

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XXIV



Córdoba, 2018

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XXIV

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Diputación de Córdoba, Departamento de Ediciones y Publicaciones

Córdoba, 2018



Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica de Córdoba y sus Pueblos, XXIV

Consejo de Redacción

Coordinadores

Juan Gregorio Nevado Calero

Fernando Leiva Briones

Vocales

Manuel García Hurtado

Juan P. Gutiérrez García

José Manuel Domínguez Pozo

Manuel Muñoz Rojo

Edita e Imprime: Diputación de Córdoba
Ediciones y Publicaciones.

Foto Portada: Vista aérea de Belmez y su castillo.

I.S.B.N.: 978-84-8154-565-4

Depósito Legal: CO 676 - 2018

EVOLUCIÓN DE LAS DANZAS CIRCULARES Y ENTRELAZADAS HASTA EL FINAL DE LA EDAD MEDIA

E. Ricardo Quintanilla González
Cronista Oficial de Obejo

Las líneas

En las danzas circulares que se hacían acompañadas de canto, los danzarines podían ocupar o formar diferentes líneas: unas simples, en las que los danzantes ocupan su lugar original y otras complejas, en el que cambia de lugar, temporal o permanentemente. “Sea que los danzarines se muevan en círculos, en línea recta, en figura de ocho o espirales, permanecen alineados, y el guía de la danza los conduce... Por otra parte, en la cruz, el puente, el arco o la estrella deben de actuar independientemente; cambian de lugar”¹.

“Dentro de estos extensos grupos podemos distinguir toda una progresión de formas con creciente riqueza de movimiento; del círculo a la espiral; de la línea serpentina al meandro; del doble círculo a la cadena”.

Partiendo del hecho de que la forma más primitiva de danza coral es el círculo y que la danza de frente, hilera o línea se realizan en una fase posterior, la coreografía de líneas del círculo abierto se distingue del cerrado en que hay un principio y un final, es decir, un primero y un último danzante. Esto no quiere decir que se debe confundir el círculo abierto con la cadena (farandola), pues en el primero la línea esta predeterminada mientras que en la segunda se crea durante su desarrollo. El círculo abierto fue una de las figuras más empleadas en las primitivas culturas y se mantiene entre las danzas campesinas de la Edad Media.

“En las culturas primitivas todo vínculo entre danzarines es débil; cada uno baila por cuenta propia sin tocar a su vecino, de modo que no existe correspondencia en los movimientos del conjunto, ni siquiera en su dirección... En un nivel superior, los danzarines corales casi siempre se tocan, obligándose de este modo a dar el mismo tranco y a ejecutar el mismo movimiento. Cuanto más estrecho es el contacto, tanto más fuerte es el carácter social de la danza coral”.

¹ SACHS C. (1944). Historia universal de la danza. Págs. 154-155

Las danzas cerradas en las que los danzantes van unidos, se han realizado de varias formas, partiendo de la posición de los cuerpos: con el frente hacia el centro, con el frente hacia el exterior o unos detrás de otros. Las uniones se pueden hacer por diversas partes de las extremidades superiores, por un objeto o a través de una prenda de los danzantes. Por las extremidades, las más comunes son las que se unen por las manos al nivel del carpo, pero también se realizaron cogidos por los dedos, muñecas, antebrazo a nivel del codo o extendido el brazo para apoyarse en los hombros de los diversos danzantes en línea; pueden cruzarse los brazos por delante del pecho o por detrás de la espalda de los danzantes, la mano derecha cogida a la de la izquierda del danzante situado a la derecha y la mano izquierda a la de la mano derecha del danzante de la izquierda. Siguiendo en la línea de la circunferencia se pueden unir por un objeto, sea un pañuelo o una red, sea un arma o una espada, un palo o un útil agrícola como una guadaña o cogiendo con las manos el cinturón o faja de los contiguos. En el caso de ir unos detrás de otros, la posición normal ha sido unirse poniendo las manos sobre los hombros del danzante que precede, aunque también se han realizado cogiéndose al cinturón o faja del danzante anterior. Los círculos abiertos en una o dos filas tienen su origen y su final alrededor de un objeto o espacio, sea un árbol, roca, altar, iglesia o plaza pública.

“La danza circular coral gira en torno al fuego, al pozo o al poste... y puede que sea esta la razón por la cual en muchos lugares del mundo, un pozo sin fuego en el interior constituye el punto central alrededor del cual gira la ronda”².

Corresponde a las danzas de hombres sólo cuando el sentido de giro es contrario a las del reloj. Mientras en las danzas en cadena entre las que se encuentra las dirigidas por hombres se realizan en círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj, existen otras dirigidas por hombres que giran en un sentido determinado y otras dirigidas por mujeres en círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj. Suele también realizarse dos filas derivadas de un círculo en este caso abierto y sentido contrario a las agujas del reloj y danzas en círculos cerrados que pueden ser o bien cogiéndose las manos o sin cogérselas.

Las danzas religiosas circulares se hacían siguiendo la dirección del sol E-S-O, es decir, siguiendo la luz o la dirección de las agujas del reloj, hacia la derecha, así como algunas profanas en donde se ponía de manifiesto la alegría y felicidad, mientras que si eran para manifestar tristeza y melancolía las hacían en sentido contrario, tal vez interpretando una danza fúnebre.

En ciertas rondas donde había muchos danzarines o participaban hombres y mujeres se hacían dos corros concéntricos alternándose los danzarines del exterior al interior y viceversa.

A partir de la ronda en círculo puede originarse la forma en serpentina, bien porque “el número de danzarines sea insuficiente para completar el círculo, forman entonces un segmento describiendo la figura circular cuando la engendran mediante su movimiento. Los danzarines caminan en círculo...pero la forma circular se ha convertido en un movimiento libre y abierto, en el que el acto inicial de circulación ha perdido su valor y su sentido y hasta puede desaparecer del todo, convirtiéndose en una especie de serpiente, siempre siguiendo al guía en exacta correspondencia con sus pasos.”

² Id nº 1. Pag. 158

“Entre los pueblos primitivos y en las danzas populares europeas, muy a menudo la ronda se convierte en una espiral, y a veces en una línea serpentina”. “Se demostró que en las culturas megalíticas las danzas de laberinto representaban el viaje de los muertos”.

En ocasiones, los dos primeros danzarines se ponen enfrentados en la forma serpentina formando un arco simple con sus brazos en posición elevada, haciendo pasar o bien al último danzarín que arrastra a los demás por debajo hasta que pasa el primero, tras girarse o bien el tercero deja de dar la mano al segundo y pasan a continuación el tercero y cuarto seguidos de los demás, cogiendo el último la mano del segundo al mismo tiempo que gira el primero hasta volver a la posición de cadena serpenteante. A veces después de formarse el primer arco por los dos primeros, los números impares se sueltan del par anterior, pasando el tercero y cuarto por debajo del primer arco y formando otro arco a continuación; le siguen el quinto unido al sexto que pasan por bajo de los dos arcos anteriores y así sucesivamente, formándose arcos múltiples de dos componentes. Una variante del anterior es cuando no se sueltan las manos formando una serie de arcos encadenados que se enfrentan y se ponen en línea con los dos primeros y así sucesivamente con el resto de los danzarines formando una bóveda de arcos múltiples con todos los componentes.

Una variante de las posiciones anteriores es la llamada la posición de puente en la que en vez de subir los brazos los bajan poniéndolos paralelos al suelo, trascurriendo en la misma forma que en los arcos. Puede darse el caso que se comience con un arco y se siga con un puente, forma difícil y complicada de realizar, pero que también se ejecutaba en ciertas danzas del siglo XV.

Como hemos indicado, cuando los danzarines no están unidos sino que cambian de lugar, pueden darse figuras como la cruz o cruzamiento cuando dos columnas danzan la una hacia la otra, en general se acercan los dos frentes o alternativamente se cruzan” o bien una vez formadas las dos hileras “ la pareja que va al frente, se detiene y las que la siguen pasan por debajo de los brazos de la primera con el objeto de alcanzar sus posiciones del mismo modo, permitiendo a su vez el paso de los restantes”.³

Sahs afirma que las danzas de arco y de puente, en conjunción con las ceremonias fúnebres, son símbolos de una vida que se renueva constantemente.

La danza circular y entrelazada primitivas

En esta exposición nos unimos y coincidimos plenamente con una frase que cierra una documentada exposición⁴: “...a la hora de abordar un estudio sobre cualquier danza es mucho más importante dilucidar, a nuestro juicio, en qué contexto ideológico y aparato intelectual filosófico (si lo hay) se inscribe, e incluso determinar el carácter general de la danza, que desentrañar todos los pasos de la coreografía. Lo imposible de conseguir esto último, sobre un estudio de danzas del pasado, no debe ser un factor determinante a la hora de confeccionar (o no confeccionar) estudios sobre la danza.

³ ID nº 1. Págs. 172-174

⁴ BENITO SANZ D. R. (2014)”. Sotar en vellaco: danza y movimiento en el Libro del Buen Amor: A partir del estudio del léxico. Cuaderno de la filología Hispánica. V.32. Nº especial 229-246. Pág. 248. U. de Madrid

El xoros o ronda aparece en la danza desde las épocas más remotas y es posible que constituya la forma más elemental de la danza prehistórica en grupo. Rápidamente, el círculo ha adquirido para el hombre un sentido mágico por su condición de figura cerrada, en la que todos los puntos son equidistantes del centro, deduciéndose que el reparto de los beneficios de la danza es equiparable o hay una concentración de ellos hacia el centro. Más tarde esta forma de danza pierde su sentido religioso y la ronda profana coexiste con la ronda mágica. Es muy probable que fuera el estado en que se encontrase las danzas griegas de la antigüedad.⁵

La palabra Xoros tiene varias significaciones: danza en general, el coro de una danza o una danza en círculo. Xenofón (431-354 a.C.) nos indica (Económicas VIII, 26): “una ronda no solamente es un espectáculo en sí mismo pues también su centro aparece bello y puro”. La danza circular según Platón, Estrabón y Luciano es una imitación del movimiento circular de los astros alrededor de la tierra.

La danza en círculo hace más fuerte la comunidad y la unión a la que pertenecen los danzantes al existir un sentimiento de integración dentro del grupo; cuando se danza no existe jerarquía ya que todos los danzantes que intervienen están a la misma distancia del centro, y así se lo imaginaba Matisse cuando en 1906 pintó su “Danza” (fig. n° 1) Las tribus bailaban alrededor de un símbolo, sea un tótem, un ara, el fuego o el hechicero.

Los cerca de cien pueblos primitivos que viven en la actualidad o los que los imitan, practican la danza en comunidad acompañada por música vocal y normalmente por instrumentos de percusión, generalmente de madera, aunque a veces son sustituidos por palmadas o pateos, tal como se observa en las figuras n° 2 y 3 correspondientes a los bosquimanos y a la tribu Naga de la India. Esta música vocal la realizan bien mediante cantos bien silabeando, dándoles en cualquiera de los dos casos un cierto sonido emotivo.

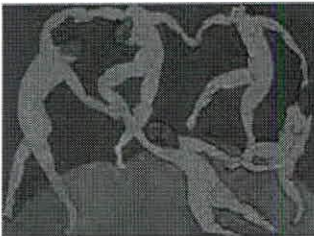


Fig. 1 Matisse



Fig. 2 Bosquimanos



Fig. 3 Los Nagas

Para conseguir dar forma a la idea de danza es necesario que haya una convivencia social, más o menos estructurada en grupos, cuya asociación este formada por un cierto número de individuos con unas capacidades simbólicas similares y cierta unicidad de criterios.

Sentadas unas mínimas bases de lo que entendemos por danza cuando contemplamos ciertas imágenes en donde hay un grupo de individuos pintados o grabados es necesario que todas o la mayoría de las figuras tengan unas posturas determinadas y similares, bien formando líneas o círculos abiertos, sin uniones entre ellos o cerrados, al estar enlazados unos a otros por las manos, muñecas, antebrazos o por cualquier objeto o bien los individuos del grupo individualmente tienen unas

⁵ PRDHOMMEAU G. (1965). La danse grecque antique. Págs. 296-297. Etienne Souriau.

posturas que parecen danzar con un cierto ritmo y un gran sentido del movimiento y dinamismo.

Ya con el Homo Sapiens Sapiens en Asia y Europa estos comportamientos ya están presentes en el Auriñaciense (38-28000 a.C.), en las comunidades de los valles de Ach y Lone de Alemania y si añadimos que ya utilizaban instrumentos musicales, tenemos todos los componentes necesarios para intuir que debían de danzar, aunque no tengamos una representación gráfica de ello. En la cabaña de Abre de Pataud (Francia) se localizó un hogar donde cocinaban y comían a su alrededor una familia entre el 32000 y 22000 a.C. ¿Se realizaron danzas en honor al sol y al fuego?

En el Gravetiense y Solutrense en diferentes partes de Europa varias familias se reúnen en ciertas épocas del año, bien en una cueva con un hogar central o en otras en donde en alguna se han llegado a contabilizar hasta una veintena de hogares, o bien hacen inicios de poblados al construir varias cabañas en un mismo lugar para ser usadas temporalmente. Entre ellas hay una que destaca de las demás por su gran superficie y un gran hogar en el centro, posibles santuarios y por tanto lugares de reunión y convivencia, como los localizados en Dolni Vestonice en la antigua Checoslovaquia en donde se hacían figuritas de barro alrededor del fuego, lo que nos indica una cierta estructura en grupos sociales, es decir, un embozo de poblado. También se ha encontrado en algunos de ellos instrumentos musicales. En un campamento de Ucrania, datado entre 20.000 y 12.000 a.C., localizado en Mezhirich, hay cinco cabañas con un hogar central, pertenecientes al magdaleniense arcaico; en Mezim se han descubierto numerosas placas de marfil de mamut enteramente cubiertas con motivos ornamentales, meandros y espirales, estas últimas realizadas mediante trazos rectilíneos, figuras que se desarrollaran posteriormente en determinadas danzas.

Ya durante el Magdaleniense se comienza a entrever posibles posiciones de danza en las representaciones alineadas de figuras humanas. Al aumentar las residencias temporales en campamentos da lugar a una cierta sedentarización, inicios de la formación de tribu. Algunos autores deducen por los bisontes hechos con la arcilla (fig. nº 4) que cubría las rocas, encontrados en la cueva de Tuc d'Aoudoubert en el centro de Francia., que ya en época glaciár, entre los 12000 y 10000 a.C., se celebraban cultos totémicos ante las esfinges de los animales, con posible realización de danzas circulares a su alrededor.

Hay un aumento y dispersión de grandes cabañas-santuarios, lo que da lugar a una mayor convivencia, apareciendo las normas, con un incremento de los ritos y ceremonias comunes y la aparición de nuevos instrumentos musicales. Ante tales modos de actuación se potencian grupos más integrados y, por tanto, y como una consecuencia más, al cumplirse todas las condiciones necesarias para ello tuvieron que danzar.

Las industrias que se desarrollan en Europa son una prolongación del final del magdaleniense, comenzando al final del Tardiglaciár hasta el inicio del Holoceno, pero con un arte escaso y pobre.

Durante el Mesolítico-Epipleolítico, todas las premisas anteriores se cumplen y comienzan a predominar las imágenes de la figura humana.

Una representación especial de este periodo en Europa es la escena grabada en la gruta de Addaura (fig. nº 5), localizada en el monte Peregrini de Sicilia que algunos autores pretenden relacionar con ritos danzados, otros lo niegan e incluso otros dan una

de cal y una de arena⁶: “presenta siete personajes danzando una ronda alrededor de dos personajes centrales que se dedican a contorsionarse a ras de tierra; uno parece hacer un puente; son itifálicos, mientras que los otros no lo son. Todos van desnudos; pero llevan una máscara con el morro puntiagudo (cabezas de pájaro) que se suele encontrar a menudo en las figuras parietales, pero no indicando movimiento, y que no corresponden a un animal determinado. El movimiento va de derecha a izquierda como la marcha de los grandes astros, el sol y la luna. ¿Es necesariamente una danza cósmica? La respuesta no es constatable... Esta es posiblemente la figuración más antigua de la danza en grupo. “Su datación para unos investigadores es del 7750 a.C. y para otros del 9230 a.C. Al presentar figuras humanas que reflejan un gran dinamismo también podrían ser escenas de acrobacia, de súplica, de sexo e incluso de ejecución. Opinamos que es muy difícil al día de hoy llegar a interpretar lo que el artista prehistórico cuando pintaba figuras humanas deseaba transmitirnos o el fin del por qué lo hacía. Identificarnos con sus pensamientos e ideas es algo que presupone nuestra mente, interpretándolas como lo que consideramos más lógico, según nos sugiere nuestro cerebro y dejando bullir la imaginación, a veces sin sentar unas premisas lógicas y consistentes a través de un estudio concienzudo y sistemático.

Del epipaleolítico de la India datado antes del 7500 a.C. debemos mencionar las pinturas localizadas en la cueva de Bhimbetka en las que se recogen figuras con un cierto ritmo, representando una danza en grupo (fig. n° 6).



Fig. 4 Bisontes

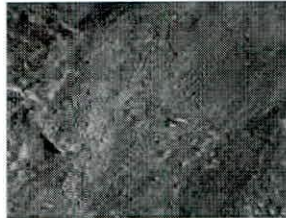


Fig. 5 Addaura

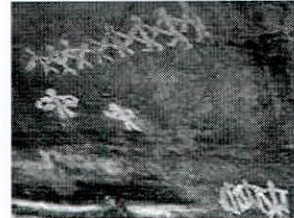


Fig. 6 Bhimbetka

Durante 1980, el doctor Alison Betts de la Universidad de Sídney⁷excavó un campamento de cazadores en la actual Jordania llamado Dhuweila. Entre los objetos rescatados y depositados en el museo de Ashmolean de Oxford se encuentra una tableta de basalto datada de la mitad del VII milenio a.C. en la que hay grabadas cuatro figuras de sexo indefinido (fig. n° 7). Se presentan de frente con una especie de sombreros en la cabeza, en línea, todas ellas con las piernas abiertas y dos a dos cogidas por sus manos derecha e izquierda y las otras dos sobre las caderas. Algunos autores la han recogido como una escena de danza y creemos que efectivamente es una danza típica guerrera o de caza, al considerar que en la primera pareja una de las imágenes mantiene un arco en su mano izquierda y su compañero, al que parece estar unido por las manos o bien por una flecha o una lanza, e imaginamos que la cuarta figura incompleta sostenía también un arco, pues mantiene entre las dos manos con su compañero una flecha o una lanza.

Del VII o VI milenio a.C. datan los frescos encontrados en los muros de los santuarios del poblado de Çatal Hüyük entre de los que extraemos el de una danza realizada por mujeres unidas a través de objetos con tramas de red (fig. n° 8). En Irak,

⁶ BOURCIER P. (1978) Histoire de la danse en Occident. Rd. Sevil. Págs. 15-16

⁷ BETTS ALISON V.G. (1987). “Chronique archéologique: Jordanie: Fouilles: Escavations at Dhuweila”. Syria. Vol. 64. Págs. 297-298.

en Nínive, se localiza el llamado de Tepe Gawra datado del 4800 a.C. (fig. nº 9).

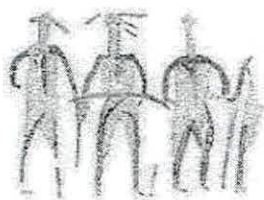


Fig. 7 Dhuweila

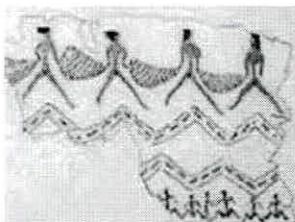


Fig. 8 Çatal Hüyük

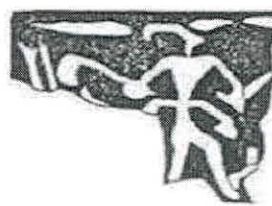


Fig. 9 Tepe Gwara

En la cerámica irania de mediados del V milenio a.C. hay ya representaciones de siluetas humanas que se dan la mano posiblemente para realizar una danza, como los recogidos en Tchechmé, Chigha Sabz, Khazineh, Tappeh Sialk y Tall-i-Jari. (figs. nº 10, 11, 12, 13, y 14).

