

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2024
NÚMERO 126

PROTOHISTORIA DE LAS CANCIONES ANDINAS PARA BAILAR: DE LAS DANZAS HISPANORROMANAS A LOS BAILES HISPANO-MEDIEVALES¹

PROTOHISTORY OF ANDEAN FOLKDANCE SONGS: FROM HISPANO-ROMAN FORMAL DANCES TO HISPANO-MEDIEVAL FOLKDANCES

Ismael Fernández de la Cuesta

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
chant@idecnet.com

ORCID: 0000-0003-1298-2091

Recibido: 13/03/2024. Aceptado: 27/06/2024

Cómo citar: Fernández de la Cuesta, Ismael: "Protohistoria de las canciones andinas para bailar: de las danzas hispanorromanas a los bailes hispano-medievales", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 25-48.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283524>

Resumen: En el panorama de la historia de la música y de la literatura existe una laguna notable con respecto a la danza y el baile, muy específicamente en el mundo hispanoamericano. La música y el arte de la danza están ligados al tiempo, al contrario de las artes plásticas que son productos vinculados al espacio. Tienen como propiedad extraordinaria que no existen sino en los actos efímeros, absolutamente creativos, del intérprete. Estos quedan fijos y permanecen estables únicamente en la memoria y en el registro de la tradición oral². Sin embargo, en el estudio de este arte, ciertos historiadores y musicólogos han sido esclavos de los escritos con desprecio de la inestimable

¹ En el *II Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América* (Museo del Pasillo, Quito, Ecuador, 27 de noviembre al 3 de diciembre de 2019) pronuncié una conferencia sobre la "Prehistoria del baile andino del Pasillo". Las ideas básicas de aquella ponencia se recogen en el presente artículo.

² El protagonismo del intérprete como creador de música lo he defendido en algunas de mis conferencias y de mis escritos, basándome en mi experiencia personal como musicólogo e intérprete: Nota al programa del concierto del 7 de junio 2011 ORCAM (Sinfonía N° 5. "De la Reforma", de Félix Mendelssohn; "Primera Fantasía sobre un «In nomine» de John Taverner", de Peter Maxwell Davies; "Stabat Mater", de Karol Szymanowski). Sobre este asunto ya había disertado yo mismo en el *Encuentro Internacional de Musicología, III Bienal de las Artes Musicales*, Loja, Ecuador, 22-26 de octubre de 2012. Esta disertación fue publicada con el mismo título de la nota al concierto, si bien su contenido fue notablemente ampliado: Fernández de la Cuesta, 2012: 32-35. Posteriormente, este texto apareció levemente castigado y enmendado en Fernández de la Cuesta, 2018: nr. 13. Ideas similares había expuesto en mi discurso de ingreso como Académico Numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fernández de la Cuesta, 2000a. Poco mas tarde, el texto de este discurso se publicó en inglés, Fernández de la Cuesta, 2019: 1-6.

información que proporciona la oralidad³. Por lo que se refiere a la danza, es un error definir el baile suramericano de tiempo ternario, por ejemplo, el pasillo ecuatoriano, el vals venezolano y otros similares del continente iberoamericano, como fenómenos culturales trasladados desde el ámbito vienés, pues ignora el mestizaje ocurrido desde los primeros tiempos de la conquista⁴.

Palabras clave: *Danza; baile; trisca; trebejo; vals; pasillo; estampida; balada; zafarrón; cantiga; mestizaje; oralidad; iberoamericano; códice; instrumento músico; notación; iconografía; juglar; trovador; sacerdote; boda; liturgia; medioevo; gregoriano.*

Abstract: The history of music and literature has tended to overlook both formal dancing and folk dancing, especially in the Hispanic-American world. While the other arts are spatial in essence, dance and music are time-governed. Their idiosyncrasy is that they exist only in the fleeting, eminently creative act of each performer, remaining fixed and stable only in the memory and record of the oral tradition. In the study of this art, however, certain historians and musicologists have been unable to shrug off the yoke of the written word, at the expense of the invaluable insights provided by the oral tradition. As far as dance is concerned, it is a mistake to define South-American triple-metre dance, such as the Ecuadorian *pasillo*, the Venezuelan waltz and similar $\frac{3}{4}$ music of Ibero-America, as stemming from the Viennese waltz tradition; this overlooks the cultural crossbreeding occurring from the earliest days of Spanish colonisation.

Key words: *Formal dance; folkdance; trisca; trebejo; waltz; pasillo; estampie; ballad; zafarrón; cantiga; cultural crossbreeding; oral tradition; Ibero-America; codex; musical instrument; notation; iconography; street jester; trovador; priest; wedding; liturgy; Middle Age; Gregorian.*

BAILES ANDINOS EN EL *CÓDICE TRUJILLO*, DE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

El *Códice Trujillo del Perú*, celosamente conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, es testimonio inequívoco del mestizaje musical existente en el vasto territorio andino que comprende importantes zonas de países como Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, etc. La obra, de nueve volúmenes, contiene cerca de veinte piezas de música mestiza, escritas en notación mensural, de las cuales unas catorce son para bailar. Su autor fue un personaje ilustrado del siglo XVIII, obispo de Trujillo, de nombre Baltasar Jaime Martínez Compañón. Por esta razón, la obra se designa indistintamente *Códice Trujillo* y *Codex Martínez Compañón*⁵.

³ Ya reconocía San Isidoro de Sevilla que los sonidos no están vivos sino en la memoria de los seres humanos, porque no pueden escribirse: “Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt”, San Isidoro de Sevilla, *Etimologías [Etymologiarum sive Originum]*, edición bilingüe preparada por Oroz Reta, 1982: 442.

⁴ Sobre este particular es de referencia inexcusable el luminoso y erudito libro de Peñín, 1999. En el año 1998, coordinado por el añorado amigo, el referido profesor José Peñín (14 octubre 1942-14 agosto 2008), tuvo lugar en Caracas un memorable evento dedicado a estudiar la Música Iberoamericana de Salón, donde se desarrollaron temas similares al del *II Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América* celebrado veinte años más tarde en Quito, en 2019. Los trabajos allí presentados fueron publicados en Peñín (coord.), 2000. Es asimismo ilustrativo Salazar, 2022, que he tenido el privilegio de prologar.

⁵ Los 9 volúmenes del *Códice Trujillo* conservado en la Biblioteca Real de Madrid están incluidos en la Biblioteca Virtual Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=compa%C3%B1on> y en <https://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/trujillo-del-peru-codex-trujillo/>. Para obtener una información esclarecedora y exhaustiva sobre dicho *Códice*, consúltese la tesis de la intérprete y musicóloga Palmiero, 1914.

Don Baltasar Martínez Compañón nació en la villa de Cabredo (Navarra), diócesis de Calahorra, el 10 de enero de 1737. Desde su más tierna infancia recibió una formación musical extraordinaria como niño cantor en su tierra, pues poseía grandes dotes naturales para la música. Posteriormente cursó las más altas disciplinas universitarias: Filosofía, Teología y Derecho. En 1759 obtuvo la licenciatura en Derecho por la Universidad de Oñate (Guipúzcoa). Ordenado sacerdote en la catedral de Vitoria dos años más tarde, fue nombrado Rector de la referida Universidad. En 1766 sus superiores eclesiásticos le destinaron a las Indias para ejercer el cargo de consultor del Santo Oficio. Por esta razón emprendió viaje a Perú. Desembarcó en el puerto de El Callao de la ciudad de Lima en 1768. Tras ocupar diversos puestos en la diócesis, Martínez Compañón fue designado chantre de la catedral de Lima, una de las “dignidades” de mayor prestigio dentro del cabildo catedralicio. En 1778 fue preconizado obispo de Trujillo por el papa Pío VI. Tomaría posesión de su cátedra un año más tarde. Su actividad pastoral fue intensa. Las diversas visitas canónicas que efectuó en el vasto territorio de su diócesis le proporcionaron un conocimiento muy preciso sobre la vida y las costumbres de los habitantes nativos, así como sobre muchos otros asuntos relacionados con la geografía, la economía y la cultura, notablemente con la música. Todo ello aparece reflejado detalladamente en el *Códice Trujillo*. La veintena de piezas musicales recogidas en él están ilustradas con interesantes acuarelas que representan diversos tipos de danzas preincaicas.

