

III. LA EDAD MEDIA

1

CON LA extensión del cristianismo, el teatro romano de los mimos ha oído sonar su última hora. La última mención que se hace en Roma de *spectacula* se



FIG. 37

encuentra en los años tempranos del siglo vi, cuando ocurre la invasión de los ostrogodos; al paso que fueron las invasiones sarracenas las que dan sus golpes finales al teatro en los países orientales del

58

Imperio, cuando los Omeyas llegan, en el siglo vii. Pero las villas provincianas eran mucho más tolerantes que las grandes ciudades; los mimos, comediantes, músicos y bailarines se mantuvieron en ellas tenazmente pese a anatemas, persecuciones, excomuniones, al brazo secular de la justicia y a la ira divina. A pesar de las condenas de los concilios, desde el siglo iv en España, los visigodos resultaron muy aficionados a las fiestas circenses y espectáculos de estirpe pagana, ya desde Alarico, que había saqueado bárbaramente Roma en el año 410, pero que se dejaba complacer con corrupciones tan graves como la comedia, la música y la danza. Que, por otra parte, podía ser sagrada, e incluso angelical, como ocurre en la *Ciudad de Dios*, del obispo de Hipona, San Agustín, en seguida de aquel acto vandálico. Los ángeles danzan en corros y cantan loores al autor de todo lo creado. Cánticos que, como los de la salmodia hebraica, de la que descienden, adoptan un lenguaje rítmico y acentuado; es decir, de aires danzables. Las primeras comunidades cristianas hacían lo mismo, e incluso conservaban cantos populares procedentes de juegos y banquetes de la paganía. El *convivio* es, entre otras muchas reminiscencias, algo que el cristianismo va a conservar. En cierto documento del siglo ii que, claro está, se da como apócrifo, Cristo y sus invitados a la última Cena danzan al final de ella. Cristo es llamado el *choregos*, como en el drama helénico, y, como en él, la danza de los apóstoles es una danza en redondo o en corro, un *hormus*.

Lejos de allí, en tierras de occidente, los druidas del mediodía de Francia siguen cantando plantos y endechas a los héroes al son de sus liras. La danza sagrada se hacía en lentos círculos; a veces, alrede-

dor de la encina totémica. Y no ellos solos, pues que los germanos lo hacían también, según el testimonio de Tácito. Carlomagno hizo que se conservaran muchos cantos de los antiguos germanos, algunos de los cuales pasaron al interior del templo y, con ellos, también sus danzas. Los juglares enseñaban cantilenas a los clérigos, según lo dice Oderico Vitalis en su *Crónica*. Muchos ritos celtas eran danzables. El propio San Eloy, a fines del siglo VII, dice que nadie en su feligresía deja de practicar, en la fiesta de San Juan y en otras, "las danzas, saltatorias, rondas y cantos diabólicos". Más de veinte textos esparcidos en las capitulares y concilios entre los siglos V al XV, es decir, durante mil años, prueban con tanto denuedo como inutilidad el empleo de las danzas en las fiestas que se celebran dentro de los templos, de lo cual existe todavía una reminiscencia en la que los niños "seises" hacen en Sevilla ante el Santísimo, el día de la festividad del Corpus Christi.

Entre los godos de España, Chilperico hace decir a su clérigo que en los días vecinos a las fiestas se observan en las villas abundancia de mimos, cantores y danzatrices: *dansatrices per villas ambulare*. De las danzas que se hacen delante de la iglesia va a nacer un género de música cantable y danzable, que los peregrinos que van a Monserrat cultivan con un pío propósito: son los *virolais*, *bals rodós*, etc., cuya música se conserva en el famoso *Libre Vermell*, en el monasterio catalán de Monserrat. Los *cantus et chorus mulierum* en tiempo del papa León IV sólo están prohibidos por este santo varón *in atrium*; pero por la misma época, en el siglo IX, el sínodo romano se escandaliza de que las mujeres vayan por las calles bailando y cantando, *sed bal-*

lando, verba turpia decantando, choros tenendo. Similitudinem paganorum peragendo, añaden, con buena información.