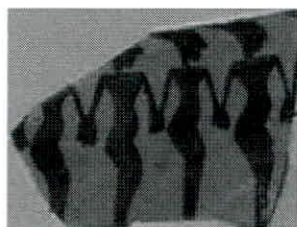


Fig. 10 Tchechmé

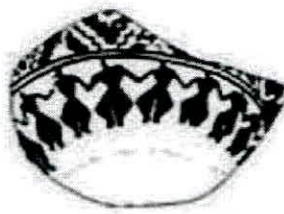


Fig. 11 Chigha Sabz



Fig. 12 Khazineh

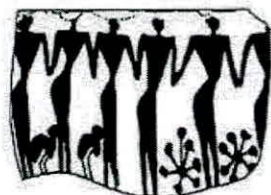


Fig. 13 Tappeh Sialk



Fig. 14 Tall-i-Jari



Fig. 15 Harappa

De los muchos pasajes que se citan sobre las danzas en el Antiguo Testamento entresacamos el de Samuel⁸: después de que David venciese a los filisteos, “David y todo Israel festejaban al Señor, con toda clase de instrumentos de madera, con cítaras, y liras y tambores y sistros y címbalos...”; “y ceñido David de un efod de lino danzaba con todas sus fuerzas delante del Arca del Señor”. La palabra utilizada para danzar en el siglo VII o VII a.C., es <kirker>, cuyo significado nos indica que la danza ejecutada se hacía en forma circular, con movimientos rápidos y marcando el paso hacia adelante y hacia atrás.

En el neolítico de la India se encuentra en lo que hoy es Pakistán (Beluchistán), una danza de unión de la región de Harappa (fig. nº 15) datada unos 1800 a.C., Extendiéndose hacia el norte nos sirve de ejemplo la danza de doble círculo (fig. nº 16), proveniente de Zerovschan, en el actual Tajikistan, datada del 1500 a.C. Unos siglos a.C. del centro de la India procede la denominada “La danza de los dioses” (fig. nº 17) en la que ocho hombres y ocho mujeres, alternándose y unidos por palillos danzan

⁸ TORRES ABAD F. (1950) Sagrada Biblia. Libro II de los Reyes. Samuel C. VI. Párrs. 5 y 14. Buenos Aires Págs.324-325

alrededor de una bailarina que marca el ritmo con una sonaja-pandereta acompañada por Shiva Nataraja, dios de la danza, cuyo ritmo es acompañado por mujeres que tocan dos tambores, un pandero, crótales, un instrumento de cuerda y una flauta.

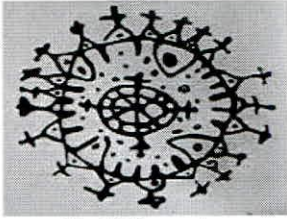


Fig. 16 Zeroschan



Fig. 17 Danza de los dioses



Fig. 18 Tassili

Del neolítico sahariense recogemos la danza de Tassili (fig. nº 18), datada entre 5200 y 3200 a.C., en las que un grupo de mujeres cogidas por las manos se acompañan por otras dando palmadas y presidida por una mujer anciana sentada y la de Tabesti (fig. nº 19). En una fase posterior cuando se van secando las fuentes del agua del Sahara el neolítico se desplaza hacia el sur, encontrándonos en el Chad entre el 3400 y 2000 a.C. algunas representaciones como las Baradergolo y Ennemi (figs. nº 20 y 21).

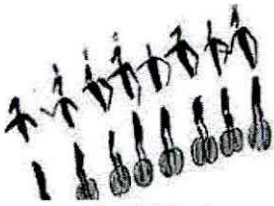


Fig. 19 Tabesti



Fig. 20 Baradergolo



Fig. 21 Ennemi

Los egipcios, aunque adoraban a varios dioses, su divinidad más significativa era el Sol, al que denominaban Amón, Rah o Atón, realizándose danzas en su honor en forma circular, como nos muestra el medallón de Gebelein datado del 4000 a.C. (fig. nº 22) o la localizada en Edfu (fig. nº 23), ya que no se encuentran en este país antecedentes de motivos espirales sino cuando están en contacto con las poblaciones del Egeo, que a su vez lo han recibido de las regiones danubiano- balcánicas. Nos lo confirma Luciano cuando nos relata: “que los egipcios danzaban moviéndose en círculos alrededor del altar, porque todos los movimientos de los astros son circulares, y considerando la piedra sagrada como el sol situado en medio del cielo, giraban en torno para recordar el Zodíaco, o sea, el círculo de los signos a través de los cuales el sol sigue su curso diario y anual”.

En la tumba de la V dinastía de Egipto en Sakkara, datada 2500 a.C. aparecen dos batidoras de palmas haciendo ritmo a un grupo de bailarinas que avanzan en fila con los brazos levantados, las palmas hacia arriba y unidas por la punta de los dedos, realizando una danza circular (fig. nº 24), en donde también existe entre las danzarinas un contacto por los codos.



Fig. 22 Gebelein

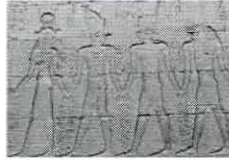


Fig. 23 Edfú

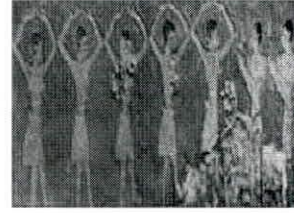


Fig. 24 Sakkara

De Fenicia traemos una terracota donde tres individuos cogidos de las manos realizan una danza circular cerrada-entrelazada al estar unidos por sus manos (fig. n° 25), siguiendo el ritmo dado por un flautista.

El neolítico desarrollado entre Irán y Turquía se expande hacia Europa en varias oleadas y milenios, de tal modo que cuando está prácticamente implantado, en el Próximo Oriente y en los valles de Mesopotamia habían entrado ya en los inicios de su historia. Sobre el 7000 a.C. el neolítico llega a Chipre desde el Próximo Oriente a través del Levante Precerámico B, en el 6500 a.C., a Grecia a través del Egeo desde Anatolia oriental y en el 6100 a. C. a Creta desde el sur de Anatolia. A partir de éstas, su difusión se realiza por dos vías, una por Grecia y los Balcanes, que seguirá por los valles del Danubio y el Rin, y la otra por las islas y costa del norte del Mediterráneo, por lo que hay que pensar que ya antes de este periodo existía alguna forma de navegar por el Mediterráneo con el fin de buscar nuevas tierras para desarrollar o adaptar su cultura, ritos y danzas neolíticas a las culturas autóctonas o formando núcleos independientes ya que en muchos casos, al mismo tiempo, los aborígenes siguen su desarrollo como cazadores recolectores. Hay una tercera vía que partiendo de las culturas norteafricanas y atravesando el Mediterráneo llega a las costas de la Península Ibérica.

Nos puede dar cierta idea de representaciones de danza circular, la llamada del Sol de Massi di Cemmo, Valmonica en Brescia (fig. n° 26), datada 3800 a.C.

En Creta se data en los siglos XVI y XIV a.C. dos terracotas, una de ellas con tres mujeres (fig. n° 27) datada 1600 a.C. y otra con cuatro hombres (fig. n° 28) datada del 1400 a.C. en ambas unidos por los brazos por encima de los hombros, danzando una ronda.



Fig. 25 Fenicia

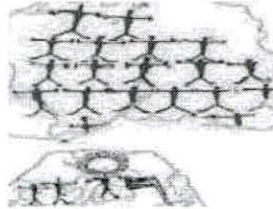


Fig. 26 Danza de Sol

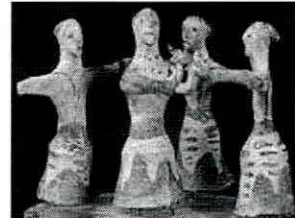


Fig. n° 27 Creta

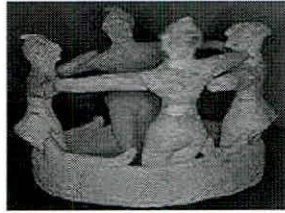


Fig. 28 Creta

Los danzantes se pueden disponer en filas o bien formar un círculo, así y con más detalles, en la copa Dipylón de tierra cocida del Museo de Antigüedades de Múnich, datada entre el 775 y 750 a.C., en donde hay una pintura con trece soldados armados con lanzas y escudos rectangulares y circulares realizando una danza (fig. n° 29) en corro unidos por sus manos, alrededor de un centro irradiado, tal vez representando al sol. Algunas veces los personajes situados en una fila solamente se mantienen unidos (fig. n° 30) por los extremos de sus prendas. Por último, los danzantes pueden presentar la misma disposición tanto en filas, columnas o en círculo, estando separados los unos de los otros.

La danza del laberinto (fig. n° 31) representa a tres mujeres cogidas de las manos que danzan al ritmo dado por un tocador de lira.



Fig. 29 Dipylon

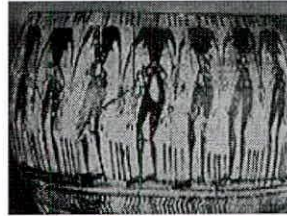


Fig. 30 Manos unidas



Fig. 31 Tocador de lira

Mientras que en el laberinto cretense destaca la idea de la muerte-vida, tanto en el laberinto egipcio como en el etrusco resalta solamente la idea de la muerte. En la danza del laberinto se va de fuera hacia adentro y de dentro hacia afuera bien describiendo una espiral bien describiendo las figuras de los meandros. La idea de muerte vida no solo se representaba en la antigüedad mediante figuras curvas, así en la tumba de New Grange de Irlanda datada entre el 3300 y 2900 a.C hay un corredor recto orientado al S.E con el fin de señalar el solsticio de invierno, penetrando el sol saliente hasta lo más profundo del túmulo como símbolo de vida y su caída como de muerte.

De la Magna Grecia recogemos una de Libia (fig. n° 32), en donde danzan un grupo formado por tres mujeres y cuatro hombres cogidos de la mano al ritmo dado por dos músicos; otra de la zona de Nápoles (fig. n° 33) formado por siete personas portando los extremos coronas como símbolos del laberinto o del hilo de Ariadna y una tercera de la región de Plugia en donde se ve claramente como en la danza el círculo se dividía en dos hileras conducidos por los “geranulkos” que seguían danzando formando meandros o espirales para más tarde volverse a juntar formando el círculo, como se puede observar en un corte de la Tumba de Ruvo (fig. n° 34) del siglo VI-II a.C. en donde el conductor es un hombre.

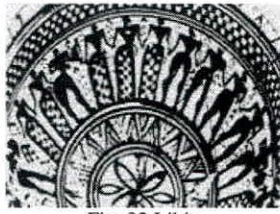


Fig. 32 Libia

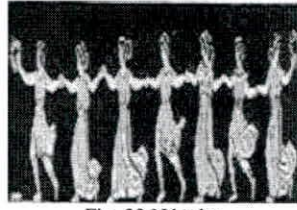


Fig. 33 Nápoles

Otros autores, entre ellos Polus, opinan que los danzantes iban cogidos por la cintura, aunque es más lógico que por las complicaciones que entraña fuese por las manos.

En Etruria, entre las danzas en círculo abierto, tenemos un ejemplo en el jarrón de bronce de Bisenzio o Vulcio (fig. nº 35) del Museo de Villa Giulia, datado del 720 a.C., en donde hay dos círculos concéntricos abiertos de guerreros danzando alrededor de un centro. En esta región estaba muy extendida la figura del laberinto como representativo de la danza de tal nombre, del que existen múltiples representaciones grabados en roca entre los siglos VIII y V a.C., como el localizado en Val Camonica.



Fig. 34 Tumba Ruvo



Fig. 35 Bisenzio

Camporeale⁹ nos indica que la danza armada en Etruria podía ir acompañada de representaciones atléticas. A partir del siglo VI a.C. se realizaban en el ámbito funerario, según Dionisio de Halicarnaso, en Etruria por danzarines (ludiones) especializados en el manejo de las armas. “Efectuaban danzas cuyos componentes estaban unidos por las manos, portando armas en la cintura o en la espalda; en otras ocasiones las efectuaban marchas rítmicas como se puede apreciar en la jarra de vino de Tragliatella, datada del 630-600 a.C.”

En Roma, en las fiestas de Juno y Ceres, se hacían danzas procesionales y danzas en corro.

Ya en España, en la Hoz de San Vicente de Miglanilla (Cuenca), hay un panel datado entre 5200 a 4800 a.C., en el que en su parte superior se localizan diez hombres unidos y posiblemente alguno más a la derecha y abajo, alrededor de una figura que parece muerta, por lo que se puede considerar como una danza funeraria (fig. nº 36). De fechas posteriores se data las imágenes del abrigo de Peñas Cabrera de Málaga (fig. nº 37) en donde aparecen una serie de figuras, alguna de ellas unidas entre sí, que danzan alrededor de un individuo, que la preside como un ídolo tal vez femenino relacionado con la caza, maternidad o agricultura.¹⁰

⁹ CAMPOREALE G. (1987) “Ensayo sobre la historia arcaica etrusca” Pags.36-38. Roma

¹⁰ JORDA CERDA F. (1974). Danzas en el arte levantino: Las representaciones de las danzas en el arte rupestre levantino Actas del III Congreso Nacional de Arqueología.Pags.42-52. Porto

Este tipo de danza también se puede contemplar en el petroglifo de piedra caliza del cortijo de Gamarrillas, (Santa Cruz, Córdoba) llamada la Estela de Ategua, (fig. nº 38), datada entre los siglos VIII y VII a.C., cuyo motivo principal es el entierro de un guerrero que lleva cota de malla, casco con cuernos y escudo redondo y que debió usar como armas, lanza, espada y puñal. En su honor se hace una danza en las que, por un lado, están cuatro mujeres (lado izquierdo) y por otro tres hombres (lado derecho), con las manos unidas.

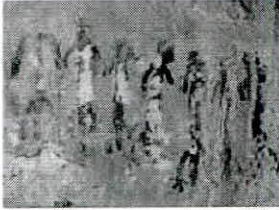


Fig. 36 Hoz s. Vicente



Fig. 37 Peñas Cabrerías

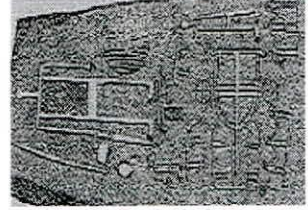


Fig. 38 Estela de Ategua

Según Estrabón (III, 3,7), la danza con las manos unidas se hacía en Bastetania como se puede observar en la grabada en piedra caliza de las Atalayuelas en Fuente del Rey (Jaén), (fig. nº 39) datada sobre el 200 a. C, en la que cuatro hombres y tres mujeres con las manos unidas danzan hacia la izquierda. También están constatadas en Edetania como se puede observar en ciertas cerámicas de Liria, datadas del siglo II a.C.: en una de ellas (fig. nº 40) se agrupan cuatro figuras femeninas precedidas de tres masculinas, formando una hilera, la mayoría con las manos agarradas y otros cogidos por los codos, presididas por un hombre que toca un instrumento de viento de una sola caña recta y una mujer tocando una doble flauta que nos hace recordar la farandola y geranos griegos; los hombres parecen danzar realizando pequeños saltos sobre la pierna derecha mientras las mujeres que les siguen se deslizan al compás de los hombres dando pequeños pasos. En la otra se refleja la misma danza (fig. nº 41) realizada por un hombre, que parece ser hace de conductor seguido por tres mujeres.



Fig. 39 Batestania



Fig. 40 Liria 1



Fig. 41 Liria 2

Dionisio de Halicarnaso (60 a.C. -7 a.C.) nos decía¹¹ que “los juegos públicos gratuitos de las procesiones romanas se ejecutaban por dos tipos de danzantes, los serios que hacían danzas armadas y los histriones que, disfrazados de sátiros y silenos, imitaban las danzas serias que les precedían. Para los romanos la danza es un arte añadido sin relación directa con la educación nacional, como un placer superfluo y sobre todo poco compatible con las antiguas costumbres y por ello se explica el recelo y hostilidad que en ciertas épocas se siente hacia ella y que tan solo cambian de idea a

¹¹ VAILLAT L. (1942) “Histoire de la danse”. Pag. 47. Ed. Plon. Paris.

partir de Augusto, considerada como “un ejercicio natural de toda persona bien educada”.

En el evangelio apócrifo de Los Hechos de San Juan del siglo II, en la sección 94-95, se recoge que un impostor llamado Leuco Carin escribió los Viajes de los Apóstoles, en donde nos relata como Jesús danzó con sus discípulos después de la última cena, antes de la Pasión: “antes de ser apresado por los judíos sin ley... nos mandó por tanto formar un anillo tomándonos de la mano... y cantando... y nosotros girando en círculo... danzamos todos... Ponemos en duda que se realizase, pero la recogemos por indicarnos una danza circular entrelazada. Basándose en las danzas descritas en el Antiguo Testamento y en los ritos de los primeros cristianos, se danzaba al ritmo dado por los himnos cantados, como ya lo indicaba Tertuliano (155-222). En algunas sectas agnósticas de los siglos II y III se continúa con esta tradición.

En el siglo II d.C. “los druidas del mediodía de Francia, al igual que sus vecinos germanos, seguían cantando plantos y endechas a los héroes, al son de sus liras, mientras que las danzas sagradas se hacían en lentos círculos, a veces alrededor de la encina totémica”¹².

Mientras que en el siglo IV la Iglesia ya había establecido su autoridad, es a partir del siglo V cuando el poder central romano es sustituido por autoridades que dominan un territorio más o menos grande, origen de las autoridades feudales. Ambos serán las bases predominantes en los siglos siguientes, pero en general lo feudal vinculado y a veces dominado por lo eclesiástico. La danza desaparece prácticamente de Roma entre los años 546 y 549 por los saqueos efectuados por el rey godo Totila, pero no en otras regiones del antiguo imperio que perduraron, introducidas por los soldados romanos allí desplazados.

En América milenios más tarde que en Asia, Europa y África, en Méjico en la zona de Higueras del estado de Guanajato se localiza una escena (fig. n° 42) datada sobre el 1500 a.C. en la que se distinguen antropomorfos esquemáticos cogidos de las manos que parecen danzar en honor del sol, por lo que podría ser una danza de fertilidad.

Entre 50 a.C. y el 100 d.C. se data una danza tribal de manos entrelazadas (fig. n° 43) en el Boye de Huychapan del estado de Hidalgo. Con representaciones muy parecidas recogemos una del Valle de las Perdidas de Brasil datada sobre el 1000 a.C. (fig. n° 44).



Fig. 42 Higueras



Fig. 43 Huychapan



Fig. 44 Brasil

En Perú encontramos los pictogramas mochicas de la Danza de la Soga (fig. n° 45), datada entre el siglo II y VII d.C., es una posible danza ritual guerrera para la celebración de una victoria presidida por el señor de Sipan, acompañada por tambores,

¹² VILLAR J.R. (2011). “Viaje a través de la historia de la danza. Pág. 36

sonajas y otros instrumentos musicales como quena y antaras, así como por el sonido de cascabeles que los danzantes llevaban sujetos a las piernas.

Volviendo a Méjico, en la Baja California del Sur en el Arroyo de las Arenas se encuentra un panel en la cueva de la Serpiente con una danza de este nombre (fig. n° 46), realizada en color rojo con siluetas, las mayorías en negro, los individuos están unidos o, a través de a la serpiente, parecen marcar la evolución de la estación seca a la húmeda, es decir, es una danza en honor al agua, abundancia o fertilidad para la celebración de una renovación, del nacimiento de una nueva vida, fue pintada entre los siglos XIII y XIV d. C tal vez por los cochimies.

Por influencia de las culturas mejicanas se desarrollan en Estados Unidos una cultura entre el 2000 y 500 a.C. de la que aportamos la representación de una danza en corro (fig. n° 47) localizada cerca del río San Rafael en la región de Escalante (Utah), que puede considerarse como una danza de iniciación, paso de joven a hombre, ya que en la parte superior del dibujo destaca la figura de un joven.



