

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA TRADUCCIÓN Y
COMUNICACIÓN.

TESIS DOCTORAL QUE PRESENTA.
D^a ERNESTÍNA RODRIGUEZ VALLÉS.

LA ESCRITURA DE LA DANZA.
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ESCRITURA DE LA DANZA
ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVII

DIRIGIDA POR
DR.D. MANUEL ASENSI PÉREZ.

AGRADECIMIENTOS.

A mis amigas,
que tanto me han animado,
y sobre todo al Dr. Manuel Asensi,
mi director, por su
ayuda, animo y paciencia.

DEDICATORIA.

A ti, Ramon.

Por ser como eres.

Gracias.

A mis hijos, Ramon y Paula, y Ernesto.

A mis nietas, Mia y Vega.



LA DANZA BAJA EN UN SALÓN DE LA ITALIA DEL S.XV.

LA ESCRITURA DE LA DANZA.

**EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ESCRITURA
DE LA DANZA ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVII.**

ÍNDICE

1.- PREÁMBULO.....	11
1.1.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	13
<i>Primera página del tratado de Feuillet, "L'art de decrire</i> <i>la dance par caracteres figures et signes demonstratifs".</i>	29
1.2.- JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO	30
2.- ESTRUCTURA GENERAL	37
2.1. MATERIAL Y MÉTODO.....	37
2.2.- DIVISIÓN EN PARTES	40
3.-OBJETIVOS.	61
3.1. DESCRIPCIÓN DE LOS PASOS.....	67
3.1.1. LA BAJA. UNA DANZA CODIFICADA.....	71
3.1.2. LA SUITE DE DANZAS.....	81
3.1.3.- MANUSCRITOS.....	155
3.1.4.- LIBROS IMPRESOS.	156
3.2.-PARTES COMUNES EN TODOS LOS ESCRITOS. .	159
4.-TRATADOS Y MANUSCRITOS.....	161
4.1.- LA ESCRITURA DE LA DANZA, SUS FORMAS. ...	167
4.2.- Sistema de símbolos.....	210
4.2.1. DOMENICO DE FERRARA.....	212

4.2.2 MANUSCRITO DE CERVERA.	217
T reverencia.	243
4.3.1 MANUSCRITO DE SALISBURY.....	247
4.3.2 MANUSCRITO DE BORGOÑA	299
4.3.3 MICHEL TOULOUZE.	325
4.4.- Dibujos de figuras. finales del XVI – principios del XVII. ITALIA.	330
4.4.1 FABRITIO CAROSO DA SERMONETTA.....	330
4.4.2 CESARE NEGRI	334
4.5.- Diseños y recorridos.	336
4.5.1 MINGUET E IROL Finales del XVII.-.....	338
4.6.- Otros sistemas. desde el S XVI.....	373
4.6.1 Thoinot D'Arbeau	373
4.6.2 FEUILLET. Raoul Auger,	375
4.6.3 Inglaterra.....	379
5.- CONCLUSIONES.....	383
6.- BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.	387
7.- BIBLIOGRAFÍA MODERNA.....	391

1.- PREÁMBULO.

La investigación sobre danza, en general, es prácticamente inexistente, menos todavía sobre la escritura de esta, que en realidad como asunto a investigar seriamente ha comenzado hace tan solo unos pocos años, este es uno de los motivos que nos ha dado el realizar este trabajo, pues los documentos, libros, manuscritos etc. que hemos conseguido reunir, la localización y ubicación de los mismos y el poder situar cronológicamente todo el material, ha hecho que pensemos que en un futuro pueda servir de material básico para poder realizar otros trabajos de investigación sobre temas relacionados con la música y con la danza. La curiosidad por conocer el contenido de los maravillosos manuscritos, borgoñones, ingleses y franceses, el conocer algunas músicas, sin la posibilidad de saber como se podían interpretar danzando y el conocer los símbolos correspondientes a esos pasos de danza, han hecho que nos interesemos por comprender los diferentes sistemas de notación establecer los paralelismos de los diferentes sistemas y por saber a que pasos de danza se refieren cada uno de esos símbolos.

Sabiendo que la danza es un lenguaje expresivo no verbal y que se desplaza en el espacio y en el tiempo, el

que pueda tener un sistema de recordatorio escrito al igual que lo tiene la música y que se pueda transmitir y comprender siempre por personas que no sean ni del mismo país ni que hablen la misma lengua y que lo comprendan y puedan interpretarlo, es algo tan interesante que nos ha hecho indagar donde están esos escritos, como son, quien los guarda, ¿se han reproducido?

Sabemos que ya se guardaron escritas danzas del S XIII, se hacen muchas referencias tanto en poesía como en música, pero está claro que antes del renacimiento no se codificó con claridad y con sistema, mas que unas pocas danzas y de una manera no muy clara, mas que nada dando explicaciones de cómo se tenían que interpretar,¹ tenemos tablas y cuadros muy antiguos, de personajes históricos bailando, pero no sabemos que, ni como.



Danza del Roman de la Rose.

Obsérvense los dedos meñiques, que son por donde se cogían las manos las parejas. También el calzado de los caballeros.

Es una danza baja.

¹ "El movimiento es la manifestación más genuina de una cultura, y por ello la danza, como término general y genérico, es el fiel reflejo, mediante el movimiento y el ritmo, del momento cultural en que se desarrolla y su función varía según el lugar y el tiempo". M.J.Ruiz.

1.1.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

Al enfrentarse al concepto de transmisión, la danza, se plantea su propia memoria pasada y su supervivencia de cara al futuro. No cabe duda de que la obra de arte se mantiene en el tiempo si tiene una existencia física concreta o al menos una posibilidad de registro.

Si comparamos las diferentes disciplinas artísticas, podemos elaborar una historia de la pintura, de la escultura o de la arquitectura, basándonos en piezas de materiales existentes, que de una manera, a veces fragmentada, nos permiten estudiar, imaginar y en ocasiones, recomponer una hipotética teoría artística. Las letras encontraron pronto su registro con la codificación del lenguaje hablado. La música, más compleja, lo fue haciendo a lo largo de la Edad Media hasta llegar a los sistemas de notación actuales, que permiten de manera bastante aproximada recomponer las obras, siendo un lenguaje universal.

En todos los casos la percepción de la obra no deja de ser una interpretación de la original.

En cuanto a la música, los instrumentos han evolucionado mucho a lo largo de la historia y la interpretación que de la partitura hacen, el director y los músicos, no deja de ser una nueva lectura de la obra, aunque tiene, eso sí, un registro de base sólido, que son

las notas, y su organización temporal, medida, compás, valores de las notas, y los diferentes tempos en que se puede interpretar, que hacen que su lectura sea lo mas fiel a como la imaginó el compositor.