Pues en el siglo XIII, aquellas danzas toleradas *in atrio* se han colado ya *in ecclesiis*, como lo vemos en Aviñón, cuyas autoridades se esfuerzan para expulsarlas de allí, diciendo que son *saltationes obsceni motus seu choreæ*. Otras proscipciones dentro del mismo siglo prohíben las danzas en los cementerios, origen de la danza macabra, de la que se hablará en seguida. Aún en 1405 el obispo de Nantes sigue condenando los juegos y las danzas de los juglares con instrumentos, en el interior de los templos y en los camposantos. El concilio de Soissons, mediando el siglo XV, prohíbe que hombres y mujeres entren en el claustro de los conventos para hacer bufonadas y organizar danzas. Y el concilio de Sens, en 1485, lamenta la profanación de los templos con danzas y juegos; lamentación tardía, porque el tiempo está cambiando, las costumbres sociales transformándose y, de allí a poco, las músicas y las danzas llenarán la época que habrá de denominarse como el Renacimiento.

La herencia pagana en esas danzas se echa de ver sobre todo en las costumbres de los clériguillos medievales y de los *foles*, *foux* o *foletos*, cuyas fies-

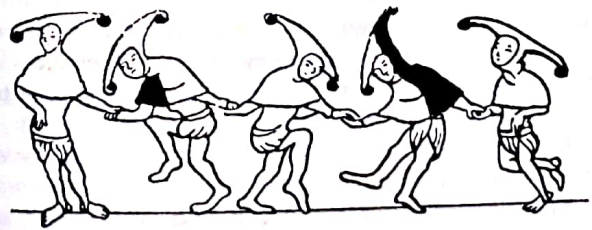


FIG. 38

tas se hacían dentro de las naves de los templos, de lo cual nos dejó abundante información Monsieur Du Tilliot en un librito impreso en Ginebra en 1751. La llamada Fiesta de los Subdiáconos se entronca directamente con las Kalendas romanas, mientras que las danzas de los diáconos embriagados se denominaba como *Saturni Diaconi*; es decir, saturnalia de los jóvenes ministrillos, que heredarían de ese modo el papel ancestral de los sátiros, faunillos, skairontes y komastés de las dionysias. Como en la buena época romana, los cleriguillos se tiznaban la cara con pez; se atiborraban de vino; decían sandeces; faltaban al respeto a sus mayores; quemaban zapatos viejos en el incensario; elegían un abad al que decían *Abbas Cornadorum*, abate de los cornudos; hacían parodias de la misa y subían a un asno al altar convertido en pesebre. Estos festejos se denominaban *fiesta de las Kalendas* y se celebraban desde la Navidad a la Epifanía. Luego salían a la calle, bien calientes por dentro y muy ligeros de ropa por fuera. Arrojabán cenizas, mondaduras de frutas y restos de hortalizas a la gente, mientras que gritaban palabras impúdicas, acompañándolas con gesticulaciones indecentes. Las danzas eran cuatro: danza de los Levitas o diáconos; danza de los sacerdotes; danza de los niños o clerizones, y la de los subdiáconos. Semejantes sandeces están condenadas ya desde el concilio de París, en 1212; pero todavía el P. Menestrier las había visto en 1682. Junto a los danzantes, el autor cita a algunos semovientes que menciona en la lengua eclesiástica: *mulos, burdonos, asinos, boves, pecudes, in solemni supplicationum pompa religiosissime circumducunt*, es decir, una gran ronda entre bípeda y cuadrúpeda, a la que se unía el vulgo

profano; *hoc ipsum vulgo magnum vocant Tripudium*, que Tilliot traduce como un *grand branle*. Pero a la vista de algunas ilustraciones del tiempo puede sacarse en consecuencia que se trataba de disfraces, o momos; momerías que descienden sin



FIG. 39

apenas solución de continuidad de la bella paganía. Un *magnum Tripudium* análogo se danzaba en las fiestas de San Eloy y San Lázaro. El pueblo lo denominaba como *le branle de Saint Elme*, clamando, sibilando, ululando, cachinnando, deridendo, *ac cum suis manibus demonstrando*. El padre Menestrier, autor de un libro interesante sobre los ballets antiguos o modernos de su tiempo, dice que en algunas iglesias de París el canónigo dirigía una danza de infantes de coro antes de que comenzase el cántico de los salmos, y él mismo bailaba también: *Le chanoine ballera au premier psaume*. Otros escritores dicen que el nombre de *præsuls* o *præsuls* que se daba a los primeros obispos romanos significaba que habían de dirigir una danza sagrada alrededor del altar, en determinadas fiestas: seguramente lo que nosotros entendemos por *procesiones*, que no son sino danzas en fila, en un sentido estricto *pro-*

cedo, processi, processum es ir más lejos, avanzar; pero *præleusis* no es sino una *procesión solemne*. En algunas catedrales de la Edad Media había un lugar, bajo la puerta que mira al occidente, que se denominaba *ballatoria* o *choraria*, sitio reservado a la danza.