Fig. 45 Danza de la sogá



Fig. 46 Danza de la serpiente

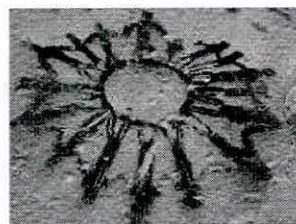


Fig. 47 Escalante

Aunque se sabe que en Oceanía había ciertos rituales realizados en honor a la serpiente como símbolo del agua, en analogía a los meandros de los ríos, es difícil localizar en grabados o pinturas representaciones de este tipo de danza. Aportamos algunas de las realizadas por los aborígenes australianos, como una de la zona de Nourlangie del parque de Kadaku del estilo rayos X (fig. n° 48) en la que se representa una danza en círculo alrededor de una mujer y otra denominada Wandjina (fig. n° 49) de la región de Kimberley, realizada con pigmentos ocres minerales, en el que se destaca un hombre, tal vez el dios de la lluvia rodeado de una serie de seres que llevan una especie de capuchas en forma de cabeza de serpiente.



Fig. 48 Rayos X



Fig. 49 Wandjina

A través de las representaciones anteriores hemos podido constatar que este tipo de danzas se encuentra en los inicios de todas las culturas de los cinco continentes, estando unida universalmente a los ritos de fertilidad y al culto de las fuerzas superiores, divinidades celestes o terrestres...Las encontramos en los ritos de iniciación y transición, así como en los ritos referentes a la caza, cultura, matrimonio, guerra, combate, enfermedad, vida y muerte. Las danzas tradicionales de campesinos son la continuación

de estas danzas primitivas. Son danzas normales que se integran en el modo de vida y en el tránsito de las épocas del año.

Influencia de los poderes fácticos en Europa: Prohibiciones y licencias

Unos años antes de morir el emperador Constantino el Grande en el 337, se convirtió al cristianismo, aunque fue en el año 391 cuando Teodosio lo reconoció como religión oficial del Estado, ya que con el Edicto de Milán del 313 dado por Constantino solo se decretaba el fin de la persecución de los cristianos, fecha en que se puede considerar la gran influencia que ya tenía entre el pueblo romano.

La danza pagana de los siglos anteriores pervivió, a pesar de la influencia cristiana, conservando la mayoría de las veces su ritual original a pesar de las numerosas prohibiciones eclesiásticas, comenzando ya en el siglo IV, así, en el concilio local de Laodicea, celebrado en el 363, en su canon 53 se indica que “los cristianos que acuden a bodas no deben saltar ni bailar, sino cenar o almorzar moderadamente, conduciéndose como corresponde a los cristianos”. Aunque los cánones del concilio de Laodicea no eran vinculantes, se toman como ejemplo a seguir, así, en el concilio de Jaodicea (375) se ordena al clero que no asista aquellas partes de las bodas en que las gentes se entregan a las danzas y cantos indecentes y en el III Concilio de Cartago (397) se suprimieron las danzas cuando se daban los ágapes y en su canon 41 manda que se celebren los santos misterios en ayunas.

No todos los predicadores cristianos estaban de acuerdo con una total prohibición, así, San Gregorio Nacianceno (329-390) escribía al emperador Juliano el Apostata (332-363): “Si te gusta bailar, danza cuanto quieras, yo consiento. Pero, no la desvergonzada danza de la hija de Herodes. Practica primero la danza del rey David delante del Arca, pues estos ejercicios son dignos de un emperador y de un cristiano”. Este mismo santo da una serie de consejos a los misioneros enviados a evangelizar Gran Bretaña entre ellos respetar sus costumbres y entre ellas las danzas. Distingue y ensalza claramente las danzas circulares hechas en honor de Dios, pero no está de acuerdo con las danzas llenas de sexualidad.

San Basilio de Cesárea (329-379) nos indica: “¿Acaso imitar en la tierra la danza de los ángeles no es lo más parecido a una bienaventuranza?” San Ambrosio de Milán sobre el 397 nos indica que la danza de carácter sagrado ayuda a trasportar a las almas hacia el Paraíso, diciéndonos: “El que danza con una fe ardiente en su espíritu, camina hacia las estrellas...el que danza espiritualmente, siempre en el éxtasis de la fe, adquiere el derecho de bailar en el círculo de toda la Creación” Por el contrario San Juan Crisóstomo (347-407) nos indica: “Allí donde hay danza, allí está el diablo”.

A partir de su reconocimiento y la aparición de las primeras iglesias cristianas, se autoriza a bailar dentro y fuera de ellas. Esta iglesia primitiva tiene necesidad de captar nuevos adeptos, por lo que llega a entender que necesita aceptar la danza como una manifestación más de los nuevos creyentes, viendo la poca posibilidad que tenía para erradicarlas, pero dándole un toque un tanto especial en su propio beneficio. San Agustín (354-430) corrobora esta actitud: “Si no puedes expresar con palabras lo inefable y no puedes callar, ¿qué vas a hacer sino bailar y cantar para que tu corazón se alegre sin palabras y para que tu inmensa alegría no se encuentre limitada por sílabas”. Pero el que así se expresaba, en general, tuvo una actitud negativa al considerar que la mayoría de los movimientos realizados cuando se danzaba eran lascivos y por tanto

ofensivos y contrarios a las actitudes que debería tener un cristiano. Ello da lugar a la indecisión entre los creyentes: danzar o no danzar.

Las danzas en España cuando cayó el imperio romano, las resume Capmany¹³ cuando analiza la evolución de estas a partir de los griegos y romanos: “Estas danzas inocentes en un principio entre los griegos, llegaron a ser lúbricas entre los romanos, dando origen a los bailes lascivos y convirtiéndose en objeto de libertinaje y licencias”.

En el concilio de Arles del 453 se condena a los laicos y clérigos que hiciesen danzas deshonestas con la excomunión.

Ante esta situación, la Iglesia reacciona, así en el concilio de Vannes del 465 se indica que la danza era incompatible con la moral cristiana; en el concilio local de Lérida del año 546 se recogen las normas que se dieron en los concilios de Laodicea del 363 y Adga del 505 en los que se recomienda a los cristianos que van a las bodas, que no participen en las danzas y que cuando estas comiencen se marchen.¹⁴

En el sínodo de Lugo del 565 y especialmente en el II Concilio de Braga del 572 en el Capítulo XXX se recoge: “Los que hubiesen hecho danzas ante las iglesias de los santos o el que se trasformó con vestidos en mujer o mujer en hombre, si tienen propósito de enmienda, tres años de penitencia¹⁵”.

En el sínodo de Auxerre del 585 bajo la presidencia del obispo Ascario o Aunario se indica: “Non licet in Ecclesia choros secularium, vel puellarum cantica exercere (no se permite en la Iglesia practicar coros y danzas de seglares o el de cantinelas de muchachas)”. San Eloy, unos años más tarde (588), manifestaba que nadie en su feligresía dejaba de practicar, tanto en las fiestas de San Juan como en otras las danzas, rondas y cantos diabólicos.

En el III Concilio de Toledo del 589, presidido por San Leandro, el título del capítulo XXIII: “Ut in sanctorum natalitiis Ballemaciae prohibeantur” o sea “que se prohíban las danzas en las fiestas natalicias de los santos”¹⁶. Es la primera vez que se designa a cualquier tipo de la danza en especial las que conllevan immoralidades con el nombre de Ballemaciae.

En el año 595 se escribió una curiosa carta, por un amigo de San Isidoro, Luciano, obispo de Cartagena, dirigida a Vicente, obispo de Ibiza, en donde le indica: “Ojala el pueblo cristiano, si no frecuenta la iglesia en domingo, por lo menos deberían hacer algo de provecho, en vez de bailar. Sería mejor que ese hombre hiciese algo en el huerto o bien viajara; las mujeres, por el contrario, sería mejor que hiciesen trabajos manuales y no se dedicaran a bailar y danzar, haciendo que su cuerpo, hecho por Dios, baile con contorsiones voluptuosas y cantando a gritos canciones indecentes sirvan para excitar las malas pasiones¹⁷”.

El monje San Valerio del Bierzo, que vivió a principios del siglo VII, nos comenta la manera de actuar del sacerdote- juglar (¿un goliardo?) Justo cuando asistía a las bodas o le invitaban a cualquier fiesta local...cantibus circueus tripudiu

¹³ CAPMANY A. (1931). El baile y la danza. Tomo II F. Carreras y Candi. Pág. 175

¹⁴ VILLANUÑO M. (1785). Summa Conciliorum Hispaniae. Tomo II. Madrid. Pág. 286

¹⁵ MANSI J.D. (1763). Sacrorum Conciliorum Nova. Tomo IX. Florencia. Pag.844

¹⁶ VIVES J. (1963) Concilios visigóticos e hispanos romanos. Págs. 133-135

¹⁷ SCRIPTORES ACCLESI ASTICIS HISPANO-LATINI ET MEDII Aevi. (1935) Fasc. III Epistolae liciniani episcopi carthaginensis, Rencesvit. Ed. A.C. Vega O.S.A. Augustinianis monasterio Escorialensis.Pag. 30 Lns. 29-34

compositis...nefaria cantinela mortiferae ballimaciae dira carmina...: “Y mientras movía los brazos de un lado para otro, saltando en círculo con los pies juntos de una forma lasciva en una danza burlona, con pasos vacilantes, cantaba poemas funestos al son de la música de un baile impío, malicioso en extremo, entregándose de esta manera a una diabólica sexualidad¹⁸”.

En el siglo VII se siguen prohibiendo, aunque a veces se citan las danzas que se permite bailar, al ritmo normalmente del cantico o del tambor, como se hace en el IV concilio de Toledo de 633 y fueron las llamadas por San Isidoro¹⁹: chorea, las danzas y canticos del pueblo. Las danzas propuestas por la Iglesia tratan de parecerse aquellas de carácter solemne realizadas en los ritos religiosos con pasos lentos y sin apenas mover el cuerpo, con el fin de que dejasen de practicar las llenas de sexualidad e indecencias, así como los canticos que las acompañaban llenos de lujuria, lascivia y frases soeces y provocativas.

En el 644 Clodoveo II, rey de los francos, convoca el concilio de Chalon sur Saône en donde no solo se prohíben las danzas y las canciones deshonestas, sino también la venta de esclavos y las disputas dentro de las iglesias. En esta norma se utiliza la palabra “chorus” para indicar un coro. San Eligio, que asistió a este concilio, ordena que en su parroquia en las festividades de los santos no se hagan saltatorias (danzas), rondas ni cantos diabólicos.

En el concilio Trullano I o de Constantinopla realizado en el 680-681, convocado por el emperador Constantino IV, quedaron prohibidas las danzas deshonestas.

En el concilio Trullano II (692) convocado por Justiniano II se dicta que: “Es nuestra voluntad que enteramente se quiten de la ciudad de los fieles, las kalendas, y los que se llaman votos y los que se dicen brumales y la junta que se hace el primer día de marzo y también los bailes (saltaciones) públicos de mujeres, que ocasionan muchas culpas y pecados mortales y también aquellas danzas (saltaciones) que se hacen en nombre de los que entre los griegos, falsamente se llaman dioses, o a nombre de hombres y mujeres y los misterios según la costumbre antigua y ajena a la vida de los cristianos. Mandamos también en virtud de este decreto que ningún hombre se ponga en adelante vestido de mujer o la mujer vestido de hombre, ni tampoco se ponga mascarar cómicas o satíricas o trágicas”. En otro de los cánones se prohíben las danzas a los clérigos bajo pena de privación de ejercer sus funciones eclesiásticas y a los laicos con la excomunión.

En uno de los decretales del papa Zacarías (741-752) prohíbe los movimientos deshonestos de la danza, citada por primera vez con el nombre de Carola. En otro de sus decretales prohíbe que se “hagan danzas especialmente en tres lugares: Iglesias, cementerios y procesiones”.

En varias ciudades alemanas entre los siglos VIII y X hicieron bandos las autoridades civiles prohibiendo las danzas en círculo y las canciones deshonestas.²⁰

Carlomagno, ferviente cristiano y gran defensor de la Iglesia, en los inicios del siglo IX edito un bando <...vero ballationes, cantica que turpiam...>: “Cuando viniere

¹⁸ FLORES: H. (1762) España Sagrada. San Valerio. Tomo XVI. Madrid. Pag.397: Ordo querimonie discriminis

¹⁹ SAN ISIDORO (633). Sobre los oficios eclesiásticos. Cap.XIX

²⁰ FYTI A. (1951) Bailes de Alemania. Londres. Págs. 8-9

el pueblo a la iglesia los domingos y en las fiestas de los Santos, no haga allí otra cosa sino lo que mira al servicio de Dios; ni tenga en las plazas, ni en las casas, ni en lugar ninguno aquellos bailes, cantinelas torpes y lascivas, ni aquellos juegos diabólicos porque estas cosas son restos de las costumbres de los paganos”. Aunque prohibía la danza, esta continuó realizándose no solo en sus posesiones sino a nivel europeo tanto en los ritos religiosos como también en los ambientes profanos, haciendo oídos sordos a la orden del emperador.

Durante el papado de Eugenio II celebrado en el 826 en uno de los cánones se encuentra: <...sed ballando (en el texto original ballismatia²¹) verba turpia de cantado choros diciendo...> ”Hay algunos, especialmente mujeres que en los días festivos y sagrados y natalicios de los Santos, se deleitan en venir, no por el deseo de las cosas de que deben deleitarse, sino que procuran venir por bailar, cantar palabras torpes, dirigir los canticos y danzas, y portarse a semejanza de los paganos. Si los tales vienen a la iglesia con menores pecados se vuelven con mayores. En tal caso, pues, debe cada sacerdote ser muy diligente en amonestar al pueblo a que estos días concurran a la iglesia con el solo fin de hacer oración; por los que hacen aquellas cosas se pierden ellos mismos y ponen su atención en perder también a los demás”.

Parece ser que hubo un concilio en Reims en el primer tercio del siglo IX, “en tiempo de Ludovico Pio y Lotario” en donde se recoge: <... ne, ballando, et turpia verba decantando, choros teneant...: “Que los sacerdotes amonesten a los hombres y a las mujeres que vienen a la Iglesia en los días de fiesta, que no tengan ni lleven cuadrillas para que bailen y canten palabras torpes”.

En el 853 el papa León IV impone la pena de excomunión tanto a clérigos como a seglares que practiquen danzas deshonestas y que en los claustros las mujeres no podían realizar danzas. Por estos años, el senado romano se escandalizaba de que las mujeres hicieran lo mismo que los paganos cuando recorrían las calles cantando y bailando.

En el concilio nacional celebrado en Roma en el 897 durante el papado de Esteban se prohíben “las choreas”, aunque un año más tarde bajo el papa Juan IX, se anularon todos los capítulos tratados.

En una de las homilías del papa León V dado en el 903 condena “los cantos y las carolas de las mujeres en la iglesia”.

En los inicios de la Baja Edad Media, en las iglesias rurales, al salir el Santo de vísperas tanto los laicos como los clérigos comenzaban cánticos y danzas en su mayoría inmorales.

Aunque Odón, obispo de Paris en 1198, indicaba que los clérigos deben de prohibir “las choreae” en las iglesias, cementerios y procesiones, dentro de la mismísima Notre Dame se seguía danzando al mismo tiempo que se saciaban comiendo jamón durante la Pascua.

En el concilio de Aviñón, celebrado en 1209, se recoge <...in ecclesiis histrionicae saltatorias, obsceni motus, sea choreae non fiant...>. ”Establecemos que en las vigiliias de los Santos no se hagan danzas con disfraces, movimientos obscenos o bailes, ni se digan versos amatorios o cantinelas, por las cuales además de que algunas

²¹ DU CANGE D. (1840). *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Paris. Pág. 547

veces los ánimos de los oyentes son provocados a impureza, se ensucia la vista y el oído de los espectadores”.

En el concilio de París de 1212, presidido por el legado del papa Robert de Courson: “Se prohíben a las mujeres que se reúnen para bailar y cantar la concesión de permisos para entrar en los cementerios o en los lugares consagrados, cualesquiera que sean las consideraciones debidas a las costumbres; a los religiosos ponerse a la cabeza de las procesiones que se realizan cantando y bailando alrededor de las iglesias y sus capillas, ni en su propio claustro, ni en ninguna otra parte; lo que incluso no creemos poder permitir a los seglares, pues según San Gregorio, vale más, el domingo, trabajar, labrar, que ejecutar esas danzas”. También en otro apartado prohíben los juegos, incluido el ajedrez, por apostarse dinero en cada partida.

En el concilio de Valladolid de 1228 se indica que: “...establecemos y ordenamos que ningún clérigo ande por las vigiliass tañendo cítolas ni instrumentos, ni entren en ningún <bayla>...que no sean acompañados por juglares y trasnochadores...”²²

En el concilio de Ruan de 1231 se prohíben las danzas llamadas “Choreae”.

En el concilio de Burdeos celebrado en 1260 se prohíben las danzas en las iglesias el día de los Santos Inocentes.

Cuando en 1264 el papa Urbano IV instituyó la festividad del Corpus Christi indico: “Cante la Fe, dance la Esperanza y salte de gozo la Caridad”.

En el siglo XIII la universidad de Oxford prohibió las danzas circulares que se hacían en los festivales de Carmina Burana, parecidas a las que solían hacer los campesinos ingleses en sus pueblos, un tanto pícaras.

En el siglo XIII la Iglesia Católica, con el fin de hacer más atractivo la resurrección de Jesús a los no cristianos, la mezcló con las celebraciones rituales de la fertilidad de la primavera e incluso pudo reflejarla en algunas de sus danzas.

En un sínodo celebrado en Bayeux en los primeros años del siglo XIV: “Se prohíbe a los sacerdotes bajo pena de excomunión, las reuniones para bailar y cantar en las iglesias o en los cementerios...y si alguna gente ha celebrado danzas frente a las iglesias de los Santos, que sean sometidos, si es que se arrepienten, a una penitencia de tres años”.

Una escritora griega nos indica²³: “las obras musicales del Lliebre Vermell llevan la siguiente nota del copista puesto que los peregrinos sienten a veces deseos de cantar y bailar durante la vigilia nocturna de la virgen de Monserrat, incluso durante el día en la plaza de la dicha iglesia donde solo pueden cantarse canciones virtuosas y piadosas, se han escrito unas canciones apropiadas para dicha necesidad. Éstas deben hacerse de una manera respetuosa y moderada, para no molestar aquellos que rezan o meditan religiosamente. Más adelante, el copista dice que los peregrinos de Monserrat deben de celebrar en voz baja, deben evitar canciones privadas y danzas indecentes de camino del santuario mientras allí se hallen y en el regreso. Este repertorio de canciones se cantaba y bailaba en el siglo XIV siendo bien conocido del pueblo. Una de las características más curiosas de estas composiciones es el hecho de que tres de ellas sean

²² TEJADA Y RAMIRO. J. (1871) Colección de cánones de todos los concilios de la iglesia española. Vol. VIII Págs. 325-326. Madrid

²³ MERKESSINIS A. (1955). Historia de la danza desde sus orígenes. Págs.60-61

danzas. El copista del *Lliebre Vermell* dice que *Stella Splendens* se debe interpretar < ad tripudium rotundum > y las canciones *Los Sets Geigs* y *Polorum Regina* sobre un “Ball redon”. Esto significa que estas tres canciones son danzas que se bailaban en círculo algo único en la música de este período”.

En un manuscrito del siglo XIV de Bulgaria se condena las danzas en cadena.²⁴

En los siglos XIV y XV las autoridades de Dubrovnic prohíben las danzas en círculo y las canciones deshonestas en los alrededores de la catedral.

Entre las prohibiciones realizadas en el siglo XV entresacamos: en 1405 el obispo de Nantes condenaba las danzas de los juglares que se hacían en el interior de las iglesias y en los cementerios; en el concilio de Sens de 1425 aunque no se prohibieron los bailes y juegos ilícitos en las iglesias si se dijo que la realización de éstos en su interior era una profanación y el celebrado en Soisson a mediados del siglo XV se prohibió que hombres y mujeres hicieran danzas en el interior de los claustros de los conventos.

Cerrando las declaraciones recogemos las del concilio de Palencia de 1472 convocado por Juan Cabeza de Vaca: “...ordenamos que cualquier clérigo beneficiado, que anduviere en danzas y en otros actos deshonestos, o pronunciase cantos torpes o hiciere actos deshonestos en público... pierda los frutos del beneficio por un mes...”²⁵”

Se puede afirmar de una forma rotunda que en la Edad Media existen más documentos contra la danza que sobre la propia danza.

