubes como aves” y compara el agua helada a “una coraza de hielo”.

No sabe uno que admirar más en el escritor, si la riqueza literaria o la convicción de que las cosas y los fenómenos que se producen en la Naturaleza nos llevan a Dios, después de desentrañar su simbolis-

mo. No son ellas la Divinidad, sino que prestan su obediencia a las leyes por las que se rigen y que fueron establecidas por el Soberano del Universo.

Bien lo da a entender el Salmista, cuando, a través de las maravillas que describe, contempla sereno o sobrecogido al Señor que todo lo gobierna, como cuando dice: "Te oí benigno en la oscuridad de la tormenta" (1), o "A tu amenaza echaron a huir (las aguas) amedrentadas del estampido del trueno" (2).

Para el escritor sagrado todo es motivo de elevación espiritual y hasta de gozo, con sólo echar una mirada a cuanto le rodea. Por eso nos dirá: "Porque me has recreado, oh Señor, con tus obras: y al contemplar las obras de tus manos, salto de gozo" (3). Y añade más adelante: "Maravillosas son las escarpaduras del mar; más admirable es el Señor en las alturas" (4).

Idéntica emotividad advertimos en los escritores profanos, como puede colegirse de la lista interminable de figuras de lenguaje que emplean, con sólo contemplar las aguas fascinantes de los emanaderos, de los ríos y de los mares, que fueron para ellos fuente inagotable de inspiración.

Pudiéramos hacer acopio de citas y autores, pero huelgan las referencias. Bástanos dar rienda suelta a la imaginación y dejar hablar al corazón para lograr nuestro propósito. El que hayamos elegido *el agua* es a modo de botón de muestra, pues lo mismo pudiera decirse de los demás seres de la Naturaleza. Lo interesante es descubrir por doquier la huella de Dios; adivinar en las personas y en las cosas el trasfondo de significados e intenciones que hay por debajo de todo y que sólo se revela a los hombres atentos a semejantes realidades.

Para gustar de estos coloquios y, sobre todo, para que aprovechen al espíritu, hay que paladearlos con detención, sin prisas, uno a uno. Todas las criaturas se prestan a semejantes elevaciones, ya que en cada una puede descubrirse a Dios accesible, cercano, próximo.

Cuanto venimos diciendo es una verdad tangible a todas luces, no producto de la imaginación. Hasta los mismos paganos, que no recibieron el don inapreciable de la fe, vieron la necesidad de crear unos dioses con intervención directa en el dominio de las aguas de

(1) Sal 80, 8.

(2) Sal 103, 7.

(3) Sal 91, 5.

(4) Sal 92, 4.

los ríos, de los mares, de las nubes, de las lluvias y de los demás fenómenos con ellas relacionados.

Cada manifestación de la Naturaleza llenaba al hombre de terror, veía en cada fuerza oscura una voluntad sobrenatural y temible, ante la cual, si no quería sucumbir, tenía que inclinarse. Potencias implacables, según ellos, producían los truenos, las tempestades, los rayos, el fuego, etc., e inspiraban un miedo indecible. "Y puesto que estas fuerzas tenían una voluntad absoluta y un inmenso poder, no les quedaba otro recurso a los hombres que adorarlas y ofrendarlas sacrificios para aplacarlas. Así nace en esas mentes la idea de lo divino" (5).

Los griegos creyeron que, originariamente, el dios de las aguas era *Júpiter*, considerado como el soberano de toda la Naturaleza. Homero en sus obras inmortales —la *Iliada* y la *Odisea*— nos habla del dios *Poseidón*, hermano menor de *Júpiter*, que habitaba un hermoso palacio en lo profundo del mar. Aparece unas veces como dios protector; colérico y terrible otras. Como rey del mar, podía provocar naufragios, pero también socorrer a los nautas en peligro, enviándoles vientos favorables. Era a la vez guía de las *ninfas* y manantiales, el dios del agua fresca. Teníasele por padre de *Eolo* y sustentador de la tierra, pues creíase que el mar sostenía a esta.

Para la imaginación de los antiguos griegos, de férvida y poética fantasía, creadora del mito maravilloso de los dioses, los caballos de *Poseidón* eran la representación de las espumosas olas del mar, de los ríos, de los torrentes.

En la mitología romana el dios de las aguas es *Neptuno*. Fue adoptado por los romanos con el doble carácter de dios del mar y de los ejércitos ecuestres. También nos habla de las *ninfas*, divinidades de las aguas que habitan las nubes. Divididas en varios grupos, eran las *náyades* las ninfas de los ríos y de las fuentes, de las aguas estancadas, de las lagunas y de las aguas medicinales. La característica peculiar de todas ellas consistía en que eran aficionadas a la danza y a los juegos.

Por todo lo que precede echamos de ver la necesidad de un Dios creador, que rige y gobierna cuanto nos rodea. La propia debilidad humana y su impotencia para frenar o anular los fenómenos de

(5) Capece, Lidia, *Los Dioses del Olimpo*, en "Enciclopedia para la juventud", t. 1, Montaner y Simón, S. A., Barcelona, 1962, p. 376.



la Naturaleza nos llevan a este convencimiento, garantizado por la revelación.

Hoy, en los tiempos que vivimos, nos explicamos los fenómenos naturales por medio de la razón y de la ciencia, y todo nos parece lógico y natural: pero ¡entonces! Sin embargo, ayer, hoy y mañana habrá que buscar la causa primera de todas las cosas en un Dios creador y autor de las leyes sapientísimas por las que se rige el cosmos. Razón de más para palpar en todo la presencia de la Divinidad, tanto en los acontecimientos prósperos como adversos, aunque no intervengan directamente, sino dejando obrar las leyes físicas por Ella establecidas.

Tuvieron que venir algunos descreídos y determinados gobiernos ateos para decirnos que la existencia de Dios es un mito. Pretenden demostrarlo —vano intento— con un sinnúmero de discursos y publicaciones y con el no menos ridículo *Museo del ateísmo*, establecido en la antigua y gran iglesia de Nuestra Señora de Kazán de Leningrado (Sala de historia de las religiones). Quieren demostrar con el mismo que el Cristianismo es una superstición más, al estilo de tantas otras derivadas de la mitología; pero ni ellos están convencidos de lo que predicán, ni convencen a las masas.

## 2. *Himno a la saltación de las aguas*

1. Fontanas silenciosas, sólo perceptibles por el danzar de las arenas y el gluglú de las burbujas, alabad al Señor.

2. Manantiales de aguas salutíferas, burgas, géiseres y toda clase de veneros nacidos al pie del roquedal o entre cañaverales que velan vuestro borbotar saltarán, alabad al Señor.

3. Aguas cristalinas e incontaminadas, que apagáis la sed del transeunte y le recreáis con la música de vuestro curso y el bailoteo de múltiples evoluciones entre rocas y guijarros, alabad al Señor.

4. Pozos artesianos y hontanares abiertos en las entrañas de la tierra, que recordáis el simbólico “Dame de beber” del Maestro a la Samaritana, con la promesa del “agua viva que mana hasta la vida eterna para que nunca volvamos a tener más sed”. Puestos a la escu-

cha del divino mensaje, os decimos: Saltad de gozo al son de los borboritos y alabad al Señor.

5. Embalses aéreos agitados por el vendaval, que abris las compuertas a las cataratas convertidas en arpa gigante de agua embriagadora para regocijo de los cultivos, alabad al Señor.

7. Nublados movedizos, que danzáis la canción horrisona del "estruendo del Señor" o permanecéis inmóviles a modo de negro manto entre ramalazos de luz, llevando en vuestro seno el estremecimiento del rayo, del trueno y del pedrisco, alabad al Señor.

8. Retumbos de nubes, provocados por el palmoteo estremecedor de manos invisibles: jamás timbales y bombos produjeron tanta sonoridad ni acompañaron con tan marcado ritmo danza alguna como los de las saltaciones aéreas de estas masas. Preñadas de siniestras intenciones, amordazad al rayo, remediad la sequía, rociad los cultivos y alabad al Señor.

9. Hilachas de lloviznas perezosas y de aguaceros desprendidos de las nubes: impelidas por el viento, trezáis remolinos de bailes mientras arrecian la música del repiqueteo en los cristales y el estallido sordo de las burbujas sobre el agua. Por ser estrofas del cancionero de la naturaleza, congratulaos con el resto de las criaturas y alabad al Señor.

10. Salterío de arroyuelos y de ríos caudalosos, que discurrís por cauces de cantos rodados y de rocas bruñidas por la caricia de aguas cristalinas, ejecutando danzas trepidantes o mostrando en vuestras crecidas remolinos polvorientos con el bramido del oleaje, alabad al Señor.

11. Ríos aletargados en sus trazos postreros, que en lucha despiadada con el clamor patético del mar y en saltación desigual os veis engullidos por las fauces del enfurecido oleaje, alabad al Señor.

12. Cascadas y torrenteras, que en alocado galope os despeñáis hacia el abismo, mostráis refulgentes cabelleras de corriente airada y brincáis entre clamores y gemidos, alabad al Señor.

13. Ríos que os descolgáis de las montañas rugiendo y vomitando espuma, para luego discurrir por valles angostos, alabad al Señor.

14. Comparsa maléfica del granizo, que a las primeras notas espeluznantes del trueno y del rayo, marcadas por el látigo luminoso del relámpago, bajáis a la tierra menos para regalo que para castigo; cólera vertical, fuego graneado, que en percusión reiterada causáis tantos males: sabed que también la desgracia nos muestra la mano

providente del Altísimo y nos acerca más a El, por lo que os decimos: Alabad al Señor.

" 15. Nieves perpétuas de los picachos; nieves de los ventisque-ros, de las simas y de las rinconadas, que hacéis nido gran parte del año; nieve de la estación invernal; enjambre de copos de lana, que en saltación indecisa o en ventiscas airadas cubrís la tierra con traje de acristianar, alabad al Señor.

16. Puntitos luminosos de la ventisca espolvoreada, que reto-záis indecisos, temerosos de poner mácula a vuestra blancura cuando os posáis en el suelo, alabad al Señor.

17. Rocío y escarcha, velos nupciales recamados de diamantes en exhibición terpsícora iridiscente, que enjoyáis la noche y el día hasta la aparición del Astro-Rey. Lo caduco de vuestra existencia nos muestra cuán deleznable es lo terreno y cómo nuestros pasos deben encaminarse a adquirir y conservar la perla de la divina gracia. Por llevarla en vasos quebradizos, imploramos el favor del cielo, unimos nuestras plegarias a las vuestras y os repetimos: Alabad al Señor.

18. Aguas represadas por el hombre, que en carrera frenética os deslizáis por toboganes de acero hasta transformar la saltación, al compás de los giros trepidantes de turbinas y generadores, en fuentes de luz, de calor y de energía, alabad al Señor.

19. Encrespadas olas del mar bravío, que al soplo musical del viento y en acompasada saltación semejáis escuadrones de caballería de crines plateadas, lanzando al espacio relinchos de olas fugitivas hasta estrellarse en los acantilados, para luego volver al seno cóncavo de donde salisteis, alabad al Señor.

20. Cóleras marinas de danza arrebatada, que ennegrecéis la proverbial esmeralda líquida y levantáis las silbantes olas, afiliadas en la espuma mordiente, alabad al Señor.

21. Oleaje de crestas hinchadas por el huracán, que te yergues y caes con estrépito para venir a morir a la escollera, después de sacudir con violencia los bajíos a flor de agua, alabad al Señor.

22. Flujo y reflujo de la pleamar, que en días de tormenta os entrechocáis, creáis penachos multiformes y proseguís la embestida con veloz carrera; vuestro encuentro semeja al dragón-monstruo que se retuerce, mientras —frenético— agita las alas, socava con los pies el suelo movedizo e interpreta los compases de la sin igual danza macabra hasta sucumbir en estertores agónicos. También ahora, por correr parejas con situaciones anómalas de la criatura racional, os decimos: Alabad al Señor.

23. Pecho curvo del mar, que te ensanchas y estrechas con el ascenso y descenso periódico de sus aguas. El que éstas se muestren inquietas, se encabriten o sonrían no son obstáculo para que, entre canciones y bailes, juegos y luces, bramidos y travesías sin rutas por las que anda suelta la muerte, el respirar profundo y dilatado de que haces gala acompañe el espectáculo general, clamando al unísono: Alabad al Señor.

24. Alucinante danzar de las olas, pregoneras de vida y frenesí: desgranáis donaires y vociferáis presagios de zozobras. Sabed igualmente que, ya os encaracoléis o mostréis enmarañada cabellera, siempre deslumbráis con nuevos saltos, remolinos y volteos, a la vez que dejáis oír vuestra ininterrumpida plegaria con su estribillo: Alabad al Señor.

25. Avalanchas de agua en torbellinos de huracán; olas revueltas por el empuje de corrientes contrarias, que en saltación briosa mostráis las cabelleras flotantes y semejáis cráteres de volcanes submarinos arrojando lava espumosa, alabad al Señor.

26. Aguas tranquilas de los ríos, lagos y playas; tersura del mar; bailoteo de ondas que os rizáis al empuje de la brisa, mientras una música extraña —canción de la placidez sino palabras— canta “al que tiene señorío sobre la bravura del mar y sosiega el alboroto de las olas” (6), alabad al Señor.

27. Chapoteos del mar en calma; olas temblorosas, hechas música y bailes de mesurados pasos, que semejáis pálidas sonrisas más que vocerío multitudinario, alabad al Señor.

28. Cabrilleo saltarín de olas sin romper, que laméis los agrietados muros del malecón a punto de desplomarse, alabad al Señor.

29. Danza rítmica del oleaje, que resbalas remontando a empujones las arenas movedizas de la playa, de suave declive, alaba al Señor.

30. Icebergs y témpanos de hielo sorteados por los navegantes; pistas congeladas de los hontanares, de los ríos y de los lagos; carámbanos multiformes; danza dehielos quebrados, “como trozos de pan” (7); corona protectora del sistema circulatorio del planeta: vuestra presencia nos trae a mandamiento para que no seamos de hielo en el trato con nuestros semejantes, para que haya claridad en

(6) Sal 92, 3.

(7) Sal 88, 10.

nuestra conducta y conservemos en el alma la silenciosa quietud de la contemplación.

El papel que se os asigna en la industria del frío, en la economía doméstica, en la cirugía y hasta en el deporte nos da pie para ver a través de vuestra transparencia al Supremo Rector del Universo, a la vez que nos impele a gritaros: Alabad al Señor por los siglos de los siglos. Amén.

### 3. *Mensaje espiritual.*

¡Cómo agrada dialogar con la naturaleza, fuente de infinitos goces, inefables y gratuitos! Otras veces quedamos absortos ante el espectáculo que ofrece cada una de las criaturas por separado, el agua, por ejemplo, con sus evoluciones y acrobacias. Mas no acaba aquí todo. Se muestre tranquila o alborotada, siempre sugiere a la criatura racional un conjunto de lecciones dignas de ser tenidas en cuenta.

En la vida del hombre, como en las aguas de los ríos y de los mares, hay de todo: quietud, desasosiego, tempestades y naufragios. El oleaje revuelto tiene su imitador en la violencia física humana, una de cuyas formas es la injusticia, síntoma de impotencia espiritual, así como la guerra material, cuyo equilibrio sólo puede restablecerse por una acción social que evite la miseria.

Sería erróneo llamar héroes sólo a quienes triunfan por la fuerza; lo son igualmente los que descuellan por la inteligencia y grandeza de carácter, porque donde no se dan estas cualidades no puede haber hombres de valía, ni siquiera grandes artistas ni espíritus propensos a la acción. El que se den estos ideales no quiere decir que pueda ser abolida la debilidad humana, el dolor, el sacrificio y la muerte temporal; pero podrán encontrar asistencia y alivio. Más aún: queda la esperanza que no se apagará. "Toda esperanza —decía Pablo VI en su Mensaje pascual de 1971— se funda sobre una certeza, sobre una verdad, que en el drama humano no puede ser solamente experimental y científica. La verdadera esperanza que anima el intrépido caminar del hombre se apoya en la fe".

La similitud entre el mar embravecido y las pasiones humanas es patente. Por ley inexorable, cuando la luz verde da paso a los

vientos, sobrevienen las tormentas y las olas presentan sus crestas hinchadas, mientras el suelo pataleado se estremece. En el hombre, el vibrar de la danza pasional con sus círculos, carreras y vaivenes se percibe por doquier: guerras, injusticias, ambiciones y abusos de fuerza en los de arriba, frente a pobreza, hambre y esclavitud en los de abajo. Los signos son pavorosos, cuando sería tan hacedera la convivencia, con sólo derivar hacia los pueblos subdesarrollados las ingentes sumas gastadas en ingenios bélicos.

Los tiempos que nos toca vivir mendigan oración. Ningún remedio tan reparador como ella. Los males que palpamos invitan a la reflexión, al cumplimiento honrado del deber y, sobre todo, a la oración. "Si no creemos más que en esto, escribe Juan L. Calleja, también es manera —acaso la mejor— de doblar la rodilla y ganar la compasión del Destino". De lo contrario, a semejanza de lo que acontece en el mar, el pez grande se comerá al chico, sin que veamos poner remedio.

El mensaje espiritual de las ondas se dirige lo mismo al individuo que a la colectividad. Ante la furia de los elementos desencadenados y el peligro de zozobrar, dispone el hombre de un medio seguro que le preservará del naufragio: la protección divina mediante el recurso de la oración. El episodio evangélico de la tempestad apaciguada es una lección hermosísima de cómo hemos de comportarnos cuando la navecilla de nuestra alma se halla embestida por el oleaje de la adversidad. Los vientos huracanados y la mar bravía ¿qué otra cosa representan sino las pasiones y la malicia humanas, origen de las transgresiones de los mandamientos y de las discordias entre hermanos?

Las olas juegan con la barca, como si a esta le faltara el timonel. En torno de ella reina la noche con su siniestra negrura y muchas veces, aunque los hombres estén familiarizados con los ventarrones y la marejada, se creen perdidos. Mas no debiera ser así. Hay uno que puede salvarles: es el que está durmiendo en el fondo de la barca. Para probarles, hace como si no le interesara la necesidad de los ruegos. Así permanece hasta que se acercan a El, como sus discípulos, y le despiertan a gritos: "Señor, sálvanos, que perecemos". Entonces es cuando el Maestro se incorpora y demuestra su señorío, su absoluto dominio sobre los elementos alborotados. Sólo una insinuación de su voluntad, y al instante reina la calma.