Como ejemplo característico de tales danzas véanse los dos motivos siguientes:



Fig. 1. Danza de los Condores o *Quishpi Condor*.
Madrid, Biblioteca del Palacio Real: *Códice Trujillo*, T. II, il. E. 167.



Fig. 2. Danza de los Pañuelos.
Madrid, Biblioteca del Palacio Real: *Códice Trujillo*, T. II, il. E 148.

Tan interesantes ilustraciones y otras tantas reunidas en el *Códice Trujillo* que sería prolijo representar aquí son, a mi modo de ver, el prólogo indispensable que nos llevará a recorrer muy sumariamente en los párrafos siguientes la protohistoria de bailes como el pasillo ecuatoriano, y de otros similares, extendidos en los países suramericanos.

PRECEDENTES SOBRE LA DANZA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Sobre la danza en la península ibérica hay numerosos testimonios en fuentes escritas e iconográficas que son un precedente inequívoco de las representaciones del *Códice Trujillo del Perú*⁶. Investigaciones relacionadas con la canción en lengua romance, notablemente española, aportan informaciones pertinentes al respecto⁷.

⁶ Son escasos los estudios monográficos sobre la danza antigua y medieval salvo algunas notables excepciones: Chailley, 1949: 18-24; 1967. Jullian / Le Vor, 1981: 108-119. Ese ensayo recoge materiales diversos y abre algunas vías metodológicas para la investigación sobre las danzas antiguas. Pueden consultarse asimismo las obras generales clásicas sobre la danza: Wolf, 1918. Bourcier, 1981.

⁷ Sobre la canción española retomo aquí algunos conceptos de mi trabajo "La Música y la Palabra", ponencia leída en el *VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE)*, celebrado en Puerto Rico en 2016. Con respecto a la canción en lengua romance he aquí algunas referencias generales, G. Paris, 1865-1905. Bédier, 1908-1913 y 1914-1921. Menéndez Pidal, 1959. De Riquer, 1957; 1975: 9-102. Le Gentil, 1967. Wolf, 1899-1900: pp. 90 y ss., donde se edita el tratado de Juan de Grouchy, que reproduce,

La información sobre danzas y bailes en el período anterior a la implantación de la *Lex Romana Wisigothorum* en Hispania por el rey Alarico II (458-507 d. C.), nos es proporcionada de manera indirecta y oblicua por autores eclesiásticos en sus escritos apologéticos. En ellos se prohíbe a los cristianos su práctica, a causa —según argumentan— de su naturaleza obscena⁸. Por otro lado, la doctrina de la Iglesia que aparece en los textos conciliares y patrísticos es inequívoca. El Concilio de Laodicea (siglo IV) ya ordenaba a los cristianos abstenerse de realizar danzas en las celebraciones nupciales:

«Non oportet Christianos ad nuptias uenientes se turpiter et indecore gerere uel saltare, sed modeste coenare et prandere, ut decet Christiano».

“No es propio de los cristianos que asisten a las bodas el danzar y comportarse de manera indecorosa, antes bien deben cenar y almorzar modestamente”⁹.

El concilio III de Toledo (589) prohíbe de manera explícita las danzas¹⁰. Sin embargo, San Isidoro de Sevilla (ca. 556-636), siguiendo la teoría grecolatina atribuida a Pitágoras, reconoce en sus *Etimologías* que los astros se mueven en el universo según la armonía de los sonidos y provocan afectos diversos en los seres humanos. En las escuelas medievales se enseñaba que la *música*, cuarta materia en del *Quadrivium*, era la imitación o consecuencia directa del movimiento armónico del universo, por lo que de manera propia y natural llevaba asociada la *danza*:

asimismo, Anglés, 1958: 77. Este mismo tomo III incluye al final una parte musical (pp. 1-6), donde se ensayan diversos *contrafacta* de Cantares de Gesta, Romances, etc., con melodías antiguas conocidas. Sobre el teatro medieval en España ya había tratado con cierta amplitud el propio Anglés, 1988: 267-311, siguiendo en bastantes puntos a Young, 1933. Consúltese, asimismo, *The Oxford Cantigas de Santa Maria database* (<https://csm.mml.ox.ac.uk/>); Drummond, 2023; pero es, sobre todo, Donovan, 1958, quien ha estudiado en profundidad el tema. Una buena obra accesible, que reúne casi toda la información necesaria, es la de Lázaro Carreter, 1976, edición que ya recoge las aportaciones de Donovan. Esta obra incluye una antología de piezas literarias. También es útil la lectura de manuales de historia de la literatura, sobre todo aquellos que ahondan en los aspectos críticos, como Deyermond, 1974: pp. 360-373. Sobre el Misterio de Elche, testimonio de teatro litúrgico medieval que aún pervive en esta localidad del Sur de España, es muy abundante la literatura, no siempre crítica. Los aspectos musicales, tanto de la polifonía como de la monodía, han sido estudiados por Rubio, 1965a: 61-71; 1965b: 83 y ss. Fernández de la Cuesta, 1981: 41-49; 1987: 383-399.

⁸ Leclercq, 1949: 196-201, es quien recoge, como diremos luego, diversos textos sobre los que pudo estar inspirado dicho sermón.

⁹ Can. 53; Mansi, 1759: 571.

¹⁰ “Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere saltationibus et turpibus invigilent canticis”. “Es necesario desterrar por completo la irreligiosa costumbre que suele tener el vulgo en las solemnidades de los santos con respecto a las danzas y cantos obscenos, para que el pueblo que asiste a los divinos oficios esté vigilante”, Concilio III de Toledo, can. XXIII, en Tejada Ramiro, 1850: 250.

“Mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvit. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus”.

“Se dice que el universo está compuesto por la armonía de los sonidos y que el cielo se mueve según una proporción armónica. La música mueve los afectos y provoca en el alma diversas sensaciones”¹¹.

Sobre este asunto se pronuncia también Liciniano, obispo de Cartagena (España), en una de las tres cartas que dirigió a Vicente, obispo de Ibiza, en 595¹². Asimismo, San Fructuoso de Braga (ca. 595-665) impone semejante doctrina. En la primera de las dos reglas para los monjes que tiene atribuidas, la *Regula A. D. et P. N. Fructuoso edita in pace*, no permite otras manifestaciones de alegría que no sean las espirituales:

“Clamosum in locutione monachum, aut iracundum, ridiculosum, subsannatorem, sive detractorem, esse non decet. Qui hujusmodi est, et saepe castigatus non fuerit emendatus, flagellis verberibusque curandus est, et acriter emendandus, crebraque curiositate et industria a vitio reducendus».

“No es bueno que el monje sea vocinglero en el hablar, corregidor, iracundo, ridículo o detractor. Quien fuera así y no se enmendase después de haber sido castigado, deberá ser tratado con azotes y separado sin ambages del vicio, con diligencia y asiduidad”¹³.

Seguidamente, propone que el comportamiento del monje debe ser del todo conveniente en sus manifestaciones externas.

La misma Regla de San Fructuoso, cuando establece las normas de cohabitación entre hombres y mujeres en los monasterios dúplices y dictamina sobre el comportamiento que deben tener las familias en ellos acogidas, ordena severos castigos para quienes no guarden el necesario recato¹⁴.