Evolución de este tipo de danza en Europa

Una vez controlado el Imperio Romano de Occidente por los invasores germánicos, los líderes de estos y la antigua nobleza romana crearon una aristocracia basada en la fuerza militar y en la propiedad de la tierra, mientras que las capas sociales más bajas, a grandes rasgos, se mezclaron, creando el campesinado, dando lugar ambos al origen del feudalismo.

Entre el siglo V y el X hay un retroceso no solo en el aspecto material, sino también en el cultural, salvándose lo espiritual por iniciativa de la Iglesia, que toma las riendas en este sentido e intenta introducir y mantener en el antiguo Imperio Romano de Occidente el monaquismo, erigiéndose este no solo como conservador de ciertas costumbres de los antiguos cristianos, sino también en un avance tanto en lo espiritual como en lo artístico, manteniendo un mínimo de nivel cultural.

Por otra parte, gracias al pueblo árabe, se recoge la matemática, medicina y filosofía desarrolladas en épocas anteriores, traduciendo el griego al árabe y este al latín, con algunas contribuciones bizantinas, para trasmitirlo a las generaciones futuras de Europa. Ya en el siglo VIII, el poder espiritual es controlado por el Papa y el terrenal está representado por el rey de los francos, nombrado emperador por el primero, tratando de emular a los que hubo en Roma.

Está claro que ya desde los primeros siglos del cristianismo, la Iglesia practicó “el ordeno y mando” entre los cristianos, imponiéndoles una serie de normas por los que estos debían regirse, entre ellas las referentes a las danzas profanas.

²⁴ KATZAROVA R. (1958) Bailes folclóricos de Bulgaria. Cambrige Pág. 9.

²⁵ GARCÍA GARCÍA A. (1981) *Synodicum Hispanum*. Vol. VII Pág. 506. Biblioteca de Autores Cristianos

Como hemos referido entre el siglo IV y el X en la bodas y fiestas familiares se danzaba no solo por los laicos, sino también los clérigos, en algunas ocasiones de formas y maneras lascivas y voluptuosas a pesar de las prohibiciones eclesiásticas y la mayoría de las veces otras que normalmente se hacían en corro y que no conllevaban ninguna inmoralidad, tanto unas como otras acompañadas de cantos. Estas últimas la Iglesia las toleró y acepto siempre y cuando cumplieran con las normas e indicaciones que ella imponía. Entre los creyentes surge la duda: danzar o no danzar: los escasos estratos sociales existentes parecen decidir seguir practicando las antiguas danzas variando ligeramente la coreografía y cambiándoles los nombres primitivos por otros más sutiles para ser aceptados.

Normalmente la palabra *choros-chorea* se utiliza para designar coro o danza. En el siglo V se les designa con la palabra *ballationes* derivado del verbo ballar, aunque en España en el siglo VII se cita *ballimaciae* o *ballismatia*, a pesar de su significado, para designar la danza en general o una danza deshonesta. Así como *chorea* designaba una danza que se podía bailar sin ningún inconveniente por parte eclesiástica o bien *saltatio*, pero le solían añadir, sexualidad, deshonestidad, fuentes diabólicas, impías, etc.... sí tenían que hacer alguna observación. En el siglo VIII aparece por vez primera la palabra *carola* para designar una danza en la que los componentes se alinean en una circunferencia, generalmente cogidos de la mano.

Una vez que el cristianismo triunfó²⁶ “las autoridades eclesiásticas censuraron la mayoría de las danzas hasta entonces en uso, por su inmoralidad o por su significativo origen pagano, aunque toleró ciertas danzas de carácter puramente popular y colectivo que encarnaban una manifestación de alegría en las fiestas y domingos, pero siempre desde un punto de vista piadoso. Estas danzas iban acompañadas de himnos o cánticos religiosos y tenían lugar, con presencia del sacerdote, en el atrio de los templos o ante las tumbas de los mártires”. A pesar de la gran influencia que ejerció en el mundo cristiano San Agustín, algunos de los padres eclesiásticos que le sucedieron incorporaron algunas danzas en los rituales consiguiendo que ciertas comunidades las siguieran practicando.

Y continua... “pero estas danzas inocentes de las fiestas cristianas fueron pretexto a veces para que se uniesen a ellas elementos paganos y encontrasen las gentes una salida a la contención impuesta sobre costumbres antiguas, por lo que la Iglesia prohibió también estas danzas a través de concilios y decisiones papales... Pero estas disposiciones no tuvieron el pleno éxito esperado, pues solo consiguieron atenuar estas expansiones populares, desprovistas ya de su carácter pagano, pero indudablemente enraizadas a su origen milenario” conservadas especialmente en las bajas capas sociales.

A pesar de ello, en la Italia bizantina, como en la mayoría de los enclaves europeos, se sigue practicando la danza y sirva como ejemplo la representada en un mosaico de Rávena, datado del 546-548, hecho con pequeñas teselas, algunas de ellas con piedras semipreciosas, de una danza circular realizada por tres hombres y una mujer con las manos unidas (fig. nº 50), siguiendo el ritmo de una siringa tocada por un flautista. Otro ejemplo sería un grabado vikingo del siglo IX (fig. nº 51) en la que se puede apreciar una danza guerrera en círculo tal como el emperador bizantino Constantino VII (905-959) en el “Libro de ceremonias de la corte bizantina” cita la “Danza gótica” realizada por los miembros de la guardia varega o vikinga, vestidos con pieles de animales y máscaras, que se supone estaba relacionada con los ritos de los

²⁶ BONILLA. L. (1964) “La danza en el mito y en la historia” Págs. 104-107. Madrid.

guerreros berserkers, antes de entrar en combate o bien la alegoría de la danza descrita por Olaus Magnus “la danza de carnisprivio” (fig. nº 52) en la que jóvenes guerreros, al mismo tiempo que hacen una danza en círculo dan tres vueltas con las espadas en alto para formar a continuación un hexágono con ellas.²⁷



Fig. 50 Mosaico de Ravena



Fig. 51 Danza vikinga



Fig. 52 Alegoría danza varega

“En esta transición de las costumbres paganas a las cristianas, las danzas cambiaron de nombre, o lo adaptaron dándoles un significado distinto”. Ante la perspectiva que presentaba la danza la Iglesia se encuentra en una tesitura pues por un lado desea erradicar las costumbres paganas, pero por otro lado es consciente de que la danza también es un medio para captar nuevos prosélitos y mantener a los ya cristianos. Como hemos indicado empiezan a cambiarles el nombre, las que veían viables de ser danzadas tratan de quitarles las inmoralidades que a sus ojos puedan contener y cultivan las inocentes acompañadas normalmente de cantos litúrgicos.

Todo lo que habían previsto los celosos cristianos fue degenerando, al incluirse en estas festividades nuevas danzas paganas, sin filtro de ningún tipo, dando lugar a escándalos y desórdenes y por tanto a la degeneración de las buenas costumbres.

En los inicios de la Edad Media, como se alude en los escritos citados anteriormente, la danza se hace en el interior de las iglesias, al ser éstas el lugar más frecuentado para hacer reuniones, en especial en los coros y en los atrios. Posteriormente en el exterior de ésta, en su entrada o en la plaza que solía haber delante de la fachada principal y a su alrededor en el día anterior de la celebración de las festividades de los Santos, así como en las procesiones que se realizaban a través de los diferentes pasajes de las villas e incluso en el interior y ante las puertas de los cementerios.

Sobre el siglo X hay una clara evolución de la danza religiosa a la profana al ser considerada como una de las diversiones de los laicos en sus ratos libres y en especial en las vísperas de las festividades de los Santos. Da la sensación de que la Iglesia, sin renunciar al veto y prohibición, manifiesta una cierta relajación y es manifiesto que en los siglos posteriores hay una clara disminución de las penas impuestas tanto a los laicos como a los eclesiásticos que participan en algunas danzas, un tanto especiales.

Como hemos indicado en estos siglos se inicia el sistema feudal y a finales del siglo X está implantado en las regiones de Europa más desarrolladas. El Feudalismo y la Iglesia serán los dos pilares fundamentales en los que se basa la historia de los hombres medievales.

La sociedad feudal está dividida de una parte entre las clases nobles y las campesinas y de otra parte entre las órdenes monásticas y las caballerescas. Los nobles

²⁷ MAGNUS O. (1555) *Historiae de gentibus septentrionalibus*. Libro XV. Sobre sus costumbres y creencias. Cap. XXIII. Pág.517

inspirados por los trovadores, quieren divertirse por sus medios en sus mansiones y castillos realizando las danzas que le corresponden. Desde hace bastantes siglos se tiene la creencia que los nobles se apropian y modifican las danzas campesinas para su uso. También algunas de las características que conllevan las encuentran excesivas por lo que abandonan el erotismo al reemplazarlas por las de cualidades formales llenas de lentitud y precisión, prefiriendo los pasos marcados y deslizantes frente a los saltos y golpes de los pies sobre el suelo de los plebeyos. El suelo liso y cerrado de los castillos favorece los pasos deslizados, mientras que la tierra batida da lugar a movimientos saltados. Contrariamente a las danzas campesinas, democráticas, sin conductores fijos y habitualmente circulares, las danzas nobles adoptan la forma de procesión. El rango ocupado en la danza corresponde al que se ocupa en la sociedad.

Con la caída del Imperio Romano, en el Occidente europeo surgió un mosaico de estados que durante siglos mantuvieron constantes luchas, sin que ninguno prevaleciera sobre otro, quedando el conjunto europeo inmerso en tinieblas durante varios siglos.

La renovación en Europa se comienza a originar por la influencia, por una parte, de la rehabilitación del papado al independizarse del control secular, especialmente en la época en que se desarrollaron las cruzadas, y por otra parte por la influencia del monasterio de Cluny en los siglos X y XI, así como de la orden del Cister a partir de finales del XI, actuando como prospectores eclesiásticos, al conseguir una renovación de los ideales cristianos de tal modo que los siglos XI y XII se caracterizaron por el desarrollo de un gran fervor religioso en la mayoría de los países europeos al mismo tiempo que se asentaba el feudalismo como organización militar y política, la multiplicación de prospectores civiles y sin olvidar la influencia cultural árabe transmitida desde España, lo que lleva implícito que se vea surgir una nueva sociedad.

Por otra parte, también hemos de considerar como una gran influencia y motivo del cambio el incremento de la población europea, así como un gran desarrollo de los cultivos, al haber un periodo con un clima favorable para ello. Tras una fase de prospección hay una expansión del comercio, abriéndose nuevas rutas y dando lugar al desarrollo de grandes ciudades, algunas de ellas creando verdaderos imperios en el siglo XIII, como Wesfalia y Sajonia, creadores de la Hansa alemana (asociación comercial por gremios), Génova, Venecia, la Corona de Aragón a través de Barcelona y Flandes, en donde destacó el puerto de Brujas como el número uno de Europa. Este cambio se mantiene en el siglo XIII, caracterizándose por el dinamismo no sólo en la economía sino también en la sociedad, al desarrollarse la burguesía y en orden cultural la universidad ya desde mediados del siglo XII.

Otra consecuencia de este comercio y la prosperidad y riqueza por él creada son las construcciones de las catedrales góticas a pesar de que era necesaria una gran inversión financiera, unos grandes conocimientos técnicos y la duración de la obra por décadas en la mayoría de ellas. A mediados del siglo XII surgió en los alrededores de la Isla de Francia, la catedral de Notre Dame y a partir de ésta se empezaron a construir por toda Europa desde Lisboa hasta Upsala.

En el siglo XIII se calcula que un tercio del año se consideraba festivo: Navidad, Carnaval, Semana Santa, fiestas familiares (bautizos, bodas, funerales, etc...), coronación de reyes, las victorias en la guerra, torneos, corridas de toros, celebrándolas no solo con danzas, acompañadas la mayoría de las veces por juglares, así como yendo de caza y pesca. Esta renovación da lugar a una distinción entre la danza en tanto que arte cultivado y la danza en tanto que diversión popular en la tradición occidental,

apareciendo en el siglo XII, con la invención de una serie de danzas para responder a los deseos particulares de los nobles, especialmente aquellas que les sirven de distracción y se desmarcan de las realizadas por los siervos. Esta distinción se impone mientras que el poder de los señores sobre la tierra se acentúa al mismo tiempo que devienen como los defensores de la Fe. La postura y mantenimiento del danzarín noble debe ser seria y circunspecta, compatible con su doble rol, secular y religioso. Ahora para realizar las danzas se requieren unos conocimientos mínimos con el fin de educar el cuerpo y el oído. Se considera que al crear los nobles sus propias danzas, los campesinos las imitan adaptándolas según su saber y entender. La realidad es que los préstamos se hacen en los dos sentidos: lo que importa es que las danzas de los nobles sean formalmente distintas de las de campesinas. Desde el punto de vista estético, la danza de los nobles se caracteriza por la línea larga y flexible y por el tiempo marcado por la trayectoria del movimiento, mientras la de los campesinos es sinuosa, caracterizada por su angulosidad y por un tiempo marcado en el suelo por los pies.

“Desde la alta Edad Media la danza es una forma de expresión y un modo de entretenimiento que suscita un vivo interés en todas las categorías sociales. Tampoco bajo este aspecto el mundo eclesiástico y el mundo laico aparecen netamente separados, sino unidos por una relación de intercambios recíprocos²⁸”.

“Hasta el siglo X la cultura medieval se presenta como una realidad unitaria, aunque en su interior pueda manifestarse diferencias y contradicciones. En esta cultura y concretamente en el campo de la música, la Iglesia ocupa una posición hegemónica. La poesía caballeresca y de modo particular la poesía trovadoresca de mediados del siglo XI, establecen el fundamento de una cultura esencialmente laica que se define en una nueva visión de la vida, es decir, en la concepción del amor cortesano, exaltando conscientemente la autonomía de la creación artística”.

La danza medieval está “profundamente enraizada en el pueblo del campo y de la ciudad, representa al mismo tiempo uno de los entretenimientos más cultivados por la aristocracia, porque se presta a animar las reuniones en las mansiones señoriales o en los castillos... Desde un punto de vista musical, la danza constituye además una materia muy dúctil, que consiente el refinamiento o la vulgarización con retoque casi imperceptibles de actitudes y de cadencias y que pueden sufrir radicales transformaciones de significado, aun conservando intactas sus estructuras de fondo”.

Las composiciones aplicadas a la danza “al no ir unidas a un texto rigurosamente, vinculante por la densidad de su contenido, las músicas de la danza quedaban a merced de las fantasías improvisadora de los intérpretes. A menudo los conductores de la danza, agotadas las estrofas de la composición, añadían otras entonándolas sobre la misma música (las llamadas *addimenta*), cuando comprendían que los danzarines no estaban aún dispuestos a interrumpir la diversión”.

Artemis Markessines²⁹ nos indica: “En el plano puramente secular, grupos de jóvenes bailaban en la Europa Medieval danzas circulares en las fiestas campesinas, al son de las grandes gestas heroicas. Esta combinación de canto y danza fue absorbida por los juglares y llevada a los salones de la Corte, donde los bailarines (al igual que en la antigua Roma) alternaban con acróbatas, prestidigitadores, funámbulos, títeres y demás. En Londres en el siglo XII se bailaban danzas similares a las ejecutadas por las muchachas jóvenes en los pastos florecidos, celebradas en el *Carmina Burana* y

²⁸ CALENDOLI G. (1981) “L’apoteosi della danza: dale origini al nostri giorni, Milán. Págs. 22-23

²⁹ Id 23 Págs. 63-64

prohibidas por la universidad de Oxford en el siglo XIII... En las fiestas campesinas, finalmente se desarrollaron dos tipos de danza; uno era la danza procesional en la que los participantes trazaban una ruta que pasaba por diversos campos, casas o pozos consagrados a los Santos o a la Virgen y el segundo tipo era la danza circular en los cuales circundaban el objeto de culto cuyo ritual se celebraba”.

Si nos atenemos a los testimonios literarios, musicales e iconografía, las danzas que se realizan son colectivas en la que todo el grupo participa para su esparcimiento y recreo.



Fig. 53 Danzantes flamencos



Fig. 54 Danza del sol



Fig. 55 Código Manesse

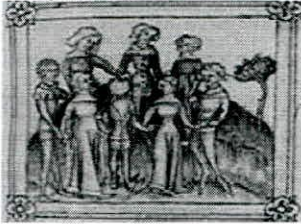


Fig. 56 Manuscrito Lion



Fig. 57 Carola en el jardín

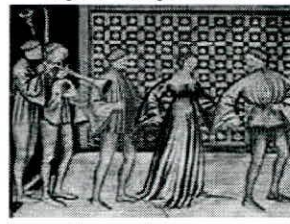


Fig. 58 Tacuina sanitatis

Curt Sachs³⁰ cuando nos compara la danza rústica y cortesana nos indica que “el campesino encarna la fuerza natural y popular de la danza, su simbolismo y terrenalidad; el aristócrata, que ennoblece la valiosa materia prima transformándola en joya rutilante. Sin embargo, estos dos mundos de danza no están separados por una línea profunda y nítida. Con ansiedad inexhausta, ambos tienden las manos desde sus respectivas esferas para nutrirse de lo que en ellas carecen. El estilo de la vida cortesana trepa la muralla de la clase tan cuidadosamente protegida y se incorpora al pueblo. Por mucho que se haya modificado en el tránsito, llegó no obstante hasta el fondo, y allí quedo durante bastante tiempo después de haber sido abandonado por las clases superiores”.

Inventores y copistas: Juglares, goliardos, trovadores, menestrales y segreres

En la Edad Media era imposible concebir una fiesta como popular o señorial si no había canciones al amor, a las hazañas épicas, a la naturaleza y a todo lo imaginable acompañadas o no por la música y la danza, y todo ello interpretado por unos hombres y excepcionalmente por algunas mujeres que tenían por oficio su realización.

Surgen los primeros juglares profesionales, pagados por el trabajo que realizaban, no sólo creando las diversas coreografías de las danzas, sino también

³⁰ Id 1. Pág. 291.

ejecutándolas a partir del momento en que la danza en la Iglesia degenera, sustituyendo a los parroquianos en los cánticos y danzas.

Menéndez Pidal³¹ nos indica que “juglares eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o la literatura, o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc...” y la realización de danzas.

Efectivamente, imitando a los histriones romanos los juglares iban de pueblo en pueblo danzando no solo ante y alrededor de las iglesias, sino también en plazas, calles, mansiones y castillos, a veces acompañando a los trovadores, dando a conocer las antiguas danzas. ” Los escritores eclesiásticos desde la más remota Edad Media, no dejan de usar términos de la antigüedad clásica: Mimi, histriones, thymelici para indicar gente de su época que practicaban espectáculos indecorosos y condenables. Los tres nombres designan tipos del teatro romano que luego extendieron su acción por las plazas, las calles y las casas para divertir a un público más reducido o se establecieron en los palacios de los reyes como hombres de placer... Desde el siglo VII aparece en la Europa central, mezclado a los nombres anteriores, algún raro ejemplo de esa nueva denominación: jocularis, usado como sustantivo, o jocator, para designar persona que divertía al rey o al pueblo... lo cierto es que el nombre juglar fue el que se vulgarizó en las lenguas modernas en lugar de todos los otros, y como equivalente más o menos exacto de todos los otros”.

Los juglares no solo recibieron la influencia de la sociedad romana sino también de la bárbara y árabe. “Los juglares, como los scopas y como los cantores musulmanes, eran muchas veces los autores de las composiciones que cantaban; y habiendo sido ellos de los que primero poetizaron en lengua vulgar...”



Fig. 59 Juglar del siglo XII



Fig. 60 Juglar de las Cantigas



Fig. 61 Diversión goliardos

Con la desaparición del Imperio de Occidente, las antiguas escuelas municipales romanas son acogidas y desarrolladas por la Iglesia con el fin de formar al clero y para que cooperasen a su sustento también admitieron alumnos laicos. Teniendo como base las escuelas monacales, catedralicias, episcopales y las mantenidas por los ayuntamientos con una cierta capacidad económica, creadas a partir del siglo VII, tanto en Italia como en Francia, Inglaterra y España, se produce una evolución en el tiempo, cuando sus componentes, profesores y estudiantes crean una comunidad de enseñanza, un gremio de intelectuales, la Universidad, a partir de 1150 en los países citados, apareciendo en Bolonia, Paris, Oxford, Cambridge, Palencia y Salamanca, especializándose cada una de ellas en un estudio determinado tales como teología, medicina, derecho o artes.