Sin la compañía del divino Timonel no podrán arribar al puerto de la eternidad. Si Cristo está con ellos, la travesía está asegurada;

pero sería de lamentar que tuviera que dirigirles el reproche: "¿por qué ternéis, hombres de poca fe?". Recostado en el cabezal de la nave está El para secar las lágrimas; pero nuestra vista no alcanza más allá de nuestros párpados. No te extrañes, Señor, que no te sigamos a veces, pues nuestros reinos son servirse de los demás como esclavos, matar, oprimir, utilizar.

Más por mucho que discurremos sobre el danzar del líquido elemento, saltarín o enloquecido, así como sobre las enseñanzas que, por comparación, se desprenden con el modo de comportarse el hombre, zarandeado por el torbellino de las pasiones, siempre nos quedaremos cortos. No afirmaríamos lo mismo del autor del salmo 106. Ante semejante maravilla de la creación, tensa las fibras más finas de su sensibilidad vuelca la espontaneidad de sus sentimientos y revela un alma delicada a través de los elogios que predica a cuantos invocan a Dios con fe, mientras persisten las singladuras por el mar alborotado de la vida.

Cuanto más paramos la atención en lo que nos rodea, más nos persuadimos de que los seres del Universo cantan la gloria de Dios. En este sentido bien puede decirse que toda la Tierra es su Templo; pero muchas veces sucede que nos tapamos los oídos y cerramos los ojos del alma para no oír el canto de las criaturas ni percibir los arabescos de sus danzas a honra del Creador. A manera de niños inconscientes, seguimos construyendo castillos de arena para la primera ola; llamamos vida a la muerte, y muerte a la vida.

Pero proclamémoslo muy alto: no sólo el agua, sino la creación entera nos invita a entonar el poema de la gratitud y a despertar en nosotros pensamientos divinos. ¡Qué fácil es palmar la presencia del Señor, que no es inaccesible ni se distancia, como muchas veces imaginamos! ¡Cómo nos agrada verle a través de tantas maravillas! Si somos tan miopes, que no llegamos a descubrirle, atribuyámoslo a nuestro orgullo, incapaz de rimar con la armonía de sus obras.

¿A qué alegar más razones? Valga por todas la del Espíritu Santo, cuando dice: "Por mucho que digamos, nos quedará mucho que decir; mas la suma de cuanto se puede decir es: Que el mismo Dios está en todas las cosas" (8).

(8) Eclo 43, 29.





## V. LAS DANZAS DEL CORPUS EN PALENCIA.

### 1. *Las danzas ancestrales, patrimonio nacional.*

La complejidad de agrupaciones terpsícoras desperdigadas por los pueblos y ciudades de España forman un tapiz de dimensiones colosales, en el que aparecen armoniosamente combinadas las instantáneas de las viejas danzas, con la vistosidad del colorido y el barrunto de los ritmos. Pero nos quedamos cortos. Muy otra es la realidad. No se trata de actitudes estáticas sobre momentos aislados e inmóviles, sino que aparecen con todo su dinamismo.

¿Quién no ha oído hablar de la danza de las hogueras de San Juan o del solsticio de verano, sin es que no la ha presenciado o ha intervenido directamente en ella? Aunque su origen sea de significación mágica, la que se celebra en torno a la efigie del Santo en ciertos lugares de Castilla y de otras regiones engarza con las fiestas religiosas.

Las de cada aldea, las de cada ciudad, conservan el tipismo inconfundible de la pluralidad. El número de las que perduran es incalculable. Bailaban las Cantadoras en la Edad Media ante la Virgen Blanca de la catedral de León; bailan las monjillas claustrales entonando villancicos en la Nochebuena ante el Niño Jesús, y nuevamente hacen su aparición, retozonas y reverentes, infinidad de evoluciones jubilosas que creíamos perdidas para siempre.

En los bailes moceriles se encierran las tradiciones ancestrales, ignoradas las más de las veces por los mismos danzantes. Es innegable que las saltaciones populares explican las creencias, las costumbres y el medio ambiente, así como las concepciones sociales, inte-

lectuales y físicas de los habitantes del lugar. Forman el substrato de la asamblea, en cuyo nombre intervienen los tripudiantes.

Las comparsas interpretan el ritmo y el misterio de sus coterráneos: descubren la escondida sabiduría del movimiento aplicado a una idea, a un sentimiento, a una serenidad, a una turbación. Si la danza, sea cual fuere, tiene mucho de espectacular, el conjunto de todas ellas es deslumbrante. Por eso no es tarea fácil decir cuál supera a cuál. Cada región se enorgullece de su repertorio y no lo cambia por el del vecino. Lo admira y hasta llega a representarlo, pero no lo trueca.

Por suerte, los viejos ritmos cobran nueva vida y las regiones españolas se contagian con idéntico afán renovador, halagadas por la valía del propio folklore, tanto o más apreciado por los de fuera que por los de casa. Comprendemos que a la vista del remolino trepidante de saltaciones desparramadas por el suelo patrio, resulta difícil hablar de preferencias, ya que, puestos a elegir, quedamos perplejos frente a tanta beldad, si bien es admisible y hasta parece justificado que nos inclinemos por las de la propia región, porque escarban en el pasado glorioso y reconstruyen su historia.

Poco importa que las danzas sean religiosas o agradables pasatiempos. Siempre serán ritos sagrados que no podrán desaparecer, y menos a partir de haber sonado la hora en el cuadrante de las saltaciones ardientes, para hacerlas resurgir con desbordante vitalidad. Mientras no se degraden, los bailes profanos jamás serán sinónimos de bailes profanados.

## 2. *Descripción de tres comparsas elegidas al azar.*

Y puesto que la presente monografía la iniciábamos aprovechando nuestro paso por Galicia, permítasenos, después de habernos asomado a esa hermosa tierra y antes de ceñirnos a las de Palencia, describir a modo de ejemplos dos de Redondela y una de Santiago de Compostela, por no citar otras de la misma región, que son muchas y variadas.

Todos los años, por la fiesta del Corpus, la alegría se desborda en Redondela. ¿Cómo no? Ello se debe a que el elemento humano, asociado al religioso, conserva casi intacta la vieja solera, mostrándose

pródigo, comunicativo, cordial. En esta ocasión rara vez se vela el cielo, cuya tersura inviolada y su azul clarísimo obligan a cerrar los ojos para no fundirse y desvanecerse. Bien puede decirse que Redondela, al pasear en triunfo por sus calles y plazas a Jesús Sacramentado y desenvolver sus festejos terpsícoros impregnados de destreza y colorido, es un remanso que vive de su propia fantasía en un mundo que se desvanece.

Desde tiempo inmemorial es conocida la *Danza de las Espadas*. Ya, en el siglo XVI, los Acuerdos del Concejo hablan de ella, al ordenar no sólo que los gremios de la villa asistan a la procesión del Corpus Christi, sino que se tenga igualmente el festejo popular de la Danza.

No andan descaminados quienes le atribuyen origen guerrero, tan antiguo como el Paganismo, o consagrada a festejar la llegada de la Primavera. Tiene un gran sabor popular y conserva aún su *maestro*, sus *primeiros* y *rabelos*, sus *pasos* y *combinaciones*, que se verifican al compás de la gaita y del tamboril.

Paralela a ésta existe otra muy original, denominada *Danza de las Penlas* o de las *Penliñas*, también muy antiguas. Se trata de unas niñas vestidas con trajes vaporosos que bailan sobre las cabezas de unas mujeres, que imprimen con los brazos graciosos giros y movimientos, en combinación con el son de la gaita y el tamboril.

Castroviejo la describe diciendo que "es una curiosa danza femenina en la que las niñas —penlas— vestidas de color y con silbato de plata pendiente del cuello, van subidas sobre los hombros de fuertes mujeres denominadas *burras*. Esta danza del antiguo gremio del pan, es la que se baila en la procesión" (1).

Una y otra tienen lugar durante el desfile sacro y ante el Santísimo Sacramento en las paradas que se hacen, mientras se cantan ciertos himnos eucarísticos. Ambas exhibiciones con la *coca* o *tarasca* y su *choqueiro* o *centulo* perviven a través de los siglos en las fiestas de Redondela y con más esplendor, si cabe, en el impresionante marco de la Plaza Mayor, donde se congrega el pueblo piadoso y curioso a la vez.

No menos impresionante por el colorido, garbo y estilo es la *Danza de los Petos* en Santiago de Compostela. Constituye un alarde

(1) Castroviejo, José M.<sup>a</sup>, *Galicia. Guía espiritual de una tierra*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1960, p. 581.

de elegancia y de delicadeza, un derroche de sensibilidad y de inconfundible sabor religioso.

La ejecución es muy vistosa y exige de los bailarines una especial habilidad. Cada uno de los que toman parte lleva en las manos una hucha de barro cocido, que llaman *petos*, los cuales tiran al aire, al compás de determinados movimientos rítmicos y airosos, para recogerlas habilidosamente. Esta danza se ejecuta en la procesión de la imagen de la Virgen, y el mayor mérito de los bailarines está en arrojar sus *petos* por encima del *paso* procesional lo más alto posible, recogiénolos en el lado opuesto antes de que caigan al suelo y se rompan. El origen de tan curiosa danza es desconocido.

3. *A la hora de hacer números, sería injusto que Palencia no figurase con su rimero coreográfico.*

Creen algunos que el hombre castellano es el producto de una gloria fenecida, perteneciente a una rama abrumada por el peso de la Historia, sin atisbos de sensibilidad y de goce estético. Se equivocan. Muy otra es la realidad.

¿Acaso las agrupaciones coreográficas que hemos visto desfilar durante cuatro lustros en las procesiones del Corpus palentino y en distintas efemérides religiosas no justifican el aserto? Ellas, precisamente, han sido el aguijón que nos ha espoleado a escribir estas líneas. Por si el argumento no bastara, presentamos el refrendo de una serie de escrituras notariales relacionadas con el tema, y que han sido halladas en el archivo de protocolos de la Ciudad: en los de las parroquias y de las cofradías.

Si, conforme apuntábamos antes, cada ciudad y a veces hasta las aldeas más insignificantes o ignoradas tienen sus comparsas, Palencia no puede quedar al margen del concierto general. Posee motivos para enorgullecerse de su riquísimo acervo de danzas religiosas, extraordinariamente bellas. Al contemplarlas, sentimos la luz, el hechizo y el misterio que irradian, razones de más para no consentir que la ciudad, asentada a orillas del Carrión, deje de figurar en el rimero coreográfico nacional, cuando, en igual o mayor cuantía que otras poblaciones, se ha desvivido por dar brillantez a las manifestaciones terpsícoras ante el fulgor rutilante de la Custodia procesional y el marco recoleto desus calles atestadas de público.

El festejo del trenzado moceril en derredor del Señor en el *Carro Triunfante* y a lo largo del cortejo ha sido siempre un número obligado de la Fiesta. Por la misma razón Gómez Tabanera asegura que “el danzar en Corpus parece ser cosa corriente en nuestro siglo de Oro, hasta el punto de que en piezas teatrales del siglo XVII, como, por ejemplo, en la *mojiganga* para el *Auto de las Bodas del Cordero* (1960), llegaría a afirmarse que *danzas son cosas de Corpus...*”.

Cuanto hemos visto y las referencias que hemos logrado recoger nos dicen que dichos bailes no eran exclusivos de la fiesta espléndida, en la que Dios sale al encuentro del hombre en la calle. Haciendo honor a la verdad, a los conjuntos figurantes contratados por el Cabildo catedral y el Municipio deben agregarse los de las parroquias. Los gremios conmemoraban asimismo la solemnidad patronal, en la que era número obligado del festejo la agrupación de danzantes en torno a la imagen y por entre las compactas hileras de cofrades, a lo largo del recorrido en la ceremonia jubilosa.

Según el asiento capitular del Ayuntamiento, con fecha 9 de julio de 1525, había en Palencia hasta cincuenta y cinco cofradías. Sólomente a honra de la Madre de Dios se contaban diecinueve, siendo la más popular, en muchos kilómetros a la redonda, la de Ntra. Sra. de la Cancelaria —vulgo de la Calle—, conocida también por la “Pequeña o de los Milagros”. Desde tiempo inmemorial la población la tuvo por Patrona y no se recuerda que hubiese habido desfile alguno el 2 de febrero de cada año con la devota imagen sin el obligado acompañamiento de danzantes de la ciudad o venidos de fuera.

Cuando la procesión se organizaba para agradecer cualquier beneficio recibido o para honrar al Titular de cada una de las cofradías, no debe causarnos sorpresa el que jamás faltase la danza antañona, llena de encanto y colorido. Con su sabor de vida y gracia añeja, cualquiera diría ser supervivencias prehistóricas, en las que nuestros abuelos danzaban en los bosques sagrados, al claro de la luna en el nocturno.

Si para las fiestas principales de la Virgen y de los santos Patronos de los gremios y cofradías la intervención de las comparsas era un rito imprescindible, nada digamos de la solemnidad del Corpus. El pueblo no toleraba que se omitiese o fuese trivial. Entonces la censura ganaba la calle, como aconteció en 1602, en que se promovió tal alboroto, que los inconformistas —por esta y otras causas— estuvieron a punto de llegar a las manos.

#### 4. *Extralimitaciones y remedios.*

No debemos silenciar que estos espectáculos degeneraron más de una vez en alborozos reprobables, contra los cuales la Autoridad eclesiástica levantó reiteradamente su voz. Los decretos que promulga presentan un cariz marcadamente conminatorio, pues trataba de corregir cualquier asomo de inmoralidad e irreverencia. La Iglesia no podía consentir que el primitivo teatro, las danzas y otros esparcimientos representados con cierta periodicidad en el recinto del templo o en sus aledaños avanzasen por cauces de irreligiosidad. Fiel a la norma de conducta trazada, no escatima esfuerzos para contrarrestar los abusos que se iban infiltrando, hasta ver restaurado el decoro en el Santuario.

Las corruptelas afectan por igual a las danzas, a las representaciones teatrales, a las mojigangas, a los disfraces, a los juegos de cañas y demás diversiones, con la particularidad de que cuanto más solemne era la fiesta, como sucedía con la del Corpus, tanto más colmado se presentaba el programa de los públicos regocijos.

El obispo don Cristóbal Fernández Valtodano (1561-1569), sanciona con penas severísimas a cuantos desoigan sus advertencias en materia tan delicada. Oigámosle:

“Ha crecido tanto la malicia humana, que aun las cosas sanctas y buenas se profanan y conbierten en malas; y así las representaciones que antiguamente se introduxeron por deboción se han buuelto en abuso e irreverencia. Y por obviar muchos incombenientes... ordenamos que ninguna representación se haga en la yglesia, aunque sea por devoción; y si el día del Sacramento o otra fiesta se oviere de representar, se haga fuera... Otrosí ordenamos que ninguna persona eclesiástica ni seglar use de las bestimentas sagradas... en ninguna representación, ni introduzqan clérigos, frayles, monjas ni otra persona eclesiástica, son pena de excomunió mayor y de dos ducados para la fábrica de la yglesia donde acaesciere... Asimismo mandamos que los clérigos *in sacris* o beneficiados no anden en cuerpo por las calles, ni se disfracen, ni salgan en máscaras, ni a juegos de cañas, sortijas ny otros regocijos” (2).

Como puede verse, el lenguaje es contundente cuando legisla

(2) A. C. de Palencia. Constituciones synodales del Obispado de Palencia, copiladas por el Ilmo. y Rvdmo. Sr. D. Alvaro de Mendoza, en 1582, fol. 158.

acerca del lugar, de la indumentaria de los cómicos, los actores, el contenido de las obras teatrales, las danzas, etc.

Don Alvaro Hurtado de Mendoza y Sarmiento (1577-1586), protector de la Santa abulense en Palencia, aprueba en un todo las decisiones de su predecesor. En efecto, a juzgar por los términos en que aparece redactada la Sinodal hecha pública en 1582, podemos colegir los abusos a que se había llegado sobre el particular. La misma Teresa de Jesús debió de influir no poco en el ánimo de su benefactor para que se publicasen los diferentes capítulos de que consta el referido documento, por razones que a todos se les alcanza. Me explico: en la ermita de Ntra. Sra. de la Calle, que se hallaba al servicio de las religiosas Carmelitas y que era el santuario más concurrido de la ciudad, se originaban parecidos excesos a los de otras iglesias, que impedían a las hijas espirituales de la Seráfica Doctora gozar de la quietud interior, tan necesaria para vacar a la oración en el palomarcico cabe el Santuario mariano.

Veamos como se expresa el bienhechor de la *Fémína inquieta y andariega*:

“En la yglesia de Dios Ntro. Señor se ha de entrar con humildad y en ella ha de aver conversación quieta y honesta, que agrade a Dios y sea apacible a los que la miraren y consideraren... y en ella han de cesar todas las conversaciones vanas y lascivas y representaciones deshonestas... Por tanto, estatuimos y ordenamos que en las yglesias de nuestro obispado no se hagan ni digan juegos, danzas, ni representaciones, ni cantares deshonestos...” (3).

No creemos que los desacatos en las iglesias eran privativos de Palencia; no. El mal era endémico, ya que, a poco que se revisen los archivos de las catedrales y de las parroquias, topa uno con el clamor unánime de los prelados que condenan las irreverencias en los templos y fustigan a clérigos y laicos con penas severísimas, si los interesados se muestran pertinaces en semejante proceder.

Sin salir de Palencia, existen aún atinadas observaciones en los libros de Actas del Cabildo, que renunciamos a transcribir. Reflejan, como las anteriores, el sentir de los más observantes por ver restaurada la disciplina, de acuerdo con los cánones entonces vigentes, a raíz del Concilio de Trento.

(3) Cf. nota 2.

Engarce y complemento de la fiesta del Corpus eran los fuegos artificiales, arabescos fugitivos que se abrían en cien cascadas de oro, a los que deben añadirse las representaciones teatrales por compañías contratadas al efecto para un determinado número de días, así como las corridas de toros, que nunca podían faltar. También estos esparcimientos mixtificados con las danzas originaron algunos abusos esporádicos, a los que pronto se puso remedio.