2

Uno de los hechos más característicos de la Edad Media es el de su teatro litúrgico, que va a parar en el teatro religioso-popular tan extendido en los últimos siglos de esa vasta etapa de la cultura europea, vigente todavía en algunos países en pleno Renacimiento. El drama litúrgico se desarrolla, en su sencillez primera, dentro del templo. Más tarde saldrá al pórtico. Luego, a la plaza delante de la iglesia. En España hay dramas litúrgicos en latín, dentro aún del primer milenio, pues que ya se hacían en el Monasterio de Ripoll, en Cataluña, en el siglo X. Su origen es probablemente francés y del siglo anterior. Lo importante, en seguida, está en la aparición del idioma vulgar en esta especie de teatro donde salen a relucir María de Magdala, las vírgenes cuerdas y las locas, Daniel, el hijo de Gedeón, etc. El primer manuscrito donde se habla ya en francés, mezclando la lengua vulgar a la latina de la Iglesia, parece datar del siglo XIII, cuando la poesía seglar había hecho extraordinarios progresos, no sólo en la lengua de *oc*, en los trovadores provenzales, sino en la de *oui*, que era la de los troveros franceses del norte, y aun en la gallega, que era la lengua *culta* y elegante en la corte de Alfonso el Sabio, rey de Castilla y León. En algún convento, como en el de la monja Hroswita, en Sajonia, se hacían comedias,

contrahechas al latín monástico, en imitación estrecha de Plauto y Terencio, representándolas con marionetas.

El teatro religioso-popular va a tomar desde entonces una importancia que llena esos siglos sombríos. El diablo es uno de los personajes más acreditados, con variados nombres y figuras, en



FIG. 40

Misterios, Farsas y Moralidades, que se representan en carros o *mansiones*, en los cuales transcurre la dilatada acción y son como su escenario. Grandes diablos cornudos y de apariencia espantable hacen grandes baladros y se entregan a danzas *espantosas*, es decir, que dan espantos, con fines maléficos, por lo regular, en escenas aún muy cercanas a las ceremonias mágicas de los pueblos primitivos. Solamente el diablo y los ángeles danzaban en esa época europea: ellos, en rondas; él, a solo, entregado a gesticulaciones epilépticas. Danza y baile eran, para la ética cristiana, el camino que llevaba al infierno; pero no cabe duda de que cuando se bailaba como los propios ángeles era estar en la gloria. Un pequeño *play* inglés indica,

textualmente: *Daunce in the Devil way*. El diablejo hace contorsiones para representar mejor su papel. Como la gente ríe, de lo trágico se pasa a lo bufo. El diablo se convierte en un personaje grotesco. Sus danzas tendrán un ritmo quebrado; sus gestos serán desarticulados, como los de un esqueleto. Así van a llegar hasta época muy reciente, en las danzas callejeras de los *minstrels* ingleses, cuya caratizada proviene de aquella tradición que, muy posiblemente, fue a parar a las *morescas* del Renacimiento. Pero, antes, el diablo va a confundirse con la muerte misma. Con los diablos alternan en las representaciones inglesas los *vyces*, que son como los *devils* mismos, mientras que las almas *savyd*, las almas salvas, hacen su procesión vestidas de blanco, y las almas condenadas, *dampnyd*, hacen la suya vestidas de negro. Un buen argumento para un paso de ballet.

De esas danzas, que se conocen poco, la que constituye todo un género de alta importancia, ilustrado miles de veces, es la *Danza de la Muerte*, la *Danza Macabra*, gran invención del siglo XIV. Danza en cuyo corro general entran todos los personajes, altos y bajos. Altos clérigos, grandes regidores, pequeños prestamistas, todos van siendo juzgados por sus fechorías endémicas y condenados a entrar en la danza (que nunca se denomina allí baile):

A la danza mortal venit los nascidos
Que en el mundo soes de qualquier estado...