Mucho más explícito es el extraordinario relato de San Valerio de Astorga, abad del monasterio de San Pedro de Montes (siglo VII), al describir las danzas del sacerdote juglar, Justo.

«El sacerdote Justo era justo solo de nombre, pequeño de cuerpo pero grande en crímenes... Agitábase en un espectáculo público como una joven doncella en un lujurioso teatro. Y mientras movía los brazos de un lado para otro, juntaba los pies lascivos saltando en derredor en una danza burlona,

¹¹ *Isidori Ethymologiarum sive Originum*, III, 17. De Sevilla, Isidoro (ed. Oroz Reta), 1982: 444.

¹² La *Epistula ad Vincentium* es una de las tres que han llegado hasta nosotros y fueron publicadas por Vega, 1935.

¹³ *Fructuosus Bracarenis, Regula Monachorum*, Cap. XV, «De clamosis et lascivis», Migne, PL, 87, col. 1106b.

¹⁴ *Fructuosus Bracarenis, Regula Monachorum*, Cap. XV, “Qualiter monasteria virorum ac puellarum se custodire debeant”, Cap. XVI, “Quales fratres debeant cum sororibus uno in monasterio habitare”. Migne, PL, 87, cols. 1122-1125.

cantando poemas funestos en extremo, entregándose así a una perniciosa sensualidad»¹⁵.

A todo ello hay que añadir el precedente de un sermón anónimo titulado *De saltationibus respuendis*, escrito probablemente en el siglo VI por un autor español, donde se prohíbe la danza sin contemplaciones¹⁶. La copia más antigua de este sermón se encuentra en el Archivo de la Catedral de León, es del siglo IX y es muy difícil de leer. Existe una copia del siglo XI en la Biblioteca Vaticana de mejor lectura¹⁷. El sabroso texto de este sermón con citas y extractos casi literales de los Santos Padres, muy especialmente de San Agustín y de San León Magno, arremete contra la inveterada costumbre de bailar en las bodas. En él se argumenta que a lo largo de la Historia Sagrada se casaron muchos santos amigos de Dios, pero jamás se dice que en sus bodas se danzara. He aquí el texto original:

“Nupsit Abrahae Sara de regione Chaldea, accepit Isaac Rebeccam filiam Bathuel de Syria Mesopotamie, accepit Moyses Sesforam filiam lothror de regione Madian, accepit et filius Tobiae sponsante angelo alteram Sarram filiam Taguel de regione Medica. Ecce tot nuptiae antiquorum, et ut uerius dicam amicorum Dei in quibus nullus inuenitur saltator, organum palpare et citharam percutere, tibias inflare”¹⁸.

“Contrajo nupcias Abraam con Sara, de la región caldea; Isaac aceptó como esposa a Rebeca, hija de Batuel, de Siria; Moisés tomó como esposa a Séfora, hija de Lot, de la región de Madián; también el hijo de Tobías aceptó como esposa a otra Sara, hija de Taguel, de la región de los Medos. Mira cuántas nupcias entre los antiguos, o por mejor decir entre los amigos de Dios, en cuyos desposorios no se encuentra ni un solo danzante, ni nadie que tañera el órgano, pulsara el arpa, o soplara una flauta”.

El hecho de estigmatizar con tanta dureza tales prácticas es señal patente de que estaban muy arraigadas y que tenían incluso sus defensores dentro de la iglesia.

Por la misma época en que se escribe el terrible sermón *De Saltationibus Respuendis* se componen poemas que invitan fervorosamente a la alegría desbordante de una fiesta de bodas. Así, el himno de los santos Julián y Basilisa y varios poemas epitalámicos, cantados en las vísperas y los maitines del Oficio Divino¹⁹, contradicen las diatribas del referido sermón.

¹⁵ Texto latino original de San Valerio en Flórez, 1762: 296. Véase el comentario a este texto en Fernández de la Cuesta, 2004: 174.

¹⁶ Ayuso Marazuela, 1953: 465.

¹⁷ Catedral de León, Archivo, Ms. 22, fol. 156 y ss. Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. lat. 492 ff. 66v-68v. El texto del sermón según el manuscrito vaticano fue publicado por Leclercq, 1949: 196-201.

¹⁸ Leclercq, 1949: 200.

¹⁹ Blume / Dreves, 1987: 202-206, dedicado al himnario hispánico.

He aquí, como ejemplo, un par estrofas del *Carmen de Nubentibus* que recoge el himnario visigótico procedente de Toledo²⁰.

Estr. 8

“Pusilla copula, assume fistula
Lyram et tibiam, perstrepe cantica,
Voce organica carmen melodia
Gesta psalle Davidica”.

“Pequeña pareja, toma la fistula,
La lira y la flauta, entona cánticos,
Con voz melódica
Danza a la manera de David”.

Estr. 10

“Cithara, iubila, cymbalum concrepa,
Cithara, resona, nablum, tripudia
Excelso Domino, qui regit omnia
Per cuncta semper saecula”.

“Alégrate, cítara; tintinea címbalo,
Resuena; ponte a danzar con cítara, el arpa,
A Dios excelso que todo lo rige
Por siempre a lo largo de los siglos”.

La alusión a la danza de David, a los viejos “tripudia” romanos y al uso de instrumentos es muy explícita. Además, el ritmo del propio verso basado en una métrica acentual de pie dáctilo posee una regularidad que invitaría al gesto de la mano o al movimiento del cuerpo.

Referencias similares aparecen en los *Versi Domna Leodengundia Regina*, poemas copiados en un códice del siglo XI procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja, España)²¹.

Un ejemplo singular es el de la figura que aparece representada en el códice de la Abadía de Silos, copiado en el siglo XI, relativo al verso 5,8 del Apocalipsis, comentado por el Beato de Liébana (Liébana, ca. 730? - ca. 798?), *Commentarium in Apocalypsin* (fig. 3)²².

²⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10.001: copia del himnario realizada presumiblemente en los siglos IX y X, que lleva por título *Psalmi, Cantica et Hymni*. La colección de himnos aparece en un bloque distinto numerado en caracteres romanos, y no árabes, como el texto. La signatura antigua en el archivo de la catedral de Toledo es 35.1.

²¹ Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cod. 78, fol. 232, texto latino reproducido en Díaz y Díaz, 1991.

²² Londres, The British Library (Add. Ms. 11695), fol. 86r.



Fig. 3. Danza de juglares.
Londres, The British Library (Add. Ms. 11695), fol. 86r.

Claro está, el uso de tantos instrumentos y todas las manifestaciones festivas a las que invitan los cantos deben ser honestos. El referido *Carmen de Nubentibus*, “*Versi Domna Leodegundia Regina*”, lo expresa claramente en su estrofa 64:

“Nullius scurronis hic resonent verba.
Absit omne barbarum garritle scandalum,
sed edentes ac potantes laudemus altissimum».

“No resuene aquí en absoluto la chanza de un bufón.
Fuera de aquí las escandalosas canciones de bárbara alegría,
por el contrario comamos y bebamos alabando al Señor”²³.

Las palabras que leemos en estos y otros textos no son una metáfora del gozo del espíritu, tal como podríamos deducir de algunos textos de los Padres de la Iglesia, sino una realidad directamente significada. Por esta razón, dichos cantos

²³ *Carmen de Nubentibus*, “*Versi Domna Leodegundia Regina*”, conservado en el Códice de Roda, Madrid (Biblioteca de la Real Academia de Historia, cod. 78, fol. 232). Anglés, 1970: 43-45.

epitalámicos suponen un mentís al sermón antes aludido sobre el rechazo a la danza en las bodas cristianas de la época visigoda y posvisigoda. En efecto, no es posible compaginar la reprimenda y la inflada historia que cuenta el libelo del manuscrito leonés con la literalidad de los cantos que, copiados en los himnarios visigóticos, se cantaban por la misma época en la liturgia de la iglesia leonesa. Se advierte, por tanto, una flagrante contradicción entre la invitación al baile durante las bodas, con uso de todo tipo de instrumentos, y la categórica afirmación de que ningún antiguo amigo de Dios se casó con danzas al son de la cítara, del órgano y de la flauta, según refiere el susodicho sermón. Aun concediendo un margen para el tópicos, la retórica y el convencionalismo, estos textos ponen en cuarentena la prolongada doctrina eclesiástica sobre las danzas y sobre el recato en ceremonias de doble vertiente, religiosa y civil, como son las bodas o la coronación de los reyes²⁴. A tenor de esta doctrina, el baile, la danza, el uso de los instrumentos y los cantos desenvueltos o menos ajustados a la austera legalidad litúrgica quedarían tolerados como provenientes de una costumbre atávica que nunca pudo ser erradicada por completo.