Tan sólo nos vamos a fijar en el Acuerdo del Cabildo eclesiástico relacionado con el festejo nacional de la tauromaquia. En sí, nada tiene de inconveniente. Los clérigos —dicho sea de paso— eran muy aficionados a ella y acostumbraban celebrarla en la Plaza de la Catedral, hoy de la Inmaculada. El desacato, si hemos de dar crédito a cuanto nos dice la referencia transcrita, llegó a lo inverosímil el 2 de septiembre de 1584, festividad de San Antolín, patrono de la ciudad y de la diócesis. En efecto, dejándose llevar de un entusiasmo mal entendido, consintieron en “meter un buei (en la Santa Iglesia Catedral) y correrle”. Se nos hace cuesta arriba admitir el episodio, pero así fue. ¿Que alguien lo pone en tela de juicio? Nos da lo mismo. La copia del Asiento capitular del día siguiente desvanece cualquier duda.

No obstante, la relajación pasajera, so pretexto de dichos esparcimientos folklóricos, motivó que pronto se separara el oro de la escoria; el grano de la paja; la verdad del error. Restablecida la disciplina eclesiástica, las danzas y demás festejos que anualmente se fueron celebrando con ocasión de los días patronales y del muy solemne del Corpus —fiesta de esplendor y de apoteosis— siguieron su cauce habitual. La tradición no se interrumpe. Nos lo dicen las comparsas de danzantes cada vez que hacen gala de su religiosidad en las actuaciones que se les encomiendan. Con sus enaguillas y palpitantes castañuelas, las ingenuas pantomimas de “Los Palos” para remedar los oficios, las genuflexiones y rítmicas reverencias ante la gigante Custodia del Carro Triunfante, que navega a lo largo del blanco río de sobrepellices, uno se percató de que el arraigo de la danza es, originariamente, un movimiento natural, espontáneo, popular, de pleiteía hacia el Racimo y la Espiga divinizados.

Cada año se repiten, en esos días de Gracia y Amor, las viejas y alegres danzas, ingenuas y sencillas en su trenzado, pero llenas de vivacidad, de expresión y de acatamiento frente a la diminuta Medalla del Viril. Cargadas de añoranzas y recuerdos, ofrecen siempre un mensaje que recogen nuestros ojos. Todas sin excepción, nos hablan



con su lenguaje palpitante de religiosidad y, aunque hayan ido evolucionando hasta trocarse en agradable regocijo, no por eso dejan de enraizar en el sagrado rito que las dio vida. Los pensamientos, las emociones y sentimientos, llenos de estudio y de ingenio concentrado ante la suprema idea que analiza las relaciones entre la criatura y el Creador, abundan en efectos admirablemente logrados. Se ejecuten por mero placer estético o desenvuelvan arabescos inverosímiles para enaltecer cualquier función religiosa, mientras conserven el porte primigenio y respeten los principios basilares para que fueron creadas, dejarán de secularizarse.

##### 5. *Asombrosa cadena de bailes moceriles.*

La labor investigadora relacionada con el tema que nos ocupa, lleva nuestra curiosidad de sorpresa en sorpresa y nos induce a supervalorar lo de casa, sin desprestigiar lo de fuera. Aquí sí que puede decirse, ante las escenas de ágiles danzarines, que Palencia vio desfilar por sus calles durante los siglos XVI y XVII los bailes del más genuino estilo ibérico y que España es tierra de misterio, con sólo contemplar los airosos ritmos ante el Dios hecho Hostia.

Aunque torciendo un poco el pensar de Gonzalo de Berceo, cuadraría en la presente coyuntura los versos del poeta castellano:

“Sennores, en vano contendemos,  
entramos en gran pozo,  
fondo non trovaremos”.

Fabulosa es la riqueza plástica que atesoran. Los maestros de danzas acuden a toda suerte de invenciones en la combinación de movimientos, en el atuendo, en las máscaras y demás disfraces a que tenían acostumbrada a la población. No sucedía como en los tiempos que corremos, en los que la comparsa suele ser siempre la misma, y aunque despierten cierta curiosidad en los espectadores, por la circunstancia de no dejarse ver sino una o dos veces al año, antiguamente no era así, ya que la nota distintiva era la variedad.

El ejemplo les venía de fuera, dentro de España. Sin ir más lejos, con sólo leer nuestros clásicos, hállase un sinfín de alusiones a las danzas, como elemento imprescindible para cualquier festejo, sin dis-

tinción de matices —religiosos o profanos—, puesto que servían indistintamente para los dos. Véase lo que a este propósito Lope de Vega, en *La corona merecida*, pone en boca de uno de los personajes:

“No son las fiestas honradas  
de la mejor aldegüela,  
si no hay grana y lentejuela,  
arroz y danza de espadas” (4).

Por citar otra obra ¿quién no ha leído el Quijote, nuestra primera y más completa novela moderna? Ciertamente que le habrá impresionado el aparato con que se habría de celebrar la boda de Camacho el Rico con Quiteria la Hermosa. El relato cervantino describe con toda clase de pormenores los festejos que habrían de acompañar a los desposorios. Dice que el novio “tiene, asimismo, malheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de zapateadores no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos” (5).

En el capítulo siguiente, aparte de describirlas cuando sus componentes entran en acción, pormenoriza otras dos variedades: una de doncellas, guiadas por “un venerable viejo y una anciana matrona”, al son de la gaita zamorana, y otra de artificio, de las que llaman habladas, a base de ocho ninfas distribuidas en doble hilera y que representan otros tantos personajes alegóricos, gobernados por el dios Cupido y el Interés.

El principal repertorio de técnicas y actitudes de los bailes palentinos que más pudieran interesar al investigador comprende un espacio de tiempo que abarca los siglos XVI y XVII. Ahora bien, el análisis exhaustivo de las modalidades que fueron desfilando por la ciudad año tras año no ha sido realizado ni creo llegue a intentarse. A lo sumo, el enamorado del folklore español en esta especialidad se ajustará a describir las que van apareciendo, que es lo que hacemos aquí. Que sepamos, no hay noticia de libro alguno que haya recopilado las danzas religiosas en uso durante dicho período. Por lo tanto, inmenso se nos antoja el arsenal que aguarda a los investigadores. Las escrituras que publicamos son tan sólo el comienzo de lo que con un poco de entusiasmo y no menos tenacidad puede llegar a ser algo definitivo. Las que aquí aparecen no constituyen una antología general de las

(4) Comedias escogidas, I. B. A. E., XXIV, p. 229.

(5) Cervantes Saavedra, Miguel de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Parte II, cap. 19. Aguilar, Madrid, 1960, p. 1184.

saltaciones religiosas, mas sí permiten asomarse al serial terpsícoro de emoción nerviosa y ardiente.

La primera comparsa de fecha conocida en las escrituras que insertamos data de 1599. Dos maestros de danza, Francisco Guerra y Juan Marín, naturales de Castromocho, se obligan a traer y hacer dos danzas para el día del Corpus en Palencia: la una de *zancos*, formada por ocho personas, y la otra de *matracones*, por siete individuos. Asimismo, se comprometen a traerlas “bien vestidas y aparejadas y en combinación”.

En 1605, dos vecinos de la ciudad presentan una *invención de caballejos*, integrada por ocho personas a caballo y otro con un toro, para hacer todos ellos un juego de cañas con adargas, que se tendría a la entrada del festejo. Después formarían la danza propiamente dicha, en la que aparecerían de gentileshombres con libreas de picote, pasamanos dorados y plateados, máscaras y puñales. Conviene advertir que en casi todos los contratos aparece la cláusula por la que el maestro de danzas se compromete a dar la muestra de las mismas uno o dos días antes de la fiesta ante los comisarios de la ciudad.

Y puesto que en la presente agrupación sale a relucir el disfraz de la máscara, estará bien recordemos que se usó ya en tiempos prehistóricos, sobre todo en la caza, por suponer que era un aliciente para atraer a ciertos animales. Hoy, los pueblos salvajes la utilizan no sólo en sus danzas, sino en las ceremonias del culto, de la iniciación y de los exorcismos. Tiene igualmente carácter bélico y se sirven de ella en las ceremonias que preceden a la entrada en la guerra o para atemorizar al enemigo, según puede verse en ciertos pueblos aun por civilizar.

Si el hombre primitivo, con el ceremonial apropiado, se coloca una máscara representativa de un animal, de un dios o un antepasado, es porque cree convertirse en aquel ser. Al cubrir el rostro, reflejo de la expresión anímica, se siente liberado de su “ego” habitual, cuyas inhibiciones desecha, para convertirse en otra persona. “Por otra parte —afirma Marjorie Batchelder— siente el impulso de actuar como lo haría el ser que personifica”.

De ahí que en el antiguo Egipto los sacerdotes llevasen máscaras de animales para comunicarse con los dioses que ostentaban cabeza de animal. En la antigua civilización mejicana, este disfraz era privativo de los sacerdotes. En Grecia, a medida que la danza ritual iba dando nacimiento al drama, las máscaras comenzaron a expresar emociones: temor, sufrimiento, alegría.

Por referirnos sólo a España, existen aún reminiscencias de la máscara en ciertos lugares de la provincia de Guadalajara y otros pueblos de la Mancha. Conócese con el nombre de "botarga". El cargo de "botarga" solía estar vinculado a una familia, en la que de padres a hijos se transmitían esta obligación y derecho, guardando el traje la misma familia. La de Montarrón, por ejemplo, "en una mano, la derecha, empuña una cachiporra con una cabezota esculpida en su extremo. En la otra lleva una gran castañuela: atributos clásicos de "botargas", cuando no blanden palos con vejigas con que azotar a niños, niñas y muchachos" (6). Por lo general, solía ir acompañada de algunos bailarines y dos o tres músicos. No describimos el atuendo, que variaba según los lugares, pero sí diremos que tenía por misión recabar fondos para la iglesia del lugar y reservar parte del importe recogido a un convite, en el que tomaba parte casi todo el vecindario.

Siguiendo el prontuario interrumpido diremos que, en 1607, y para la misma festividad del Corpus, intervienen dos danzas: la primera, a petición de dos vecinos de Palencia. Dicen que la formarán diez personajes vestidos de marlotas: cuatro de un color y el resto de otro, y todos con morriones, mazas, adargas y ocho lazos diferentes uno de otro. La segunda viene dada por Jerónimo Bautista, vecino de Rioseco. Representará *la Sirena del mar*, con el atuendo oportuno. ¿Cómo se desenvolvieron? Es lo que no sabríamos contestar, ya que la escritura de concierto no da más detalles.

Llamativas debieron resultar las dos danzas organizadas en 1611 por el palentino Antonio Alfajén. Constaba cada una de ocho individuos, si bien variaban en la indumentaria, pues mientras los unos vestían tafetán de colores, los otros, que simulaban negros, se cubrían de cordellate nuevo de dos colores. A cada agrupación —añade el contrato— acompañaría cierto número de tamborileros, y todos los componentes ostentarían el disfraz de la máscara. La presentación de ambas comparsas quedaba realzada con el ornato de plumas y cascabeles que las diferenciaban de otras, así como por las medias y zapatos del todo nuevos.

No ha de llamarnos la atención el pormenor de los cascabeles. Los maestros de danzas echaban mano de este recurso para hacerlas más vistosas y llamativas. Los sartaes de bolitas huecas de metal solían ponerlos en los jarretes de las piernas, cuyos movimientos,

(6) Caro Baroja, Julio, *Estudios sobre la vida tradicional española*. Edit. Península, S.A., Barcelona, 1968, p. 122.

marcados por el redoble del tambor y el compás de la melodía, facilitar el sonar de todos ellos a la vez. Con toda probabilidad que el aditarmento sonoro aplicado a los bailarines enraiza con el de la comparsa de los *zamarrones* o *cimarrones*, supervivencia de una antigua danza pastoril céltica. La de Pola de Lena, en Asturias, se caracteriza por el distintivo de los cencerros que cuelgan de la cintura o de un sayo, que más parece una dalmática, y que hacen sonar rítmicamente, al compás de sus cabriolas.

Algo parecido acaece en la agrupación *la Endiablada*, formada por “los diablos danzantes de San Blás”, en Almonacid del Marquesado (Cuenca). Portadores de dos, tres o más changarros, a voluntad de los danzantes, alcanzan a veces dimensiones hasta de un metro, por lo que se ven precisados a colocar una almohadilla en la parte posterior, que les hace más extravagantes.

En 1611, Martín García y Francisco Ramos, naturales de Villafruela de Cerrato, organizan una danza de zancos —no era la primera de esta índole que veían los palentinos— y prometen dar a su propia costa el tamboritero y las libreas.

Aun quedan reminiscencias de esta comparsa palentina en los danzadores de zancos de Anguiano, pueblecito de la Rioja. Dicha agrupación actúa en dos ocasiones solemnes: el día de Santa María Magdalena, Patrona de la localidad, y el último sábado de septiembre, durante la Fiesta de Gracias.

Ignórase su antigüedad, pero cae dentro de los posibles que traiga su origen de más de tres siglos atrás y se asemeje al grupo de bailarines, que reiteradas veces actuaron en Palencia durante los siglos XVI y XVII. La exhibición de la comparsa de Anguiano es una auténtica prueba de acrobacia. Comprende el descenso por las gradas del pórtico del templo parroquial y la subida por una cuesta empinada. Pero dejemos que Gonzalo de Brieva nos describa el recorrido con sus incidencias:

“El primero, ofrece la dificultad de que ha de acertarse en el primer salto; de lo contrario, la caída es segura. En la segunda, ha de tenerse bien sabido el enguijado de la pendiente para no entrar de cabeza en los portales de las casas de la estrecha calle. Estos equilibrios se practican después de haber bailado ante la imagen de la Santa, en la procesión, y decimos bailado porque, con los zancos puestos, son saltos y no pasos los que pueden realizarse. Luego de ser salvadas más o menos felizmente estas pruebas de habilidad —de las cuales la bajada de la calle pina tiene extraordinaria emoción— los

mozos se desprenden de los zancos; su jefe, popularmente conocido por el *cachiberrío*, brinda a las autoridades, y los cofrades ejecutan las llamadas *troqueas*, danzas pausadas, como del bajo Aragón, cuya variedad de pasos les presta tanta originalidad como atractivo. Durante la Fiesta de Gracias, los mozos y el *cachiberrío* están sujetos a los mismos ejercicios de destreza”.

Pero si alguna hay fascinadora, es la que organiza el vallisoletano Juan de Echevarría, en 1620. Se denomina de *indios matracones*, en la que cada individuo aparece con dos rostros y cuatro brazos. Llevan broqueles y espadas de hierro, y la vestimenta es muy vistosa, ya que aparecen con calzones y colas de damasco, terciopelo y tafetán nuevos con pasamanos de plata falsa, además de las plumas, los zapatos blancos, las medias de color y los rostros nuevos. Sólo intervienen ocho individuos, que dan la impresión de ser dieciséis, más el tamborilero con sayo baquero, medias de color y zapatos blancos, a semejanza de sus compañeros.

En 1624 aparece la compañía de Lázaro de Talavera, formada exclusivamente por palentinos. A juzgar por la descripción que hace de la misma la escritura de concierto, resulta factible reconstruir el espectáculo, por el número de detalles que aporta. Nada queda al azar. Veámoslo: “Los vestidos serán a lo antiguo, con pasamanos de plata falsa sobre tafetán negro; los sayos largos con dichos pasamanos; cuerpos, braones y mangas...; y las gorras de tafetán negro, guarnecidas con el mismo pasamanos, y en ellas y en cada una de ellas dos plumas; los calzones de catalufa de seda con sus pasamanos; las medias de color; cascabeles, botillas de carnaca negras plateadas; su lanza con su banderica encarnada, largueada, con sus pasamanos de plata; su adarga, pintada en ella las armas de la ciudad, y sus rostros, todo de mucha pulicía y aseo de los dichos vestidos”.

En 1625 interviene la misma compañía durante la fiesta del Corpus de la ciudad y en la Sacramental de la parroquia de San Lázaro. Los danzantes tenían dada su palabra a Lázaro de Talavera que le ayudarían desde el Domingo de Pentecostés hasta el día de Ntra. Señora de agosto. Actúan principalmente en las ciudades de Palencia y Valladolid y en los pueblos de la comarca. Suponemos que utilizarían las mismas libreas, con el fin de no ocasionar nuevos dispendios, si bien la afirmación es gratuita, por carecer de pruebas.

Nuevamente, en 1625, Lázaro de Talavera y los suyos desfilan por las calles palentinas. Esta vez presentan una danza a caballo con libreas de tafetán de colores. También ahora las condiciones que ofre-

cen a los señores comisarios causan sorpresa, por lo bien pergeñadas que aparecen. “Los mantos —dice el concierto— serán de tafetán encarnado, con su argentería en todo el borde y con sus rosas de argentería en los hombros; las ropillas, de color azul con su argentería en las bocamangas; las medias, de color encarnado, y las adargas llevarán pintadas las Armas de la ciudad, y los caballejos tendrán sus cliques y rosetas”. Elemento imprescindible es el de los atabales, que nunca falta en parecidos festejos.

Se juzgaba necesario el regocijo de las danzas para realzar las grandes solemnidades. Así lo entendían el Cabildo catedral, el Ayuntamiento y las Juntas rectoras de todas las Hermandades existentes en la ciudad. Los prelados veían con buenos ojos y hasta recomendaban las comparsas de danzantes, como claramente lo demuestran las palabras del obispo don Antonio de Estrada Manrique, quien, en 1658, ordena que en la celebración de la Cruz o en otra cualquiera fiesta que haya —se dirige a la Cofradía de la Santa Vera Cruz— “no se corran toros... por ser fiesta profana..., habiendo otros modos más convenientes, como son música, altares, danzas y fuegos”.

Esta misma Cofradía jamás omitía, en el día de Pascua, la danza tradicional. La de 1835 constaba de ocho chicos de corta edad, de un tamborilero y de dos pendones, llamados birrias. Comenzaron a desgranar sus acompasados saltos a partir del toque de campanas mientras se entonaba el Aleluya el Sábado Santo, hasta el día de Pascua, por la tarde.

Para que todo saliese a pedir de boca, dos hermanos de la Cofradía se habían encargado de utilizar con el tamborilero Melendro, de apodo ‘Cena a obscuras’, cuanto atañía a los muchachos que habrían de bailar, a los hombres que harían de birrias y a la remuneración, amén de las zapatillas que estrenaban cada año por semejantes fechas. Asimismo, la manutención de los actuantes corría a cargo de la Asociación. Jamás hubo problema sobre el particular, ya que los más pudientes les acogían en sus casas.