Las letras pueden ser literatura escrita para ser leída, en cuyo caso corresponde a la imaginación del lector hacer su propia interpretación, o bien para ser escenificada, es decir, sujeta a la versión de actores y directores, que, de manera parecida a la música, la contextualizan, respetando en mayor o menor medida el texto escrito. Pero la danza no. Nosotros dependemos, en primer lugar de la interpretación de la música. Los músicos la interpretan, nosotros también la interpretamos, pero con todo el cuerpo, y muchas veces con una pareja, que tiene que estar totalmente de acuerdo con nosotros, o lo que es peor, junto a un cuerpo de baile que esté al unísono y a la vez de acuerdo con nuestra interpretación. Más difícil todavía, tenemos que interpretar los mismos pasos *a tempo* o sea a la vez y con la música, no antes ni después. Pasos que ahora podemos leer y luego realizar. Pero ¿Cómo lo hacían en tiempos pasados? ¿Qué baila el pueblo? ¿Qué bailaba la corte? ¿Cómo, con solo la música, podíamos saber lo que hacían? Esto se arreglo de cierta manera a finales de la Edad Media, cuando se empezaron a tomar notas de cómo se bailaba cada danza. En ese

momento apareció un personaje que ya no se ha despedido de nosotros, *El Maestro de Danza*.

Por otra parte no podemos olvidarnos de la Iglesia, cada rito, tiene su *puesta en escena*, cada fiesta o cada funeral, tenían su propia coreografía, los chantres no escribían la danza pero sí la coreografía, el movimiento del rito, así representaban igual todas las manifestaciones rituales de todo el año. Se lo apuntaban en los márgenes de los libros eclesiásticos, los códices y manuscritos que se conservan.

Vemos pues, que sea arte temporal o material, existe una dificultad evidente para poder percibir la obra según fue diseñada por el artista. El tiempo, la historia, afectan a la obra y al que la recibe.

En nuestro caso, la danza, el problema se hace más complejo, y ello principalmente por la razón bien simple que dificulta de manera decisiva la pervivencia de la obra coreográfica en el tiempo: la ausencia de registro fidedigno.



El hecho de que no haya existido hasta tiempos muy recientes un método fiable de notación de la danza que permitiera la reconstrucción y la difusión de las obras, es una de las circunstancias que más marcan y definen este arte y su desarrollo.

Tenemos representaciones de diversa danzas, en dibujos y en relieves. Oleos famosos que representan, bien danzas cortesanas, bien danzas del pueblo. Pero con una sola imagen no se puede saber como se desarrollaban esas danzas. Hace falta una base gráfica continua que nos hable de cómo se ejecutaban estas danzas, que evoluciones coreográficas tenían, que música utilizaban, como evolucionaban, en una palabra, como se transmitían, como se escribían o bien como podían escribirse para ser entendidas fácilmente y a través del tiempo ser reproducidas con fidelidad.

No tenemos, como en música, un pentagrama universal que se pueda leer en todos los idiomas. Tenemos que conformarnos con lo que hicieron unos maestros de danza que quisieron que no se les olvidaran las combinaciones de pasos o las evoluciones que se les ocurrían, cuando una danza tenía éxito. En el repertorio de la música española del Renacimiento existen dos carencias muy relacionadas entre si: música para grupos instrumentales y música de danza. *“En efecto, no hubo en España una colección semejante a las de Attaignant en*

Francia, Phalèse y Susato en los Países Bajos o Bandussi y Mainerio en Italia, colecciones que recogen danzas concebidas para grupos indeterminados de instrumentos.
(J. J. Rey.)

En estas colecciones de danzas podemos ver claramente el principio de lo que será, en poco tiempo, la suite. Y aún más, el principio de las formas musicales más clásicas. Lo terrible es que en las colecciones españolas, como puede ser, entre otros, el Cancionero de Palacio,² que contiene, **el Fondo Barbieri**, en el que están recopiladas todas las canciones, romances, y música instrumental, de la época de los Reyes Católicos, no encontramos danzas, (si canciones con aires de danza,) cuando sabemos que en la corte se bailaba y mucho. Todo esto contrasta con los testimonios que a través de la Historia o la Literatura nos aseguran una abundante práctica de la danza. El musicólogo Roberto Plá ha escrito refiriéndose a su estudio del "Cancionero de Upsala, o del Duque de Calabria", "*Musicalmente es necesario distinguir ante todo los Villancicos destinados a ser cantados únicamente y los que tienen un aire de danza. Casi todos los ritmos ternarios y vivos son ritmos de danzas.*"

² Estudiado y ordenado por Asenjo Barbieri, y que se encuentra en la Biblioteca Nacional, precisamente dando nombre al archivo musical mas importante. **El fondo Barbieri**, procede del archivo musical que se encontraba en el palacio real y que estaba sin catalogar.

Nos encontramos con la dificultad, primero, la poca documentación coreográfica existente y luego que la numerosa documentación musical, que no explica en absoluto como se ejecutaban las danzas que representaban. La relación de música y danza, aparece solo en muy pocos tratados antiguos, y muy pocos son españoles, sin embargo en los comentarios sociales, en la vida privada, donde se cuenta la vida de la corte o bien del pueblo en general, sí que nos dicen que hacían para divertirse; cantar, bailar, hacer poesía, danza y música.³

La cuestión es ponerlo en paralelo. Situar la música y la danza en el momento histórico en que aparecía o se desarrollaba; cómo bailaban, que instrumentos utilizaban, qué ropas llevaban, (muy importante, ¿se puede saltar?), que músicos escribían para danza, ¿se conservan las partituras?, ¿hay notación coreográfica?, ¿Cómo sabemos que pasos y evoluciones hacían? Por otra parte, de alguna manera tenían que recordar sus danzas y los símbolos que utilizaban debían tener un significado fácilmente reconocible y simple, símbolo - paso.

“El punto de partida tiene que ser incuestionablemente, a finales del siglo XIV, si bien la danza comienza a ser codificada en el siglo XIII. Pero es

³ J. Deleito y Piñuela, “La mala vida en la España de Felipe IV”, “El rey se divierte”, “....También se divierte el pueblo”.

en ese momento, siglo XIV, cuando disponemos de información fehaciente que, si bien no es ni mucho menos exhaustiva, permite esbozar un primer esquema de la función social de la danza.” Bourcier P. Historia de la danza en occidente.

La transmisión de las coreografías a partir de un sistema escrito, aparece, como ya hemos dicho, al comienzo del siglo XIV, pero no es ni mucho menos parecido a lo que fue el principio de la música escrita. Nos encontramos con que las diferentes formas de representar los pasos de danza se encuentran, con o sin música escrita, muchas veces la música con unas anotaciones mínimas de las danzas, y otras veces las anotaciones de las danzas sin absolutamente nada sobre la música que les correspondía, cosa increíble, puesto que es seguro que para bailar necesitaban música.

También hay que tener en cuenta que la misma música tenía varias interpretaciones coreográficas y a la vez estas, estaban recogidas con símbolos diferentes, en sistemas de diferente solución, bien letras, como el Manuscrito de Borgoña, o bien símbolos como los del Manuscrito de Cervera. Por otra parte, en Italia, los maestros renacentistas escribían sus tratados representando a las parejas de danzantes, como ejemplo de posiciones o colocación de partida de las diferentes danzas, pero no como sistema de notación más bien de

recordatorio, esto por un lado, y por otro aunque no todos, la partitura musical se encontraba al final de las explicaciones, y no se podía establecer una concordancia lógica de la música y la posición coreográfica que aparecía en el dibujo. El desarrollo de las diferentes danzas se realizaba con explicaciones extensas y a la vez no muy claras, pero contaron con la facilidad que les daba el que los diferentes pasos ya tenían un nombre concreto para reconocerlos. (Siglos XV y XVI).