Sobre este particular, llama poderosamente la atención que ni en el sermón de rechazo a las danzas ni en otros textos similares se mencionen danzas buenas y honestas, como aquellas que son descritas en la Biblia, por ejemplo, la de María, la hermana de Aarón, y la de David, delante del Arca de la Alianza:

“María la profetisa, hermana de Aarón, tomó en sus manos una pandereta y todas las mujeres la seguían asimismo con una pandereta danzando en coro”.
(Ex. 15,20)

“David danzaba con todas sus fuerzas delante de Yahvé entre clamores y el sonido de las trompetas”.
(II Samuel 6,14-23)

Al contrario, un autor tan respetado como San Jerónimo argumenta que la danza de David tuvo por objeto ahuyentar el espíritu malo que se había adueñado del rey Saúl:

“Audiant haec adolescentuli: audiant hi quibus psallendi in ecclesia Officium est, Deo non voce sed corde cantandum; nec in tragaedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore, in opere, in scientia Scripturarum. Quamvis sit aliquis, ut solent illi appellare, kakóphonos, si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantor est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant quae leguntur; ut spiritus malus qui erat in Saule ejiciatur ab

²⁴ Sobre la danza en diversas ceremonias litúrgicas, aparte de los trabajos ya citados en la nota 4, remito especialmente a Fernández de la Cuesta, 1992. Ver, asimismo, mi trabajo sobre la música en el período románico: https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/leon_4-_La_m%C3%BAsica_en_Le%C3%B3n.pdf

his qui similiter ab eo possidentur, et non introducatur in eos qui de Deo domo scenam fecere populorum».

“Oigan esto los más jóvenes: óiganlo quienes tienen el oficio de cantar a Dios no tanto con la voz, sino con el corazón, pues ni la emisión de la voz como se hace en las tragedias ni las manifestaciones teatrales o los cánticos que puedan oírse en la iglesia produce dulce remedio, sino el temor de Dios, las buenas obras y el conocimiento de las Sagradas Escrituras. Pues un mal cantor, de los llamados “kakófonos”, si tiene buenas obras, es un dulce cantor ante Dios. Cante, así pues, el siervo de Cristo de tal manera que lo que agrada no sea su voz canora sino las palabras que dice; y que el mal espíritu que estaba en el interior de Saúl, y todos los que lo poseen, no se apodere de quienes hicieron de la casa de Dios un espectáculo para los pueblos”²⁵.

En términos similares se expresa el interesante escrito anónimo “Qui promissum”, que aparece como prólogo del libro de los salmos en muchos códices españoles, donde se insiste que, según el mandato de San Pablo²⁶, solo hay que bailar en el interior del corazón:

“[Paulus Apostolus] in cordibus psallendum esse definiuit, non more tragoedie uocis modulamine garriendum”.

“El Apóstol Pablo estableció que había que salmodiar con el corazón y no vociferar como en las tragedias”²⁷.

Pero si la danza honesta y santa de David ante el Arca puede ser imitada por los cristianos para ahuyentar al maligno, el baile de Salomé ante Herodes es el paradigma de la maldad de la danza y de sus perniciosas consecuencias, como fue

²⁵ San Jerónimo, *Comm. in Epist. ad Eph.* 3, 5: PL 26, 561. Este texto de San Jerónimo inspiró el título de mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 11 de junio de 2000: Fernández de la Cuesta, 2000b. El recurso a la cita bíblica del II Libro de Samuel en el que se narra el baile de David para ahuyentar a los demonios que se habían apoderado de Saúl, fue utilizado en el siglo XVI por los religiosos alumbrados para justificar la danza. Incluso en el Nuevo Mundo, el dominico Fray Francisco de la Cruz (Lopera, Jaén, ca. 1530 - Lima, 1578) fue condenado y entregado al brazo secular, en Lima, a 13 de abril de 1578, por “ser hereje pertinaz”, porque defendía, entre otras, tal práctica. Durante su prisión, se dice en su proceso, se puso a cantar y a bailar, arguyendo que sucedía lo mismo que en tiempos del rey Saúl, quien, “yendo a matar a David, entró en él el espíritu de Dios y cantó y bailó entre los hijos de los profetas delante de Samuel”: Huerga, 1986: 418 y 473. De Molina, 1943:82, reeditado en Historia 16 por Enrique Urbano. Véase también Siemens Hernández, 1960: 39-63, donde se habla del “baile del gorgojo” del que aún quedan vestigios en la tradición oral de las Islas Canarias.

²⁶ *Ad Ephesios*, 5,19; *Ad Colossenses*, 3,16.

²⁷ Texto en Ayuso Marazuela, 1962: 313.

la decapitación de San Juan Bautista²⁸. San Pablo traslada el concepto de danza desde el campo semántico corporal al espiritual:

«Nolite inebriari vino, in quo est luxuria, sed implernini spiritu sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino».

“No os embriaguéis con vino, que es causa de lujuria, antes bien llenaos del Espíritu Santo, recitando entre vosotros himnos y cánticos espirituales, cantando y danzando en vuestros corazones ante Dios”²⁹.

San Ambrosio de Milán (ca. 340-397) asumió el mandato paulino para contraponer la danza honesta a la impúdica, la “*opprobria saltationis*” a la “*honestata saltatio*”³⁰. Aquella tiene lugar cuando el espíritu exulta de gozo y el cuerpo se eleva hacia lo alto por las buenas obras³¹. El uso metafórico de los términos relativos a la danza es muy frecuente, así en los escritos doctrinales de los Santos Padres como en los textos de la liturgia y en los propios cantos. La frontera entre el sentido directo o literal y el oblicuo o figurado es a veces imposible de fijar por estar sumamente desdibujada. Pero aquí debe intervenir con decisión la crítica literaria para no incurrir en la generalización a que inevitablemente conduce la lectura lineal de los textos³².

La doctrina eclesiástica sobre el baile y la danza, tan clara, tan unánime y sin fisuras, así como la legislación sobre la misma, se vieron constantemente incumplidas, como hemos aludido. Los cristianos, e incluso los presbíteros, continuaron practicando el baile en muchas y variadas circunstancias, más honestas unas, menos honestas otras. A las danzas ya citadas del sacerdote juglar Justo, recriminado por el obispo de Astorga San Valerio en el siglo VI, podemos sumar las de otro sacerdote llamado Florencio quien, según cuenta San Gregorio Magno en la biografía de San Benito de Nursia (480-547), introdujo en el jardín del monasterio de Subiaco (Italia) a doncellas desnudas para pervertir con sus bailes a los jóvenes monjes³³.

²⁸ Así aparece en diversos textos anónimos, como en los del pseudo-Crisóstomo y en el *Sancti Augustini Operum Supplementum*, II, nrs. 79 y 80: *Bibliotheca Casinensis*, II, “*Florilegium*”: 142-145.

²⁹ *Ad Ephesios*, 5, 18-19.