## 6. *Eclipse de las danzas antoñanas.*

Debido a circunstancias que no viene al caso reseñar, hemos podido ver la retahilla de agrupaciones coreográficas de Autillo de Cam-



pos, Baquerín de Campos, Carrión de los Condes, Becerril, Grijota, Saldaña, Villada y cien pueblos más. Del parangón de unas con otras deducimos que el atuendo, el número de personas que intervienen y las filigranas trenzadas por sus pies en amorosa ofrenda de amor y veneración, las da cierta semejanza. Perduran, sin embargo, como más conocidas, las danzas de los Palos y de las Espadas, la de los Oficios y Artesanos, el Cuevanito, el Papudo de Paredes, el Baile de las Panaderas de Grijota, la Romería de Santo Toribio, etc., de gran belleza folklórica. Ahora bien, salvo pequeñas variantes y sin meternos a escudriñar el origen de cada una, poco o nada tienen que ver con los bailes antañones anteriormente descritos. No dudamos que sean retazos de la mejor tradición y rememoren su pasado colorista, pero no acabamos de ver en ellas parecido alguno con las de la décimoséptima centuria. De aquéllas, algunas se perdieron para siempre; otras —que son las más— yacen ocultas en los archivos, esperando que alguien tope con el codiciado filón, le desempolve y le de a conocer.

Nuestro entrañable y llorado amigo Esteban García Chico, uno de los primeros investigadores en calidad y extensión del Arte castellano, tiene publicadas en "Papeletas de Historia y Arte", las escrituras notariales de tres danzas dirigidas por el cerrajero Juan de Arauz y Francisco Cisneros, danzantes de Villalobón. Del mismo archivo histórico provincial de Palencia y pertenecientes casi todas a la misma centuria, hemos transcrito trece conciertos más sobre otros tantos bailes, a cuál más interesantes por la modalidad que les caracteriza.

Si nos atenemos a la de los últimos tiempos, la típica comparsa palentina tampoco aportaba variantes notorias a las del resto de la provincia. Ello no es óbice para que reseñemos el proceso de su preparación y entrenamiento antes de figurar en público. Tuvimos la suerte de verla durante tres años consecutivos y, si la memoria nos es fiel, la formaban ocho muchachuelos emperifollados, a quienes el *Birria* —otro típico personaje del barrio de La Puebla— ensayaba concienzudamente, enseñándoles los vetustos ritmos danzarines, a los sones ancestrales de la típica dulzaina, "casi tan vieja en la historia de la música, como la propia tierra", en frase de Valentín Bleye, cronista de la ciudad.

La preparación se hacía a conciencia. Algunos meses antes, el maestro de danza reclutaba la bailoteante tropa —casi siempre los mismos, aunque más de los necesarios—, por si alguno fallaba. En un



corralón del barrio —nos ceñimos al mismo cronista— y después de cerradas las puertas a las miradas de los curiosos, iniciaba la enojosa labor del aprendizaje. El maestro tañía las castañuelas y movía pausadamente las piernas, para que el infantil cuerpo de baile le aprendiese el complicado movimiento. Lo repetían una, dos, tres, muchas veces, hasta sacarlo bordado. El redoble del tambor y el cadencioso estribillo de la dulzaina facilitaban la tarea.

El último depositario de esta tradición en Palencia, que bien pudiéramos llamar “el postrer capitán” dentro del reino de Terpsícore, falleció en 1946. Se le conocía por *el Moreno*, *el Batutero* o *el Birria*. Acérrimo defensor del festejo, era el más entusiasta en muchas leguas a la redonda, fino observador de estas típicas escenas. Pese a su ingrata labor, supo hacerse respetar por la gente menuda, aunque más de una vez tuviera que restablecer la disciplina por medios un tanto violentos.

Como no había estudiado latines, mal podía traducir el adagio “naves ut pueri per posteriora reguntur”: las naves, como los niños, son dirigidos por la parte posterior. Pero los hechos suplían con ventaja lo que para él carecía de valor, zurrándoles de lo lindo con su pértiga y azotándoles con la piel las posaderas, “porque con este ganado —decía él— no vale pastor de cera” (7).

Sólo cuando está seguro de que “saltan los pies, crúzanse las piernas, se enmarcan los brazos, las manos llamean, pellizcan los dedos, las cabezas escorzan y hasta los bustos giran al compás del vértigo medido y golpeado”, como diría más tarde un renombrado escritor (8), se da por satisfecho y se dispone a recorrer la víspera de la fiesta —a manera de ensayo— el itinerario plurisecular, para repetirlo al día siguiente por entre la serpiente humana del cortejo.

Con la muerte del *Moreno* y del *Tío Mentiroso*, viejo dulzainero que cerraba la marcha de la bailarina grey, desapareció el último vestigio de la entrañable estampa costumbrista, substituida por las no menos luminosas de los pueblos vecinos, en espera de que surja el continuador.

Al arte coreográfico de que venimos hablando debe agregarse el de los gigantes y cabezudos, personificaciones de figuras históricas y etnográficas, o representación grotesca de tipos populares, que no

(7) Bleye, Valentin. *Dietario*, en “Diario-Día de Palencia” (25-7-1946).

(8) Diego, Gerardo de. *Danza de Pastores*. Artículo publicado en el diario madrileño “YA” (24-12-1960).

suelen faltar en ninguna ciudad. Diríase que hacen el milagro de eternizar el gesto y de abrir una emoción acabada en el espíritu expectante del pueblo. Un giro, un vaivén, unos pasos ejecutados por quienes les llevan imprimen mayor plasticidad, más hieratismo, envolviéndolo todo en una nube de misterio.

En las cuentas que se toman a los receptores de las cofradías aparecen gastos por cohetes, danzas, atabales, trompetas, ministriles, cantores y corridas de toros. Cuando el déficit rebasaba las cuotas de los cofrades, el Cabildo eclesiástico y el Concejo aportaban su ayuda pecuniaria en mayor o menor cuantía, según las disponibilidades. Traemos a colación estos festejos, porque cada uno brillantaba con nuevos fulgores el paso del Cuerpo del Señor manifiesto en la Hostia inmaculada, bajo la comba azul del cielo en la luminosa calma primaveral.

El ensayo toca a su fin y sospechamos que más de uno se preguntará el porqué de la alusión a Palencia. La respuesta es muy sencilla: porque abrigamos la convicción de que con el presente capítulo el trabajo realizado recibe vigoroso impulso. Más aún: alcanza su punto culminante con la rápida y vigorosa descripción de las danzas pertenecientes a los siglos XVI y XVII. Demuestran la profunda vinculación de la piedad cristiana original, enraizada en el manojito de comparsas ancestrales, que permanecían hundidas en el mar sin fondo del olvido. Son el espaldarazo que consagra la teoría sustentada en el presente estudio desde su inicio, o, si se quiere, el visto bueno que la refrenda. Lo mismo pudiera decirse de las demás ciudades, pero tropezamos con la dificultad de que la labor investigadora está por hacer. No es gran cosa lo que presentamos de Palencia ni podemos jactarnos de ello, pero algo es algo. Las danzas propiamente dichas —distintas unas de otras y transcritas fielmente de los protocolos notariales— son quince. Asimismo, aparecen múltiples alusiones al recurso de regocijos similares con ocasión de otras tantas efemérides de tipo religioso. Y por si esto no bastara, ambos Cabildos —el eclesiástico y el municipal— aúnan los esfuerzos, colaborando en la medida de sus disponibilidades, para que el festejo de las agrupaciones saltatrices brillanten la solemnidad.

Las danzas que ofrecemos en el *Apéndice documental* constituyen, sin embargo, un auténtico mensaje, el prisma a través del cual cabe adivinar la riqueza folklórica de cada región, por no decir de cada lugar, con sólo empeñarse en un sondeo a conciencia de los archivos hasta dar con el filón alusivo al tema. Los tratadistas de semejantes

esparc mientos se muestran, por lo general, muy parcos en incluir citas de este género.

Nuestro trabajo no es la culminación del esfuerzo en determinado sentido; es tan sólo un ensayo que juzgamos imprescindible y que puede servir de pauta a otros similares. Todo es ponerse a ello. Esperamos que la aportación voluntaria no caiga en el vacío ni golpee en la piedra del desdén como moneda falsa.

Los fondos notariales nos han transmitido cierto número de datos valiosísimos, que en nuestro caso tienen especial fuerza demostrativa, con acentos de victoria y hasta con deliberado propósito consolador, que no puede olvidarse. Conste, sin embargo, que la copilación coreográfica que ofrecemos es tan sólo una pálida figura o remedo del sinfín de comparsas y figurantes descritos con todo pormenor en múltiples escrituras de concierto, no transcritas aún.

Una vez más declaramos que el presente capítulo es parte integrante e inseparable de la obra, no un añadido que pueda yuxtaponerse o separarse a gusto del lector. Precisamente las referidas a Palencia constituyen —a nuestro entender— la aportación más valiosa, el troquel que da curso a las danzas, la piedra clave, por ser ella la que evidencia de forma tangible cuanto venimos diciendo sobre el origen y fundamento religioso de los tripudiantes.

Algo similar cabe añadir referente a los festejos complementarios que de una u otra manera seguían a las danzas y que rara vez se omitían. Por lo que concierne a las representaciones teatrales, visitaron y trabajaron en Palencia autores de comedias tan renombrados como Andrés de la Vega y Juan Morales Medrano, madrileños; el vallisoletano Alonso Olmedo Tofiño, Antonio Granados y José Garcerán, sin olvidar al palentino Francisco de Rojas, en calidad de representante, a Pedro Castro de Salazar y a Bartolomé de Santoyo con el mismo oficio.

Más de una vez se dio el caso de que los miembros de estas compañías haciendo gala de sus habilidades, organizaban el festejo del baile, nédula y entraña del elemento folklórico al servicio de la solemnidad conmemorada. El historial religioso de estas fiestas no se concibe sin el acompañamiento de la saltación moceril. Traerlas al momento presente, al igual que una proyección cinematográfica, evidentemente acarrea enseñanzas, obrando como un estimulante que inclina a la admiración y a la reposición. Desgranémoslas, como fúlgido collar en un milagro de perlas cegadoras ofrendadas a la Divinidad, a la Madre de Dios y a los Santos.

Por suerte, hay cosas que no envejecen nunca y que al llegar a nosotros cargadas de años, nos traen, como el vino añejo, las esencias puras y perfectas. Hagan, pues, su aparición los figurantes a la antigua usanza, para que, a imitación del mito del pájaro misterioso, el Ave Fénix, que se decía vivir 500 años y perpetuaba la especie arrojándose al fuego, lo que daba lugar al nacimiento de un nuevo volátil surgido de las cenizas del antiguo, trencen con sus pasos de baile la oración litúrgica y secular.

## VI. RECOBREN LAS DANZAS SAGRADAS SU PRISTINO ESPLENDOR.

### 1. *Lu: verde a los antiguos ritmos de curvas y saltos*

Aun sin considerarlos como arte popular genuino, castizo y español, abogamos porque no desaparezcan los que perduran y se restauren los que damos por desaparecidos. ¡Es tanta la gracia, la elegancia, la sutileza y armonía que encarnan, y, sobre todo, idealizan tan bien lo que expresan, que exaltan el ánimo sereno ante los misterios religiosos, siempre con acentos sencillos, claros e ingenuos, como nacidos del corazón mismo de los humildes!

Esrechamente unidos a la Religión, encierran las más de las veces una enseñanza apologética, a su manera. Auxiliares de la fe, sin perder independencia estética, desenvuelven una catequesis —verdadera Biblia legendaria— a semejanza del contenido de las fachadas de las catedrales, consideradas como enciclopedias o compendios de las principales verdades de nuestro credo. Por lo mismo, trasladando la opinión de Baty-R. Chevance sobre el Teatro a la danza, podemos afirmar que “ésta nació para gloria de los dioses, antes de crecer para regocijo de los hombres”.

En este arte popular, de rancia estirpe y alto señorío, espande la fisonomía auténtica de España. Si, la España católica que retoza y borda los aires de sus cadencias y giros, que habla y siente su piedad ante el misterio religioso, cual ninguno otro pueblo lo ha expresado, principalmente ante el fulgor rutilante de las Custodias procesionales y el marco grandioso en el que se celebran esos desfiles y fiestas.

Aspiramos a que estos ritos ancestrales mantengan la tradición litúrgico-villanesca de la más pura solera racial. Por ser expresión de

nuestra raza, son evocados con ternura, delicadeza y emoción. Delatan aspectos geográficos disímiles a la vez que rasgos regionales acusadísimo. La actitud recogida, hierática de unas, contrasta con el brioso impulso, mayor colorido y tal vez fe más cándida y ardiente de otras, que embelesan los ojos y mueven los corazones.

No olvidemos: la música y la danza constituyen las expresiones más vivas del arte de un pueblo, las espontáneas muestras de su carácter y de su espíritu. Ya sean ingenuas o impetuosas, pícaras o solemnes, de amorosa inspiración o nacidas de un sentimiento religioso, definen las diferencias de nuestras regiones mejor que la geografía o el clima.

Vuelvan, pues, las danzas antoñanas y recorran nuestras calles al son de la dulzaina. Exulte el goce moceril al compás del sonar melifluido de vetustas melodías, acompañadas del eco ardiente de los crótalos, que no cesan de chasquear con redoble alegre y estrepitoso. Luzcan los danzantes sus enagüillas y hagan flamear al aire sus cintas multicolores.

Sin duda que el colorido de sus trajes no encontrará ámbito mejor ni lugar más conforme para la exhibición que semejantes desfiles. Cualquiera diría, en frase de Camón Aznar, "que a estas comparsas les han nacido alas en los pies. Semejan Icaros que no sueñan con las nubes, sino que se deslizan a ras del suelo. Se deslizan como una fiesta y bailan sobre un dosel de nubes. Cuando saltan, parecen volar, y, aunque muchos den importancia al salto, muy pocos la dan al vuelo: tan fácil y natural parece".

¡Muévanse los pies trenzando portentosos dibujos sobre el suelo o azotándolo con el taconeo y los saltos! La vuelta y la revuelta como en esguince, el paso majestuoso, la vibración nerviosa del busto, el cruce de las parejas y los cambios rápidos de lugar y de postura, he aquí una gama variadísima de perfiles esculturales, siempre en primera línea de una estética inigualable.

No perdamos los jubilosos paloteos, la estampa racial, hecha movimiento y vida, la riqueza plástica de los trajes, el ritmo sonoro de las antiguas danzas desgranando gracia y alegría. Salgan del arca vieja y oréense en las fiestas del Corpus, de la Virgen y de los Santos las sayas, los refajos y corpiños entre músicas nacidas hace mil años y danzas conservadas como reliquias familiares. Resurja la flor y nata del rico arbolado de nuestras comparsas, la poderosa gracia de la rica floración coreográfica, hecha tradición y vida, para que el encanto de su arte recorra nuestro ser.

Dense cita reiteradas veces al año la luz, el color, la belleza plástica, el arte del baile y la danza. Luzcan los ropajes con olor a Historia: guarden el empaque tradicional, pues no danzan para reyes y emperadores de la tierra, sino para Jesucristo, Rey de reyes y Señor de los que dominan, Rey universal que reparte los cetros y coronas del mundo y del cielo. Hasta cierto punto, las cabriolas de los ágiles danzadores quieren ser como el himno que entona el pueblo, en la vanguardia de su entusiasmo, para loa de la Eucaristía.

¡Cómo alegra ver sumergirse el cortejo procesional en un bosque crepitante de castañuelas, que son a la vez sintonía y eco de la idea religiosa, célula sonora de la fiesta!

Estas comparsas no admiten mixtificación ni falsificación. No mezclen lo religioso con lo irreverente; lo netamente al servicio de una creencia, con lo exótico y bárbaro. Las danzas del Corpus y de otras solemnidades nada tienen que ver, diría Camón Aznar, con los brincos, vueltas, saltos y patadas de algunos bailes profanos, cuyos componentes semejan versiones de los sátiros golpeando la tierra con furor equino o exacerbado el patetismo con gestos angulosos y reacciones dinámicas desaforadas, llegando al extremo de lo epiléptico, en que las contorsiones de los bailarines se hacen frenéticas. La Iglesia jamás consentirá que los ritmos negroides y las estridencias del "Jazz", que conducen al ser humano a la degradante imitación de los animales (*fox-trot*, paso de zorra), profanen semejantes demostraciones rituales. No tenemos por qué patrocinar lo que maldita falta nos hace.

Ba o este punto de vista no puede hablarse de estética, si naufraga la moral, pues es muy sintomático que "cuando los hombres se apartan de la verdad, las ciencias decaen; y como la belleza y la verdad son hermanas que no quieren separarse, cuando los hombres se alejan de la verdad, se alejan también de la belleza; y cuando la idea de belleza se debilita o se pierde, las artes se desmayan o perecen" (1).

No quisiéramos que la parte peyorativa del dicho de San Agustín "con un mismo fuego el oro se afina y la leña se quema; con un mismo trillo el trigo se limpia y la paja se quebranta; con una misma tribulación el bueno se mejora y el malo se arruina", tuviera su réplica en las danzas religiosas, hechas para alabanza del Creador y recreo del hombre.

(1) Severino Catalina, *La verdad del progreso*, p. 283.

Sería de desear que el tesoro artístico que se archiva entre las piedras miliars de nuestros pueblos cobrara nuevamente vida y calor, como ha sucedido con buen número de bailes populares ejecutados y propagados por los *Coros y Danzas de la Sección Femenina*, ya sea valiéndose del Frente de Juventudes, ya por intermedio de cualquier otro Organismo oficial o de iniciativa privada. Nada perderíamos con ello; antes bien, ganaríamos no poco en moralidad y gusto depurado.

El mismo Pío XII, a raíz del Congreso Internacional de la Juventud Femenina de Acción Católica, en abril de 1956, y después de conceder una particular audiencia a las delegadas españolas, que en su presencia ejecutaron algunas danzas rítmicas, no pensaba de otra manera.

Refiriéndose a ellas, tuvo el Papa palabras de admiración y de elogio para nuestro hermoso folklore, del que dijo textualmente: "En tiempos en que tantas locuras se practican, con tanto daño de la moralidad y hasta de la misma dignidad humana, dentro de terrenos paralelos al vuestro, no podemos menos de alabar esta clase de manifestaciones, en las que artísticamente se recogen tradiciones respetabilísimas, que a veces pueden tener incluso un contenido espiritual lleno de gracia y expresión.