Todas estas cuestiones y muchas más, nos llevan a querer descubrir los ancestros de las danzas actuales, y su representación gráfica.

Partiendo de que *la Danza es tan antigua como el hombre. En las sociedades primitivas, la danza no es un espectáculo, es un rito*, tenemos a la danza como una importante parte religiosa en todas las sociedades primitivas, podemos considerar a partir de ahí su evolución tanto ritual como social, y desde ese momento podemos pensar en una forma de transmisión fidedigna si no ya escrita, oral.

Mediante la danza, la tribu se afirma como una sola unidad real y entra en contacto con los dioses que la hacen existir y la protegen. La danza actualiza los mitos y duplica todas las peripecias importantes de la vida colectiva. Ella es el acto simbólico mediante el cual, ante la amenaza de desorden que todo acaecimiento universal

comporta, reafirma la permanencia del grupo, de los dioses y de la materia.

Reconocida la antigüedad del rito podemos repetir el paráfrasis de Serge Lifar sobre el Evangelio de San Juan:

“En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Todas las cosas han sido hechas por El y nada ha sido hecho sin El ”

“En el principio era la Danza, y la Danza estaba en el Ritmo, y el Ritmo era la Danza. En el comienzo era el Ritmo, y todo ha sido hecho por él, y nada ha sido hecho sin él.”

Conocemos la antigüedad de la danza y sabemos que en las sociedades primitivas se bailaba, pero ¿cómo? Este es el problema. No existe transmisión escrita que nos diga como se realizaban esas danzas rituales. Lo que hoy conocemos, por transmisión oral, es, basándonos en los ritos que practican algunas tribus africanas, amazónicas, y neozelandesas y que suponemos ya, completamente desfiguradas.

Hay bastantes representaciones de personas danzantes, o supuestamente danzantes, desde las famosas “Damas Danzantes de Cogul” hasta la representación medieval de las Danzas de la Muerte. Pero, ni sabemos como eran esas danzas ni, en muchos casos, que músicas utilizaban. No tenemos, como la música, un

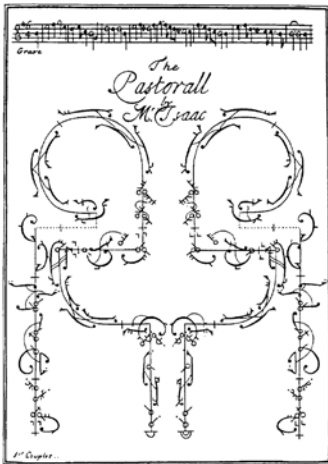
código internacional, de representación de pasos o figuras que podamos utilizar para reproducirlas. También hay que tener en cuenta que la investigación de la danza de la Edad Media es prácticamente inexistente y que en ese momento la transmisión es puramente oral, por tanto es tremendamente difícil el poder demostrar como eran esas danzas. Conocemos la música que les correspondía pero poco más.

Maestros y coreógrafos han querido dejar constancia de las obras que en su día representaron o compusieron y de esto conservamos muchos dibujos y pinturas que representan danzas, bailes y saraos. En realidad, fue en el cuatrocento italiano cuando evolucionó la danza y se hizo realmente culta al aparecer la figura del maestro de baile y codificar sus evoluciones.

En todas las pequeñas cortes italianas había un maestro de baile, y casi todos eran de origen hebreo.

Por otra parte, en Francia, con Thoinot D'Arbeau, en 1588, aparece su *ORCHESOGRAPHIE*, y luego, ya en el *SXVIII*, en 1700, Raoul Auger Feuillet aplica el sistema de notación, que realmente parece haber inventado Pierre Beauchaps, y surge la idea de representar los pasos que utiliza en sus danzas pero sin dejar de apoyarse en la música. Feuillet, establece prioritariamente, una vista del salón en el que se baila, una imagen simultánea de la coreografía de toda la pieza,

presentando de un solo golpe, haciendo estático, lo que en realidad sucede en el tiempo, y simbolizando mediante pequeños signos estenográficos la posición de los pies, los pasos, los brazos, etc. Pero realmente estos diseños ni son claros ni dicen como se realizan los pasos, pero fue el sistema más importante y que dio base a la moderna forma de transmitir la danza escrita.



Una página del maestro Isaac, la Pastorall, escrita con signos correspondientes al sistema de Feuillet. Es toda la danza como vista desde arriba. Con su música.

En este momento, nos encontramos con que tenemos representaciones de personas que bailan, representaciones de las figuras que se interpretan durante una danza y representaciones de coreografías o movimientos en el espacio, con o sin figuras. (Pueden ser personas o caballos.) Con gráficos representando, en el suelo, el recorrido que se hacía en el transcurso de la danza.

Las diferentes formas de representar la danza dependen del maestro que quiera transmitirla. No todos la

representan igual, como pasa con la música, que se escribe igual en todos los idiomas y resulta un lenguaje universal, si no, que cada maestro se inventaba una forma, con mas o menos fortuna, para mostrar lo que había ideado. Teniendo en cuenta que en la biblioteca del **Language of Dance Center de Londres**, hay materiales sobre 85 sistemas de notación diferentes.

Los diferentes sistemas de notación, no son realmente métodos. Había notación que representaba figuras; otros líneas con flechas direccionales, o bien sobre un pentagrama haciendo coincidir las notas con los pasos.

Una de las formas más antiguas de representar claramente una danza, se encuentra en un manuscrito que se conserva en Cervera, Lérida. Son unos pequeños símbolos abstractos que representan cada uno un paso, pero está claro que solo es una forma de recordar la secuencia de los pasos de la danza baja, que una persona no quiere olvidar.

Ninguno prosperó de todos estos sistemas. Pero su esfuerzo no fue en vano, pues hasta hoy en día se esta intentando crear un sistema que tenga el mismo éxito que la música con las notas y su pentagrama.

La evolución de la idea de plasmar la coreografía en algo que se pueda leer, es lo que nos ha conducido a realizar este trabajo y a reconocer el gran mérito de

nuestros maestros por intentar que su obra perdure y a crear una ciencia que se ha llamado COREOLOGÍA.

En muchos casos tenemos las partituras musicales de las danzas y en otras las letras de las canciones danzadas, pero no su representación coreográfica, solo las notas "al margen" de algún músico curioso.

Es, a partir del siglo quince, que comenzamos a encontrar manuscritos y no solo referencias, de las danzas que se interpretaban en las diferentes cortes europeas.

El primer manuscrito del que tenemos referencia es el "Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne". Este, que es anónimo, carece de toda idea didáctica, más bien parece un recordatorio de pasos y danzas de algún maestro, puesto que las explicaciones son muy escuetas. Está dividido en dos partes, en la primera se dan instrucciones para interpretar bien las llamadas Danzas Bajas, y en la segunda se enumeran unas 50 danzas con una gran simpleza de pasos, y solo los llamados pasos básicos. Del mismo periodo es el libro de Michel Toulouze, ya impreso, y con los mismos símbolos para representar los pasos de las diferentes danzas, y prácticamente las mismas danzas que en el manuscrito Borgoñon.