³¹ MENENDEZ PIDAL R. (1991). Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de la literatura románica. Espasa y Calpe Págs. 26-32.

No todos los estudiantes, bien para seguir estudios eclesiásticos bien para conseguir una educación seglar, que asistían desde el siglo VII a estas escuelas y posteriormente a universidades, procedían de familias ricas o contaban con patrocinadores que les pagasen los estudios, pues había un buen número que seguían los estudios con muchos sacrificios y privaciones, por lo que para subsistir tenían que trabajar en diversos oficios o bien vagundear de un sitio a otro divirtiéndose a la gente en mansiones y tabernas con el fin de obtener dinero suficiente para comer, vestirse, alojarse y comprar los apuntes necesarios para su estudio, eran los llamados goliardos.

Aunque no hay referencias hasta el siglo XII sobre la palabra que designa a goliardo, así llamado en la obra de Helinando de Frídmont (1160-1230), como uno de los tipos de juglares, con la aparición de las primeras Universidades. Parece ser que estos ya existían en tiempos de Carlomagno e incluso antes, cuando los estudios se hacían en los monasterios, abadías y escuelas episcopales, como hemos indicado. Con esta palabra se designó no solo a los clérigos que tenían el sacerdocio, sino a los estudiantes en general, bien realizaran estudios eclesiásticos o laicos.

Denominados clérigos vagantes, de baja extracción social, trataban de compaginar los estudios con el cultivo de la juglería al carecer de medios suficientes para desarrollarlos, vagando por los caminos con el fin de recoger dinero al mostrar a las gentes sus habilidades, superior en la mayoría de los casos a la de los propios juglares al tener una formación basada en sus conocimientos por los estudios del latín, historia, cantares épicos, música y poesía. El goliardo en su obra se olvida de lo divino para concentrarse en lo humano, importándole muy poco la salvación del alma, elogiando por el contrario el libre albedrío. Hace crítica a través de sátiras tanto del clero como de los laicos, según su propio criterio y sin sospear pro y contras, destacándose por su amor al lujo y al dinero. La mayor parte de los goliardos de los que se tiene conocimiento fueron estudiantes de las universidades de Francia, Alemania, Italia, Inglaterra y España. Esta figura prácticamente desaparece a lo largo del siglo XIII y XIV, cuando las Universidades están implantadas en las diversas regiones de Europa.



Fig. 62 Canto del goliardo



Fig. 63 Goliardos danzando



Fig. 64 Ejemplo de trovador

En España, los goliardos eran llamados sopistas identificándose por tales a los estudiantes universitarios sin recursos económicos que rondaban bares y tabernas, entregando su música y simpatía a cambio de un humilde plato de “sopa boba”, logrando seguir unos estudios gracias a la caridad. Aparecen en las universidades españolas de Palencia y Salamanca a finales del siglo XII y principios del XIII. La primera referencia escrita de la palabra sopista se encuentra en el Libro de la Constitución de la Universidad de Lérida, datado en el año 1300.

A partir del renacimiento carolingio, en el que aparecen algunos escritos de poetas latinos y árabes, así como poesía religiosa con neumas en manuscritos entre el siglo IX y el XI, unido socialmente a la implantación del feudalismo desarrollado en los siglos anteriores, da lugar a que estos señores de castillos comiencen ellos mismos a

componer, apareciendo en los inicios del siglo XI con el nombre de trovadores, como se le conoce a Guillermo IX, duque de Aquitania (1071-1127), llamado Guillermo el Trovador al ser considerado como el más antiguo entre ellos, aunque posiblemente no lo sea al denominarse con otro nombre a los hombres con este oficio. Comentan algunos investigadores que la última persona a la que se le puede considerar como trovador fue Guirart Riquier, que vivió en la segunda mitad del siglo XIII.

Siguiendo a Menéndez Pidal³² "...desde el siglo XI surge una nueva denominación para designar al poeta más culto y no ejecutante; llámolese trovador en el sur de Francia, allí donde por primera vez fue dignificado un idioma vulgar, la lengua de oc, como un instrumento apropiado para la poesía lírica de las altas clases sociales. Extendido a Europa como derivado de trovar, hallar, o "acto de la invención o creación artística... Históricamente el trovador nace por imitación del juglar; es el caballero, o la persona cualquiera, que hace verso como los histriones...no solo, por lo común, era socialmente superior al juglar, sino también lo era intelectualmente, como persona más instruida". En el siglo siguiente se extiende al norte de Francia, a la tierra del oïl, con el nombre de trovero. Las canciones para danzas de los troveros son raras, siendo realizadas en las formas de ballada y viceroy en los inicios del siglo XIV.

El trovador socialmente no solo procedía de la nobleza, sino también del clero e incluso de capas más inferiores como comerciantes y artesanos, pero que por el éxito de sus canciones y poemas escalaron en la capa social. Estos trovadores de Oc son los introductores de los cantos profanos realizados a una sola voz.

"El tipo arcaico del juglar, como inferior socialmente al trovador, tiene con este relaciones de dependencia. El juglar en las cortes es el que, tañendo un instrumento, canta los versos del trovador, o el que con su música acompaña a éste en el canto" y añadimos, y en sus danzas acompañadas por una serie de formas participativas como la estampía, viceray, rondo, balada, etc.

"El trovador no desdeña escribir una tensión poética alternando sus estrofas con las que redacta un juglar; reconoce en este calidad de poeta, aunque siempre le trata altanera o desdeñosamente" aunque como indica un trovador gallego" poseen las tres esenciales condiciones juglarescas; donaire, voz y fiel memoria para hacer lucir los versos sin alterar en nada las perfecciones que el trovador puso en ellos". A esto hemos de añadir que el juglar aporta al trovador el arte de la calle, el arte que el pueblo desarrolla en sus fiestas, sin que se le reconozca su mérito.

En Francia, a comienzos del siglo XIII, los juglares que trabajaban de una forma estable en las casas y palacios de los señores y reyes feudales comenzaron a denominarse menestrel, en español, ministriles, es decir, servidor de un noble, al que seguían en sus desplazamientos, incluso en las guerras, para realizar su trabajo de cantor y músico, con el fin de servirle de distracción a éste y a sus acompañantes.

En Alemania en el siglo XIII a los trovadores se les conoce por el nombre de Minnesinger, con el significado de "cantadores del amor" y en XIV por Meistersinger.

Los trovadores, por su condición social, fueron no solo los transmisores de la cultura eclesiástica, sino también los que propiciaron la expansión de las artes entre ellas la danza, por lo que se hacían acompañar por juglares que cantaban sus canciones al mismo tiempo que danzaban al ritmo de una música generalmente de origen plebeyo.

³² Id 31. Págs. 33-40

Los grupos de trovadores originarios de la Provenza, con los ministriles y juglares realizan su trabajo, viajando de castillo en castillo para divertir a los nobles. Estos aristócratas de los grandes caminos ejercerán una influencia determinante a nivel social y cultural de la Provenza a Inglaterra; ellos cantan el amor ideal y el ideal del amor. Además, confían en su buen gusto y en su juicio, imitando sus modales; ellos contribuyen también a formar y diseminar una etiqueta de corte. Los trovadores componen canciones que reflejan la influencia ejercida por la civilización árabe y mozárabe que florece en España. Algunas de estas canciones están acompañadas de danzas, entre ellas las Pastorales, genero aristocrático que encierra gracia, vulgaridad o cinismo al relatar las aventuras del caballero y la campesina. Los troveros no solo crean canciones de amor (Chanson), sino de debates (Jeux partis), pastorales (pastoelles) y aubes (albas).

Un tipo intermedio entre juglar y trovador es el que se recoge en algunos documentos gallegos y portugueses, se trata del segrier o segrer. El poeta provenzal Gerardo Requier cuando reside en la corte de Alfonso X el Sabio, le escribe en 1275 una Respuesta o Suplicación en la que además de indicar que el nombre de juglar se debe de aplicar a los hombres entendidos y discretos y no a los mendigos y hombres deshonestos que andan por las calles, le detalla los diferentes tipos de juglares que existían en esa época, entre ellos el segrer. “ El segrer era superior al juglar: mientras este es de suponer que fuese villano, el segrer solía ser escudero; era, pues, un hidalgo aunque de última clase, que, no teniendo medios para aspirar al estado caballeresco, buscaba en la poesía un medio de vivir, viajando de corte en corte, o acompañando las huestes del rey, para ejercitar allí su oficio, más que entrar acaso en las lides... pero el segrer no solo canta canciones ajenas, sino también las suyas propias, pues era a la vez trovador....del que se distingue porque recibe paga por sus canciones, y del juglar, en que es hidalgo y en que compone canciones cortesanas por su profesión misma y no por caso accidental como el juglar³³”.

Si importantes fueron las aportaciones de los trovadores y troveros asimilando y transmitiendo los elementos de la cultura eclesiástica, no fue menos el patrimonio transmitido por los juglares “que acostumbraban a reunirse en grupo tocando varios instrumentos, para acompañar el canto y la danza³⁴”.

“Los trovadores y los troveros son artistas y no mercenarios marginados de la diversión, como los juglares; pero, aun hallando una ubicación en el ambiente aristocrático por la reconocida dignidad de su obra innovadora, ejercitan al mismo tiempo una función mediadora entre las varias categorías sociales por el hecho de adoptar las lenguas vulgares habladas por todo el mundo. Esta función también la hacen los juglares “con su actividad nómada al difundir las obras de estos, en ambientes diversos de aquellos donde han nacido; pero ofrecen también la aportación de una preciosa experiencia. Son, en efecto, los custodios de las tradiciones populares y los depositarios de los instrumentos musicales, que la Iglesia ha excluido casi completamente de la música. En las reuniones festivas -tanto en las aristocráticas como en las populares- el juglar a menudo asume la función del mimos choraulis, es decir, del animador: entona el canto acompañándose de la viella y dirige el grupo”.

Mientras que los trovadores como introductores de canciones a una sola voz desaparecen a finales del siglo XIII, los troveros continuaron con sus actividades,

³³ Id 31 Págs. 43-45

³⁴ Id 28. Págs. 22-23

siguiendo las pautas y modelos dados por los anteriores, durante el siglo XIV cuando ya las canciones eran polifónicas. “Los troveros cultivaron mucho más que los trovadores unas formas melódicas más simples y francas dándoles a sus canciones un estilo y carácter tal que hacen recordar al típico del Folk³⁵”.

Las canciones y música de estas danzas

Entre los diferentes cantos realizados a partir del siglo XII en bodas y fiestas familiares, en las festivas del pueblo como las realizadas en las vísperas de los santos y carnavales que consideramos estaban asociados a las danzas se encontraban las que trataban sobre los astros, ciclo vegetativo, fuego, muerte, amor, hazañas épicas, etc. bajo las formas desde el rondo a la estampía pasando por el virelai, baladas y cantinelas especiales, llamadas así por ser cortas, pegadizas y repetitivas. Veamos algunas de ellas.

El rondo, ronda o rondeau tiene como principal característica el que siempre se vuelve al fragmento principal (A), una especie de estribillo, después de incluir otro tema diferente al A, llamado primer episodio o variable (B), seguido de un segundo episodio (C), con una estructura de texto ABCAEDAD y una musical ABAAABAB. Es una de las tres formas fijas.

El virelay es otra de las formas fijas, musicado entre 1250 al 1500. Es muy parecido al rondo. Entre cada estribillo hay varias estrofas divididas en dos secciones; la primera sección (A), se divide a su vez en A1 y A2, con la misma estructura métrica cantándose con la misma melodía; la segunda sección (B), repite la estructura métrica del estribillo y se canta con la misma melodía en general. Cada estrofa tiene pues dos rimas y la rima final se recupera como rima inicial de la estrofa siguiente. Su forma métrica sería EA1 A2BE y musical AbbaA, en donde “A” es el estribillo, “a” verso ajustado a la misma música y “b” los versos restantes establecidos con una música diferente.

La ballata italiana es igual que el virelay, con estructura AbbaA, diferenciándose que las dos “b” suelen tener la misma música.

La ballade es la tercera forma fija, consistente en tres estrofas de ocho líneas cada una con un metro sólido y un esquema de rima especial. La última línea de la estrofa es el estribillo que se realiza cada tres estrofas. Su estructura es ababbC o ababbcbCbcBc y la musical AAB con una primera sección musical repetida adaptada a los versos abab y la segunda sección al resto bcbC.

Hoppin³⁶ también nos comunica que: “Los trovadores llamaron en general a sus canciones dansas o baladas. En Italia la ballata mantenía un estribillo al comienzo del poema y después de cada estrofa y se correspondía con el vilerai francés. La ballade francesa evolucionó por la influencia de la chanson al desaparecer el estribillo inicial y adaptando una forma típica aab, pero no fue hasta el siglo XIV cuando la ballade se parece al chanson”.

En la literatura medieval italiana se utiliza la palabra “ballata” para designar una canción para bailar (danzar). Tanto en el propio canto como en los estribillos que le solían acompañar variaron según las diversas áreas culturales dando lugar al nacimiento

³⁵ HOPPIN R.H. (2000) “La música medieval” Pág.317 Ed. Akal

³⁶ Id 35. Pág. 314

de nuevas y numerosas formas musicales tales como la citada ballata, ballade o balada, el rondelet, rondeau o rondo y el vilera y o virolay, descritos.

El vilera se relacionaba con las canciones de danza con estribillo, comenzando con un estribillo, pero luego como en la ballata las estrofas se dividen en tres partes en las que en las dos primeras se cantan con una misma melodía, sin embargo en el vicerai en la tercera parte de la estrofa se repite el estribillo. El vicerai francés y la ballata italiana evolucionaron a partir de las baladas y danzas provenzales.

El marques Johannes de Grocheio (1255-1320), en su tratado *Ars Musicae* escrito en el 1300, nos indica que las diversas canciones para danzar se pueden realizar de varias formas, así, cita la cantinela entata o cantus insertus, tal vez una canción para los jóvenes en la cual había una canción inicial a la que posteriormente se le añadía texto de otra canción o un cambio en los estribillos.

Cita también otras tres formas: el rondo que constaba de dos partes melódicas, el verso y el refrán, practicándolo los jóvenes de ambos sexos en las fiestas y convites con el fin de lucirse, poniendo de manifiesto su estrato social. Si la estructura de rima era de la forma abba se las denominaba balada, en la que a su compás se danzaba. Como hemos indicado anteriormente, durante un cierto tiempo las cantinelas mantuvieron la melodía en el refrán más ciertos trovadores fueron añadiendo versos (additamenta) creando nuevas formas como: la estantipes, que se caracterizaba por tener seis o siete secciones melódicas terminales y que la solían practicar “sin despertar malos pensamientos pues tenían que poner sus cinco sentidos ante las dificultades que presentaba para su ejecución” y por último la ductia, con tres o cuatro secciones, “practicada con dificultad también por los jóvenes, alejándolos de la vanidad y como remedio contra la pasión erótica del amor”. Hubo otra forma llamada nota que constaba de cuatro secciones.

La estampie como forma musical de estilo instrumental y vocal (puncta) fue muy popular en los siglos XIII y XIV consistía en una serie de secciones repetidas, diferentes en su fórmula, comenzando con un estribillo que se repite al final de cada verso y en la forma Aa, bb, cc, etc...variando las dos componentes de cada puncta en sus terminaciones A+x, A+y, B+w, etc... A veces se utilizan las mismas dos terminaciones para todas las puncta A+x, a+y, B+x, b+y, c+x, c+y, etc... La estampía en una primera fase se correspondía con una stantipes latina para más tarde desarrollarse por la unión de stantipes, ductia y nota. La estampía además de una forma musical del siglo XIII, era danza en la que se hacían saltos muy vigorosos y en donde los pies golpean el suelo con una cierta cadencia, en tiempo moderado. Fue una de las formas musicales más renombrada en esta época. Es una danza cantada. En cuanto a su composición musical hay unas claras diferencias entre las italianas y las francesas.

Aunque con grandes dudas podrían ser ejemplos de estampie como danza las reflejadas en la miniatura del Antiphonarium, datada del 1300 (fig. nº 65) del Magnus Liber Organi de Notre Dame de Paris, danza mixta de clérigos y seglares; la del fresco del castillo de Roncolo (fig. nº 66) de la zona italiana de Bolzano datada de 1364 en la que una serie de nobles formada por cuatro hombres acompañados por tres damas son dirigidos por la figura más principal; la procedente de Orlev de Dinamarca datada del 1400 (fig. nº 67); grabado del cementerio de Bosnia datado siglo XIV-XV (fig. nº 68); perteneciente al salterio de la reina Mary datada entre 1310 1320 (fig. nº 69) y una miniatura de la edición de Roman de la Rosa realizada por Robinet Testard entre 1487 y 1495.



Fig. 65 Antiphonarium

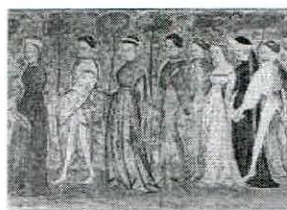


Fig. 66 Roncolo

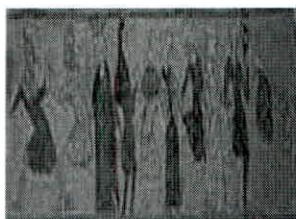


Fig. 67 Orlev

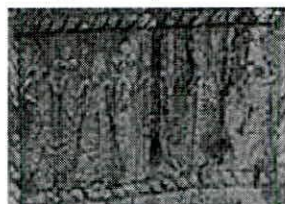


Fig. 68 Bosnia

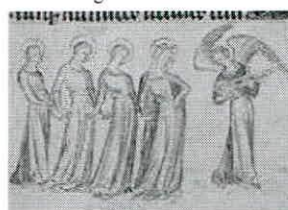


Fig. 69 Salterio

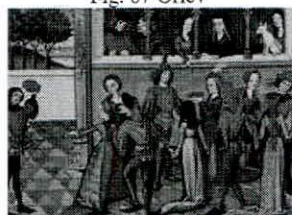


Fig. 70 Robinet Testard

La danza en Francia para esta época se hacía en cadena abierta (farandola) o cerrada (rondas). Como variantes de la carola se danzaba en el país d'Oc al son de la ballada y la virelay en la que los danzantes estaban unidos por las manos, pero se diferenciaban en la rima de las canciones que las acompañaban.

Posteriormente, en su evolución en este país del d'Oc se diferencian dos tipos de danza: las de tiempo vivo (trotto, rota, saltarelle) y las de tiempo moderado (ductia y nota), variantes de la estampía como se conoce ya en el siglo XII en la obra Kalenda Maya. La carola en el norte de Francia se la denominaba como "Ronde". Unos ejemplos de saltarelle podrían ser el que parece reflejarse en la escultura localizada en la catedral de Fiori en Firenze (Italia), obra de Luca de Robbia de 1439 (fig. n° 71), en la que una serie de ángeles danzan dando saltos de alegría y el cuadro de Baldassarre Peruzzi llamado Apolo y las musas (fig. n° 72) realizado en el primer tercio del siglo XVI, en donde figura la musa Terpsicare asociada a la danza.



Fig. 71 Fiori



Fig. 72 Apolo y las musas

La rotta o refrán de la cantinela se hacía mediante un compás de dos tiempos alternando con el saltarelo de tres tiempos. Mientras que en las danzas donde se utilizaba el saltarello los pasos, según algunos autores, se deslizaban dando pasos dobles ejecutados en tiempo rápido, en el trotto se brincaba, saltaba o trotaba.

El saltarelo se menciona en Nápoles en el siglo XIII y en el siglo XIV lo asocian a la palabra saltare con el significado de saltar, brincar o a un paso saltado. En su composición musical se parece a la estampía y sus diferencias estarían en los diferentes pasos que se daban en una y en otra. Parece ser que en el siglo XV se hacía un doble salto al iniciarse y finalizarse la danza.

El trotto y el saltarelo son de tiempo vivo y la ductia de tiempo moderado y las tres con una forma musical parecida a la estampía.