"La tierra española, en esa variedad, que es uno de los elementos principales de su riqueza, desde la muñeira gallega al zorcico vasco y la sarjana catalana del Norte, hasta las malagueñas del Sur, sin olvidar la jota, reina universal de España, tiene bien donde escoger, sin envilecerse con excesos y extrañezas. Obra excelente, hijas amadísimas, según el parecer de muchos, la que se realiza al fomentar estas manifestaciones; y obra no indigna de la Acción Católica, que ha de sentir siempre la urgencia de apostolado en todos los campos" (2).

Si la exhibición de semejantes esparcimientos merecieron del Papa tan caluroso panegírico, no queremos imaginarnos con qué encendidos encomios hubiese aplaudido y recomendado las variadas invenciones coreográficas, reservadas para los días en los que el Señor es llevado en triunfo en las Custodias de destellos cegadores, la Virgen es aclamada por Madre y Señora, y se pide el valimiento de los Santos patronales. La sensación de pristino encanto que rezuma

(2) *El Pasionario*, núm. de abril, Santander, 1956.



el desenvolvimiento de esos grupos, le hubiera convencido de que en ellos se condensaba nuestro pasado racial y que, tratar de renovarlas, es empresa de la más noble motivación.

Al pedir que se restauren, no es que busquemos "el arte por el arte". Se nos tildaría de superficial y miope de entendimiento: obedecería a una desviación del sentido estético y revelaría degeneración artística.

Es indudable que, por encima del artífice y su obra, existe la ley moral y que ésta es a la que hay que atenerse. Por otro lado, el arte mismo, por su propia e intrínseca naturaleza, nos demuestra que tiene relaciones esenciales con la moral, por cuanto la sensación pecaminosa que inspira una obra artística determinada, neutraliza en el acto el puro placer estético.

Pero en los tiempos que corremos el mundo parece más desordenado que nunca. "Ha crecido demasiado su cuerpo —decía un filósofo—; no ha crecido en la misma proporción su espíritu". Paradójicamente se puede decir que nunca hubo más ciencia y más espantosa ignorancia de lo divino; más riqueza acumulada y mayor miseria. Quizá el signo de nuestra época, empachada de técnica, sea la regresión a un primitivismo bárbaro. Por eso creemos que la atención de la humanidad debe volverse de las máquinas al cuerpo y al alma del hombre, a los valores del espíritu.

Vuelvan, pues, las danzas religiosas sin el menor asomo de desorbitaciones y excesos censurables. Presídalas el único objeto que Juan Sebastián Bach proponía a sus discípulos acerca de la música: "La gloria de Dios y una recreación placentera".

Al conjuro de las campanas de las altas torres que cantan sin cesar su loca melodía, cultiven los coreantes sus airosos movimientos no sólo con vocación y aptitud, sino con entrega exclusiva y apasionada. Guardémosle como las más puras esencias, los más limpios y espontáneos elementos que el pueblo conservó hasta no ha mucho en el arca de sus tradiciones, para mostrarlos como hito familiar en las conmemoraciones señaladas (3).

(3) Vaya a título de nota informativa y final, pues merece consignarse, cómo Sylvester Birngruber enjuicia las danzas y bailes, haciendo resaltar su origen emocional netamente religioso, aunque haya degenerado, en contraposición al deporte que se ha divinizado, con notoria tergiversación en cuanto al modo de censurar las cosas y los hechos humanos. Veamos cómo se expresa:

"El deporte se ha desviado de su propio fin, pero mucho más ha ocurrido con el baile. Ante los bailes de un cabaret moderno, nadie podría reconocer los

## 2. Sugerencias.

¡Qué labor tan fructífera no sería la de poner a salvo el tesoro folklórico de las antiguas danzas españolas! Hemos aludido a cierto número de las representadas en Palencia, pero ¡cuántas más pasarán al olvido, de no acudir a tiempo! Idea plausible sería agruparlas por regiones o, mejor, por provincias.

Algo se está haciendo sobre el particular. Así, por ejemplo, el grupo "Argia" viene entregándose de lleno a la investigación y localización de las danzas populares de Vasconia, para, de esta manera, salvar del olvido y de su posterior desaparición el folklore regional. Esta misma tradición musical y coreográfica está siendo catalogada convenientemente por especialistas en la materia, como don Resurrección María de Azkué, autor del *Cancionero Popular Vasco*. El ejemplo espera continuadores.

Ardua y meritoria es la tarea que reclaman, pues no sólo intenta recuperar las que aun perduran, sino crear otras, a base de modificar

indicios de su noble origen. El deporte ha sido divinizado, pero el baile ha sido degradado.

La danza tiene origen religioso. Como tal, la encontramos en muchos pueblos antiguos. Si investigamos el origen de la danza, encontramos que en un principio era el medio de expresar una gran emoción interior; y ¿qué otra cosa podía emocionar más al hombre en cualquier tiempo que la inspiración divina? Para exteriorizar esta experiencia, la palabra resultó poco expresiva, un recipiente demasiado pequeño para agotar la expresión de algo divino. Por eso el hombre adoptó otros medios de expresión más emocionales de su vida interior, y de este modo surgió de la religión la danza.

Se cuenta de Santa Teresa de Avila que, cuando quería que sus religiosas participasen de su profunda experiencia mística, cogía una pandereta y trataba de hacerles comprender mediante la danza lo inexplicable. De manera parecida la danza llegó a ser un bello símbolo del amor. Pues, ¿qué cosa en la tierra puede apoderarse del alma y excitarla tanto como el amor? Lo que ya no se podría expresar con palabras, el inexpresable "te amo", también era expresado mediante el ritmo de la danza.

Por tanto, en su origen, la danza era todo menos un simple placer. Al caracterizar una experiencia interior, viene confirmada por el pasaje en que nació, determinada por el carácter popular que en ella quiere tener su expresión, gracias a dos elementos: ritmo y melodía, que van juntos y mutuamente se apoyan. El hombre de la montaña, con sus botas pesadas, tendrá siempre un tipo de danza distinto del hombre, más ligero, de la meseta.

Hasta qué punto la danza se consideraba como algo religioso, puede demostrarlo el hecho de que en muchas comarcas de Austria, cuando en las casas de campesinos se iniciaba el baile regional, se tomaba agua bendita. En esta costumbre vemos todavía un reflejo de la solemnidad que rodeaba la danza.

Hoy la danza no tiene ya la elevación de otro tiempo. No es ya que solamente sea un placer, sino que se la utiliza para expresar, no lo que cabe expresar con palabras, sino lo que no es lícito expresar con palabras". (Birngruber, Sylvester, *La moral del seglar*. Colección Patmos, Edit. Rialp. Madrid, 1957, pp. 268-269.

el trenzado de movimientos y de presentar nuevas melodías, cuando se dan por desaparecidas las antiguas, o presentan incorrecciones las actuales. Inseparables de los bailes son los figurantes.

Después de recopilado el acervo musical y coreográfico esparcido por el suelo patrio, queda aún otra labor más ingrata: la de revisar los archivos, lo mismo del Estado que de las entidades particulares, con el propósito de sacar a la luz las que gozaron de mayor aceptación por su originalidad durante las últimas cuatro centurias, presentando asimismo el atuendo de las comparsas y la inventiva de los maestros de danzas. Pero, insistimos: de no ponerse remedio inmediato, existe el peligro de la total desaparición, cuando sería tan fácil renovar el tipismo de costumbres pretéritas. El resucitarlas, provocaría nuevas fuentes de inspiración y contribuiría a esclarecer uno de los capítulos de la Historia de la cultura española.

A lo largo del estudio emprendido, hemos insinuado la influencia del medio ambiente geográfico, cultural y religioso sobre el artista y sus creaciones. Así lo entendía Goethe, cuando dijo: "Para conocer a fondo a un poeta —y quizá con mayor razón a un músico— es preciso vivir el clima que respiró" (4). El escritor sólo alude a dos bellas artes, pero hubiera podido referirse igualmente a los danzantes y a sus creaciones.

Razones poderosas nos impelen a desear que reviva el espectáculo ancestral del baile, porque él, mejor que otro ninguno, traduce el sentir de la colectividad a través del tiempo. Que es incalculable la riqueza artística que encierra el tesoro oculto de nuestras danzas, nadie lo duda. Mas, para convencernos, se impone mostrarlo, pues no es verdad que el buen paño se vende en el arca. Hoy, en el arca, no se vende nada: ni malo ni bueno. Se vende exponiendo, mostrando. Alabar sin exhibir, pocas veces da buen resultado.

Si durante mucho tiempo el folklore fue una permanencia de viejas costumbres, al artista corresponde infundirle nueva savia, entroncando el ayer con la realidad avasalladora que nos toca vivir. Con ello no descubrimos ningún Mediterráneo al declarar que, si alguna tarea urgente tiene la ciencia española a este respecto, consiste en estudiar los papeles, darles a luz y proporcionar a los eruditos e historiadores catálogos orgánicos que sirvan de guía permanente y faciliten penetrar en la entraña de las saltaciones. La fronda papelista

(4) Piché Santasusana, Juan, *Enciclopedia de la música*, p. 264.

alusiva a las agrupaciones terpsícoras es más intrincada de lo que aparenta, pues no todo en la Historia es diáfano.

Así, pues, no quede un rincón de la Patria sin escudriñar; que se pongan al día las tradiciones que se estaban perdiendo, rescatándolas del más peligroso de los males: el abandono; que surjan como embrujo de tradición los bailes indígenas, puros, cuajados de acontecimientos expresivos, con todo el hilván de variadas figuras y la impronta de su personalidad. No son ideas trasnochadas.

Uno sueña cosas demasiado hermosas —utópicas en la circunstancia actual—, pero que mañana pueden ser realidad. Semejante recopilación permitiría a los aficionados, no menos que a los entendidos, aquilatar en sus más ínfimos pormenores el arte saltatriz, deteniéndose en la rica temática de la danza religiosa que se brinda a la devoción popular. Distintivo común a todas ellas es el realismo que las preside. Obedecen siempre a un descarnado verismo, mediante el cual el compositor se muestra rigurosamente fiel al humano sentir. Describen, sin disimulos ni retoques y a través del remolino de evoluciones, todo el patetismo que pueda encerrarse en los vocablos serenidad, elevación e ingravidez.

Bien están los bailes profanos, como honestos pasatiempos; pero ¿habrá alguien que permanezca indiferente a la vista de las comparsas religiosas? Por eso, invitamos a meditar sobre la doble relación existente entre el arte y los figurantes por una parte, y entre el arte y el pueblo al que va dirigido su lenguaje por otra.

Pensemos, en efecto, que la expresión artística de las danzas religiosas, aunque en la esfera de los sentidos tiene su estímulo y su campo de acción, sin embargo, del marco espiritual recibe su aliento, su significado, su valor. Semejantes esparcimientos son otras tantas obras de arte, documentos plastificados provenientes de la habilidad técnica de los compositores, fraguada en la observación y en el estudio profundo de posibles endros.

Dedúcese de todo ello que los compositores coreográficos han de alimentar su vida interior en grandes ideales, fuertes y bellos, y que la fe religiosa ha de ser el hontanar más limpio y vivo de la inspiración saltatriz.

Pero el arte coreográfico no queda sólo en los miembros que integran la comparsa, sino que produce su impacto en los espectadores. ¿En qué condiciones? Nos lo dirá Pablo VI con su autorizada palabra, a propósito de un concierto con el que se le homenajeó en sus Bodas de Oro con el sacerdocio. Veamos cómo se expresa: "El arte que

quiere hablar al pueblo no se puede limitar a una manifestación estética, sino que debe ser consciente de su responsabilidad ética y social. No puede ser solamente deleitable e interesante; mucho menos frívolo, seductor y, de ninguna manera, caprichoso y cerrado. Debe ser humero y ha de contribuir a la consolidación de la fe, de la justicia y de la paz del mundo..." (5).

Y ahora, para acabar, hacemos nuestro el anhelo de muchos diciendo: Reitérese el fenómeno artístico en forma paralela al fenómeno humano y espiritual que define y anima dichos esparcimientos. El mérito radica en su vigor y naturalidad. Muéstrense flexibles y elásticos los cuerpos, rebosantes de dinamismo y acoplados a la idea espiritual preconcebida por el artista. Aparezca la alegría exuberante, salpicada de humor; el garbo digno y regocijado, haciendo castañetas y saltando con ligereza sobre la punta de los pies. Cultívese la torsión en espiral que acentúe la vibrante energía, el aire de fresca vitalidad, la gracia y el entusiasmo inagotable en los danzantes.

Los coreógrafos den rienda suelta a la imaginación, para que sus creaciones muestren dinamismo corporal y energía concentrada, que se dispare a cada instante con movimientos potentes y seguros. Mantengan en vilo la mente de la concurrencia a la vista del brillante ropaje, la simetría rítmica de curvas y saltos variados en un logro perfecto de sutiles relaciones entre los componentes, concentrados en sus evoluciones simbólicas. Que el trémolo emocional de los participantes intensifique el poder de atracción sobre el público, haciéndole vislumbrar en los saltarines la satisfacción del vivir, la visión de tranquila belleza y dignidad humana, el rico juego de manipulación intelectual de los figurantes, ordenado por la mente del maestro.

Vuelvan, pues, las danzas a bordar visiones de luz, de evoluciones y de colorido; alboroten las almas con atropellos de impresiones inéditas y trencen con sus pasos de baile el arabesco de otras tantas plegarias al Creador de cuanto existe, en prueba de la veneración y fidelidad que le son debidas.

La perfección artística de que hace gala la coreografía queda eclipsada por la intensa unción religiosa. Es una herencia preciosa que debemos recoger y que sería locura olvidar. Por eso subrayamos

(5) Allocución de Pablo VI durante el Angelus del domingo, 24 de mayo, a propósito de un concierto sacro en la Basílica de San Pedro, que interpretó la Misa Solemne de Beethoven. (Ecclesia, N° 1494, año 30, Madrid, 1970, p. 6).

este aspecto, para corregir el defecto óptico de una masa de españoles, inclinada a supervalorar lo extraño y a infravalorar lo de dentro. Cargadas de inmenso significado, son obras primorosas, logradas, sobre las que no es preciso hacer hincapié.

El estudio emprendido toca a su fin, pero no quisiéramos dar sosiego a la pluma sin antes proponer este interrogante: ¿Qué objetivo persiguen quienes denuncian las creaciones del pasado con palabras aviesas o con métodos drásticos? Preferimos callarnos. Pero lo que sí es cierto es que los regocijos que han motivado estas cuartillas nunca prescriben, por la sencilla razón de que "todo auténtico gozo terreno, según Galot, es un reflejo del supremo gozo divino, y un don del mismo divino amor. Dios mismo, poseedor de un gozo infinitamente superior, se interesa por las alegrías humanas, mucho más modestas; todo gozo que se derive del de Dios está hecho para abrirse en el amor a cualquier gozo humano". Bajo este punto de vista, las comparsas religiosas tienen su tarea funcional, por lo que sería injusto borrarlas de un plumazo, arrinconándolas en el desván del olvido.

## APENDICE DOCUMENTAL

Apuntamos, como nota informativa, los contratos de algunas compañías de danzantes, mediante escrituras notariales. Asimismo, damos la numeración antigua de los legajos y la sigla AHPP., que interpretamos por Archivo histórico provincial de Palencia.

1. *Dos danças para la ciudad.*  
(AHPP. Escº Francisco de la Puerta. Nº 9807, año 1599, fols. 176r y 177v).
2. *Una danza para la ciudad.*  
(AHPP. Escº Francisco de la Puerta. Nº 9811, año 1605, fols. 89r y 90v).
3. *Para la ciudad. De una danza.*  
(AHPP. Escº Francisco de la Puerta. Nº 9812, año 1607, fols. 33r y 34v).
4. *Para la ciudad. De una danza.*  
(AHPP. Escº Francisco de la Puerta. Nº 9812, año 1607, fols. 44r y 45v-98r y 99v).
5. *Escritura de danças para la fiesta del Corpus.*  
(AHPP. Escº Francisco González. Nº 1118, año 1611, fols. 134r y 135v).
6. *Obligación de una dança de çancos para la fiesta del Corpus.*  
(AHPP. Escº Joan Alvarez. Nº 203, año 1616, fols. 403r y 404v).
7. *Contrato de las danças para el día del Corpus deste año.*  
(AHPP. Escº Joan Alvarez. Nº 202, año 1620, fols. 229r y 230v).
8. *Contrato de las danças.*  
(AHPP. Escº Joan Alvarez. Nº 209, año 1624, fols. 211r y 212v).
9. *Escritura para unas danzas.*  
(AHPP. Escº Francisco Aguado. Nº 23, año 1625, s. f.).

10. *Obligación de unas danzas para San Lázaro.*  
(AHPP. Escº Francisco Aguado. Nº 23, año 1625, s. f.).
11. *Obligación de una danza.*  
(AHPP. Escº Joan Alvarez. Nº 213, año 1626, fols. 195r y 196v).
12. *Contrato de danzantes.*  
(AHPP. Escº Francisco Aguado. Nº 30, año 1631, s. f.).



## LETRA PARA LAS DANZAS DE AUTILLO DE CAMPOS (1)

- 1.<sup>a</sup> A la *Virgen del Castillo* y sus glorias (bis)  
 danzan en esta villa antiguas memorias (bis).  
 A las linderas, a los arroyos,  
 danzan entre cristales los Santos todos,  
 todos los Santos.
- 2.<sup>a</sup> Cantaba la *pájara pinta*  
 a a sombra de un verde limón, (bis): los 2 v. seguidos.  
 a a sombra de un verde limón; (bis)  
 con el pico picaba la hoja,  
 con el aire llevaba la flor. (bis los 2 v.)
- 3.<sup>a</sup> *San José* está trabajando con muchísima alegría (bis).  
 y el Niño le está mirando en los brazos de María (bis).  
 Con la fe que José trabaja,  
 con la fe que el Niño le mira,  
 te pedimos que nos hagas  
 en el cielo compañía.
- 4.<sup>a</sup> Cuando tocan en San Antón y repica en San Andrés,  
 tres frailes, tres,  
 Que se queman y se abrasan de fuego los árboles,  
 de aquel *caracol* que va por la calle,  
 caracantón dejaba una llave.  
 Viva la gala, viva la flor,  
 viva la gala de aquel caracol.