³⁰ Sobre la interpretación musical que los Santos Padres y algunos textos litúrgicos dan a la palabra “*psallere*” me detendré en otra ocasión para completar cuanto expuse en un trabajo ya antiguo: Fernández de la Cuesta, 1988: 94-99.

³¹ “*Non congruunt resurrectionis revelata mysteria, et opprobria saltationis exacta. Sane est quidam proprius bonorum actuum factorumque plausus, cuius sonus in orbem exeat, et bene gestorum resultet gloria. El honestata saltatio que tripudiat animus et bonis corpus operibus elevatur, quando in salicibus organa nostra suspendimus*”. *Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopi, Expositio Evangelii secundum Lucam*, Lib VI, 8: PL 15, 1670.

³² Esa impresión transmiten los datos proporcionados por Anglés, 1975: 351-373.

³³ He aquí el texto preciso de San Gregorio Magno: “*Praedictus Florentius, quia magistri corpus necare non potuit, se ad extinguendas discipulorum animas accendit, ita ut in horto cellae cui Benedictus*

La doctrina eclesiástica aparentemente sin fisuras sobre la maldad intrínseca de la danza para los cristianos estuvo siempre contrarrestada por su práctica real dentro del ámbito religioso y, más precisamente, litúrgico. Son muy relevantes las noticias referidas, por ejemplo, a bailes en las vigilias de los santos y en el pórtico de las iglesias. Recordemos que el *Llibre Vermell*, conservado en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, de principios del siglo XV, recomienda cantar y bailar devotamente en la plaza cuando han finalizados los actos litúrgicos. En el manuscrito constan los cantos y los bailes³⁴.

A la vista de todas estas referencias es, sin duda, un anacronismo aplicar a la época antigua y medieval la distinción que a veces se hace entre la “danza sagrada de carácter litúrgico y cultural” y la “danza religiosa cantada generalmente con texto sagrado o religioso y ejecutada durante los actos extralitúrgicos”, como si ya en época tan temprana estuviese vigente la doctrina del Concilio de Trento al respecto³⁵. La rúbrica del ya citado ceremonial para la coronación de reyes escurialense establece que la danza de las cantigas ha de efectuarse en la misa después de la epístola, esto es, en el acto litúrgico más sagrado de los cristianos y no en otro tipo de actos, como son las vigilias de los santos, romerías, etcétera³⁶. Séame permitido referir a este propósito una anécdota personal. Al finalizar el concierto que tuve el privilegio de dar con mi Coro de Canto Gregoriano en la iglesia de la Concepción de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos (Bolivia), en el año 2000, buena parte del público que abarrotaba el recinto sagrado salió a la gran plaza para honrar a la santa patrona la Virgen María con bailes y cánticos en su lengua chiquitana. En muchos lugares de la península todavía pervive la costumbre de bailar a los santos en las procesiones de sus fiestas patronales³⁷.

inerat, ante eorum oculos nudas septem puellas mitteret, quae coram eis sibi invicem manus tenentes et diutius ludentes, illorum mentem ad perversitatem libidinis inflammarent”. ‘El llamado Florencio, como no pudo atentar contra el cuerpo del maestro, se propuso matar las almas de sus discípulos, de tal manera que en el huerto del monasterio donde estaba San Benito introdujo a siete muchachas desnudas para que, mientras se agarraban las manos las unas a las otras y bailaban sin cesar ante ellos, sus almas fuesen inflamadas con la perversidad de la lascivia’. San Gregorio Magno. *Diálogos*. II, 8. Colombás, 1954: 180.

³⁴ *Llibre Vermell*, Biblioteca del Monasterio de Montserrat (fol. 22). Gougaud, 1914 : 5-22, 229-245. Rokseth, 1947.

³⁵ Anglés, 1955: 358 y 364.

³⁶ “Et despues que fuere dicha la *Gloria in excelsis Deo*, et los kyrios, et la oración, et la pistola et la alleluia, vengan doncellas que sepan bien cantar et canten una cantiga, et fagan sus trebeios. Et entonce leuante se el rey con sus Ricos homes et uayanse para ante el altar de Santiago para seer cauallero”. *Libro de la Coronación de Reyes*, vol. 29. Fernández de la Cuesta, 1992: 326.

³⁷ Sobre el teatro y la danza en la tradición oral reproduzco múltiples ejemplos en Fernández de la Cuesta, 1987: 383-399.

TREBEJOS, QUIROLAS, TRISCAS Y OTRAS DANZAS EN LA LITERATURA CASTELLANA

Referencias a la danza aparecen en la literatura castellana desde antes del llamado período clásico³⁸. Las fuentes literarias se refieren a la danza en general, pero no mencionan datos técnicos de coreografía. La iconografía histórica podría proporcionarnos noticias aproximadas sobre el modo de danzar, si bien habría que aclarar en qué medida las respectivas imágenes plásticas son fiel reflejo de la realidad y no una representación tópica.

En la rúbrica del ya citado ceremonial de la coronación del rey³⁹ se mencionan las danzas o *trebejos* que deben realizar unas doncellas en la misa antes de que el rey sea nombrado caballero. La palabra *trebejo* procede lingüísticamente del diminutivo latino *trabeculum*, que significa ‘vigüeta’ o ‘viga pequeña’. Este término designaba cada una de las piezas del juego de ajedrez o cualquier pequeño juguete de diversión. En el referido texto los *trebejos* designan los gestos y, por extensión, los bailes y las danzas que adornaban los cantos. He aquí algunos ejemplos:

En la *Dança general de la Muerte*, poema anónimo del siglo XIV, aparece el verbo *trebejar* con el sentido de ‘danzar’:

¿Cómo conviene dançar al villano
que nunca la mano sacó de la reja?
-Busca, si te plaze, quien dançe liviano;
dêxame, muerte, con otro trebeja,
Ca yo como tocino a vezes oveja
E es el mi oficio trabajo e afán
Arando las tierras para sembrar pan:
Por ende non curo de oír tu conseja⁴⁰.

La “danza de la muerte” nació como recurso *apotropaico* para ahuyentar las sucesivas pestes que asolaron Europa a fines de la Edad Media. Los eclesiásticos predicaban sobre la muerte y la fugacidad de la vida humana en tiempos de tan terribles pandemias. Este tipo de baile era una ilustración dramática de sus terribles sermones. El ya referido poema anónimo, *Dança general de la Muerte*, es fruto de este pensamiento.

En el *Libro de Apolonio* (ca. 1250) el *trebejo* significa ‘juego’:

Aun porvenir era la hora de yantar
salliéense los donceles fuera a deportar;
comenzaron luego la pelota jugar,
que solían a ese tiempo ese jugar.

³⁸ Algunos de los datos que aquí expongo aparecen publicados en Fernández de la Cuesta, 2004: 317-324.

³⁹ Fernández de la Cuesta, 1992.

⁴⁰ Lázaro Carreter, 1976. La danza de la muerte designada también, más modernamente, como danza macabra, fue tema de la obra de Luys Hurtado de Toledo, 1557.

Metiose Apolonio, maguer mal adobado
 Con ellos al trebejo su manto afiblado
 Avinié en el juego, facé tan aguisado
 Como si fuese de pequenno hí criado⁴¹.

También encontramos este término en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (ca. 1283-1350) con el significado amplio de ‘juego’⁴².

Con respecto a la *carola* o *quirola*, Gonzalo de Berceo la menciona en los *Milagros de Nuestra Señora* como una danza ritual:

Un rico arcidiano bien de tierras estrannas
 caecio esta festa entre essas compannas
 vio grandes quirolas, processiones tamannas
 que nin udio nin vio otras desta calannas⁴³.