Diferentes símbolos son los empleados en el manuscrito de Cervera, como ya queda dicho, que son

muy sencillos y también representan solamente los pasos básicos de las Danzas Bajas, sin contenido musical alguno.

No podemos olvidar que, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XVIII, las danzas tenían una interpretación mímica antes de dar comienzo a la danza en sí, que era de muy libre interpretación y que dependía de las aptitudes de cada persona. En esta dedicatoria se podían escuchar las poesías más diversas dedicadas a la dama a quién iban dirigidas.

Respecto al signo representativo de la danza, como se ha podido ver en lo anteriormente dicho, hay tantos como personas han tenido el interés en dejar "escrito" lo que ellos han ideado como representación escrita de la danza. Está claro que tenemos que dejar fuera, las representaciones de bailes, pues esto no es coreografía propiamente dicha, pero hay referencias de danzas desde la edad media, para ser interpretadas siempre igual.

Los maestros más antiguos, que han dejado escritos sobre la danza, dicen: como se tiene que bailar, - como se tiene que ser para bailar correctamente - como colocarse elegantemente..... pero descripción de las danzas propiamente dichas, no.

El antecedente más importante de los teóricos maestros de danza académica fue Domenico da Piacenza, también llamado de Ferrara o "el Domenichino", maestro italiano del siglo quince. Fue un caballero distinguido de

la corte de Lionello Sforza de Ferrara. Sobre 1416, escribió un tratado llamado " De Arte Saltandi et Choreas Ducendi" donde diferenciaba varios tipos de danza, la danza básica y el mas variado ballo, con doce movimientos diferenciados, nueve naturales, y tres artificiales, y también explicaba una pequeña lista de danzas, pero no, con trazos más o menos coreográficos.

Guglielmo el Hebreo, alumno de Doménico, escribió mucho mas y han llegado a nosotros diversos manuscritos como "De práctica seu Arte Tripudii" de 1463, manuscrito, sin publicar. En el, recomienda las cualidades de un buen danzarín.

Otro alumno de Doménico, Antonio de Cornanzano, también caballero y poeta, publicó en 1465, 1481,- un libro llamado "Libro dell'Arte del Danzare", del cual no queda ningún ejemplar.

Durante los siglos XV - XVI y principios de XVII, no encontramos realmente *tratados de coreografía*, sino más bien notas o recordatorios de las secuencias de pasos de las diferentes danzas, para que las damas no olvidasen la continuidad de estos.

En su Orchesographie, Thoinot d'Arbeau (1588), empleó un sistema de tabulatura rudimentario, pero suficiente para las danzas de su época. También ofrece explicaciones de los pasos, su interpretación, colocación de los pies, las manos, y los saludos y reverencias que se

tienen que realizar. Contiene la música correspondiente al paso de cada nota, y en algunas danzas su dibujo. En las primeras páginas, como en casi todos los tratados, se encuentran las advertencias, consejos, instrucciones, que se suelen dar a los caballeros, incluso cortesías y formas educadas de utilizar el tenedor, y el pañuelo.

En el libro de Paul Bourcier, **Histoire de la danse en Occident. 1978 Editions du Seuil Paris**, en su capítulo "La escritura de la danza" (pags 129 – 131.) nos dice:

"Disponemos de dos documentos, dos escrituras de la danza, que nos permiten tener una idea bastante aproximada de la técnica que no variará ya mucho durante los dos primeros tercios del siglo: El primero se titula, " La Choréographie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy – même toutes sortes de dances," publicado en 1699 por Raoul – Auger Feuillet, del cual hubo varias reediciones tanto en Francia como en otros países europeos. El segundo es el titulado "Le Maître à dancier," publicado en 1725, por Pierre Rameau quien, como Feuillet, transcribió en otras colecciones algunas composiciones, especialmente de Pécourt. Su sistema de anotar es esencialmente, igual a Feuillet.

1136
1701

CHOREGRAPHIE
OU
L'ART DE DECRIRE
LA DANCE,
PAR CARACTERES, FIGURES
ET SIGNES DEMONSTRATIFS,

Avec lesquels on apprend facilement de soy - même toutes fortes de Dances.

Ouvrage tres-utile aux Maitres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance.

Par M. FEUILLET, Maitre de Dance.

Seconde édition, augmentée.



A PARIS,

Chez l'Auteur, rue de Buffi, Faubourg S. Germain, à la Cour Impetiale.

Et chez MICHEL BRUNET, dans la grande Salle du Palais,
au Mercure galant.

M. DCCI.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

(1)

20. 10.
Digitalizado por Google

Primera página del tratado de Feuillet, "L'art de decrire la dance par caracteres figures et signes demostratifs".

1.2.- JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

La necesidad de recordar con la máxima fidelidad las danzas que se interpretaban en los salones de las cortes europeas, obligaba a disponer de un maestro de danza que tuviese los conocimientos y la memoria suficiente para enseñarlas. Este maestro, por su parte, se anotaba, como podía, los diferentes pasos que las componían, que al ser pocos no le costaba mucho, pero con el tiempo al crearse nuevos pasos, al realizar nuevas coreografías ya fue mas difícil viéndose obligado a recurrir a nuevas formas de notación.

Esta curiosidad sobre la evolución de las diferentes formas de notación y conocer lo que pasaba en la Europa de los siglos XIV y XV, con este problema y sabiendo también la problemática de la notación musical, es lo que ha dado motivo a este trabajo. Por otra parte, al ser la danza un lenguaje no verbal y si gestual, que se desplaza en el espacio y en el tiempo y como base el ritmo, nos coloca en la tesitura de relacionar con propiedad la cuestión de aclarar las diferentes clases de signos que se utilizaron y como acción humana diferenciar la comunicación con el significado al igual que la recepción con la interpretación.

Como dice M^a José Ruiz, *"el gesto adquiere sentido en la mente del espectador conforme a los códigos culturales de*

*comunicación de este; diferencias culturales insalvables ocasionarán una disociación entre significativo y significado. El ejemplo más característico es la danza prohibida con más ahínco y al mismo tiempo la más deseada, la zarabanda, que para un espectador español musulmán o morisco es simplemente una danza ritual de culto a la fecundidad (y hemos de recordar que actualmente las novias van al altar con un ramo de flores de **azahar** sujeto por una **banda** o cinta como símbolo de su futura fecundidad) merecedora de todo el respeto que inspira una danzarina sagrada.”*

Prácticamente en toda Europa se bailaban las mismas danzas, ¿Cómo se transmitían? Pues bien, al margen de su transmisión por los escritos de los diferentes maestros, no se pueden olvidar los matrimonios de los diferentes monarcas. Cada consorte tenía su propio maestro, que no siempre era de su propio país. Los músicos iban de una corte a otra y con su repertorio transmitían las canciones y las danzas siendo seguidos por damas y caballeros y seguro que no tenían partituras musicales, pues en un periodo de la historia de la música donde coincidieron músicos tan relevantes como Adam de la Halle, Gil Binchois, Praetorius...etc. la improvisación era cosa normal. Estos fueron los primeros que se conocieron sus nombres y los primeros también que se reconocieron sus obras escritas, es de suponer que hasta ese momento no se conociesen escritos de danza

puesto que lo mas antiguo que se tiene conocimiento son, el manuscrito de Cervera en España (1488) Domenico de Ferrara, en Italia (1462) y el códice Burgundio, en Francia, (1450).