(1) Dejamos la transcripción de las coplas al culto sacerdote don Eugenio Calzada, que las ha recogido del vecino de Autillo de Campos don Epifanio Calzón mientras las cantaba con las melodías, que de tiempo inmemorial acompañan a las danzas del lugar. Desconócese el autor, pero es probable que haya sido alguno del pueblo. La composición es un conjunto de "aleluyas", carentes de mérito literario. No obstante, para los de la aldea son algo insustituible, por lo que encierran de tradición. Las palabras de cursiva indican los nombres de las estrofas y de las melodías afines.

- 5.<sup>a</sup> *Señor mío Jesucristo*, Dios y hombre verdadero,  
creador y redentor de la tierra y de los cielos.  
En el nombre de Dios, amén,  
y de nosotros también.  
Pésame, Señor, de todo corazón  
besando la tierra,  
échanos la bendición y danos la gloria eterna. (bis)
- 6.<sup>a</sup> *Bien venido* en este valle, pastorcito celestial:  
bien venido en este valle, sin pecado original.  
Pastorcito tierno,  
ven aquí, hijo amado,  
a María veneras en tu rebaño.
- 7.<sup>a</sup> *Padre nuestro* que estás en los cielos.  
Señor, vuestros hijos queréis perdonar; (bis los 2 v. seguidos)  
los que estamos aquí desterrados  
por aquellas culpas que cometió Adán.  
San José, mayordomo de Cristo,  
de todos los Santos el más principal.  
Cuando Cristo bajó a la agonía,  
le dijo a María:  
consuelo de Adán, consuelo de Adán.
- 8.<sup>a</sup> Esta sí que es Cruz verdadera  
en donde Cristo murió;  
esta sí que es Cruz verdadera,  
esta sí, que las otras no.  
Y esta es *la Pasión*, Madre,  
esta es la Pasión;  
y esta es la Pasión, Madre.  
donde Cristo murió (bis).

## PINTURA DE RUDOLFO FEYRABEND DE BASEL. AÑO 1806.

*Pie de cada una de las escenas de la Danza de la Muerte de Basilea.*

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

*Primera fila:*

Der Prediger	El Predicador
Der Tod	La Muerte
Der Tod zum Pabst	La Muerte hacia el Papa
Der Tod zum Kaiser	La Muerte hacia el Emperador
Der Tod zur Kaiserin	La Muerte hacia la Emperatriz
Der Tod zum König	La Muerte hacia el Rey
Der Tod zur Königin	La Muerte hacia la Reina
Der Tod zum Cardinal	La Muerte hacia el Cardenal
Der Tod zum Bischof	La Muerte hacia el Obispo

*Segunda fila:*

Der Tod zum Herzog	La Muerte hacia el Duque
Der Tod zur Herzogin	La Muerte hacia la Duquesa
Der Tod zum Grafen	La Muerte hacia el Conde
Der Tod zum Abt	La Muerte hacia el Abad
Der Tod zum Ritter	La Muerte hacia el Caballero
Der Tod zum Juristen	La Muerte hacia el Juez
Der Tod zum Rathsherrn	La Muerte hacia el Concejal
Der Tod zum Chorherrn	La Muerte hacia el Canónigo
Der Tod zum Doktor	La Muerte hacia el Doctor

*Tercera fila:*

Der Tod zum Edelmann	La Muerte hacia el Hidalgo
Der Tod zur Edelfrau	La Muerte hacia la Dama noble
Der Tod zum Kaufmann	La Muerte hacia el Comerciante
Der Tod zur Aebtissin	La Muerte hacia la Abadesa
Der Tod zum Krüppel	La Muerte hacia el Lisiado
Der Tod zum Waldbruder	La Muerte hacia el Ermitaño

Der Tod zum Jüngling  
 Der Tod zum Wucherer  
 Der Tod zur Jungfrau

La Muerte hacia el Joven  
 La Muerte hacia el Usurero  
 La Muerte hacia la Virgen

*Cuarta fila:*

Der Tod zum Kirbepfeifer

La Muerte hacia el Flautista (de kirmes?)

Der Tod zum Herold  
 Der Tod zum Schultheiss  
 Der Tod zum Blutvogt  
 Der Tod zum Narren  
 Der Tod zum Krämer  
 Der Tod zum Blinden  
 Der Tod zum Juden  
 Der Tod zum Heiden

La Muerte hacia el Mensajero  
 La Muerte hacia el Alcalde  
 La Muerte hacia el Gobernador  
 La Muerte hacia el Bufón  
 La Muerte hacia el Tendero  
 La Muerte hacia el Ciego  
 La Muerte hacia el Judío  
 La Muerte hacia el Pagano

*Quinta fila:*

Der Tod zur Heidin  
 Der Tod zum Koch  
 Der Tod zum Bauer  
 Der Spiegel aller Welt  
 Der Tod zum Maler  
 Der Tod zur Malerin

La Muerte hacia la Pagana  
 La Muerte hacia el Cocinero  
 La Muerte hacia el Labrador  
 El Espejo de todo el Mundo  
 La Muerte hacia el Pintor  
 La Muerte hacia la Pintora

Todentanz (Ehmalige St. Dominikanerkirche)=Danza de la Muerte.  
 (Antigua iglesia dominicana).

## INDICE DE MATERIAS

	Pág.
Dedicatoria .....	313
Al lector .....	315
<b>CAPITULO I. — ESENCIA DE LA DANZA</b> .....	<b>319</b>
1. Varios tratadistas enjuician la danza .....	320
2. Subordinación, independencia o predominio de la danza sobre la música .....	328
3. Razón primordial de las danzas .....	331
<b>CAPITULO II. — LA CREACION ENTERA SUGIERE EL CANTO Y LA DANZA</b> .....	<b>335</b>
1. El firmamento .....	335
2. Hallazgos del espíritu .....	340
3. Nuevas técnicas en vías de aparición a corto plazo .....	343
4. Dios, razón superior y primera de todas las cosas .....	344
5. La obra de la creación y el logro de técnicas insospechadas por la inteligencia del hombre .....	346
<b>CAPITULO III. — LA DANZA DE LA MUERTE EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE</b> .....	<b>349</b>
1. La muerte, prenuncio de la felicidad inenarrable .....	350
2. La muerte, motivo de angustia .....	354
3. La Danza de la Muerte en la Literatura .....	355
4. Danzas simbólicas de la Muerte .....	362
5. La Danza de la Muerte en la Pintura .....	365
6. La Danza de la Muerte en la Escultura .....	369
<b>CAPITULO IV.—EXHIBICION TERPSICORA DEL AGUA EN SUS TRES ESTADOS</b> .....	<b>373</b>
1. Razón de la sugerencia .....	373
2. Himno a la saltación de las aguas .....	377
3. Mensaje espiritual .....	381
<b>CAPITULO V. — LAS DANZAS DEL CORPUS EN PALENCIA</b> .....	<b>385</b>
1. Las danzas ancestrales, patrimonio nacional .....	385
2. Descripción de tres comparsas elegidas al hazar .....	386
3. A la hora de hacer números, sería injusto que Palencia no figurara en el rimero coreográfico .....	388
4. Extralimitaciones y remedios .....	390
5. Asombrosa cadena de bailes moceriles .....	393
6. Eclipse de las danzas antañonas .....	399
<b>CAPITULO VI.—RECOBREN LAS DANZAS SAGRADAS SU PRISTINO ESPLENDOR</b> .....	<b>405</b>
1. Luz verde a los antiguos ritmos de curvas y saltos .....	405
2. Sugerencias .....	410
Apéndice documental .....	415
Letra para las Danzas de Autillo de Campos .....	417
Pie de cada una de las escenas de la Danza de la Muerte de Basilea .....	419
Láminas .....	431



## LAS DANZAS DEL CORPUS EN PALENCIA

1. — *Dos danças para la ciudad.*

Sejan quantos esta carta de obligación vieren cómo nos, Francisco Guerra e Joan Martín, dançantes, vecinos de la villa de Castromocho, como principales deudores e pagadores, e Joán Martín e Domingo Redondo, vecinos desta ciudad de Palencia, como sus fiadores e principales pagadores, e todos quatro, juntamente y de mancomun... otorgamos e conocemos por esta presente carta que nos obligamos con nuestras personas e vienes de traer y acer dos danzas para el día del Corpus Xppi deste presente año de nouenta y nuebe, para esta ciudad: la una danza de zancos, que sea ocho personas; y la otra, de matracones, que sea de siete personas, las quales dichas personas traeremos bien vestidos y aparexados y en conuinación, a contento de los señores don Antonio de Filea y Andrés Hurtado de Valdivieso, regidores e comisarios desta ciudad, a cuyo cargo están las fiestas del día del Corpus deste presente año. Y que para el domingo o el martes antes del día del Corpus Xpi entraremos en esta ciudad con las dichas danças e personaxes vestidos y aderezados a dar la muestra dellas, siendo los tales vestidos a contento de los dichos comisarios, y que las dichas danzas serán ciertas y seguras para las dar a esta ciudad el dicho día de Corpus Xpi, por rrazón de lo qual se nos an de dar e pagar seiscientos y quarenta rreales, pagados luego los ducientos reales, y lo demás, pasado el dicho día del Corpus deste presente año. Y que, si dada la muestra de las dichas danças no contentaren, tornaremos e pagaremos a esta ciudad de Palencia todo el dinero que hubiéremos rrescuiudo adelantado para ellas, entrello los dichos ducientos rreales, de los quales desde agora nos damos por contentos y entregados a toda nuestra voluntad, por quanto los rrescuiimos rrealmente y con efeto de Antonio Díez, mayordomo de la dicha ciudad.

... En la ciudad de Palencia, a diez e nueue días del mes de mayo de mill y quinientos e noventa e nueve años, siendo testigos Joán del Río, vecino de Villamuriel, e Pedro Sánchez e Joan Ruiz de la Loma, vecinos de la dicha ciudad, e firmáronlo de sus nombres los dichos Francisco Guerra e Joán Martín, el principal, y Joan Martín el fiador, e por el dicho Domingo Redondo lo firmó un testigo, porque dixo que no sauia escriuir, a los quales dichos otorgantes yo el presente escriuano conozco.

Juº Martín, Juº Ruiz, Francisco Guerra, Juº Martín.

Ante mí

Francisco de la Puerta

AHPP, Núm. 9807, año 1599, fols. 176 r. a 177v.)

2. — *Una danza para la ciudad.*

En la ciudad de Palencia, a veinte días del mes de março de mill seiscientos e cinco años, por ante mí, el presente scriuano e testigos parecieron presentes Juan Mavehano, albañir, y G(ilegible) Sánchez, vecinos de la dicha ciudad, hanbos a dos

juntamente e de mancomún... se obligaron con sus personas e bienes, auidos e por hauer, de que harán una dança para esta ciudad de Palencia, que sea de una ynbinción de cauallexos, en que entrarán ocho personas con ocho cauallexos, e otra persona con un toro, y que se ha de hacer de todos ellos un juego de cañas con sus adargas. Y esto se a de hazer a la entrada, e después an de salir con su dança de gentiles ombres, con sus libreas de picote e pasamanos dorados e plateados y sus máscaras, la qual dicha ynbinción e dança con sus puñales darán y harán para el día de Corpus Xpi deste presente año de mill y seiscientos e cinco, sin que haya falta alguna en las personas que en ella an de entrar, y darán la dicha inbinción e dança a contento de los comisarios nombrados por esta ciudad para la dicha fiesta. Y dos días antes de dicho día de Corpus Xpi darán la muestra della a los dichos señores comisarios, para que se den cuenta della, por rraçón de que por hacer la dicha ynbinción e dança se les a de dar y pagar quinientos rreales, pagados quando fueren menester y se pidieren para comprar los bestidos; y no lo cumpliendo así, bolberán e pagarán a la dicha ciudad e a su mayordomo, en su nombre, los dichos quinientos rreales después de dada la muestra de la dicha ynbinción e dança, si no le contentare a los dichos comisarios o no cunpliéremos en hacer la dicha ynbinción e dança, para el dicho día de Corpus Xpe; e para lo an de cunplir, dieron e otorgaron todo su poder cunplido... En firmeza de lo qual otorgaron esta escritura, en la manera que dicha es, por ante mí Francisco de la Puerta, escriuano rreal e del número de la dicha ciudad, siendo testigos, que fueron presentes, Miguel Sánchez, e Pedro de Sobremonte, e Sebastián Idalgo, vecinos de la dicha ciudad. E porque los otorgantes, que yo el escriuano conozco, dixeron que no sauían firmar, a su rruego lo hizo Roque Pinto, vezino de Tamariz, que ansimismo fue testigo.

Roque Pinto  
Pasó ante mí  
Francisco de la Puerta

(AHPP. Núm. 9811, año 1605, fols. 89 y 90).

### 3. — *Para la ciudad. De una danza.*

Sepan quantos esta carta de obligación vieren cómo nos, Alonso Ortega, panadero, e Miguel Sánchez, vecinos desta ciudad de Palencia, ambos a dos juntamente e de mancomún... otorgamos e conocemos por esta presente carta a que nos obligamos con nuestras personas e bienes... que haremos una danza para esta ciudad de Palencia, para el día del Corpus Xpe deste presente año de mill e seiscientos e siete, que hes de la conbersión de san Pablo, en que a de aver diez personaxes bestidos de marlotas... con puntas abaxo de dos colores. Los quatro personaxes de una color, e los otros quatro de otra, con plumas e murriones, con mazas e adargas, e ocho lazos diferentes uno de otro. La qual haremos a gusto e satisfacción de los señores Justicia e rregidores desta ciudad y, en especial, de los señores don Antonio de Solís y dotor Marañón, rregidores e comisarios desta ciudad e de las dichas fiestas. Y siendo la dicha danza a su contento e satisfacción, se nos a de dar e pagar por hacerla cinquenta ducados en rreales de contado, en que nos concertamos con los dichos señores comisarios se nos dé y pague por hacerla, pagados los ducientos rreales luego, oi día de la fecha desta carta, y el rresto otro día después del día de Corpus Xpe deste presente año... e abemos de dar la muestra de la dicha danza a los dichos señores comisarios la víspera del dicho día de Corpus Xpe... Otorgada en la dicha ciudad de Palencia, a veinte e un días del mes de abril de mill e seiscientos e siete años, siendo testigos Toribio Hernández, y Pablos Gutiérrez, e Juan Redondo, vecinos de la dicha ciudad.

Juan Redondo, Alonso Ortega  
Passó ante mí  
Francisco de la Puerta

(AHPP. Núm. 9812, año 1607, fols. 33r. a 34 v.)



4. — *Para la ciudad. De una danza.*

Sejan quantos esta carta de obligación y fiança vieren, cómo nos, Gerónimo Bautista, vecino de la villa de Medina de Rioseco, como principal deudor y obligado, y Joan Ximénez, vecino desta ciudad de Palencia, como su fiador, y ambos a dos juntamente de mancomún... conocemos por esta presente carta que nos obligamos... ce hacer y que aremos una dança muy buena de la sirena de la mar, a contento y satisfacción de los señores Justicia e rreixidores y del señor doctor Marañón, rreixido della y comisario de las fiestas del Corpus desta ciudad, que se han de hacer este presente año de mill y seiscientos y siete, la qual dicha dança aremos muy buena y con los vestidos y trajes combinientes para el día de Corpus Cristi deste presente año, e daremos la muestra della un día antes. E siendo la dicha dança a contento y satisfacción, se nos a de pagar por buena, y para en pago della recibimos de presente ducientes rreales, y el rresto se nos a de pagar para el día de Corpus Cristi deste dicho año de seiscientos y siete, echa la dicha dança... Lo otorgamos así ante el presente scrivano e testigos... Otorgada en la ciudad de Palencia, a veint: días del mes de março de mill y seiscientos y siete años, siendo testigos Lorenzo Casero, vecino de Palencia, y juº de Herrera, vecino de San Cebrián, y lo firmaron de sus nombres los otorgantes, a los quales yo, el presente scrivano, conozco.

Jerónimo Bautista, Juº Ximénez  
Pasó ante mí  
Francisco de la Puerta

(AHPP. Núm. 9812, año 1607, fols. 44 r. a 45 v. y 98 r. a 99 v.).

5. — *Escriptura de las danças para la fiesta del Corpus.*

En la ciudad de Palencia, a diez días del mes de mayo de mill y seiscientos y honçe años, ante mí, el escribano e testigos parecieron Antonio de Alfajén, vecino de la dicha ciudad, como principal deudor, cumplidor e obligado, y Pedro de Arauz, bonetero, vecino de la dicha ciudad, como su fiador... y se obligaron con sus personas e bienes... de que el dicho Antonio de Alfajén hará y dará para el día y fiesta del Corpus que berná deste dicho año por danças de a ocho personas cada una; la una dellas bestidos todos los personajes de tafetán de colores, a gusto de los señores licenciado Argujo y Luis de Villoldo, regidores desta ciudad, comisarios de la dicha fiesta; y la otra de negros, vestidos todos de cordellate nuevo de dos colores con sus tamborilicos, y que perná y pagará los tamborileros de ambas danças, con rosos, cascabeles y plumas, y todo lo demás que fuere necesario, y medias y çapatos todo nuevo. Y las dichas danças las terná y pondrá en esta ciudad para la dicha fiesta y procesión del Corpus della, y dos días antes de la fiesta dará la muestra de las dichas danças en esta ciudad a los dichos señores comisarios con los dichos bestidos y libreas, por las quales dichas dos danças se le an de pagar por esta ciudad, Justicia y Regimiento della, y pagársele por los dichos señores comisarios, en su nontre, ochocientos y setenta y seis rreales y más veynte y quatro rreales a una de las dichas dos danças, la que se cojieren y heligieren dichos señores comisarios, que por todos han de ser nobecientos rreales, que valen treynta mill y seiscientos maravélis; y a quenta dellos se le an de dar luego que se otorgue esta escriptura quinien os y cinquenta rreales para se yr probeyendo de tafetán y las demás cosas necesarias para las dichas danças, y la resta se hirá dando al dicho Antonio de Alfajén, como lo hubiere menester... y se le acabará de pagar otro día después de la dicha fiesta del Corpus.

El licenciado Argujo de Medina, Pedro de Arauz, Antonio de Alfajén,

Pasó ante mí  
Francisco González

(AHPP. Núm. 1118, año 1611, fols. 134r y 135v.)