La música antes del siglo IX era monódica y monorrítmica en la que se realiza un texto cantado al unísono sin acompañamiento instrumental y a partir de este siglo se hace polifónica.

Por otra parte, respecto a la música con que se acompañaba estos cantos Fernández de la Cuesta nos indica³⁷: “La música profana, culta o popular, la que practicaba el pueblo en sus fiestas, directamente o a través de músicos juglares, no necesitaba escribirse o ser transmitida documentalmente, y esto es por varios motivos: en primer lugar, porque era una música extraordinariamente viva, profundamente enraizada en la tradición oral. En segundo lugar, porque al carecer de la sacralidad que poseía la música litúrgica, estaba desprovista de la fijeza e inmutabilidad propia de todo lo sagrado. Y en tercer lugar, porque, en consecuencia, los intérpretes, gracias a una ausencia de sacralidad, disponían de una mayor libertad para la improvisación o, en todo caso, para la creación personal de circunstancia”. Cuando nos indica las posibles barreras entre la música religiosa y la profana: “Hasta el comienzo de la canción trovadoresca en el siglo XII, apenas se percibe esta distinción en la música documentada”.

“Las fuentes musicales de las danzas son también bastantes escasas e imprecisas. Muchos de los manuscritos, los más primitivos, carecen de indicaciones rítmicas. En consecuencia, comoquiera que los gestos y movimientos de la danza, antes de que el arte coreográfico hubiera conseguido su autonomía a partir del siglo XV, tenían como soporte la forma y el ritmo musical, es muy difícil deducir tan solo por el mero dibujo melódico la existencia de una pieza bailable, y menos aún su naturaleza. Por otra parte, el número limitado de fórmulas danzables hacía fácil su memorización y transmisión por vía oral, siendo del todo innecesaria su puesta por escrito”.

Puede afirmarse que la música como la danza del siglo XIV era la que se conservaba por tradición oral.

Más adelante, este autor recoge que la métrica de las canciones de amor deriva de la danza, así el paralelismo realizado mediante una sucesión de pareados y acabando con un verso que actúa como estribillo en una danza popular; la que tenía dos corros de danzantes girando en sentido inverso y la del refrán, reflejo del saber popular en donde se recogen costumbres antiguas, danza en la que un corro de danzantes gira en torno a una figura central que hace de director.

Los nombres y algunos detalles de estas danzas

Los textos que hemos expuesto en los que se citan cantos, bailes y danzas, la mayoría de las veces como deshonestos, obscenos, llenos de sexualidad, etc... no nos indican como se hacían, en una palabra, su composición o coreografía.

Aunque poco prolíferos sobre la técnica de las diferentes danzas, algunos de estos documentos medievales nos pueden ayudar sino a reconstruir una coreografía precisa y fiel, si al menos a identificar las principales formas de danza entrelazada y circular que se hicieron a lo largo de la Edad Media.

³⁷ FERNANDEZ DE LA CUESTA I. (1980) Historia de la música española. 1º Desde los orígenes hasta el “ars nova”. Págs.279 y 329

Comenzaremos por la Carola, aunque Coral es un nombre genérico utilizado para designar los cantos monódicos de la liturgia de las iglesias occidentales, la latina Chorea con el significado de danza o baile proviene del griego Khoreia o choreia derivada de Choros, coro, con un significado de danza en grupo. En Ovidio (43 a.C-17 d.C.) encontramos el termino chorea para indicar una danza acompañada de canto. En la lengua provenzal fue acuñado choreola como un diminutivo de chorea para indicar una danza en corro. Tanto la palabra francesa carole como en la italiana carola indican tanto un canto como un tipo particular de danza y en la inglesa el termino carol es un canto popular de naturaleza religiosa casi siempre ligado a la celebración de la Navidad.

La chorea o danza circular³⁸, “según el comentario de Horacio (65-27 a.C.), es la danza de los coros, la danza de la ciudadanía, que ha de danzarse con las manos unidas. Más que ninguna palabra, chorea es sinónimo de danza griega, colectiva, religiosa y, en último término de danza perfecta”.

La carola de origen prehistórico, como danza en círculo, sobrevive hasta la Edad Media, siendo una de las bases sobre las que se desarrollan las danzas de corte. Tanto la carola en cadena cerrada como en abierta los pasos y el ritmo son libres.

Como hemos indicado, la primera referencia escrita de la palabra carola se encuentra en un documento emitido por el papa Zacarias (741-752) cuando señala para prohibir una serie de danzas por: “los movimientos indecentes de las danzas y de la carola”.

La carola es una danza muy elemental, sencilla de origen muy antiguo. Nació como una danza colectiva en un entorno sagrado. El esquema de ejecución se mantuvo, sin cambios, entre los diversos pueblos y en épocas diferentes. Se ejecutaba en círculo con los participantes cogidos por las manos al compás del canto de un coro, moviéndose hacia la derecha y a la izquierda, a veces avanzando. Se trata de una danza en cadena cerrada como una ronda o abierta.

La mutación de la carola se produce cuando el acompañamiento de la voz es asociado o sustituido por la música.

Choreia se refiere a la danza y choros a los danzantes que participan en una procesión religiosa, donde se realizan danzas o bien el coro con significado de reunión de gente para cantar y danzar o bien el lugar donde se danza. El coro era el lugar donde se realizaba una danza acompañada de cantos en círculo alrededor de Dionisios.

En un alto porcentaje, cuando se cita la palabra carola, parece indicar a un conjunto de danzas bailadas en corro y no a una específica, pues creemos que había ciertas diferencias entre ellas: al variar el cántico que las acompañaba también debía de variar la coreografía, aunque fuese con escasos matices su diferenciación.

La carola es la danza más celebre y más practicada por los hombres medievales. Es danzada acompañada de cantos, practicada indistintamente tanto por clérigos en Navidad, Pascua y fiestas de la Virgen, como por el pueblo para festejar las kalendas de mayo y el amor nuevo y por los nobles para su diversión.

Alemany³⁹ nos dice sobre la carola que sus raíces estarían en la antigua chorea o danza en forma de ronda cerrada (Ronda-carola) o abierta, especie de procesión

³⁸ FERNANDEZ ZOA A. (2011) La danza en época romana. Una aproximación filológica y lingüística. U. Madrid. Pág. 103

³⁹ ALEMANY M^a J. (2010). Historia de la danza. Pág.35. Valencia

danzante que empezará a practicarse bajo este nombre... La carola es una danza sin estructura, mínimamente organizada, ya que para bailarla era suficiente marcar y seguir un ritmo simple.

Para Sachs, la danza coral por la simbología que transmitía, era para los hombres medievales un medio para conocer mejor los mensajes nuevos incluidos en ella.

La suerte que ha tenido esta figura nace de la simplicidad de su estructura, diríamos casi natural, pues, tenerse por la mano es una forma primitiva de solidaridad humana. Muchas danzas tribales, como hemos constatado anteriormente, fueron ejecutadas en posiciones circulares. Imitando tal vez las danzas de algunas aves, la primera danza de cortejo consistía en girar el macho alrededor de la hembra, que ocupaba el centro, con el fin de conquistarla y si así sucedía, aparearse con ella. Los rituales propiciatorios, las celebraciones relacionadas con las victorias militares, el culto a la muerte, en muchas regiones se hacían con cantos y danzas en círculo.

Por las representaciones encontradas de la danza en círculo sabemos que fue “la que el clero y los fieles interpretaban, era, por tanto, la más sencilla y la más antigua, el baile circular llamado Carola, que asumirá poco a poco otros nombres, como la rueda, la corona, la farandola, el branle, la ronda, el corro; se trata siempre de un baile colectivo de carácter primario, ya representado en los grafiti de las cavernas (Figs. N° 5 y 6) y por ello popular, aunque susceptible de convertirse en aristocrático...”⁴⁰

“La Carola, en la que el círculo de danzantes se abre y se cierra alrededor de la persona que conduce (hombre o mujer), puede igualmente simbolizar el armónico movimiento de los astros en torno a un centro como acaecía en las civilizaciones egipcia y caldea, o el devoto recogimiento del rebaño en torno al Pastor, como ocurrió a veces en las danzas eclesiásticas. En la nueva espiritualidad cortesana, la Carola asume un significado mundano y humano representando el homenaje hacia la persona que en la asamblea se distingue por su cualidad”.

“La Carola es la danza a la que con más frecuencia se refieren las novelas cortesananas, desde el Roman de Renart al Roman de la Rose. La estructura fundamental de la Carola, cuya música en principio es cantada, viene dada por alternarse el conductor y el grupo coral. El conductor no solamente guía el movimiento del grupo, sino que entona las distintas estrofas, siempre diferentes, a través de las cuales se desarrolla el canto, en tanto que el grupo, al término de cada una de ellas, responde con el refrain o estribillo, que siempre es igual tanto en la música como en el texto”.

Durante el Medievo se mantuvo el carácter ritual y festivo y fue mayormente desarrollada en Italia, Francia y Gran Bretaña, extendiéndose y practicándose por toda Europa.

El poeta francés Chretien de Troyes en su obra “Romances asturianos” escrito sobre 1170 cita la carola en las líneas 2047-48:” Pucelles CAROLENT et dancent”. Las doncellas carolan y danzan.

En los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo (1198-1264) se cita (XXII-700) con el nombre de quirola: “Un rico arçidiano bien de tierras estrannas/caeçio esta festa entre essas compannas,/vio grandes Quirolas, proçessiones tamañas/que nin udio nin vio otras desta calannas”.

⁴⁰ Id. 28. Págs. 22-23

En la Divina Comedia, escrita entre 1304 y 1321, se cita la corola cuando se trata el Paraíso en su canto 24, párrafo 16-17: "...così quelle carola, diferente-mente, danzando de la sua ricchezza" y en el 25, párrafo 99, cuando San Pedro, San Juan y Santiago hacen una Carola en honor a Beatriz: "...a che rispuoser tutte le carole..." para indicar una danza. Con mayor detalle se describe en el Decameron,⁴¹ escrito entre 1349 y 1353, en cuya primera jornada (pág. 23) se dice "...y levantadas las mesas, como sucedía que todas las damas, sabían bailar las danzas de la carola, y también los jóvenes, y parte de ellos tocar y cantar óptimamente, mandó la reina que viniesen los instrumentos; y por su mandato, Dioneo tomó un laud y Fiameta una viola, comenzando a tocar suavemente una danza. Por lo que la reina, con las otras damas, cogiéndose de la mano en corro con los jóvenes, con lento paso, mandados a comer a los sirvientes, empezaron una carola; y cuando la terminaron, a cantar canciones amables y alegres..." En otras jornadas siguen los detalles (pág. 149) "... Conduciendo Emilia la carola..."; "...a las mujeres que danzaban una Carola (acompañándose por) un aria cantada por Fiameta..." (pág. 376) y la que se nos indica (pág. 429) "...ahora rompiendo a danzar; unas veces al son de la cornamusa de Tíndaro y otras a otros sonos carolando...).

Traemos algunos ejemplos de carolas muy sencillas formadas por tres o cuatro personas como la miniatura de la cantiga 120 de Santa María de Alfonso X del siglo XIII (fig. nº 73), y otras dos sacadas de cuadros de Botticelli, una de las Gracias en primavera (fig. nº 74) datada de 1477 y otra de la Coronación de la Virgen (fig. nº 75) pintada entre 1488 y 1490.



Fig. 73 Cantiga 120



Fig. 74 Las Gracias



Fig. 75 Coronación Virgen

Un fresco de la iglesia de Orsler de Dinamarca, datado sobre el 1400, nos muestra una carola. Tanto en Suecia como en Dinamarca⁴², en sus baladas medievales, se mencionan tanto la danza cerrada en círculo con las manos entrelazadas como cuando esta se abre formando una cadena.

En Runkelfein, en el sur del Tirolo italiano, hay un friso datado de finales del siglo XIV en donde se representa una danza en círculo.

En el cementerio de Bosnia y Herzegovina existen relieves en algunas tumbas donde se puede observar una danza en corro.

En el monasterio de Lesnovo en Macedonia hay frescos con jóvenes haciendo una danza en corro unidos por los brazos.

En Croacia, en una crónica del 1344, se recoge que con el fin de colaborar en un festival se invita a sus habitantes a danzar en círculo acompañados de cánticos.⁴³

⁴¹ BOCCACCIO G. (2004) Decameron. Libros en la Red. Págs. 23-149-376-429

⁴² LORENZEN P. (1950) Bailes en Dinamarca. Págs. 7-9. Nueva York.

⁴³ JUANCAN J. (1988) Danzas populares entre los croatas. Pág. 74. Zagreb

En Alemania, Neidhart von Revental que vivió en la primera mitad del siglo XIII, escribió la palabra “reigen” para designar a la carola como nos lo indica Curt Sachs.⁴⁴

Mullaly⁴⁵ nos dice que la carola se hacía normalmente en círculo cerrado en la que hombres y mujeres entrelazados se cogían por las manos. Se comenzaba por la izquierda dando un paso en esa dirección con el pie izquierdo, seguido con un paso con el pie derecho cerrando al pie izquierdo.

Hemos de observar que en gran parte de la Edad Media los hombres no participaban en las danzas al considerarlas no estar a la altura de su condición como tales, apareciendo en los escritos y representaciones mujeres ejerciéndolas.

A pesar de ello la carola no fue ejecutada solamente por mujeres pues numerosos testimonios del siglo XII nos indican la existencia de rondas masculinas, en especial religiosas, y sobre todo de rondas mixtas que aparecen más tarde en la iconografía. En cuanto al detalle del paso, como ya hemos indicado es imposible su reconstrucción. El término mismo de carola es un término genérico para designar las danzas en cadena y sin duda el paso varía según las regiones, la época y las clases sociales, como se puede observaren la iconografía, en la cual puede distinguirse las carolas aristocráticas como se reflejan en el Remède de la Fortune o en Romance de la Rosa, que son danzas de manera muy continuas, el cuerpo prácticamente estático y el paso imperceptible. Toda idea de movimiento, que contraviene a las aprendidas costumbres refinadas y afectas a los personajes no aparece en la mayoría de los casos representados. Estas danzas de corte aristocrático se oponen a la vivacidad alegre de las jovencitas de Siena que participan las unas de las otras a la exaltación de la prosperidad y alegría de vivir, en las obras alegóricas a la vocación didáctica. Las danzas señoriales se oponen todavía y sobre todo a las danzas saltadas como los branles del siglo XIV y XV realizadas por campesinos y pastores.

La Ronda es una palabra francesa utilizada en Francia para designar una carola, que se cita en Alemania con el nombre de reigen.

Hubo un periodo en Francia en el que se consolidó como habitual danzar la carola con las bases musicales del rondo, una música nacida como litúrgica y seguida con cantos monódicos a través de todo el siglo XIII y posteriormente aplicada en tales casos entre los seglares y tratada polifónicamente hasta finales del siglo XV. No se debe incurrir al error de considerar el rondo de una manera diferente para definir la carola, incluso si esta se danzaba con la música propia del rondo, pues no obstante hay que considerar que el término ronda significa danza en corro. No se debe de olvidar que la aceptación de ronda también se entiende indicando la circularidad musical señaladas en las réplicas de los estribillos.

En Francia, las danzas en cadena o en círculo no desaparecen de la tradición de la carola, pues esta continúa con el desarrollo de los branles. En el branle las parejas forman un círculo moviéndose de lado a lado, de izquierda a derecha, cogidas por las manos, sin romper el círculo o en una línea, cambiándose las parejas, es decir, se alterna las manos unidas con las separadas, menos usual, es decir, se sueltan de las manos con el fin de dar palmadas o bien formando dos líneas paralelas enfrentándose, danzando entonces por parejas.

⁴⁴ Id. 1. Pág.271

⁴⁵ MULLALY R. (2011) La carola. Estudio de una danza medieval. Págs. 41-50 Inglaterra

Posibles ejemplos los de ellas serían la denominada “Danza del amor” (fig. nº 76), el Branle del oficial (fig. nº 77) y el grabado del Branle en círculo (fig. nº 78), estos dos últimos ya de los inicios del siglo XVI.



Fig. 76 Danza del amor



Fig. 77 Branle del oficial



Fig. 78 Branle en círculo

La danza practicada casi en exclusiva por la plebe campesina se realizaba con pasos oscilantes, comenzando con un paso a la izquierda con el pie izquierdo y después se movía el derecho para juntarse con el izquierdo. Se hacía una secuencia de pasos adaptados al diseño de las frases de la música, simples de con cuenta 1-2 o doble con 1-2-3-4. Según la *Orchesography* de Thoinot Arbeau del siglo XVI, su música era de origen popular realizada con cornamusa.

Fue muy popular, siendo conocido en España con el nombre de Bran, en Italia como Brando y en Inglaterra, aunque apenas se realizó si lo hizo en Escocia conocido como Brail. Se considera que ya los primitivos la danzaban con el fin de provocar la lluvia o para que los campos y animales fueran fértiles.

La rueda medieval que se hacía en Castilla la Vieja fue una variante de la carola formada por dos círculos concéntricos, el exterior por hombres y el interior por mujeres o a la inversa, enfrentados por parejas, sin unión entre ellos, tanto de hombres, mujeres o parejas. Comenzaba por un giro siguiendo las agujas del reloj y entorno a un elemento simbólico, árbol, piedra o autoridad. Se danzaba al ritmo marcado por flauta y tamboril.

Entre las danzas típicas de los campesinos y pastores estaba la llamada tresca. Esta danza en la que normalmente se danzaba en línea con movimientos vivos y llenos de energía, al son de cantos y a veces como complemento de estos con instrumentos musicales, en especial el laud.

Fernández Cuesta matiza⁴⁶: “El elemento distintivo más relevante entre la tresca y la carola no radica en la disposición en línea o en círculo de los participantes, no existiendo una línea divisoria entre las danzas populares y las cultas pues el punto real de ruptura entre ambas danzas es de esencia filosófica”.

La tresca es una danza “de ambuloire”, característica de los peregrinos, realizadas alrededor de las abadías, monasterios y catedrales.

Específicamente a la carola italiana se le denominó tresca. Es otra forma de llamar a la carola cuando se hace en cadena abierta, guiada por un capitán y danzada por los paisanos. La tresca italiana se hacía formando una cadena en círculo abierto acompañada de instrumentos musicales ya en el siglo XIV, aunque su nacimiento se considera fue en el siglo XI, pues ya se cita esta palabra en la lenguas de oil y de oc.

⁴⁶ Id. 37. Pag. 327

Según los autores que han investigado sobre ella, existe la posibilidad de ser el antecedente de la farandola. Consideramos que es una de las partes que se integró en la composición y desarrollo de la coreografía de la farandola.

Basándonos en las descripciones que se hicieron de la farandola en el siglo XVIII, veremos que la mayoría de las partes que fueron integradas en esta danza ya se habían desarrollado desde muchos siglos antes con otros nombres, así:

Curt Sach nos indica que “en Grecia se reconstruyó la leyenda del laberinto (la espiral o líneas marcadas en el caparazón del caracol) y que se obtuvo de muchas fuentes distintas.” Teseo lleva a Creta a los niños y niñas de Atenas destinados a servir de tributo en los pasadizos del laberinto de Cnosos; da muerte al Minotauro, encuentra el modo de salir del laberinto mediante el uxilio de los hilos de Ariadna, hija del rey de Creta, huye y trae consigo de regreso a Atenas a aquellos que le habían sido confiados....El mismo mito de Teseo menciona una relación anterior: después de su liberación los atenienses desembarcan en la isla de Delos y practican allí una danza con muchísimas vueltas y revueltas para representar los senderos fatales del laberinto de la isla de Creta. Aún en la época de Plutarco (50-120 d.C.), los habitantes de la isla practican esa misma danza.