La mayor curiosidad con la que nos hemos encontrado ha sido el ver la cantidad de danzas con nombre español o con referencia a España, que hemos visto. La Spagna, era una danza baja que fue utilizada por la mayoría de compositores del momento, se han encontrado mas de cinco versiones diferentes de la misma, tanto borgoñonas como italianas y germanas, la Baja del Rey de España, la Navarresa, la Castilla, los canarios, etc lo que viene a demostrar que, en ese momento, no solo en política era importante España.

La política matrimonial tanto de los Reyes Católicos como de otros monarcas europeos, hace comprensible la divulgación de "la Spagna" "la Castilla", "la Aragonesa", "la Barcelona", "los Canarios", la Gallarda etc. Danzas que en este momento fueron de mucho éxito, a esto contribuyeron también los músicos españoles que colaboraron en esta tarea pues estaban muy bien considerados en toda Europa como grandes discantores, *pues no hay que olvidar que la musica eran solo los tenores de las mismas y su habilidad para las improvisaciones hacía que estas fueran más atractivas, por tanto estaban muy buscados. R. Plá.*

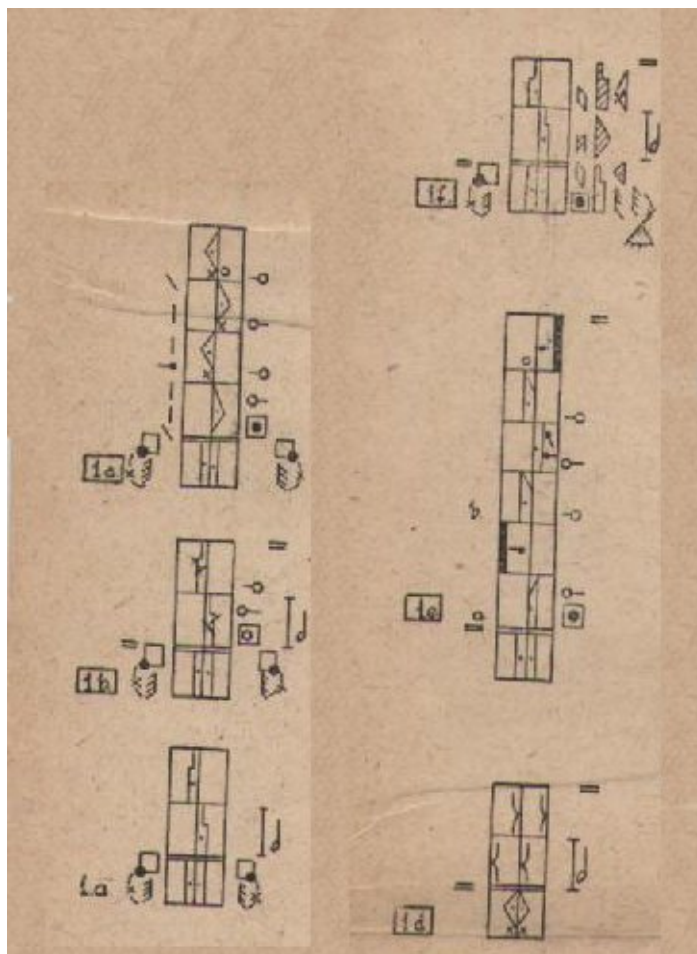
También tenemos que considerar la música que se utilizaba en Europa durante el Renacimiento, es de gran ayuda el estudio realizado por J. J. de Rey sobre las *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, estudio al que hemos recurrido en varias ocasiones, pues muchas partituras se guardaban no por ser danzas sino más bien por ser canciones.

Con el tiempo, la lógica evolución de la escritura y las diferentes formas de pensar de los distintos maestros hicieron evolucionar el sistema, además en Italia, a finales del s. xv y principios del xvi se representaban las diferentes danzas dibujando toda la figura, tanto del caballero como de la dama. En Francia, con la creación por el Rey, en 1661, de la Academia de la Danza y la aparición de maestros tan creativos como fueron Beauchamps y Feuillet buscaron una forma más clara y concreta para representar los pasos de que se componían las danzas, y se llegó a representar toda una serie de tablas con cada uno de los pasos que en este momento ya eran muy numerosos, así como las diferentes danzas creadas por los coreógrafos del momento. Este sistema, que fue el más evolucionado, dio pie a la enorme divulgación que tubo puesto que se utilizó en toda Europa, desapareciendo todos los anteriores. A partir de este momento ya no surgió nada nuevo, concreto, hasta finales del s. xix y principios del s. xx. Con la aparición

de los maestros que dieron el impulso para renovar totalmente, no solamente la danza, si no la interpretación, la coreografía, la técnica etc. Lo que hizo que los maestros se afanasen en buscar formas de transmisión que fuesen efectivas y comprensibles, aunque muchos siguieron con su propio estilo y forma de escribir ya se afirmaron muchos, hasta aparecer los sistemas mas utilizados en la actualidad, Sistema Benesh y Sistema Laban.



Notación coreográfica, sistema Benesh.



Notación coreográfica, sistema Laban.

2.- ESTRUCTURA GENERAL

2.1. MATERIAL Y MÉTODO.

En el proceso de búsqueda de información se ha recurrido a bibliografía especializada, poca y dispersa, se consulto con las publicaciones mas recientes sobre el tema indagando también, en las principales bibliotecas los fondos sobre danza antigua, medieval, renacentista y barroca. También se ha indagado a través de la red, en las bibliotecas que resultan de difícil acceso, también se adquirieron las publicaciones facsímiles que se han podido conseguir, así como partituras, historias de la música e historias del teatro.

La mayor ayuda en textos antiguos se ha encontrado en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, dentro de su servicio on line, así como en la Biblioteca Nacional en su Fondo Barbieri. Biblioteca Nacional de París, fondo de manuscritos italianos, y el fondo Rothschild 2973, Département des Manuscrits, división occidentale. Se investigó, y realizó un listado muy importante de ediciones modernas y antiguas, en la Mediateque du Centre National de Danse, de París-Pantin. También tenemos que agradecer al **Ayuntamiento de Cervera, Lérida**, a través de su Directora del Archivo Municipal, la copia informática de su

Manuscrito. Se ha recurrido a la Biblioteca del Conservatorio Superior de Danza de Valencia y a la del Conservatorio Superior de Música.

Una vez recopilado todo el material posible, se han seleccionado cronológicamente, los sistemas de notación, por países, formas características y clase de publicación, - manuscrito, libro, apunte, artículo etc. Conseguido esto se ha dividido el trabajo en las siguientes partes:

- *Antecedentes históricos.*
- *Explicación de las danzas características.*
- *La Danza Baja.*
- *Las Danzas de origen español.*
- *Análisis de los escritos considerados más interesantes.*

La razón por la que hemos dirigido la investigación por este camino ha sido la dispersión de información que hay sobre este tema. Si buscamos, encontraremos mucho sobre los principios de la escritura de música, pero poco sobre la de la danza. Sin embargo, tenemos que hacer notar que dentro de la música existen muchas anotaciones de danza, que han sido ignoradas por pasar de ello o bien por desconocimiento de lo que significaban - las letras – los símbolos- que representaban los pasos de las danzas que estaban escritas bajo las líneas del pentagrama.