6. — *Obligación de una danza de çancos para la fiesta del Corpus.*

En la ciudad de Palencia, a ocho días del mes de mayo de mill y seiscientos y diez y seis años, ante mí, el presente scrivano, Martín García y Francisco Ramos, vecinos de Villafruela de Cerrato, dixeron que se obligaban... de acer y que aran una dança de çancos, dando el tamboritero de çancos y dando las libreas a su propia costa, porque se les dé y aya de dar por los señores Pedro Ruiz de Vega y don Cristóbal de Roa, regidores comisarios nombrados para la fiesta del Corpus deste presente año de seiscientos y diez y seis, para quando an de dar y hacer la dicha dança, la qual an de acer. Dan muestra el día antes y el día del Corpus en la procesión, por la mañana y por la tarde, la qual arán en la dicha forma los dichos días, so pena de que a su costa los dichos comisarios puedan buscar quien aga la dicha dança, y por lo que costare les puedan executar con más las costas que se causaren. Y para ello obligaron sus personas y bienes y se obligaron de lo cunplir en todo y por todo...

Pedro Ruiz de Vega  
Pasó ante mí  
Joan Alvarez

(AHPP. Núm. 203, año 1616, fols. 403 r. a 404 v.)

7. — *Contrato de las danças para el día del Corpus deste año.*

En la ciudad de Palencia, a veinte y tres días del mes de mayo deste presente año de mill y seiscientos y veinte años, ante mí, Juan Alvarez, scrivano de su magestad y del número y ayuntamiento desta dicha ciudad, presentes Baltasar Fernández de los Ríos, rregidor della, Juan d'Echevarría, vecino de Valladolid, morador en la calle de las Comedias, estante al presente en esta ciudad, y dijo que se obligaba... de dar y ará a esta ciudad, echa a su costa, una dança que llaman de yndios matracones con dos rostros y quatro braços, broqueles y espadas de yerro, vestidos los calçones y colas de damasco, terciopelo y tafetán, todo ello nuevo, con pasamanos de plata falsa, bien adornados y vestidos con sus plumas, conforme a la traça, con sus (ilegible) y demás adreços, çapatos blancos y medias de colores, rostros nuevos y todo lo demás que está tratado y fuere necesario para el adorno de la dicha dança, la qual a de dar de ocho personas que parezcan diez y seis, y más el tamboritero bien adornado con baquero, medias de color y çapatos blancos. Y a de dar la muestra della para la vispera del Corpus después de medio día en casa de los señores comisarios. Y para dar la muestra y la dicha dança la arán, subirán y trabajarán la vispera, por la tarde, y el día todo del Corpus, por cuyo trabajo y costa se le a de dar sesenta ducados; luego de contado quatrocientos rreales, de los quales se le a dado librança en Lorenzo Martínez, mayordomo de los propios y rrentas desta dicha ciudad, y la resta, abiendo cumplido con su parte en hacer la dicha dança, que se pagará por los dichos señores Juan Redúquez y Valtasar Fernández, comisarios, y de lo cunplir y que no ará falta; y si la hiciere, que a su costa se pueda enbiar a buscar otra tal dança y pagará quatrocientos maravedis de salario a la persona que le fuere a buscar por cada un día de los que en ello se ocupare, con más los quatrocientos rreales que a rrecivido.

Juan de Echevarría  
Pasó ante mí  
Joan Alvarez

(AHPP. Núm. 202, año 1620, fols. 229 .r a 230 v.)

8. — *Contrato de las danças.*

En la ciudad de Palencia, a veinte y dos días del mes de mayo de mill seis-

cientos e veinte y quatro años, ante mí, el presente scrivano e testigos parecieron presentes Lázaro de Talavera, Antonio Alfaxena, Santiago Berde, Alonso de Calaorra y Pedro García, danzantes, vezinos desta ciudad, y dixerón que por su parte se an concertado con Martín Sánchez Peredo y doctor Heredia, rexidores comisarios de las fiestas del Corpus, de hacer y que arán a toda su costa una dança, dándoseles, como se les a de dar por ella, ochocientos reales, y por los vestidos y obraxe que an de sacar para hacer la dicha dança en la forma acostumbrada, haciendo los bestidos de todos a lo antiguo, con pasamanos de plata falsa sobre tafetán negro, los sayos largos con dichos pasamanos, cuerpos, braones y mangas, y la largueadura a de ser tanto caro sin guarnecer, como de ancho de pasamano; y las gorras de tafetán negro, guarnecidas con el mismo pasamanos, y en ellos y en cada una dellas dos plumas los calçones de catalufa de seda con sus pasamanos, y sus medias de color, cascaveles, botillas de carnaca negras plateadas; su lança con su banderica de olanda encarnada, largueda con sus pasamanos de plata; su adarga, pintada en ella las armas de la ciudad; y sus rostros, todo con mucha pulicia y aseo de los dichos vestidos. Y puntualmente la vispera del Corpus y el día del Corpus, en las partes necesar as, arán la dicha danza, todo ello por los dichos ochocientos reales que se les a de dar y pagar, comencando de les dar lo necesario para los dichos vestiçios, y, quedando con ellos, se les a de acavar de pagar los dichos ochocientos reales. Para lo así cumplir, se les hordenó por el dicho señor Heredia, comisario, hacer esta escritura.

Antonio Alfajén. Santiago Verde. Alonso de Calaorra. Joan de la Riva.

Ante mí

Joan Alvarez

(AHPP. Núm. 209, año 1624, fols. 211 r. a 212 v.)

### 9. — *Escritura para unas danzas.*

Sepin quantos esta carta de obligación vieren cómo nos, Pedro García y Alonso de Calaorra, y Juan Manchano, y Andrés Díez, y Francisco Escudero, y Bastián Esteban y Pedro Gómez, vezinos desta ciudad de Palencia, otorgamos y conoscemos esta presente carta que nos obligamos con nuestras personas y bienes de que le ayudaremos en una danza, que se a de hacer para el día del Corpus en la ciudad, a Lázaro de Talavera, vecino desta dicha ciudad de Palencia, y danzaremos con él desde el domingo antes de la Santísima Treynidad deste presente año del myll y seyscientos y veynte y cinco años, según y como es costumbre de nos juntar quando se hacen fiestas del Santísimo Sacramento el dicho día del Corpus Cristo, por quanto el dicho Lázaro de Talavera a tomado la dicha danza y fiesta en precio de myll reales, que se concertó con todos los susodichos. Y por quenta de los dichos myll reales nos a de dar de comer un día, y los demás días que nos ocuparemos abemos de comer y gastar a nuestra costa, y pagar el maestro y darle de comer por quenta de todos, lo qual cumpliremos llanamente; y que si no cumplieremos y le ayudáremos en la dicha danza, queremos y consentimos que el dicho Lázaro de Talavera, a quenta de lo que le faltare, pueda buscar persona que le ayude en la dicha danza a su satisfacción, y por lo que costare pueda executar con sola su declaración y conforme a la escritura que él otorgó en la ciudad de Valladolid, en que se obligó a hacer la dicha danza para el dicho día del Corpus. Y ansimismo nos obligamos que, si el dicho Lázaro de Talavera concertare alguna fiesta de algún octabario dentro o fuera de Valladolid o en otra parte asta el día de Ntra. Señora de agosto deste dicho año, le abemos de ayudar en él, como es costumbre, por lo que concertare el susodicho, lo qual abemos de partir por yguales partes con el maestro, so pena de que por nuestra quenta y hacienda pueda buscar persona a su satisfacción que le ayude, y executarnos para que costare, y por los daños y costas que sobre ello se causarén. E yo, el dicho Lázaro de Talavera, que a todo lo susodicho presente e estado y estoy, digo que lo acepto en todo y por todo, como en esta escritura y en cada vna cosa y parte della se contiene... En la ciudad de Palencia, a tres días del

mes de mayo de myll y seyscientos y veynte y cinco años, siendo testigos Lázaro Marcos, y Hernando de Robles y Gerónimo Ruiz, vecinos y estantes en la dicha ciudad, y el dicho Alonso de Calaorra lo firmó, y por los demás otorgantes, que dijeron no saber escribir, a su ruego lo firmó un testigo.

Alonso de Calahorra. Hernando de Robles.

Pasó ante mí  
Francisco Aguado

(AHPP. Núm. 23, año 1625, s. f.)

#### 10. — *Obligación de unas danzas para San Lázaro.*

En la ciudad de Palencia, a quatro días del mes de junio de myll y seyscientos y veynte y cinco años, en presencia de my, el presente scrivano y testigos, parecieron de la una parte Lázaro de Talabera, vecino desta ciudad, y de la otra, Diego López y Jusepe Fernández, alcaldes de la confradía del Santísimo Sacramento de la yglesia parroquial de señor San Myguel desta ciudad hiciere su fiesta, por prescio y quantía de quarenta ducados, pagados quatro días antes que se haga la dicha fiesta los veynte ducados dellos; y los otros veynte, un día después que ayan echo la dicha fiesta, la qual el dicho Lázaro de Talabera y sus compañeros an de hacer de la misma manera y con la propia librea que danzaron en la ciudad de Valladolid, la qual dicha librea, para el dicho efecto, el susodicho declaró, y los dichos Diego López y Joseph Fernández confesaron averles entregado y reciuído para efecto y porque no salga para otra ninguna otra fiesta. Y sobre la dicha entrega y reciuo renunciaron las leyes della y demás necesarias. Y la bispera del día de la dicha fiesta los dichos alcaldes an de bolber la dicha librea a el dicho Lázaro de Talabera y compañía para ensayarse y danzar el dicho día de la fiesta. Y en esta conformidad el dicho Lázaro de Talauera, por sí y en el dicho nombre, asentó y se obligó con su persona y bienes para que danzarán y cumplirán conforme a la narrativa y relación de suso sin escusa alguna, pena de ser castigados conforme a derecho... siendo testigos Xptoual del Canto, y Blas de Mata, y Pedro García, vecinos de la dicha ciudad, y el dicho Diego López lo firmó, y por los demás otorgantes, que dijeron no saber escribir, a su ruego lo firmó un testigo, a los quales otorgantes yo el scriuano doy fee que conozco.

Diego López  
Pasó ante mí  
Francisco Aguado

(AHPP. Núm. 23, año 1625, s. f.)

#### 11. — *Obligación de una danza.*

Sean quantos esta carta de obligación y fiança vieren cómo nos, Lázaro de Talabera, vecino desta ciudad de Palencia, como principal y obligado, y Pedro García, vecino desta dicha ciudad, como su fiador e principal pagador... otorgamos y conocemos por esta presente carta que obligamos nuestras personas e bienes, avidos e por aver, de hacer y que aremos una fiesta de dança de a cavallo con libreas de tafetán de colores; para los mantos de encima de tafetán encarnado con su arxentería, todo alrededor de los mantos, y con sus rosas de arxentería en los hombros. Las ropillas an de ser de tafetán azul con su arxentería en las bocamangas; las monteras y medias: las medias, de color encarnado, y la montera, de tafetán en-

carnado con tocas de plata por toquillas; los çapatos, blancos; las banderas, de tafetán encarnado con sus lancillas; las adargas an de estar pintadas con las harmas desta ciudad; los cavallexos an de tener suselines y rosetas. La qual dicha fiesta ará bispera y el día del Corpus deste año de seyscientos e beynte y seis con todo cuydado y sin hacer falta alguna, todo ello por myll reales que se nos a de dar por todo el o y costas, sin que se nos dé otra cosa ninguna. Y de los dichos myll reales se nos an de dar y pagar luego ochocientos reales para comprar e pagar bestidos e adereç;r los atavales y otras cosas tocantes a la dicha fiesta; y los ducientos restantes, en la continuación de la dicha fiesta, lo qual cumpliremos según y en la forma que está dicho y declarado para el dicho día del Corpus primero y su bispera con toco cuydado y lucimiento... Lo otorgamos, en la manera que dicha es, antel presente scriuano y testigos de yuso escriptos en la ciudad de Palencia, a doce días del mes de mayo de myll y seyscientos e veynte y seis años.

Andrés Alexandre

Pasó ante mí

Joan Alvarez

(AHPP, Núm. 213, año 1626, fol. 195).

## 12. — *Contrato de danzantes.*

En la ciudad de Palencia, a primero día del mes de junio de myll y seyscientos y treynta y un años, en presencia de my, el presente scriuano y testigos parecieron de la una parte Lázaro de Talabera, vezino de la dicha ciudad; y de la otra, Alonso Sedano, Bartolomé Pasqual y Bastián Esteban, vecinos della, y ansimismo Felipe de Huerta, y Gustin Sánchez y Juan García, vecinos de la dicha ciudad, e dijeron que por cuanto el dicho Lázaro de Talabera ba en nonbre de todos los susodichos a la ciudad de Valladolid a concertar las fiestas del Corpus deste dicho año de dançar con él en su conpañya en la dicha ciudad de Valladolid o en otra qualquier parte donde los concertare. Por ende los dichos Alonso Sedano, y Bartolomé Pasqual, Bastián Estébanez, Felipe de Huerta, Agustín Sánchez y Juan García se obligaron con las dichas sus personas y bienes de que danzarán con él todas las dichas fiestas, y que las libreas que se le entregaren para las dichas fiestas no las benderran ny desbaratarán asta fin de agosto deste dicho año, y, si hicieron lo contrario, que por quenta de su hacienda y por lo que costare les pueda executar en birtud desta escritura, sin otro recaudo alguno; y si no le ayudaren para las dichas fiestas, el dicho Lázaro de Talabera, por quenta del que faltare, pueda buscar otra persona que le ayude en las dichas fiestas y también le pueda executar por lo que la tal persona llebare, lo qual a de ser crehído el dicho Lázaro de Talabera por su juramento, sin otra aberiguación ny probanza alguna, porque de todo le relebaron en forma de derecho. Y así se obligaron en forma de cumplir en todo lo contenydo en esta dicha escritura. Y el dicho Lázaro de Talabera, estando presente, la acetó en todo y por todo, como en ella se contiene, y se obligó con su persona y bienes de que para las dichas fiestas no llamará otras personas más que a todos los susdichos, y si lo hiciere, a de ser con boluntad de la mayor parte de la conpañya, so pena de les pagar los salarios, costas y daños que se les siguieren... En testimonio de lo qual lo otorgaron ante mí, el dicho scriuano, siendo testigos Juan de Holmedo, y Antonio Cardenal y Ambrosio Pasqual, vecinos y estantes en la dicha ciudad. Y porque los otorgantes, a quien doy fee conozco, dijeron no sauer escribir, a su ruego lo firmó un testigo.

Antonio Cardenal

Pasó ante mí

Francisco Aguado

(AFPP, Núm. 30, año 1631, s. f.)

## *Cofradía de la Santa Vera Cruz de Palencia.*

### 13. — *Descargo que da Andrés Casado, receptor, año 1654, s. f.*

Pásansele ducientos beinte reales que por librança pagó a los dançantes que dançaron mañana de Resurrección.

En la visita que el 5 de julio de 1658 hizo don Baltasar de Cisneros, canónigo de la Sta. Yglesia de esta Ziudad y visitador general de ella y todo su obispado, por el Illmo. Sr. Don Antonio de Estrada Manrique, obispo de dicho obispado, se ordena lo que sigue: "Otro, mandó su merced que esta Cofradía en la tal celebridad de la Cruz o en otra qualquiera fiesta que haga no corra toros, por ser fiesta profana y no a propósito para celebrar fiestas a lo divino... haviendo otros modos más comenientes con que zelebrar las festividades que hacen las Comunidades pias y devotas, como son altares, adorno de yglesia, música, danza y fuegos..."

(ACVCP. Libro de quantas de la Cofradía de la Cruz, que a honra y gloria de Dios y de su Sma. Madre María, Señora Nuestra, concebida sin pecado, y de la Sta. Cruz. Se comiença este año del Señor de 1654 años).

#### 14.—*Cabildo de tabla de 15 de marzo de 1835 para tratar de las funcione de Semana Santa y Domingo de Pascua con otros particulares.*

... "Que para celebrar el grande misterio de la Resurrección del Salvador del género humano en los términos más propios, con la pompa y magnificencia debida, como desea la Cofradía, acordó que en el presente año haya danza compuesta de ocho chicos de corta edad, de un tamboritero y de dos pendones, bulgarmente llamadas birrias, dando principio desde el toque de campanas, a la Aleluya. hasta el Domingo de Pascua por la tarde. Y para proporcionarla, dio comisión la Cofradía en forma a los hermanos Florentín Francés y Evaristo de la Vega, autorizándoles competentemente para que traten con el tamboritero, llamado de apellido Melendro, y por apodo "Cena a obscuras", acerca de los chicos que han de danzar y los hombres que hagan de virrias, costeándose por la Cofradía las zapatillas y la propina o gratificación que se dé a la danza y lo que debe pagarse al tamboritero, conviniéndose con los comisionados, quienes cuidarán de la mayor economía, cuya cuenta con el Vº Bº de los señores Alcaldes y conocimiento de los mismos comisionados se pagarán por el receptor de la Cofradía, cargándose a las cuentas. Y a fin de que no se incurra en pena alguna, se haga mérito de la referida danza acordada por la Cofradía en los memoriales que se presenten al Illmo. Señor Obispo, Señor Gobernador Civil de esta Provincia y Señor Corregidor de esta Ciudad, para que el permiso y licencia que se pida se escriba a este particular".

(ACVCP. Libro de Acuerdos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de esta Ciudad de Palencia, que da principio en el año de 1835).

#### 15.—*Cabildo de 12 de abril de 1835 sobre admisión por hermano a un pretendiente y tratar de otros particulares.*

El mismo Señor Alcalde Villameriel propuso que para disponer lo conveniente en razón de que los danzantes, tamboritero y virrias, a quienes según la costumbre general que hay en esta Ciudad y se observa por las demás Cofradías fundadas en ella había que dar de comer en el día de Sábado Santo y Domingo de Pascua, en que tenían que danzar, como estaba acordado, la Cofradía tratase de determinar el modo de verificarlo; en cuyo acto se ofrecieron el mismo Señor Alcalde Mariano Villameriel a dar de comer a dos danzantes; el Señor José Castriello, su compañero, otro danzante; el Mayordomo Toribio Rebolledo, a dos danzantes; Florentín Francés, a uno de ellos; Juan García, a otro; Esteban García, a una virria; Evaristo de la Vega, otro danzante y a otra virria; y yo, el infrascripto, Secretario de Acuerdos, al tamboritero, unos y otros a sus espensas y sin recompensa alguna. Y oído por la Cofradía, les dio las debidas gracias por su atención.

(ACVCP. Libro de Acuerdos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de esta Ciudad de Palencia, que da principio en el año de 1835).