Su guiador será el Santo Padre, "que es muy alto
sennor":

Desnude su capa, comience a sotar
Dancad, Padre Santo, syn más de tardar.

La muerte sopla en su *bosina* convocando a las gentes mortales y luego las hace oír "de su charambela un triste cantar". Si la fecha que se adjudica, en 1360, a dicho poema, fuese cierta, ésta sería una de sus primeras redacciones, viéndosela aparecer en seguida por todas partes de Europa. El título de *Danza Macabra* no es castellano. Nuestro poema dice simplemente *La Danza de la Muerte y Danza General*. Se ha dicho que *macabra* viene del vocablo árabe *machóra*, cementerio. Siendo así, ello no su-



FIG. 41

pondría sino la persistencia de las danzas en esos lugares, que hemos visto aparecer primero en Grecia en las tumbas de los héroes, luego en los enterramientos etruscos, finalmente en plena Edad Media. El escritor anglosajón del siglo XII Giraldus Cambrensis habla en su *Itinerarium Cambrie* de danzas de muchachas en corro en los cementerios. Muy bien vistas por el supuesto autor de aquel siniestro poema, el Rabí Sem Tob:

Yo vi muchas danças de lindas doncellas
De duennas fermosas de alto linaje.

Danzas señoriales que el vulgo ignora, de manera
que cuando es el labrador quien tiene que entrar en
la ronda, protesta de su ignorancia, diciendo:

¿Cómo conviene dançar al billano
que nunca la mano sacó de la reja?

Su trabajo "fue syempre sin arte"; de la danza "no entiende el son", mientras que cuando más encumbrados personajes acuden a su *tenor*, lo hacen tan bien que no se vio en Salamanca maestro ni doctor "que tal gesto tenga, ni tal parecer". Pinturas y grabados de danzas macabras, inspirados tal vez por las epidemias extendidas por Europa en el siglo XIV, como la temerosa *peste negra* y epilepsias colectivas, abundan en ese tiempo. Es famoso el *Triunfo de la Muerte* en el Campo Santo de Pisa. La vieja danza llega hasta el Renacimiento en *corros* y *procisyon*es que son las dos formas tradicionales de la danza plural o coral, según lo hemos visto, y las que perduran en la Edad Media y por largo tiempo todavía.

3

Los historiadores de la música y de la poesía, que en los trovadores provenzales y en los troveros del norte de Francia van indisolublemente unidas, y, con ellas, la danza, comienzan a narrar los hechos de esa época fecunda desde Guillermo, Conde de Poitiers, noveno Duque de Aquitania, cuyo nombre es el primero que se conoce en la actividad tro-

vadoresca. Guillermo floreció en los primeros años del siglo XII y su arte aparece ya en un estado de tan notable perfección que resulta indudable que muchos años de tanteos previos o de formación evolutiva le habían precedido. En gran parte los orígenes de la poesía trovadoresca, en un principio en lengua provenzal, en la *langue d'oc*, procede, en sus formas de versificación, de las formas menores que cultivaban en lengua latina las gentes monásticas, en cuyo ámbito el conde y duque Guillermo aprendió aquel arte galano, con los primeros trovadores que tras él se conocen. Gran parte de su música también procede de esos orígenes; pero cuando se hace ocupación favorita de la sociedad medieval, el repertorio trovadoresco se ajuglara al contacto con las músicas y canciones de esta gente, bien vista de la sociedad castellana, que encontraba en ellas algún solaz para su aburrimiento. El juglar, que vivió hasta entonces de tan mala manera, vendrá a sumarse al arte normalmente admitido por aquella sociedad. El camino por donde las reliquias del pasado vienen al nuevo campo que se les ofrece se halla, principalmente, en los instrumentos, destinados con preferencia al acompañamiento de las danzas. En estas viejas épocas, muchas de sus danzas no tenían otra música sino la que cantaban quienes las danzaban, y por eso ha persistido en ciertas formas de canto, como las *bailadas*, vocablo que indica que eran *canciones para ser bailadas*.