El poder unir estas informaciones y facilitar su conocimiento es una de nuestras intenciones y otra es el dar a conocer la cantidad de danzas renacentistas y aún anteriores que tienen sus antecedentes en danzas españolas.

2.2.- DIVISIÓN EN PARTES

Primeramente seleccionar y ordenar las fuentes cronológicamente dando la máxima atención a las fuentes primarias que es donde se encuentran los documentos de mayor antigüedad y por lo tanto los mas delicados y difíciles de conseguir. Facsímiles, reproducciones informáticas y copias de diversa índole hechas a mano. Seguidamente los libros mas modernos y actuales que han sido adquiridos o consultados. Tenemos que destacar la ayuda que supuso el listado de libros sobre el tema, que conseguimos en la biblioteca del Centre National de Dance, de París- Pantin, y también el listado de obtenido de "Rendance Bibliography".

El orden de realización ha sido, en principio el cronológico, y al realizar el trabajo se ha seguido la siguiente pauta:

- a) Antecedentes históricos.
- b) Conocimiento de escrituras.
- c) Conocimiento de manuscritos.
- d) Conocimiento de tratados.
- e) Formas musicales de danza.
- f) Partituras.
- g) Comentario y análisis de diferentes tratados.

Entre estos documentos encontramos un artículo sobre la *"anotación de las fuentes primarias de información sobre*

danzas antiguas" realizado por Geoffrey Matthias, es bastante antiguo y no hemos podido localizar ni su procedencia ni su datación. El editor nos advierte que es posible que después de este escrito, se pueden haber publicado mas artículos e incluso se hayan publicado libros sobre este tema y no estén relacionados, pero nosotros podemos utilizar este formato sin problemas, ya que también está basado en otro listado anterior realizado por "*Patri du Chat Gris*" hace ya algunos años. El original está escrito en inglés y su título original es:

**Primary Dance Sources: An Annotated Bibliography.
Formato.**

I.- Fuentes del siglo quince y principios del dieciséis.

- a. Fuentes italianas.
- b. Fuentes franco/borgoñonas.
- c. Fuentes inglesas.
- d. Fuentes españolas.
- e. Fuentes germanas.

II.- Fuentes del siglo dieciséis y principios del diecisiete.

- a. Fuentes italianas.
- b. Fuentes franco/borgoñonas.
- c. Fuentes inglesas.
- d. Fuentes españolas.
- e. Fuentes germanas.

Periodos de tiempo.

La sección I contiene los manuales que están datados aproximadamente entre 1450 y 1550.

La sección II contiene aquellos que su datación se encuentra entre 1550 y 1650.

Estas fechas han sido escogidas para reflejar la diferencia en los estilos de danza que existían en esos periodos. Por ejemplo, cuando Arbeau explica las Basse Dances, muchas de las fuentes cuando hablan de este estilo de danzas se refieren a un momento anterior y está claro que las Basse Dances de Arbeau son bien diferentes a las del siglo anterior. La separación de países es parcialmente arbitraria pero solo parcialmente porque solo son diferencias de estilo. Un ejemplo es el existente entre las Basse Dances italianas y las borgoñonas del primer periodo. Las fuentes italianas son mucho más libres, con más variedad de pasos, mientras que las fuentes borgoñonas nos hablan de unas danzas mucho más simples, muchas veces es simplemente la forma de interpretarlas.

SECCIÓN I. A- FUENTES ITALIANAS DEL SIGLO QUINCE.

Domenico da Piacenza. De arte saltandi & choreas ducendi (c.1450). Ms. En París, Biblioteca Nacional (fonds it. 972). Publicado por Dante Bianchi. "Un trattato inedito di Domenico da Piacenza." La Bibliofilia. Florence Anno 65 (1963), pp. 109-149.

Antonio Cornazano. *Libro dell'arte del danzare* (1455). Copia del manuscrito (c.1465) en Roma Biblioteca Apostólica Vaticana (Codex Capponiano, 203). Publicado con notas de C. Mazzi. "Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano." La Bibliofilia Florence. Anno 17 (1916), pp.1-30. Traducido al inglés por Madeleine Inglehearn y Peggy Forsyth. El libro del Arte del Danzado (Londres: Dance Books Ltd, 1981).

Guglielmo Ebreo. Guglielmi Hebraei pisauensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum (1463). Ms. (por el amanuense Paganus Raudensis) en París, Bibliotheque Nationale (fods it 973). Sin publicar.

Guglielmo Ebreo. Sin título (c. 1460).ms. En Foligno, Seminario Vescovite, Biblioteca L. Jacobilli (MS D.I. 42). Publicado (como un regalo especial de boda a la pareja Renier- Campostrini) por Michele Faloci-Pulignani. Otto bassdanze di M. Guglielmo de Pesaro e de M. Domenico da Ferrara (Foligno: 1887).

Guglielmo Ebreo. De practicha seu arte tripudii vulgare opusculum, Ghugliemi hebrei Pisaurensis. Ms. En Florencia, Biblioteca Nacional Central (Codex Magliabecchiana-Strozziano XIX, 9, Nr.88).

Publicado por Francesco Zambrini. *Trattato dell'artedel ballo di Guglielmo Ebreo, pesarese* (Bologna:1873).

Reimpreso por Forni (Bologna: 1968)

Guglielmo Ebreo. Trattato Della danza composto da Maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di Maestro Domenico, Cavaliere Piacentino (n. d.). Ms. In Siena, Biblioteca Comunale (Codex V. 29). Publicado, con la omisión de de pasajes añadidos por Zambrini, y Roncaglia en su versión, por Curzio Mazzi. "una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli." *La Bibliofilia*. Florence: Anno 16 (1915), pp.185-209.

Guglielmo Ebreo. Primera página con los títulos, desaparecida. Ms. En Modena, Biblioteca Estense (Ital. 82, a. J. 9. 4. (formalmente VII.A.82)).Publicado por Giovanni Messori Roncaglia. *Della virtud et arte del danzare.....*(Modena: 1885).

Guglielmo Ebreo. (G. Ambrosio). Domini Iohannis Ambrosii Pisaurensis de Practica seu arte Tripudii Vulgare Opusculum. Ms. En Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 476). Sin publicar.

Guglielmo Ebreo. Guglielmus ebrets pisauensis de pracha seu arte tripudi vorghare opusculum. Ms. (datado el 6 de Diciembre 1510 (o posiblemente 1540)) en Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana (Codex Antinori A 13). Sin publicar.

Guglielmo Ebreo. Guglielmi ebreipisaurensis de pracha seu arte tripudi vulgare opusculum feliciter incipit semper chongratia sia di dio senper. Ms. (originalmente en posesión de Giorgio del Giudeo (c.1470),y que fue regalado por Walter Toscanini) en New York, Public Library, Dance Collection (Cia Fornaroli Coll. (S) *MGZMB-Res. 72-254). Sin publicar.