Láminas





# Tocata de gaita y tambor

(Pieza que se ejecuta en la "Danza de las Espadas"  
por el Corpus, en Redondeta)

Allegro. 8.

Gaita

Tambor y castañuelas

The musical score is written for two staves. The upper staff is for the Gaita (bagpipes) and the lower staff is for the Tambor y castañuelas (drum and castanets). The music is in 6/8 time and begins with a repeat sign. The first system shows the Gaita playing a melody of eighth and sixteenth notes, while the Tambor y castañuelas play a simple rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending (1ª) and a second ending (2ª) for the Gaita, with the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The fourth system includes a first ending (1) and a second ending (2) for the Gaita, with the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The fifth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The sixth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The seventh system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The eighth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The ninth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The tenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The eleventh system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twelfth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The thirteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The fourteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The fifteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The sixteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The seventeenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The eighteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The nineteenth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twentieth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-first system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-second system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-third system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-fourth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-fifth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-sixth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-seventh system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-eighth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The twenty-ninth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The thirtieth system shows the Gaita playing a melody with slurs and the Tambor y castañuelas playing a rhythmic pattern. The thirtieth system ends with the instruction "(Sigue)".

Al S. y sigue.

(Sigue)

Gaita.

Tambory  
cañañuelas

Da capo.

Ocho melodías para los danzantes de Autillo de Campos (Palencia)

### Virgen del Castillo

1º *Initium para todos.*

The first piece, '1º Initium para todos.', is written in a single system of five staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff contains the initial phrase, followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and phrasing, ending with a final cadence.

2º *La pájara pinta.*

The second piece, '2º La pájara pinta.', is written in a single system of three staves. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody features a prominent triplet of eighth notes. The first staff shows the beginning of the piece, followed by a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody, with annotations '1ª vez' and '2ª vez' above the staff indicating first and second endings. The third staff concludes the piece with a final cadence.

3º *San José.*

The third piece, '3º San José.', is written in a single system of four staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes appearing in the second staff. The first staff contains the initial phrase, followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and phrasing, ending with a final cadence.

4º Caracol.

Musical score for '4º Caracol' in 2/4 time, featuring three staves of music. The melody is written in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piece includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a final double bar line.

5º Señor mio Jesucristo..

Musical score for '5º Señor mio Jesucristo..' in 2/4 time, featuring four staves of music. The melody is written in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piece includes a final double bar line.

6º Bien venido..

Musical score for '6º Bien venido..' in 2/4 time, featuring three staves of music. The melody is written in the treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piece includes a final double bar line.

7º Padre nuestro.

Musical score for 'Padre nuestro' in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note triplets. The second staff is marked '2ª vez' and continues the triplet pattern. The third staff continues the pattern. The fourth staff concludes with a double bar line and the word 'final' written below it.

8º La Pasión.

Musical score for 'La Pasión' in 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns. The second staff continues the pattern. The third staff concludes with a double bar line.



"Danzas de Cisneros" (Dulzaina)

Handwritten musical notation for "Danzas de Cisneros" in G major, 3/4 time. The piece features several triplet patterns and concludes with a double bar line.

"Las Negras" Lazos.

Handwritten musical notation for "Las Negras" in G major, 2/4 time. It begins with a circled 'S' and includes a circled 'C' later in the piece.

(a 1 vivo.)

Handwritten musical notation for "Las Negras" continuation, including the instruction "al tres veces y saltar desde" and a circled 'C'.

(1)

(a 1 vivo.)

Handwritten musical notation for "Las Negras" continuation, featuring a 3/8 time signature and ending with a double bar line.

"allissimo" (Dulzaina)

(a 1 vivo.)

Handwritten musical notation for "allissimo" in G major, 2/4 time. It consists of a series of rhythmic patterns.

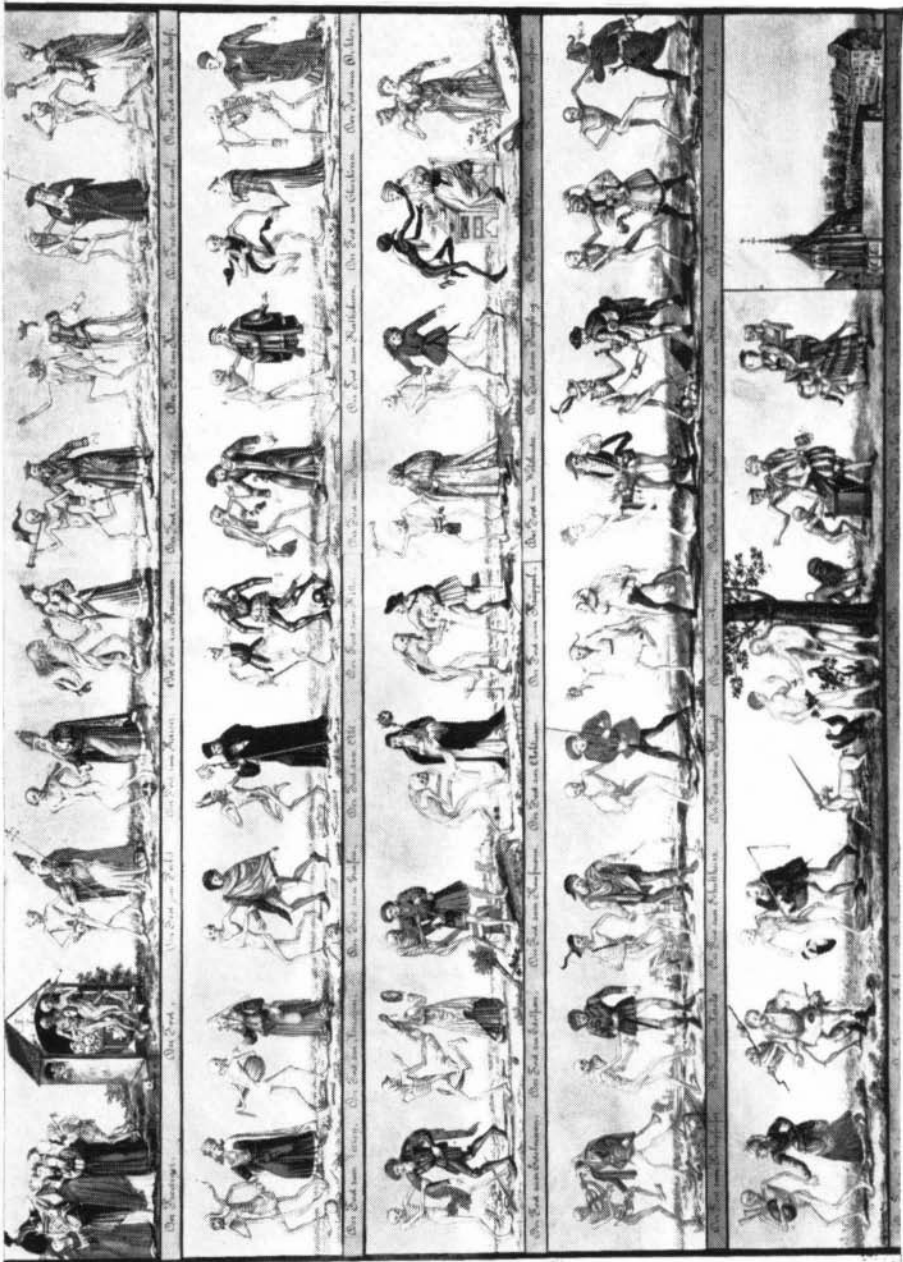
3 veces II. C.  
al = a 1 vivo.

"El Arriero"

Handwritten musical notation for "El Arriero" in G major, 2/4 time. It features a series of rhythmic patterns.

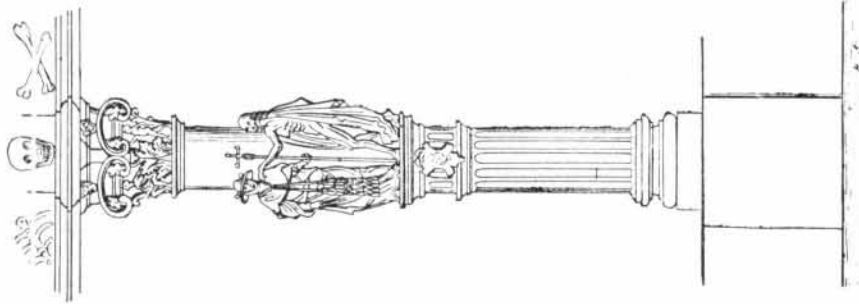
3 veces II. C.  
al 1º vivo.

(1) final de todos los lazos.



1. Rudolfo Feyrabend de Basel. *Danza de la Muerte de Basilea*. Autor y dueño de la foto: El Museo Histórico de Basilea. (Cortesía del Excmo. Sr. D. José Felipe de Alcover y Sureda, Embajador de España en Berna).

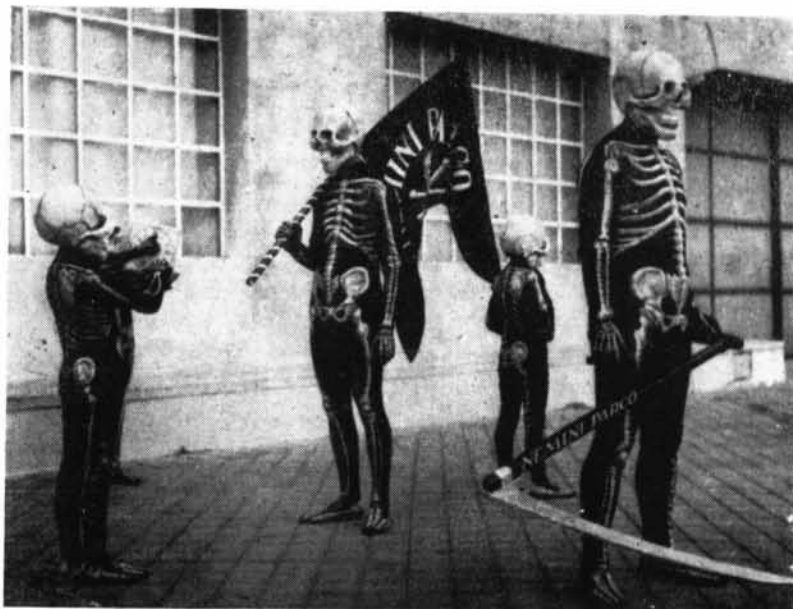




2 y 3. Friso y escena de la *Danza de la Muerte* del Claustro de San Maló (Ile-et-Vilaine), según fotografías del "Museo del Trocadero" de París.



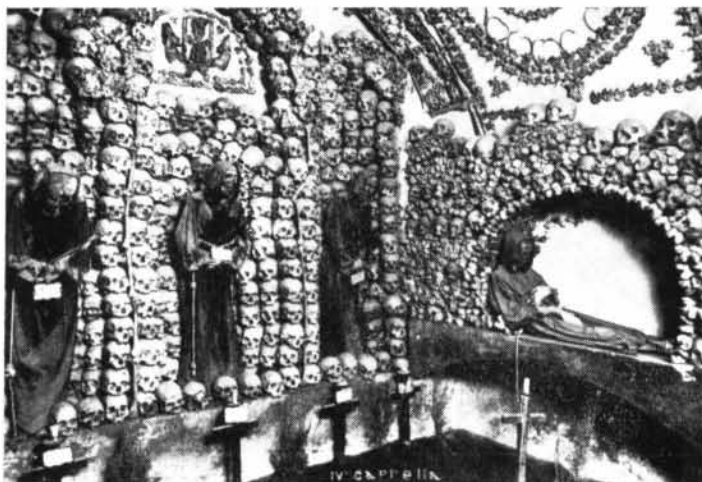
4. Cráneo con tres rostros (Claustro de San Maló), según fotografía del "Museo del Trocadero" de París.



5. *Danza de la Muerte de Verges* (Gerona), Cortesía del Ministerio de Información y Turismo.

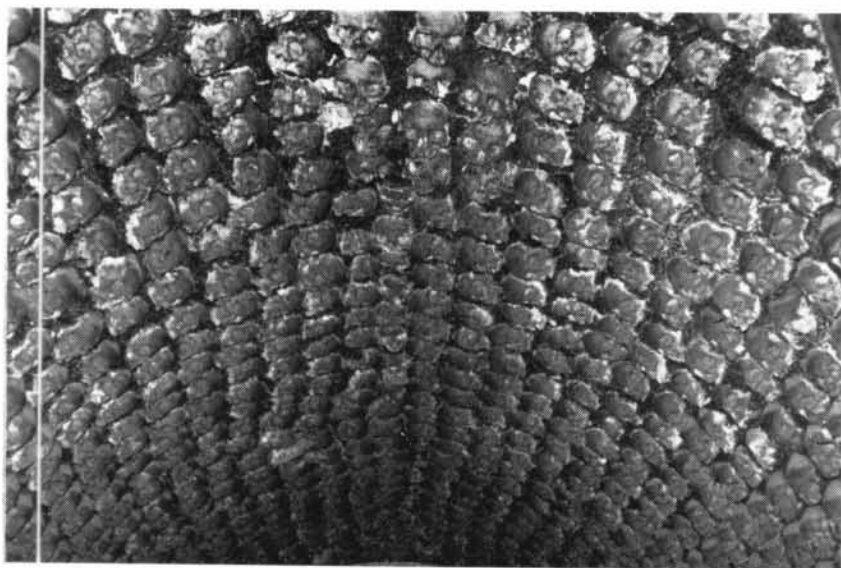


6. La misma *Danza de la Muerte de Verges*. Cortesía del señor párroco don José Vinals.

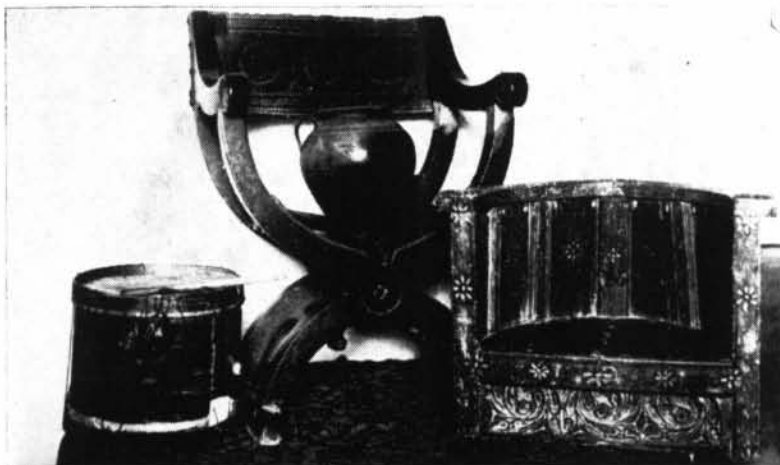


7. Convento de San Félix de Cantalicio en Roma. Uno de los conjuntos "macabros" de calaveras y huesos humanos que recubren las paredes, nichos y bóvedas del cementerio de los PP. Capuchinos.

Estos cuadros delatan la intención de sus artífices: sugerir la reforma de costumbres por la consideración de la idea igualatoria de la muerte y la caducidad de la vida.



8. Iglesia de San Francisco de Palencia. Recinto abovedado del antiguo monasterio del mismo nombre, en el que se reproduce sin tanto pormenor decorativo la estampa precedente.



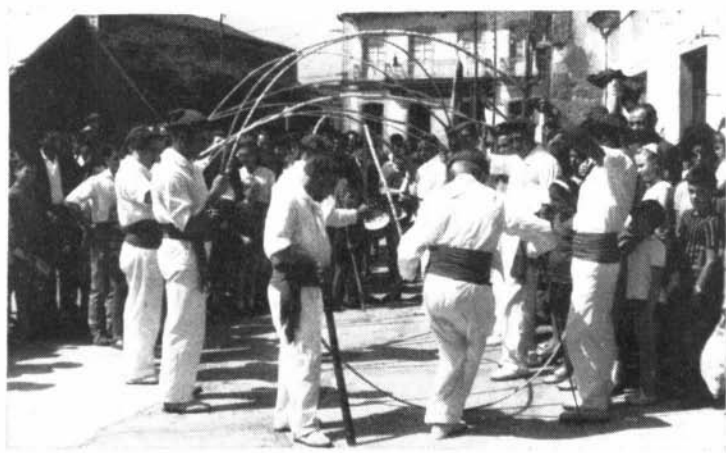
9. Carmelitas Descalzas de Palencia: *Tambor, palillo y castañuelas*, instrumentos con los que Sta. Teresa alegraba los bailes inocentes de las religiosas durante las Navidades. Foto "Mario".



10 y 11. Danzantes de Autillo de Campos (Palencia). Cortesía de don Eugenio Calzada, pbro.



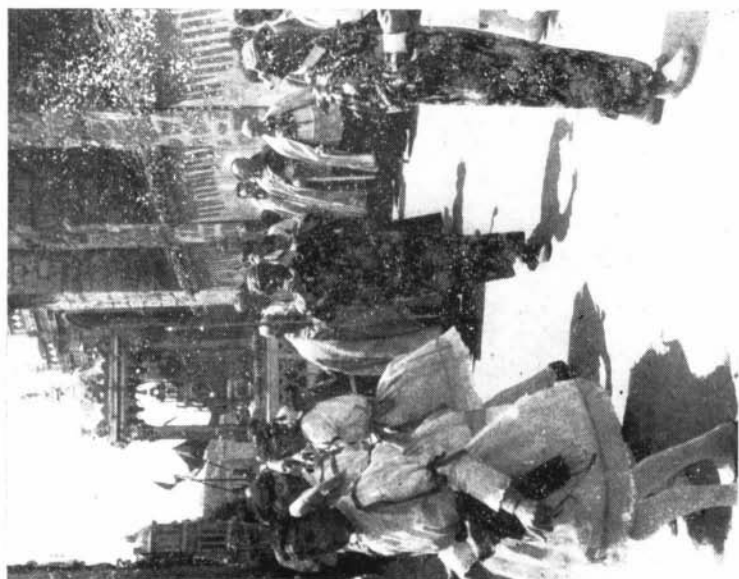
12 y 13. Danza de los Labradores. Betanzos (Coruña).



14. Danza de los Marineros. Betanzos (Coruña).



15, 16 y 17. Danzas de las Penlas y de las Espadas, Redondela (Pontevedra). Cortesía de doña Angelina Otero Figueroa.



18 y 19. Danzantes de Villamediana (Palencia). Cortesía de don Daniel Martínez, presbítero.