También aparece en la literatura antigua un baile con el nombre de *trisca*. Así, el *Libro de Alexandre*, del siglo XIII, al hablar del tiempo idóneo para la boda de Alejandro y Rosana, dice:

Tiempo dulce e sabroso por bastir casamiento
 ca lo tempran las flores e los sabrosos vientos
 cantan las donzelletas, son muchas e conuientos,
 fazen, unas a otras, buenos pronunciamientos.
 Caen en el serano las bonas rociadas;
 entran en flor las mieses, ca son ya espigadas;
 enton casan algunos, que pues messan las barbas;
 facen las duenas triscas en camisas delgadas⁴⁴.

Las *Flors del Gay Saber*, tratado de poética y retórica escrito en lengua occitana a lo largo del siglo XIV por Guilhem Molinier y Joan de Castellnou, mencionan la *tresca* con el significado de juego, salto, brinco, movimiento corporal gracioso y por extensión danza, baile. Según el tratado occitano, son los juglares quienes realizan este tipo de juego o de danza con pantomimas, disfraces y sonos, acompañados de variados instrumentos musicales:

Eran grandes e muchas las donas e los dones
 non querien los joglares cendales nen cisclatones
 d'estos habia i muchos que fazien muchos sonos
 otros que menaban simios e xajarrones⁴⁵.

⁴¹ Corbella, 1999.

⁴² Blecua (ed.), 1992: estrfs. 666, 688, 160.

⁴³ De Berceo, 2011: 108.

⁴⁴ Marcos Marín, 1987. Casas Rigall, 1914.

⁴⁵ Gatien Arnoult, 1841.

El *cisclaton* era una túnica lujosa con tela de seda y oro.

Zafarron, o *antruevo*, es un personaje de Carnaval enmascarado y vestido de blanco y con máscaras oscuras y cencerros sujetos a la cintura, encargado de encender antorchas de brezo y hogueras de donde se extrae la ceniza y el carbón para tizar a los vecinos con gran susto de niños y mayores. La *zafarronada* es una tradición que todavía hoy pervive en algunas comarcas del norte de España, Galicia, Castilla y León, hasta los Pirineos⁴⁶.

El *Libro de Alexandre* refiere, en versos anteriores a los ya citados, que en los palacios de Babilonia se cantaba y se bailaba de la siguiente manera:

Alli era la musica cantada per razon,
las dobles que refieren coitas del coraçon,
las dulces de las baylas, el plorant semiton,
bien podien toller precio a cuantos no mundo son⁴⁷.

Por su parte, el Arcipreste de Hita nos cuenta cómo él mismo compuso tres canciones, *canticas*, una de ellas de danza, designada como de *trotalla*, probablemente por ser coral y por su ritmo vivo o de ‘galope’:

De quanto que me dixo e de su mala talla
fiz’ tres canticas grandes; mas non pude pintalla;
las dos son chançonetas, la otra de trotalla
de la quet’ non pagares, baila e rie e calla⁴⁸.

Recordaré a este propósito que la *Crónica del Rey don Alfonso el Onceno* describe cómo en el año 1327 hombres y mujeres recibieron al rey en la ciudad de Sevilla con toda suerte de danzas portando diversos instrumentos:

“... et en este resecebimiento ovo muchas danzas de hombres et de mugeres con trompas et atabales que traían cada uno de ellos...”⁴⁹.

En textos históricos y literarios, notablemente hispánicos, encontramos estas y otras muchas alusiones a la danza, si bien es muy difícil descubrir en ellos datos técnicos precisos. Los tratadistas de teoría musical aportan información genérica sobre el baile y la danza de la Edad Media. Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy, *París*, ca. 1255-1320), en su *Ars Musicae*, escrito alrededor de 1300, enumera los cantos siguientes como los más apropiados para la danza: la *estampida*, la *ductia*,

⁴⁶ Traigo aquí algunas referencias muy generales sobre este personaje carnavalesco: Nuevo Zarracina, 1948: 242-265. Bouza Brey, 1949: 406-416. Risco, 1948: 163-196 y 339-368. Caro Baroja, 1963: 139-296. Pérez Carrera, 1994: 71-89.

⁴⁷ Marcos Marín, 1987: estr. 1976.

⁴⁸ Blecua (ed.), 1992: estr. 1021.

⁴⁹ Crónica del Rey don Alfonso el Onceno: 204, [https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%BIoles_\(Vol._66\).djvu&page=230](https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%BIoles_(Vol._66).djvu&page=230)

la *cantinela rotunda*, el *rotundellus* y la *cantinela excitata*. Por su parte, las *Leys d'Amors*, dictadas hacia 1328, y otros textos occitanos y franceses, mencionan diversas formas de danzas: *dansa*, *ballada*, *estampida*, *carola*, *tresca* o *trisca*⁵⁰. Pero hay que desconfiar de la acepción que el nombre puede sugerir, pues a veces en estos y otros escritos alusivos a la danza hemos de ver un procedimiento estilístico o el gusto por la fórmula bien colocada más que la descripción auténtica de la realidad⁵¹. No obstante, las *Leys d'Amors*, escritas en lengua occitana, definen con bastante exactitud la danza como forma poética:

“dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respos, solamen, e tres coblas sembans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos”⁵².

Claro está, dicha forma poética recibió este nombre porque nació de una danza y se cantaba con ritmo de danza. Así nos lo sugiere el refrán de un conocido sirventés occitano de Cerverí de Girona⁵³:

Tant ay el cor d'alegranca
que xantan
diray un sirventes-danca
tot dancant.

Las fuentes musicales de las danzas son también bastante escasas e imprecisas en el repertorio de los trovadores⁵⁴. Los manuscritos con música consignan la melodía, pero no el ritmo. Y puesto que los movimientos de la danza tenían como soporte la forma y el ritmo musicales, es muy difícil deducir tan solo por el mero dibujo melódico que ofrecen los manuscritos la existencia de una piezaailable y, menos aún, su forma coreográfica. Por otra parte, el número limitado de canciones para danzar hacía fácil su memorización y su transmisión por vía oral, siendo del todo innecesaria su puesta por escrito. El problema que plantea la transcripción rítmica de las cantigas de Santa María afecta profundamente al reconocimiento exacto de aquellas piezas que obviamente fueron compuestas para ser danzadas, como puede ser el caso de la cantiga 279, que posee forma de *balada* o *rondeau*. Otras canciones de trovadores catalanes debieron ser pensadas para el baile. Así, como ejemplo, debieron serlo las cuatro estampidas conservadas de Cerverí de Girona, una de las cuales acabamos de señalar, similares a la única que nos ha llegado con música, obra de Raimbaut de Vacairas, “Calenda maia”⁵⁵.

⁵⁰ De Riquer, 1957: 45-70.

⁵¹ Jullian / Le Vor, 1981: 108-119.

⁵² Anglade, 1919: 179.

⁵³ De Riquer, 1947; 1952: 361-412. Coromines, 1988.

⁵⁴ Remito a mi edición de las canciones de los trovadores con música: Fernández de la Cuesta, 1980.

⁵⁵ Fernández de la Cuesta, 1980: 325.



Fig. 4. *Damas danzando al son de las cantigas a Santa María.*
Cantiga 100. Real Monasterio de El Escorial. Biblioteca, T.j.1 (E2), fol. 144.

Centrándonos en la península ibérica, hemos de referirnos a los tipos de danza que han llegado hasta nosotros en los repertorios de las cantigas en lengua galaico-portuguesa y en los de lengua castellana.

Los manuscritos que transmiten de cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio en lengua galaico-portuguesa proporcionan detalles interesantes sobre su realización⁵⁶. En las cantigas que son designadas “de loor” no solamente consta la música, esto es, melodía y ritmo, sino también la imagen de la coreografía en miniatura. En la imagen que ilustra la cantiga *Santa Maria strela do dia*, en el códice de El Escorial, aparece el rey con unas damas que realizan *trebeios* ante la Virgen María al son de la música interpretada por los respectivos ministriles, tal como dicta la rúbrica del ya referido ritual de la coronación de Reyes⁵⁷.