La danza del laberinto cretense es mencionada y descrita en la *Iliada* (XVI, 617 o XVIII, 590)⁴⁷, en donde se indica que los danzantes iban cogidos por sus carpos: “El muy ilustre cogitrancó bordó también una pista de baile... en Creta... bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas... unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha y otras veces corrían en hileras, unos tras otros”. La disposición de los individuos es variable, pudiéndose coger por las manos o los puños avanzando en fila en una especie de farandola guiada por un jefe como se observa en la figura 30, en la que los soldados parecen llevar entre ellas un arma, tal vez una espada. Esta especie de farandola se la identifica con el “Geranos o danza de las grullas” como se pone de manifiesto en ciertas representaciones como:

a) Hay una bella imagen en el escudo de Aquiles (fig. nº 79) en donde se alternan hombres y mujeres, datada del siglo VIII a.C., danzando, acompañados de un aedo tocando la citara al mismo tiempo que recitaba o cantaba.

b) En la tumba de Ruvo (fig. nº 80) datada del 525 a.C., el círculo en esta tumba se dividía en dos secciones de 27 mujeres corriendo al ritmo dado por un músico al tocar una lira. Se considera que su significado es que tras la muerte surge una resurrección o bien que es un medio para evitar la muerte, interpretándose que el giro hacia la izquierda lleva a la muerte y a la derecha a la vida y si no llega la muerte se llega a la salvación.

c) En la banda más ancha de la jarra de vino etrusca de Tragliatella (fig. nº 81) hay siete guerreros alineados, portando escudos pintados con un jabalí y tres jabalinas parecen danzar el rito de iniciación llamado Troiae lusus o danza del molinillo, del que Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) en la *Eneida* (v. 585) nos decía: “Y van trenzando giros y más giros y aparecen en combate, ahora huyendo o dejando la espalda al descubierto, ahora vuelven las armas al ataque, ahora han hecho las paces y van cabalgando pareados....como allá en la Creta montañosa tenía el laberinto un pasadizo entretejido de paredes ciegas...”

⁴⁷ SECHAN L. “Saltatio” Dictionnaire des antiquités grecques et romaines”. Daranberg-Saglio Págs. 1025-1056

d) En la llamada “Danza de la Grulla” de Val Camonica (fig. nº 82), asociada a su laberinto, datado sobre el 750 a.C.

Parece ser que los laberintos europeos (2000 a.C.) son anteriores a los egipcios (1500 a.C.) y el citado de Val Camonica se parece a los grabados en las monedas de Knossos y Creta fechados en el siglo II a.C., aunque ya en esta ciudad como en la de Delos el geranos se danzaba ya 1000 años a.C.

Este tipo de danza con giro es la espiral es la que nos describe Plutarco (46-120 d.C.) en la Vida de Teseo: “El, ejecuta con los jóvenes una danza que los Delianos, parece ser, practican todavía y que es una figuración orquística de las sinuosidades del laberinto, hecha con un cierto ritmo, enroscándose y desenroscándose. Y añade: Los Delianos la designan con el nombre de Geranos” y que según Luciano de Samosata cuando escribía Diálogos de la danza (XXXIV) el geranos ya no tenía nada en común con las danzas de su época (120-185 d.C.). El geranos se realiza cuando Teseo, conductor de la danza, imita un laberinto al realizar “giros y vueltas”, celebrando la salvación de una muerte asegurada, sale del laberinto de Creta, o bien llega a Delos, como se puede observar en el vaso de François (fig. nº 83), datado del 570 a.C., el de la figura número 84 de origen bizantino o la número 85 datada del siglo IV a.C.



Fig. 79 Escudo Aquiles

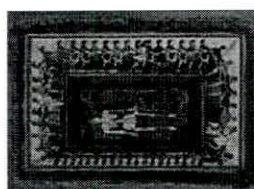


Fig. 80 Ruvo



Fig. 81 Tagliatella



Fig. 82 Laberinto Val Camonica



Fig. 83 Vaso François



Fig. 84 D. de la Grulla

Está claro que el grupo se movía formando la línea de la circunferencia, todos unidos por las manos y también nos indica que se formaba un mínimo de una hilera como se puede observar en la imagen del salterio de Luttrell datado entre 1325 y 1340 en la que se danza al ritmo marcado por una flauta y un tambor (fig. nº 86), yendo una al encuentro de la otra, es decir cuando formaban un meandro o una espiral.

Livio (59 a.C.-17 d.C.), al hacer mención del rapto de Perséfone, indica que los griegos al realizar esta danza utilizan una cuerda a modo del hilo de Ariadna como se ve en la fila segunda de la figura número 87 dada a Teseo para salir del laberinto, hacia la izquierda, contrario a las agujas del reloj, es decir, en dirección a la muerte, girando de fuera hacia dentro alrededor del centro, para más tarde girar en sentido contrario para llegar al origen de la vida.

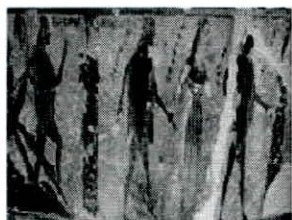


Fig. 85 Geranos



Fig. 86 Salterio Luttrell



Fig. 87 Hilo Ariadna

Mientras una serie de autores afirman que la farandola tiene origen griego, permaneciendo en el tiempo tal como era primitivamente “durante sus dos mil o tres mil años de vida”, otros categóricamente nos dicen que ya era danzada en el Medioevo, sin mencionar cita alguna de esa época, indicándonos que había danzas de la Edad Media que se realizaban en círculo y en cadena, pero sin conexión con la actual farandola e incluso Arbeau en su *Orchesographie* publicada en 1588 no hace referencia a ninguna danza con las figuras y pasos que se hacen actualmente en ella.

La farandola fue una danza que se ejecutaba primitivamente alrededor del fuego, como representante del sol, la luz y se corresponde cuando en ella se realiza la espiral.

La farandola es una danza encadenada abierta itinerante. Los danzantes van cogidos por las manos y conducidos por un guía o maestro que suele llevar en su mano libre algún objeto distintivo.

Entre las danzas procesionales⁴⁸ “otra variante era el juego llamado “enhebrar la aguja” que se practicaba en Francia e Inglaterra durante el Mardi Gras o el lunes de Pascua y que en la Edad Media era bailado. Los participantes forman dos filas y los últimos de cada fila forman un arco con los brazos, por los que pasan el resto de las parejas y así evoluciona serenamente por las calles y los prados del pueblo. El juego de enhebrar la aguja muchas veces termina en danza circular, bien alrededor de algunos de los ejecutantes, bien alrededor de la iglesia”. Veamos algunos ejemplos:

En el fresco de d'Ambrucio Lorenzetti “La alegoría del Buen Gobierno”, realizada entre 1338-1340 en Siena (fig. nº 88) cabe suponer que la Carola puede también en ciertos casos tener el aspecto de una suerte de farandola por la ejecución de una serie de figuras particulares: las jovencitas pasan por debajo del brazo de los dos primeros danzantes de entre ellos en la formación de una hilera.

La danza de los Putti de Donatello, (fig. nº 89), datada de 1428, se puede ver en la catedral de Prato. En el Juicio Universal del Beato Angélico, (fig. nº 90) realizada entre 1425 y 1430 se observa como el maestro de danza va hacia el segundo danzante con el fin de formar el primer arco y por último cómo era realizada la farandola en el siglo XIX (fig. nº 91) cuando se realiza el paso del primer arco.

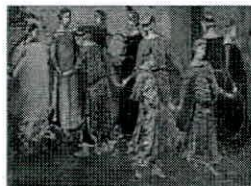


fig. 88 El Buen Gobierno



fig. 89 Danza de los Putti

⁴⁸ Id.23, pág. 64



fig. 90 Juicio universal



fig. 90 Farandola del siglo XIX

En febrero de 1724 en el *Mercure de France* se comenta la aparición de una nueva danza, la farandoule. La primera cita en que aparece en un diccionario la palabra farandoule data de 1776, sin que esto quiera decir que ya en siglos anteriores no fuese danzada bajo otra denominación. Pensamos que no se han sopesado todas las fuentes que dieron origen a la tal danza. Veamos lo que se indica sobre ella a partir de finales del siglo XVIII:

1º.- La farandola es considerada una danza de la Provenza en Francia. Sin embargo, la farandola no es otra cosa que la antigua danza de la Grulla griega o Geranos, danza del laberinto serpenteante. Los danzantes forman una cadena unida por las manos agarradas o por medios de pañuelos rojos, como puede verse en una imagen del siglo XV (fig. nº 92) del manuscrito de Dijon “Tristan en prosa”. La música originalmente de 6/8, da la señal; la cadena se pone en camino, corriendo, saltando o bien andando a lo largo de las calles y caminos incrementándola por todo el pueblo que se incorpora a ella, yendo con un completo y rítmico movimiento. En un cierto momento la cadena une sus dos extremos y forma un jugueteón círculo o carola, o el sin hilera y los danzantes saltan (brincan) por debajo del arco formado por dos danzantes que se han separado frente a ellos. Ellos pueden moverse por la música a un ritmo doble o triple, simple o compuesto. Las rondas (vueltas) son bonitas y fáciles de danzar, siendo las más características figuras: arcos, el heno o gran cadena, el caracol y enhebrando la aguja, que con la figura de los arcos son las más sobresalientes. Ellos danzan con aires populares compuestos para este propósito. La música muy fuerte y viva. Se danzaba en las celebraciones (matrimonios, nacimientos, aniversarios, etc...). Originalmente una persona cantaba la estrofa uniéndose todo el mundo para cantar el estribillo en coro, agarradas las manos y saltando vigorosamente en un círculo.

2º.- La farandola popular es danzada en el condado de Niza con pasos muy libres. Los danzantes se tienen por la mano, y marcan cada tiempo por los cambios: tiempo fuerte sobre un pie, alternativamente izquierdo y derecho, el otro esta alzado; en tiempo débil los pies juntos. Es conducida por el más anciano, que lleva en su mano libre una alabarda. Los instrumentos musicales usados son el caramillo y el tamboril. Algunas farandolas eran muy simples y solo consistían en dar vueltas en círculos. En otras, el primero de la fila va girando hasta quedar en el centro al formarse una espiral, dándose la vuelta a continuación al girar sobre sí mismo con los brazos en alto, formando un arco con el danzarín que le sigue, arrastrando al resto de la fila por debajo.

3º.- La farandola⁴⁹ es básicamente una danza en cadena lineal tal como se encuentra en Europa Occidental en la Alta Edad Media. En la farandola tenemos una línea de danzantes enlazados en movimiento de avance progresivo, tradicionalmente, mientras cantaban. Se movían al ritmo regular de la música. Podía ser en doble o triple

⁴⁹ QUIREY B. (1976) “May I have the Pleasure? The Story of Popular Dancing. British Broadcasting Corporation. London

tiempo, simple o compuesto. Según los canticos, los danzantes podían andar, correr o saltar.

Lo más importante de la farandola era el patrón de línea base del movimiento (figura). La más sencilla de las figuras era la laberíntica, dando vueltas, girando y girando, serpenteando y retrocediendo sobre sí mismos; aparentemente sin orden ni concierto. El director o líder de la línea es el responsable de la figura. El movimiento inicial podría ser siguiendo las agujas del reloj, hacia la derecha, comenzando por el pie izquierdo. Las figuras más características de la farandola medieval eran tres en forma de arco: las dos primeras tienen arcos simples y son llamados *Threding the Needle* (Enhebrando la aguja) y *L'Escargot* o *The Snail* (El caracol); el tercero tiene arcos múltiples y sin nombre especial.

El líder al Enhebrar la aguja da un paso para enfrentarse al segundo danzante y tras levantar sus manos unidas para hacer un arco sencillo, (un solo arco), el tercer danzante se suelta de la mano del segundo y pasa a través del arco conduciendo al resto de la línea convirtiéndose en el nuevo líder. A medida que el último danzante pasa a través del arco, toma la mano del anterior líder que gira por debajo de su propia mano para convertirse en el penúltimo danzante de la nueva línea y el anterior segundo danzante es el último de la línea. El nuevo líder puede hacer otro enhebrar la aguja y así sucesivamente. Si hay un número de danzantes reducido todos consiguen un turno para ir el primero y conducir la cadena.

En el caracol (laberinto) el primer danzante conduce la línea hacia una forma en espiral hasta que está justo en medio y la línea se enrolla alrededor y por el exterior de él (parecida a la línea del caparazón de un caracol). El entonces se gira poniéndose de frente del segundo danzante, pero ellos no pueden hacer un arco estático en el enhebrar la aguja. Manteniendo firmemente su mano, el líder dirige la mano del segundo por detrás y encima de su cabeza, pasando por debajo de su propio brazo, girando media vuelta desde la posición de líder y ambos caminan hacia atrás por debajo de la línea, uno a cada lado de esta así pues la línea va por debajo del arco y sigue alrededor. No hay rompimiento del agarre de manos en el caracol y tampoco hay cambio de líder.

En los arcos el líder tira de los danzantes formando una línea recta o una sencilla curva en la cual todos giran trasladándose a un lado y otro, formando dos hileras unidas al mismo tiempo que elevan sus brazos dando lugar a una serie de arcos. El líder pasa bajo el arco formado entre el segundo y el tercero de delante a atrás, luego entre el del tercero y cuarto seguido por el segundo que se mueven hacia adelante y así sucesivamente, conduciendo toda la línea detrás de él, por lo que el resto de los miembros ha tenido que hacer un giro hacia atrás.

El “hay” tiene lugar cuando los líderes de las líneas separadas de meandros, formadas por capacitados farandolese se encuentran, dejando ambos de agarrar la mano de sus segundos, ofreciéndose su mano derecha uno al otro. Pasan por la línea enhebrando a través de los danzantes, ofreciendo alternativamente las manos derechas e izquierdas como se puede observar en la figura número 93 “Carola del amor” en la que la danza es acompañada por flauta y tambor, así como la figura número 94 del siglo XIV. Algunas veces cada uno de los danzantes se sorprende cuando el que ocupa la posición delantera con su mano izquierda unida con la persona anterior se encuentra que le ofrece su mano derecha. Por esta causa o por otra hay una tendencia en la línea de ir más despacio, casi parándose un momento mientras se enhebra el hay formándose una cola en la parte posterior por un instante al mismo tiempo que los danzantes que están en cabeza no pueden moverse rápidamente como una nueva línea.



Fig. 92 Danza con pañuelos



Fig. 93 Corola del amor

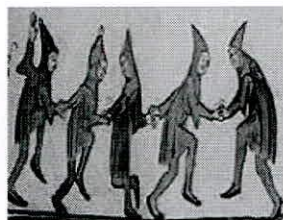


Fig. 94 Hay

4º.- La farandola⁵⁰ es una hilera de bailarines con las manos enlazadas, siguiéndose los unos a los otros en fila india, yendo donde quiera que el guía escoja llevarles. El guía tiene libre su mano izquierda y su derecha enlazada con la mano izquierda del segundo. Las direcciones hacia la izquierda se consideraban como hacia adelante, mientras que ir hacia la derecha era ir hacia atrás.

La farandola tiene un origen antiquísimo y persiste por todo el mundo en una gran variedad de formas. En la Edad Media era una danza para ser ejecutada al aire libre. Podía hacerse caminando, corriendo o saltando y podía deambular por toda la ciudad o hacer dibujos sobre la hierba o en una plaza. Muchas ilustraciones de la farandola muestran a los bailarines cantando, en algún ejemplo con instrumentos musicales o una pandereta bien visible. Parece probable que esto fuera la norma en aquel tiempo.

Las cinco figuras que se suelen hacer en una farandola:

Para realizar el meandro el guía traza una línea recta, gira 180º y traza otra paralela a la anterior y en sentido contrario y así sucesivamente. Hay líneas serpenteantes que no tienen que ajustarse exactamente a estos grados...

En el caracol el guía conduce la línea en el sentido de las manecillas del reloj para formar un amplio círculo. En vez de cerrarlo continúa por el interior de la cola formada por los últimos bailarines trazando una espiral interior. Cuando el guía alcanza el centro y no puede ir más allá hay dos formas de salir, la más simple es dar la vuelta (girando hacia la izquierda, pasando por bajo de su brazo derecho) girando y hacia afuera de nuevo en sentido contrario a las agujas del reloj, entre las líneas de bailarines que van hacia el interior, o sea, que el guía alce su mano derecha que está sujeta a la izquierda del segundo, y gire pasando por debajo del arco formado, obligándole a avanzar en una espiral en sentido contrario al reloj y hacia el exterior, con toda la línea de la farandola siguiéndole, todos ellos con las manos enlazadas pasando cada uno por turno bajo el arco.

El guía se encontrará al principio girando en el sitio, pero pronto será capaz de caminar hacia adelante junto al número dos moviendo el arco formado por ellos sobre las cabezas de cada uno en la línea, por turnos, es decir, mueven el arco formado hacia el final de la línea sobre las cabezas de los bailarines que se aproximan.

Para comenzar el enhebrar la aguja, el guía se coloca, dando un paso, en posición frente al número dos formando un arco con él, o bien se gira colocándose frente al número dos, a la vez que levantan sus manos enlazadas (guía con la derecha y número dos con la izquierda solamente). El número dos debe soltarse de la mano del

⁵⁰ Dixon P. (1995) Danza histórica: Danzas de las cortes de Europa del siglo XII al XIX. Nonsuch

número tres. El tres pasa bajo este arco y continúa seguido por el resto de la línea. Ahora el número tres es el guía. Es decir, solamente se forma un arco.

Si el nuevo guía no acepta ser el líder puede hacer lo mismo que el primer guía, un giro y un paso a la derecha, situándose a la derecha del guía original, levantando a su vez la mano derecha junto a la mano izquierda del número cuatro para formar otro arco al lado del primero. Ahora es el número cuatro quien debe soltar su mano del número cinco, a quien le toca el turno de decidir si hará de guía o formar otro arco al lado del número tres y así sucesivamente, formando un túnel, hasta el penúltimo de la hilera y puede continuar o no según el criterio del guía original comenzando esta otra vez o dándolo por terminado para empezar otra figura. Formación de arcos múltiples dos a dos.

Una variante de esta se muestra en el fresco del Buen Gobierno de Lorenzetti de Siena (fig. 88) a la que esta autora considera que puede ser una licencia artística y de lo que no estamos de acuerdo creyendo que era como en realidad se desarrollaba el enhebrar la aguja: la guía ha hecho girar a la número dos en el sentido del reloj (hacia atrás) bajo el arco que forman ambas. La número tres habiendo pasado bajo el arco ha girado enfrentándose a la número cuatro y a la línea de bailarines que le siguen y parece tirar de ellas a través del arco. Si no se sueltan las manos tendrán que alinearse a la derecha de la guía original. Añadimos que no debe ser así, sino que la tercera se gira poniéndose en línea con la segunda con los brazos hacia abajo; después pasa la cuarta haciendo un arco con la tercera tras situarse al lado del guía y así sucesivamente y de esta manera se formaría una bóveda de manos en alto o bien un túnel con todos los componentes de la hilera y una vez hecho, el primero girando pasaría a su través arrastrando a los demás. Formación de arcos múltiples con todos los miembros con las manos entrelazadas.

Para preparar la figura llamada de los Arcos el guía deberá trazar una línea recta o ligeramente curva, deteniéndose entonces. El resto le imita. Alza su brazo derecho formando un arco con el número dos y todos los demás hacen lo mismo (deben de formar una especie de bóveda, desplazándose a izquierda y derecha de la línea sin soltarse de las manos). El guía baja su brazo, fue sólo una señal, y comienza a pasar bajo los arcos; primero por el que forman el número dos y tres, de delante hacia atrás. Bajo el arco siguiente pasaran de detrás hacia adelante y así sucesivamente hasta el final, seguido de toda la fila sin soltarse de las manos.

Siempre hay alguien que encuentra alguna dificultad al hacer esta figura. Especialmente cuando la línea pasa de detrás hacia adelante. El problema surge por agarrar las manos con demasiada firmeza, o por mantener los brazos rígidos e intentar moverse antes del que el vecino de nuestra izquierda haya completado su movimiento.

Cuando llega el turno a cada bailarín, el primer arco bajo el que debe pasar es el que forma el mismo. En este punto no debe de tratar de agacharse, tan solo girar bajo él. Debe relajar su brazo mientras que este arriba y bajarlo después. Luego se agachará para pasar por el arco siguiente. Éste es el orden: girar, relajar, agacharse.

El llamado Hey o Hay es el encuentro de dos líneas de farandola, por lo que habrá dos conductores cada uno con su línea con los componentes unidos por las manos.

Las dos hileras se ponen en unas líneas rectas paralelas. Los guías sueltan las manos de sus respectivos números dos y se ofrecen la mano derecha. Pasan, enhebrándose, a lo largo de la línea de bailarines contrarios ofreciendo alternativamente la mano derecha y la mano izquierda.