Con el progreso tan rápidamente alcanzado por los instrumentos, la música de las canciones para bailar se convertirá en lo que se denominará como su *son*: ya hemos visto un ejemplo en la *Danza General de la Muerte*; mas eso significa que la música

para instrumentos ha adquirido su independencia y que está formándose un repertorio cuya base más ancha es la música de las canciones danzadas; de las danzas que, puesto que ahora van a acompañarse en instrumentos, no necesitan ser cantadas. Y como el repertorio de los juglares era ancestral y tradicional, en la música como en sus danzas, y aun en algunos cánticos, por poco que quedase de él es natural que lo incorporasen al repertorio nuevo.

Parte de esas costumbres, integrantes de las culturas europeas anteriores a la civilización clásica debió de pasar a quienes, en los pueblos germánicos, hacían el papel de los juglares latinos, como fueron sus *scop*, o *scopas*. Si el viejo *joculator* dio origen al juglar de instrumentos en las tierras del sur y en las del norte, otra rama análoga, la de los *scopas*, quizá terminó en el *spelman*, que viene a equivaler a nuestro juglar o ministril; pero ese vocablo, que procede de *spielen*, lleva consigo, según Sachs, la idea danzable, porque *spielen*, en su más antigua acepción, significa *danzar*. En canciones como el *Lai* de Rudlieb, que en el siglo XI germano equivalen a las canciones de gesta de los países latinos, se habla de los movimientos de las manos en los juglares, y en manuscritos aproximadamente contemporáneos se muestra esa gesticulación: ya a la altura del siglo XI podía ser clásica, de manera que interesa observar otras reminiscencias más antiguas, como las que dieron la *tresca* o la *trisca* de nuestro Arcipreste.

La *treske* medieval, que es una especie de danza viva de carácter muy popular, procede del viejo alemán *dreskan*; *tresche*, en el viejo francés, como danza en la que se golpeaba el suelo con el pie, lo cual origina las *estampidas* trovadorescas (del verbo

stampon, en el viejo alemán, que da otros derivados actuales como *estampar*, etc.) y que sería una pervivencia de las danzas orkésticas y el clásico tripudio, donde los skairontes rústicos hacían retemblar la tierra. *Pedis alterno percursa verbere terra*, dice Silio Itálico en el siglo I de nuestra era, y, en efecto, mil y pico de años después vemos en una miniatura del *Cancionero de Ajuda* (siglos XIII y XIV) a un trovador que, como observa Menéndez Pidal, está golpeando el suelo con su pie, llevando el compás, mientras la soldadera toca la viola, y otra está tañendo el pandero con sonajas.



FIG. 42

Por otra parte, la danza en fila sería la que en alemán se denomina *springen*, que no tiene nada que ver, según Sachs, con la *saltatio* ni con la *salzon*, porque más que su acepción moderna de *brincar*, como la *treske*, tenía la de avanzar en fila, que es lo que dio el tipo de danza medieval muy extendida con el nombre de *carole* y que, aunque conocida en la Italia en tiempos de Boccaccio y en la Francia coetánea, apenas se encuentra en España, salvo en una mención de Gonzalo de Berceo, que la denomina como "procesiones tamañas".

La carola era una danza plural en fila abierta, cuyos danzantes, así cogidos de la mano, como en las danzas griegas que hemos visto anteriormente, se trasladaban desde los salones del castillo a los prados floridos, conforme los ministriles tocaban sus instrumentos. La carola, sin embargo, podía



FIG. 43

ser también una danza en corro. Se ahorraba sitio con ello si no había prados floridos donde trasladarse, y si la sala del castillo no era muy grande. Se tenía así la *ronde-carole*, la carola en corro. No había más que cerrar la fila, con la cual se formaba una ronda como en la *ruota* del Dante, la *kronentanz* alemana, o danza de la corona, y su *muehlerrad*, danza del molino, que en gallego se denomina *muiñeira*.