Guglielmo Ebreo. Fragmento de un manuscrito, sin título, que se encuentra en Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale (Fondo Palatino 1021, ff. 105r-106v.). Sin publicar.



Siglo XV. Baile en la corte de los Valois.

SECCIÓN I. B- FUENTES FRANCO-BORGOÑONAS DEL SIGLO QUINCE.

MANUSCRITO DE BORGOÑA.

Bruselas- Biblioteca Real, Ms 9085. Facsímile con introducción y transcripción del musicólogo Ernest Closson. El manuscrito llamado de las bajas danzas de la biblioteca de borgoña (Bruselas: 1912). Este facsímile, con la introducción, ha sido reimpresso por Minkoff, Ginebra.

Michel Toulouze, impresor, publicado como l' Art et instruction de bien dancer (Paris: c. 1488- 1496).

Publicado en facsímile con música transcrita y editada por Richard Rastall y traducido por A. E. Lequet (New York, Dance Horizons: 1971).

Publicado en facsímile por Minkoff (Ginebra: 1985).

Le ballet de la royne de Cessile. El ballet de la reyna de Cessile. Coreografías Flyleaf sobre una copia de "Geste des nobles Francoys in Paris", Biblioteca Nacional (fondos fr. 5699 (formalmente fondos franceses10279)). Danzas transcritas en el libro de Curt Sachs, World History of the Dance (New York: 1937), pp. 313-314.

Jacques Moderrne. S'ensuyvent plusierurs basses dances, tant communes que incommunes, comme on pourra veoyr cy dedans (Lyon: press of Jacques Moderne, c.1532-1533). Única copia conocida está en la Biblioteca Nacional. (Coll. Rothschild, VI-3 bis-66, N°19). Breve

estudio y edición de las danzas publicadas por Francois Lesure. "Dances et chansons a danser au debut du XVI siecle." Recuil de travaux offerts a M. Clovis Brunel vol II, pp. 176-184. Facsimile publicado por Minkoff, (Ginebra: 1985).

Torino Ms. Sin título, único cuadernillo (datado en el 27 de diciembre 1517) en Turin, Archivi Biscaretti (Mazzo 4, N° 14). Publicado por P. Meyer. "Role de Chansons a danser du XVI siecle." Romania. Paris. Vol 23 (1894), pp.156-60.

Antonius de Arena. A sus compañeros estudiantes. (Avignon: c. 1520), y muchas ediciones subsiguientes. Traducido al ingles, por John Guthrie y Marino Zorzi. "Rules of Dancing" para el Dance Research, el Journal de la SocietY for Dance Research. London. Vol. IV, Otoño de 1986, pp.3-53.

SECCIÓN I. C - FUENTES INGLESAS DEL SIGLO QUINCE.

Robert Capeland. "*The manner of dauncynge of bace daunces.*" Traducción de una gramática francesa procedente de una fuente desconocida, también francesa, publicada y traducida por Alexander Barclay. La introducción de la escritura y la pronunciación Francesa utilizada en Londres 1521. Solamente una copia en Oxford, Bodleian Library (Douce B. 507). Publicada por Mabel Dolmetch. Danzas de Inglaterra y Francia desde 1450 a 1600, (Londres 1949), pp. 2-4. Reimpreso por Da Capo Press, (New York: 1975).

Salisbury Ms. Sin título, sin fecha, coreografías en una copia de Jon. De Janua. Catholicon (Venecia: 1497). Facsímile y transcripción con notas, publicado por Daniel Hertz. "*The Basse Dance.*" Annales Musicologiques, VI (1958-1963), bet.pp. 310-311, pp,337-340.

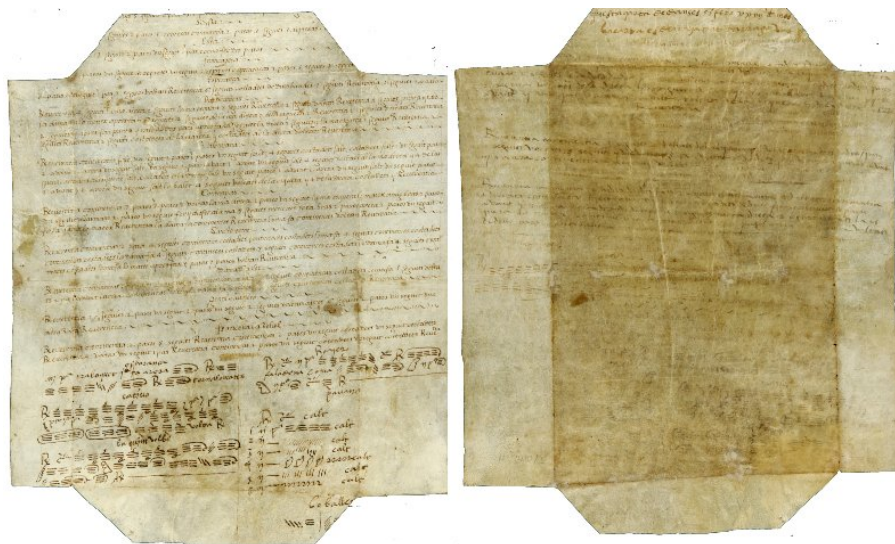
Sir Thomas Elyot. El libro llamado "*the Governour*" (Londos: 1531). Facsímile publicado por The Scolar Press gh(Menston, England: 1970). Reinpreso por S.E. Lehmborg (Londres y New York, Everyman's Library, JU.M.Dent & Sons: 1962). (19 capítulos dedicados a la danza).

SECCIÓN I. D - FUENTES ESPAÑOLAS DEL SIGLO QUINCE.

Manuscrito de Cervera. Sin título, sin fecha, (1496) son un par de hojas sueltas conservadas dentro de un manual notarial en Cervera. Archivo Histórico (fondo notarial 3.3.). Facsímile en un volumen editado por F. Carreras y Candí.

Folklore y Costumbres de España. 2ª ed. (Barcelona 1934), vol I, p. vii: vol.II, p.303.

Manuscrito del Hospital: Sin título, sin fecha, pergamino, fue una tapa de libro.



Manuscrito del Hospital.

(m. 1410/2 Biblioteca de Cataluña)

HOSPITAL DE LA SANTA CREU

SECCIÓN I. E - FUENTES ALEMANAS DEL SIGLO

QUINCE.

Manuscrito De Nurnberg. "Hie Jnnen sindt geschriben die wellschen tenntz" Muy breve, sin fecha (c.1517) manuscrito en Nurnberg, Alemania. Nat, Mus. (MS 8842) Existe un comentario en una sola página del manuscrito facsímile, en el libro de Ingrid Brainard. "The Arto of Courtly Dancing in Transition.....", Crossroads of Medieval Civilization....., ed.E.E. Dubruck y K.H. Goller. En las Series Monograficas, Medievales y Renacentistas, V (Michigan: Michigan Consortium for Mideval and Early Modern Studies, 1984), pp. 61- 79.

SECCIÓN II. A - FUENTES ITALIANAS DEL SIGLO DIECISEIS.