A cada bailarín se le toma por sorpresa, (lanzando un grito: "¡Ay!") puesto que ha estado moviéndose con la mano izquierda por delante y de pronto le piden que dé la derecha. Si se dan cuenta de antemano de lo que va a suceder el impacto es menor.

Sea por la causa anterior o por otras, mientras se enhebra el Hay las líneas tienden a decelerar hasta casi detenerse. Se forma cola al final mientras que al mismo tiempo los guías, cuando han atravesado la línea contraria, se encuentran con que no pueden continuar sin perder completamente el contacto con sus seguidores.

La representación de la mayoría de estas figuras es recogida por la familia flamenca de pintores Brueghel en los siglos XVI y XVII, así:

El Meandro o forma serpentina fue representado en 1623 por Jan Brueghel el Viejo en la pintura llamada "Danza campestre ante los archiduques" (fig. nº 95). Pedro Brueghel el Viejo que nos da muchos detalles de la mayoría de figuras que se han descrito en esta danza como la formación de Los Arcos por parejas dos a dos de 1566 denominada La danza en la boda (fig. nº 96) y por último la llamada La fiesta de San Jorge de 1567 en la que se realiza la misma figura, (fig. nº 97).



Fig.95 Danza ante los archiduques



Fig. 96 Danza en la boda



Fig. 97 Fiesta de San Jorge

La Baja danza conocida ya alrededor del 1400, en 1465 Antonio Cornazzano cuando escribe su obra el "Libro del arte de danzar" nos indica que está "fora del vulgo, fabricati par sale signorile, e da esser sol dançati per dignissime Madonne, e non plebeie", es decir, fuera de la gente común, realizada para las salas señoriales y ser solo danzada por las dignísimas Señoras y no por la plebe, diciéndonos claramente la división que existía entre la danza señorial y la campesina. Siguiendo a este autor Curt Sach⁵¹ nos dice que "era la reina de las danzas; una danza lenta y majestuosa, pero al mismo tiempo ligera; danza cortesana de pasos cortos, con deslizados alzamientos sobre la media punta. Tanto en su carácter de danza, como por su música, parece derivarse de la estampía. Algunos ejemplos que podrían ajustarse a su descripción:

El remedio de la fortuna (fig. nº 98) según un manuscrito de Guillaume de Machaut realizado en 1342 y depositado en la biblioteca de París.

La alegoría de la iglesia de Santa María Novella (fig. nº 99) en Córcega, datada de 1368.

Ilustración del Manual Tacuinem Sanitatis, (fig. nº 100), del siglo XIV localizado en Lombardía en la que la danza es acompañada por una flauta y una gaita y en su introducción se nos dice "que la música es un instrumento útil para conservar la salud y restituirla..."

Otra ilustración del siglo XIV es la llamada "Invitación a la danza" (fig. nº 101).

⁵¹ Id. 1 Pág. 318

El Roman de la Rose escrito la primera parte en 1230 por Guillaume de Loms y la segunda en 1275 por Jean de Meum, con diversas ilustraciones que fueron variando en siglos posteriores al emitirse nuevas versiones debido a su popularidad. Aquí traemos una llamada “Regocijo y Alegría”, (fig. nº 102) acompañados por el Amante y la Cortesía del manuscrito perteneciente a la Librería Bodleian.

Y por último otra ilustración del Romance de la Rosa realizado entre 1420 y 1450, llamada “El genio del amor” (fig. nº 103).

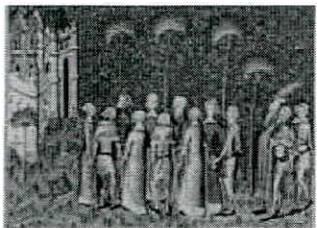


Fig. 98 El Remedio de la Fortuna

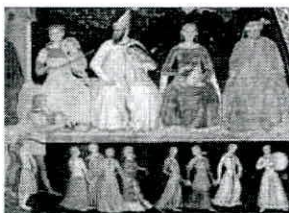


Fig. 99 Alegoría



Fig. 100 Tacuinem Sanitatis



Fig. 101 Invitación a la danza



Fig. 102 Regocijo y Alegría



Fig. 103 El genio del amor

Alemany⁵² nos indica que la carola es el prototipo de la baja danza con movimientos acompasados, lentos, reposados y majestuosos sin perder el contacto con el suelo. La carola fue englobada como baile en la baja danza, entrando a mediados del siglo XIV como una danza artística. En el curso de los siglos siguientes la encontramos de manera difusa en todos los contextos históricos y sociales. Ha llegado hasta nuestros días en una forma sencilla y graciosa: el corro de los niños. La identificamos con la tradicional sardana catalana que en la antigüedad se danzaba solamente acompañada por el caramillo y tamboril.

En la baja danza los diversos movimientos eran acompañados de instrumentos musicales de sonidos bajos y cuyos compases eran terciarios. En 1588 se hizo una descripción (Orchesographie, Thoinot Arbeau) en la que nos indica que constaba de cuatro partes: la reverencia, el branle, los pasos simples y dobles y el tordion que danzado con un ritmo ternario constaba de cinco pasos simples; su coreografía en estas fechas ya está bien detallada.⁵³

Markessinis en la página 69 de la obra citada especifica: “En el siglo XV había una serie de pasos de danza llamados fundamentales, de los cuales nueve se llamaban naturales y tres accidentales. Los pasos naturales eran, el paso simple, el paso doble, la repetición, el continente o posición noble, la reverencia, la vuelta, la media vuelta, el salto y el movimiento. Los pasos accidentales eran el entrechat, el paso corrido y el

⁵² Id. 39 Pag.36

⁵³ Id. 1. Págs. 318-328ca

cambio de pie. El baile de marcha solía ser de un compás de 2/4 y el salto al compás de 3/4”.

Dixon⁵⁴ nos indica: En teoría la base dance contiene solo cuatro tipos de a distintos, a saber, un par de simples (siempre un par), un número impar de dobles (1, 3 ó 5), opcionalmente un par extra de simples, un número impar de repises (casi siempre 1, 3 ó 5) y un paso llamado branle que no hay que confundir con la danza del mismo nombre.

Alta Danza

Aleman⁵⁵ opina que: las danzas populares con su tiempo vivo y pasos libres, saltando y corriendo darán lugar a la alta danza como el trotto, saltarello o la estampida, que ya del siglo XII llevaba implícitos saltos vigorosos con una significativa elevación del pie o dar una patada en el suelo.

Estampia: En ella parece ser que primitivamente se hacían saltos y se golpeaba el suelo con los pies a un ritmo vivo y rápido, marcado por cantos, pero no se conoce su coreografía... Con el tiempo la estampía reemplazo a la carola, con círculos en línea de cara al público sin ser acompañada de cantos sino por instrumentos musicales, en especial la viella, antecesora de la viola... En la mayoría de las danzas que se desarrollaron en el siglo XIV no se realizan al ritmo de canciones sino acompañadas con instrumentos musicales.

Cuenta la historia que cuando el trovador Reimbart de Vaqueiras (1150-1207) escribió la canción Kalenda Maya (junto a Souvent Souspire son las composiciones más antiguas que se conocen hasta el día de la fecha de este tipo de danza) fue con el fin de acompañar a la estampía. Los manuscritos sobre esta danza son del siglo XIV, aunque ya en el siglo XIII en la obra de 1210 Tristan Gottfried von Strassburg se citan los cantos que se hacían en esta danza y en otros manuscritos de los siglos XIII y XIV se refieren a la estampía como una música especial que se hacía en las danzas en corro, aunque el francés Froissart sobre 1372-73 en su obra “La prisión amorosa” nos indica que cuando los juglares entonaban la música para la danza, los jóvenes se deslizaban (esbatoient) también con el significado de saltar, retozar, brincar, divertirse a través de las “Estampías” cuando danzaban comenzando por unirse por las manos para formar el corro (Caroler): “Les estampies qu'ils batoient/ Cil et Celes qui s'esbatoient/ Au danser sans gueres attendre/ Commencierent leurs mains a tendre/ Pour caroler”.

También los documentos del siglo XIV nos informan de que era acompañada por la música creada por dos viellas o por una viella y un laud. Según Grocheo, (1255-1320), la forma de su música se realiza como una serie de frases melódicas cortas, cada una de ellas interpretadas dos veces, la primera con un final abierto y después de nuevo con un final cerrado, es decir, la forma musical de la estampía sigue el principio de la repetición progresiva compuesta de varias secciones, repetidas una tras otra inmediatamente, comenzando por una abierta seguida por otra cerrada.

En los inicios del siglo XV la estampía se deja de danzar acentuándose las diferencias entre las de corte aristocrático y las campesinas e incluso en algunas regiones se llega a la total escisión.

⁵⁴ Id. 50 Pág. 45

⁵⁵ Id. 39. Pág. 38

Saltarello⁵⁶, según Curt Sachs, “la palabra latina saltare en el latín clásico era una palabra que designaba la danza de pateo de los sacerdotes de Marte, que muy poco tenía que ver con una danza de saltos y en latín medieval se la contrasta constantemente con ballara que significa la danza coral”.

“El saltarelo de origen italiano corresponde al francés “Pas de Brebant”. Fue ejecutado en compas $\frac{3}{4}$ en donde se hacía una mudanza rápida de gran dinamismo muy cerca de los Branles...se componía de pasos corridos y saltados complementados con una serie de pasos dobles muy rápidos”.⁵⁷ Se hacían saltos hacia adelante y hacia atrás.

La ductia era una danza instrumental rápida realizada a dos voces a un ritmo terciario.

La carola, tresca, estampia, ductia y saltarelo se danzaban en cadena.

Danza de mayo:

Entre las fiestas más populares que se hacían en la Edad Media eran las del mes de mayo en la cual se plantaba un árbol en el sitio más céntrico del pueblo, para celebrar la renovación de la naturaleza. Se decoraba con guirnaldas y flores y se danzaba alrededor de él, normalmente en cadenas cerradas, acompañadas de cantos y a veces del golpeteo de los pies sobre el suelo. En algunas ocasiones el corro se detenía, rompiendo la cadena, soltándose de las manos, pero manteniendo el corro con el fin de acompañar a los cantos con palmadas. Hacia el final del siglo XIII se empezó a utilizar instrumentos musicales para su acompañamiento.

En algunos bailes circulares alrededor de un objeto sobre el que giraba el ritual, solía ser el árbol sagrado o una hoguera, representando al sol, por lo que como hemos indicado se hacían siguiendo la dirección de las agujas de reloj, como vemos en las siguientes ilustraciones.

En el Libro de las Horas de Carlos de Angulema⁵⁸ hacia 1460 (fig. n° 104) nos muestra a los pastores alrededor de un árbol de mayo: Los hombres y las mujeres se alternan en una cadena abierta, conducidos al son de una cornamusa por un capitán con movimientos bruscos y brincos variados.

Hay dos pintores flamencos que reflejaron esta danza en sus pinturas, Pedro Brueghel el viejo en 1551 le llamo May Pole (fig. n° 105) y Pedro Brueghel el joven entre 1625 y 1630 con el nombre de Dance around the Maypole (fig. n° 106), ambas danzadas en círculos cerrados.



Fig. 104 Libro de las horas



Fig. 105 Maypole



Fig. 106 Alrededor del Maypole

⁵⁶ ID. 1, pág. 262

⁵⁷ Id 23 Pág.77

⁵⁸ MARTINE J. et LE VOT G. (1981) “Approche des danses medievales”. Revue Avant Scene. N° 369 Nov/ Jav. Paris. Pág. 114

En la antigua Checoslovaquia ⁵⁹ y en Polonia ⁶⁰ se citan en el siglo XIV y XV las danzas en círculo alrededor de un árbol, acompañadas por cánticos.

Una variante de la danza del Árbol de Mayo es la danza de cintas en la que el inicio de cada una de ellas está unida a un poste central y el extremo a la mano de cada danzante que se desplaza a izquierda o derecha según la vaya trenzando o destrenzando a su alrededor.

Las danzas en el carnaval comenzaban un día después de los Reyes Magos y culminan el anterior al miércoles de ceniza, comienzo de la cuaresma, es decir, el llamado Mardi Gras. Sirvan como ejemplo algunas ilustraciones del siglo XIV como “Carnaval en palacio” (fig. nº 107), y las realizadas en el Romance de Alejandro entre 1338 y 1344, “Músicos en Mardi Gras” (fig. nº 108) en la que se destacan como instrumentos el pandero y la pandereta y “Mascarada” (fig. nº 109), con personajes con máscaras de conejo, mono, cabra, buey y buitre.



Fig. 107 Carnaval en palacio



Fig. 108 Músicos en Mardi Gras



Fig. 109 Mascarada

Su origen hay que buscarlo en la Saturnalia y Luperalia romanas al ser sustituidas por los estrictos eclesiásticos en unas fiestas conocidas con el nombre de Carnestolendas, con el fin de tratar de mantener a los cristianos en su fe. Sobre el 15 de febrero los romanos celebraban la fiesta de la Luperalia en honor de Lupercus, el dios de los pastores, la cual junto a otras danzas fueron incorporadas por los cristianos, celebrándolas durante varios días, haciendo uso de máscaras y disfraces entregándose a los placeres sexuales (Venus) y a las buenas comidas y bebidas (Bacchus), incluyendo rituales satíricos y burlescos del orden establecido.

Se supone que otra variedad de las Saturnales, cuando los esclavos por unos días tomaban el lugar de sus amos y viceversa, dieron lugar a la llamada Fiesta de los locos o de los subdiáconos. Originaria del norte de Francia y conocida ya desde el siglo XII, se extendió por Europa por sus principales participantes, el clero, y dentro de éste por los subdiáconos, desde Navidad hasta el día de Reyes y en especial el primero de enero, en donde solamente en este día estos toman el poder, impunidad y equidad de sus superiores. Penetraban en los lugares de culto enmascarados, a veces disfrazados de mujeres, realizando danzas al compás de canciones picarescas e indecentes. Traemos dos ilustraciones del Romance de Alejandro, una que llamamos “Mito y fantasía” (fig. nº 110) en la que una serie de actores pueden representar la danza de los locos, y otra llamada con este nombre “Danza de los locos” (fig. nº 111), así como la realizada por Pedro Brueghel el Viejo en 1559 denominada “Fiesta de los locos” (fig. nº 112).

⁵⁹ CUBINOVA M. (1949) Bailes de Checoslovaquia. Pág. 8. Nueva York

⁶⁰ OZIEWANOWSKA A. (1997) Danzas y canciones populares polacas. Pág. 26. Nueva York



Fig. 110 Mito y fantasía

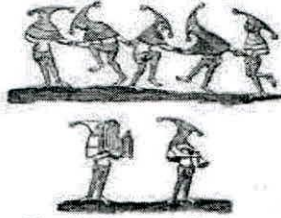


Fig. 111 Danza de los locos



Fig. 112 Fiesta de los locos

La danza macabra que nació de las danzas celebradas secretamente en los cementerios en el siglo X, probablemente en Francia, se extendió en los siglos XI y XII. Con la aparición de la Peste Negra en China, pasando sobre 1340 a Asia Central y de aquí por haberse contagiado los comerciantes genoveses a Italia, extendiéndose a Inglaterra, Francia, España y prácticamente al resto de Europa con una mortandad de 50 millones de personas sobre una población de 80 millones. Se hace patente en las representaciones a partir del siglo XV, aunque debió comenzar a finales del siglo XIV cuando además de sufrir la peste, aparece en un momento que coinciden el hambre, guerras y epidemias y todo ello unido a una crisis de valores. Con el fin de hacer desaparecer la enfermedad, en la danza se realizaban convulsiones con cualquier parte del cuerpo, saltos muy vigorosos, acompañados de gritos y lamentaciones de todo tipo, siendo representada algunas veces en forma de rueda en Francia y en líneas agrupados parecen en el resto de Europa.

“Solo un escritor del siglo XII, Giraldu Cambrensis⁶¹, nos ha dejado en su *Itinerarium Cambriae* una descripción exacta: ya en el cementerio, ya en la danza que se realiza alrededor del camposanto, se ven hombres o mujeres que cantan, caen repentinamente al suelo, como en trance, saltan luego como presa del frenesí, y remedan con manos y pies, ante el pueblo, toda labor ejecutada ilegalmente en los días de fiesta... Al ser conducidos a la iglesia y llevados al altar con sus oblacones, os asombrareis de verlos súbitamente despiertos y recobrados”.

En las representaciones que ofrecemos vemos que la danza solamente es bailada por la Muerte con diferentes pasos y saltos y los demás participantes le siguen en hilera: La Muerte no respeta jerarquías sociales, todas las personas son iguales ante ella. En realidad, el pueblo llano la practica creyendo alejar ciertas enfermedades hasta caer exhaustos al suelo por el vigor y fuerza que ponían al danzarla.

La primera ilustración que se conoce data de 1424 que es cuando se hacen los frescos de la capilla del cementerio de los Santos Inocentes de París (fig. nº 113). Sobre 1450-60 en la Bretaña francesa se hicieron unos frescos pintados por Jouet en la capilla de Kermaria en Iskkuit (fig. nº 114) en la que se pueden observar 47 personajes, entre ellos un médico, mujer, banquero, pordiosero, etc., es decir, de todas las capas sociales existentes en aquella época, alternándose en sus posiciones con la muerte. En la iglesia de Santa María de Lubeck, en el norte de Alemania, Bernt Notke pintó un lienzo entre 1458 y 1462 (fig. nº 115) que comienza con la muerte que lleva un sombrero y toca una flauta y a continuación otra muerte llevando un ataúd al mismo tiempo que tira de la figura del papa y así sucesivamente para terminar en la figura de un bebe.

Parece ser que el citado pintor Bernt Notke también pintó posteriormente a 1463 una danza macabra en la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia) (fig. nº 116), en la

⁶¹ Id. 1. Pág. 264

que al son de una gaita danzan un obispo, dama, cardenal, hombre rico, etc., mezclados con esqueletos. En la iglesia Chaise Dieu de la Auvernia sobre 1460 a 1470 se realizaron tres paneles de frescos de los que hemos recogido dos de ellos, el de los potentados y grandes mandatarios (fig. nº 117) en donde se representa un papa, emperador, príncipe, patriarca, caballero, gentilhomme, clérigo, matrona, castellana, monje, trovador, campesino, recién nacido con su madre, etc., arrastrados por esqueletos y el que representa al Pueblo Llano (fig. nº 118) con muchos tipos de esta capa social, no comprendidos en un tercer panel que representa La Burguesía.

En Clusone, cerca de Bérgamo, existe una pintura (fig. nº 119), realizada por Giacomo Borlone en 1485, en donde se alternan esqueletos con personajes de esos años. Hemos incluido la Danza de la muerte (fig. nº 120), obra realizada a finales del siglo XV por la figura que se realiza en la danza, el meandro de la Danza de la Grulla o de la Farandola. Por último, recogemos la “Danza de la Muerte o del Bebe” (fig. nº 121) de la iglesia de la Santísima Trinidad de Hrastovje de Eslovenia, realizada en 1490, en la que además de estar representados los clásicos personajes de este tipo de danza, aparece al final un bebé.



Fig. 113 Santos Inocentes



Fig. 114 Kermaria



Fig. 115 Lubeck



Fig. 116 Tallin

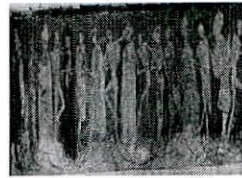


Fig. 117 Los potentados de Chaise Dieu



Fig. 118 El pueblo de Chaise

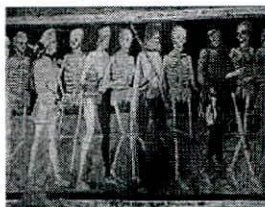


Fig. 119 Clusone



Fig. 120 Meandros en Danza de la muerte



Fig. 121 Hrastovje

En las representaciones de la danza de la muerte hay una igualdad impuesta, casi plena de tiranía frente a la sociedad medieval, llena de desigualdades y privilegios entre los miembros que la integran. La Muerte indica el final, la terminación de tales privilegios y prebendas, su aniquilación total.



**Ilustre Asociación Provincial Cordobesa
de Cronistas Oficiales**



ISBN 978-84-8154-565-4



9 788481 545654