Entre las formas de baile que desgraciadamente nos han llegado sin música, debemos citar algunas de las cantigas profanas galaico-portuguesas, si es que descartamos como danzables las canciones de Martín Códax⁵⁸. Son las *bailadas*, en las que se asocia la danza y el amor. En ellas, la danza es el tema directo. Pero podemos

⁵⁶ Anglés, 1958. Ferreira (dir.), 2017.

⁵⁷ Referencia nota 37.

⁵⁸ Fernández de la Cuesta, 1982: 179-189.



Fig. 5. Ceremonial de la Coronación de los Reyes.
Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (&. iii. 3) fol. 29v.

generalizar todavía más y decir que las principales formas métricas de la canción tradicional de amor derivan de la danza: así la forma paralelística y la de refrán. Aquella procedería de un tipo de danza popular en la que dos corros de danzarinés girarían en sentido inverso. Esta procedería de otro tipo de danza en la que un solo corro de danzantes gira en torno a una figura central que hace de director.

De los manuscritos posteriores, cuya notación nos permite verificar el ritmo, nada hay que pueda asimilarse a las quince *estampidas* y *danzas reales* añadidas tardíamente al famoso manuscrito del rey, de París (Biblioteca Nacional fr. 844) o las tres *ductia* del manuscrito inglés de Reading (Londres, British Libray, Ms. Harley 978). Estas piezas fueron escritas sin palabras probablemente para ser interpretadas al son de instrumentos musicales.

Tenemos, en cambio, un testimonio musical importante de la danza religiosa en el ya citado *Llivre Vermell* de Montserrat. En los folios 21 y 27 encontramos tres piezas de baile que podían interpretar los peregrinos, según dice su rúbrica: “ad trepidium rotundum” o en baile redondo (*Stella splendens in monte, Los set goyts recomptarem y Polorum regina*), y una danza de la muerte (*Ad mortem festinamus*). Previamente, el recopilador del libro nos advierte del carácter y el ambiente que debían tener estas danzas de los peregrinos. He aquí el texto traducido:

“Puesto que no pocas veces los peregrinos, al llegar a la iglesia de la Virgen María de Montserrat, desean cantar y bailar, e incluso durante el día quieren danzar en la plaza, y allí no han de cantarse canciones que no sean honestas y devotas, hemos copiado algunas antes y después. Habrán de ejecutarse honesta y comedidamente a fin de no estorbar a los que continúan con su oración y contemplación devota”⁵⁹.

Una de las vías más importantes para reconocer y captar la danza durante el período medieval es, sin duda ninguna, la iconografía. Lamentablemente, carecemos por completo de monografías sobre este punto. La materia es abundantísima, desde las imágenes que proporcionan la escultura románica y gótica y las miniaturas de los Beatos en que aparecen los personajes, santos y ángeles, en una coreografía celestial, hasta las escenas caricaturescas del artesonado del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, del siglo XIV.

La temática de la iconografía coreográfica es variada. Podemos encontrar, por una parte, la danza en representaciones bíblicas, como la danza *extática* de los bienaventurados en el cielo: el rey David tocando el arpa o el salterio, rodeado de músicos y danzantes y bailando delante del Arca de la Alianza; Salomé bailando delante de Herodes, etcétera.

Existen, por otra parte, temas profanos, entre los que destacaríamos las escenas de juglaría: un juglar toca un instrumento mientras una danzarina o un grupo de danzantes, hombres y mujeres, bailan al son del instrumento en cuestión. Estas escenas aparecen sobre todo en la escultura, en capiteles y en canecillos. En estos vemos muchas veces figuras con actitudes gimnásticas, que suelen ser llamadas contorsionistas, como la que vemos en un canecillo de la iglesia románica de Rebolledo de la Torre (Burgos). Pero también aparecen en la pintura, como la danzarina que baila al son de un arpa tocada por un demonio (fresco de la antigua sala capitular del Monasterio de Santo Domingo de Silos). En la decoración de los palacios pueden aparecer representaciones de danza entre otras escenas, pues a partir del siglo XIV la danza ocupa un lugar destacado en las fiestas de las cortes de los reyes.

A propósito de la iconografía musical, recordaremos que los documentos medievales, al ser generalmente eclesiásticos, por lo menos hasta el siglo XIV, poseen un cierto determinismo no solamente en la elección de los temas, sino también en la significación profunda de las representaciones. Antes del siglo XV el tema de la danza no se toma en consideración por sí mismo, antes bien está integrado en un discurso que le rebasa e interviene como un elemento secundario en las preocupaciones del artista o de quien le ha encargado el trabajo.

⁵⁹ Biblioteca del Monasterio de Montserrat, *Llibre Vermell*, fol. 22. Anglés, 1955: 45-78. Gómez Muntané, 2017.

A lo largo de este artículo he viajado hasta los tiempos de la antigua Roma para poder perfilar la canción andina de baile y otras danzas mestizas del mundo iberoamericano. Durante los años de mi larga dedicación a la musicología histórica, combinada con mi profesión de intérprete, he realizado un recorrido parecido en otros tantos temas, invocando el siguiente argumento: los hechos diferenciales de la música occidental con respecto a la de otras civilizaciones tan antiguas como la árabe, la china, la eslava y las eximias culturas americanas, azteca, maya, inca y muchas más que sería prolijo reseñar, son la extensa e ininterrumpida historia de este arte que ha pervivido desde la época tardo-romana hasta nuestros días. En ella ha nacido, se ha experimentado y se ha fijado la tecnología que ha vertebrado nuestra cultura y nuestra música desde el Renacimiento hasta nuestros días: la música que se ha visto enriquecida, siglo tras siglo, notablemente en nuestro mundo iberoamericano, por su ejercicio en la tradición oral y por el mestizaje de tantas y tan variadas formas como exhibe la música de nuestros pueblos. Soy consciente de que tenemos que andar todavía mucho más en este paisaje. El apunte que aquí hago es solo una invitación a los queridos y sabios colegas iberoamericanos para que prosigan con denuedo esta ilusionante aventura científica y musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglade, J. (1919). *Las leys d'amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Toulouse, p. 179.
- Anglés, Higinio (1955). "El Libre Vermell de Montserrat y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV". En: *Anuario Musical*, 10, pp. 45-78.
- Anglés, Higinio (1958). *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- Anglés, Higinio (1970). *Historia de la Música medieval en Navarra*. Pamplona, pp. 43-45.
- Anglés, Higinio (1975). *Scripta Musicologica, cura et studio Iosephi Lopez-Calo*, t. I. Roma, pp. 351-373.
- Anglés, Higinio (1988). *La música a Catalunya fins al segle X*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, pp. 267-311.
- Arnoult, Gatién (1841). *Monuments de la Litterature romane*, t. I. Toulouse: Academie de Jeux Floreaux.
- Ayuso Marazuela, T. (1953). "Prolegómenos", *La Vetus Latina Hispana*, vol. I. Madrid, p. 465.
- Ayuso Marazuela, T. (1962). "El Salterio", *La Vetus Latina Hispana*, vol. V. Madrid, pp. 313.
- Bédier, J. (1908-1913 y 1914-1921). *Les légendes épiques*, 4 vols. París.
- Blecua, Alberto (ed.) (1992), *Arcipreste de Hita, Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- Blume, C. / Dreves, G. (1897). *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 27, *Mozarabischen Hymnen des Altspanische Ritus*. Leipzig, pp. 202-206.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume.
- Bouza Brey, F. (1949). "Teatro de Carnaval en Galicia". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 5/3 (Jan. 1, 1949): 406-416.
- Caro Baroja, J. (1963). "Mascaradas de invierno en España y en otras partes". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 19/1 (Jan. 1, 1963): 139-296.
- Casas Rigall, Juan (1914). *Libro de Alexandre. Edición, Estudio y Notas*. Madrid: RAE.
- Chailley, J. (1949). "Un document nouveau sur la danse ecclésiastique". En: *Acta musicologica*, 21, pp. 18-24.