FIG. 44

Carola no es, probablemente, sino una derivación de *chorea* con el infinitivo del verbo en *er* (con metátesis, *karoler* por *chorealer*). En el *Decamerón* (x-2), Lauretta lleva una danza, *prese una dansa*, que acompaña Emilia, cantando, y Dioneo tañendo el laúd; terminada la cual *ballatetta*, coreada por todos los presentes, algunos hicieron varias *carollette*; es decir, que parece indicarse con cierta claridad que las caroletas eran danzas en grupos, mientras que la *dansa* era unipersonal. Así se lee en el *Dolopathos*, un *roman* francés del siglo XIII, que un personaje danza mientras el otro carolea:

Li uns danse, l'autre querole

El equivalente alemán de la *carole* es la *reigen* que, como aquélla, se danza con las manos enlazadas y en fila abierta o cerrada. Philippe de Remi en su *roman La Manekine*, en el último tercio del siglo

xiii, dice que la carola tenía más de un cuarto de legua de longitud, lo cual debió de ser conocido



FIG. 45

por Berceo al hablar de sus *quirolas*. Cuando el espacio era estrecho, la *reigen* se apiñaba en fila encogida. Además, había otras maneras de danzar-



FIG. 46

la, haciéndola ganchuda o de diversos modos, *mannigfalt*, de muchas maneras. La mayor antigüedad de *reigen* respecto de *tanz* indica algo



FIG. 47

importante. *Reigen*, dice Sachs, es una danza plural. *Tanz* es una danza de parejas. En otros casos, un personaje se incluye en medio y viene a tenerse



FIG. 48

un *pas de trois*; más tarde en figuras de cuatro personas, con lo que la danza medieval va tomando formas variadas.

Entre las danzas populares que en el libro del

Arcipreste de Hita se acompañan con el pandero, muy alegremente:

Desque la cantadera dice el cantar primero
syempre le bullen los pies e mal para el pandero

y las danzas burguesas que acabamos de ver, como en las carolas del *Roman des Sept Sages*, había una gran diferencia. Éstas se hacen al son de los violeros, los *viellatoris*, cuyas sonadas conserva un famoso manuscrito de Bamberg, en el siglo XIII. La música *a solo* para viola presenta ya en el siglo XIV una forma instrumental que guardará en seguida el nombre de *balletto*, como el no menos famoso italiano del *Lamento de Tristán*. Las estampidas trovadorescas se habían danzado al son tan débil de



FIG. 49

aquellas rudimentarias violas, las *vielas* francesas, que tenían en castellano sus semejantes en la *giga*

de Gonzalo de Berceo, la cual no era sino la *gigue* francesa, conforme el *rebec* francés no fue sino



FIG. 50

nuestro *rabé* de procedencia morisca, a lo menos en el nombre. Conforme los instrumentos van adquiriendo su técnica, que ponen al servicio de las danzas, o bien sirven para entrometer estribillos entre las estrofas o coplas de una canción, aquéllos irán enriqueciendo su número y su concertamiento. En el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, coetáneo estricto del fraile riojano, los instrumen-

tos vienen a reducirse a tamborines y flautillas; pero, finalizando el siglo XIV, el siglo del Arcipreste, los danzantes de *Les Échecs Amoureux* no se contentaban con eso, sino que querían ya grandes resonancias instrumentales para sus danzas:

Et quant ils vouloient danser
Et faire grans esbattemens
On sonnoit les hautlz instrumens.
Que mieux aux dansez plaisoient
Pour la grant noise qu' ils faisoient.

Instrumentos *altos* como trompas, tambores, cornamusas, chirimías, castañetas, que iban bien a las *danzas altas*, o sea las de *grans esbattemens*, sin que las *danzas bajas*, o resbaladas, pudieran acompañarse con instrumentos demasiado flébiles; sí, sin duda, por laúdes, violas y flautas.

Los versos aludidos del poema de Rudlieb indican en sustancia los dos modos que van a caracterizar las danzas altas y las bajas. El doncel "salta como un halcón"; la doncella "resbala como una golondrina". Las danzas bajas eran *glissées*, deslizadas; los pies, apenas abandonarán el suelo, como en los bailes *a lo llano*, de la Vieja Castilla, que también se denominan en la región leonesa *a lo bajo*, *a lo grave*, *a lo pesado* e incluso por la lentitud de sus movimientos *a lo paráu* (parado). La discriminación entre danzas altas y bajas será un principio fundamental del arte del danzado en el Renacimiento. Con ellas entramos en este tiempo en que el mundo resurge a la vida, al sol y al aire, a la alegría. La vida social adquiere una opulencia magnífica, en constante emulación en los países europeos, especialmente en los de las tres grandes

monarquías: España, Francia e Inglaterra. Todos beben sus invenciones en la Italia de pequeñas repúblicas aspirantes a organizarse como aristocracias, si no por la sangre, en un principio, por la riqueza y el esplendor de sus artes.