- Chailley, J. (1967). “La danse religieuse au moyen-âge”. En: *Actes du 4e Congres International de Philosophie médiévale*, París, Vrin.
- Colombás, G. M. (1954). *San Benito, su vida y su Regla*. Madrid, p. 180.
- Corbella, Dolores (1999). *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra.
- Coromines, Joan (1988). *Cerverí de Girona. Lirica*, 2 vols. Barcelona: Curial.
- Crónica del Rey don Alfonso el Onceno* (1953), Biblioteca de Autores Españoles, vol. 66, cap. 50, Madrid, Editorial Atlas, p. 204. Disponible en: [https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%B1oles_\(Vol._66\).djvu&page=230](https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%B1oles_(Vol._66).djvu&page=230)
- De Berceo, Gonzalo (García Turza, Claudio, ed. crítica y glosario) (2011). *Los Milagros de Nuestra Señora*. Universidad de La Rioja, 2011, p. 108.
- De Molina, Cristóbal (1943). *Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima (Loayza), p. 82.
- De Riquer, Martín (1947). *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- De Riquer, Martín (1952). “Para la cronología del trovador Cerverí”. En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 361-412.
- De Riquer, Martín (1957). *Les chansons de geste francaises*. París, 1957 (repr. París, 1968). *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, “Introducción a la lectura de los Trovadores”, vol. I. Barcelona: Planeta, pp. 45-70.
- De Riquer, Martín (1975). *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, “Introducción a la lectura de los Trovadores”, vol. I. Barcelona: Planeta, pp. 9-102.
- De Sevilla, Isidoro (Oroz Reta, José, ed. bilingüe) (1982). *Etimologías [Ethymologiarum sive Originum]*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), III, 15, p. 442.
- Deyermond, D. (1974). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, pp. 360-373.
- Díaz y Díaz, Manuel C. (1991). *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, 2ª ed. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos (IER).
- Donovan, R. B. (1958). *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Drummond, Henry T. (2023). *The Cantigas de Santa Maria. Power and Persuasion at the Alfonsine Court*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1980). *Las Cançons dels Trobadors*. Toulouse: Institut d'Estudis Occitans.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1981). “Los cantos monódicos en el Misterio de Elche”. En: *Revista de Musicología*, 4, pp. 41-49.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1982). “Les Cantigas de amigo de Martín Códax”. En: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, pp. 179-189.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1987). “El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral”. En: *Revista de Musicología*, X, 2, pp. 383-399.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1988). “Quelques remarques paléographiques et littéraires à propos du déchant polyphonique dans la liturgie vieille-hispanique. En: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31, pp. 94-99.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1992). “El baile en la iglesia. La rúbrica sobre la danza en el «Ceremonial de la Coronación de los Reyes» de la Biblioteca del Escorial”. En: *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4- IX -1992)* (San Lorenzo de El Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 2. Estudios Superiores de El Escorial. Ediciones Escorialenses, EDES). Madrid.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2000a). *Cantaré con el corazón (Corde canam)*. Madrid: RABASF.
- Fernández de la Cuesta, I. (2000b). *Cantaré con el corazón (Corde canam)*. Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2004). *Historia de la música Española*, 2ª ed., Madrid, p. 174.

- Fernández de la Cuesta, Ismael (2012). “Música nueva de tiempos viejos: Elogio del intérprete”, *Actas del Encuentro Internacional de Musicología*. Loja, Ecuador, pp. 32-35.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2018). “Elogio del intérprete”, *Pliegos de Pensamiento Vivo*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nr. 13.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2019). “The Interpreter of the Historic Music in Occidental Culture an Approach”. En: *International Journal of Literature and Arts*, vol. X, pp. 1-6.
- Ferreira, M. P. (2017). *The Notation of the Cantigas de Santa Maria: Diplomatic Edition*. Disponible en: <http://cesem.fcsh.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>
- Flórez, E. (1972). *España Sagrada*, vol. XVI. Madrid, p. 396. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4755>
- Gatien Arnoult, Adolphe Félix (1841). *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*.
- Gómez Muntané, M. C. (2017). *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del medioevo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gougaud, H. (1914). «La danse dans les églises». En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, pp. 5-22 y 229-245.
- Huerga, A. (1986). *Historia de los Alumbrados*, t. III. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 418 y 473.
- Hurtado de Toledo, Luys (1557). *Cortes de casto amor y de la muerte de en el siglo XVI*, publicada con la siguiente portada: *Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa: de las que compuso Luys Hurtado de Toledo. Por él dirigidas al muy alto y muy poderoso Señor Don Phelippe, Rey de España e Inglaterra, su señor y Rey*. Impresso en Toledo, en casa de Juan Ferrer.
- Jullian, M. / Le Vot, G. “Aproche des danses rnédievales”. En: *L'Avant-scène*, noviembre-enero 1981, pp. 108-119.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976). “Danza general de la muerte”, *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, Odres nuevos.
- Le Gentil, P. (1967). *La Chanson de Roland*. París.
- Leclercq, J. (1949). “Sermon ancien sur les danses déshonnêtes”. En: *Revue Bénédictine*, 64, pp. 196, 201.
- Mansi, J. D. (1759). *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, II. Florencia, p. 571.
- Marcos Marín, Francisco (ed.) (1987), *Libro de Alexandre*. Madrid: Alianza Universidad.
- Menéndez Pidal, Ramón (1959). *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)*. Madrid.
- Nuevo Zarracina, Daniel G. (1948). “Guirrios y zamarrones”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/2 (Jan. 1, 1948): 242-265.
- Palmiero, Tiziana (1914). *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis* [tesis]. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>
- Peñín, José (1999). “Nacionalismo Musical en Venezuela”. En: *Cuadernos de Musicología*, nº. 4. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo,
- Peñín, José (coord.) (2000). *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, tomos I-II. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Paris, G. (1865-1905). *Histoire poétique de Charlemagne*. París.
- Pérez Carrera, F. M. (1994). “Máscaras y mascaradas de Carnaval en Sierra Morena”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49/1 (Jan. 1, 1994): 71-89.
- Risco, V. (1948). “Notas sobre las fiestas de Carnaval en Galicia”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/2 (Jan. 1, 1948): 163-196.
- Risco, V. (1948). “Notas sobre las fiestas de Carnaval en Galicia”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/3 (Jan. 1, 1948): 339-368.
- Rokseth, Yvonne (1947). «Danses cléricales du XIIIe siecle». En: *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, 33.

- Rubio, S. (1965a). “La música del Misterio de Elche”. En: *Tesoro-Sacro Musical*, núm. 5, pp. 61-71.
- Rubio, S. (1965b). “Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche”. En: *Tesoro-Sacro Musical*, núm. 6, pp. 83 y ss.
- Salazar, Rafael (2022). *Las Vueltas del Vals. Del Walzer al Vals de Europa y América. El Vals en Venezuela*. Madrid.
- Siemens Hernández, L. (1960). “Noticias sobre baile de brujas durante el siglo XVII”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16, pp. 39-63.
- Tejada Ramiro, Juan (1850). *Colección de cánones de la Iglesia Española*. Madrid, p. 250.
- Vega, A. C. (1935). *Epistulae Liciniani Episcopi Cartaginensis*. El Escorial: Typis Augustinianis Monasterii Escorialensis.
- Wolf, J. (1918). “Die Tänze des Mittelalters”. En: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1.
- Wolf, J. (1899-1900). *Sammelbände der IMG*, 1, pp. 90 y ss.
- Young, K. (1933). *The Drama of the Mediaeval Church*, 2 vols. Oxford.