Marco Fabritio Caroso. Il Ballarino (Venecia; 1581). Facsímile reimpresso por Broude Brothers (New York; 1967).
Marco Fabritio Caroso. Novilta di Dame (Venecia; 1600). Facsímile reimpresso por Forni Editore, Bologna. Traducido al ingles con la introducción de J. Sutton (Oxford; Oxford University Press, 1986).

Marco Fabritio Caroso. Raccolta di varii balli (Roma; 1630). Esencialmente es una reimpresión de Nobilta di Dame con un nuevo título.

Cesare Negri. Le gratia d'amore, (Milan; 1602) Facsímile reimpresso por Broude Brothers (New York: 1969). Traducción al ingles y Facsimile por Gustavina Yvonne Kendall, "Le Gratie D'Amore" 1602 por Cesare Negri: Traducción y comentario. PhD lectura Stanford University 1985.

Cesare Negri. Nuove inventioni di balli (Milan: 1604). Este volumen es una reimpresión del volumen anterior.

Livio Lupi da Carravagio. Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannarii e passeggi.... (Palermo: 1607)

Propero Luti de Sulmona. Opera bellísima nella quale si contengono multe partite, et passeggi di gagliarda... (Perugia: 1589). Este trabajo es similar al

anterior de Lupi, pero bastante mas corto. La explicación de los pasos esta en una sola pagina, explicando mucho mas sobre caprioles, gallardas y treinta y dos variaciones de gallarda.

Il Papa Ms. El manuscrito del Papa, New York, Public Library, Dance Collection (Cia Fornaroli Colt. *ZBD-26) Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Codex Magliabecchiana – Stroziano XIXm cod. 31).

Felippo de gli Alessandri. Discorso sopra il ballo (Terni: 1620). Es un manuscrito perdido. Hay relaciones.

SECCIÓN II. B - FUENTES FRANCESAS DEL SIGLO DIECISEIS.

Thoinot D'arbeau. (Anagrama de Jehan Tabourot). Orchesographie (Langres: 1589; 2ª edición 1596). Traducida al inglés por Cyril W. Beaumont (Londres: 1925; reimpresa por Dance Horizons, New York.1968). Revisada por Mary S. Evans (Kamin Dance Pub. 1948; reimpresa con una introducción y notas de Julia Sutton y labanotación por M. Becker y J. Sutton por Dover Pub. New York: 1967).

Francois de Lauze. Apología de la Danza (n.p.: 1623). Facsimile reimpreso por Minkoff(Ginebra: 1977). Moderna reimpresión con traducción al inglés y notas de Joan Wildeblood (Londres: Frederick Muller Ltd, 1952).

B. de Montagut. "Lovange de la Dance" (c.1623). Ms. en Londres, British Museum (MS: Royal 16E, 37-39). Sin publicar.

SECCIÓN II. C - FUENTES INGLESAS DEL SIGLO DIECISEIS.

Sir John Davies. Orchestra. a poem of dancing (Londres; 1594). Diversas reimpresiones modernas. (Es un poema isabelino alabando la danza).

Thomas Morley. Es un facil introducción para practicar música(1597; 2ª edición 1608). Esta reimpresso en la actualidad editado por R. Alec Harmon (New York: W.W. Norton and Company, 1952)

Inns of Court Mss. Seis manuscritos todos relatando como se baila en la London Inssof Court: Oxford, Bodleian Library (Rawl. Poet j08) (c. 1570). London, British Museum Library (Harley 367) (n.d.) Oxford, Bodleian Library (Douce 280) (c.1606). Oxford, Bodleian Library (Rawl.D. 864) (c. 1630). London, Inner Temple Library (Misc. Vol XXVII) (mid. 17th century). London Royal College of Music (ms. 1119) (mid 17th century). All mss. Estan transcritos por James P. Cunningham. Dancing in the Inns of Court (London: Jordan and Sons Ltd, 1965). Tambien estan transcritos con comentarios por D.R. Wilson. "Dancing in the Inns of Court" Historical Dance, vol 2 nº5 1986/87. pp. 3 – 16.

John Playford. The English dancing master (London: 1651; and many subsequent editions). Facsimile reimpresso con

introducción y notas por Margaret Dean – Smith (London: Schott & Co. Ltd, 1957).

Hay reimpresiones más modernas, con música en notación actual, por Hug Mellor y Leslie Bridgewater (Londres, 1933); reimpresas por Dance Horizons (New York: n.d.).

SECCIÓN II. D - FUENTES ESPAÑOLAS DEL SIGLO DIECISEIS.

“Reglas de dansar.” Ms. De Madrid, Biblioteca de la Real Academia (Col. Salazar, Th. Fol. 149v del T.N. 25). Son solamente dos folios.

“Manuscrito del Hospital”. El Manuscrito son dos hojas, las guardas de un libro. Esta escrito en catalán. Se encuentra en Barcelona, en la Biblioteca Central, Originariamente del Hospital de la Santa Creu).

Facsimile en el Cancionero popular de Cataluña de Francesca Pujol y Joan Amades. Vol I Diccionari de la Dansa.... Barcelona: 1936.

Juan de Esquivel Navarro. Discursos sobre el arte del dansado (Sevilla: 1642; Madrid: 1647).

SECCIÓN II. E - FUENTES ALEMANAS DEL SIGLO DIECISEIS.

Michael Pretorius. Terpsichore (Wolfenbuttel: 1612). Reimpreso por La Nove Davenport (New York: Associated Music Publishers, 1969).

Michael Pretorius. Syntagma Musicum ((Wolfenbuttel:
1619).Reimpresión del Facsimile por Nachdruck hrsg. Von
Gurlitt (Kassel, Barenreiter: 1958 – 59).

2.3.-RAZÓN POR LA QUE SE HA ESCOGIDO ESTE MATERIAL.

La razón por la que se ha dirigido la investigación por este camino ha sido la dispersión de información que hay sobre este tema. Al comienzo de la búsqueda, encontramos mucho sobre los principios de la escritura de música, pero poco sobre la de danza. Sin embargo dentro de la música existen muchas anotaciones de danza, que han sido ignoradas por desconocimiento de lo que significaban - las letras – los símbolos- que representaban los pasos de las danzas que estaban escritas bajo las líneas del pentagrama.

El poder unir estas informaciones y facilitar su conocimiento es una de las principales intenciones de este trabajo y otra es el dar a conocer la cantidad de danzas renacentistas y aún anteriores que tienen sus antecedentes en danzas españolas.

En los manuscritos más antiguos aparecen los nombres de numerosas danzas de origen hispano, algunas tan remotas como una que hace referencia al Rey D. Rodrigo. No porque lo aluda sino por los textos de la poesía que lo acompaña.⁴

⁴ ROBERTO PLÁ.

Se ha podido conseguir un listado muy interesante sobre las publicaciones especializadas tanto en música como en danza, y ediciones de partituras de danzas francesas muy antiguas, así como un listado cronológico de obras sobre este tema, tanto manuscritos, facsímiles, como libros modernos, indicando tanto su procedencia como su ubicación actual. Teniendo en cuenta que muchas veces las ediciones modernas de partituras antiguas no sirven en la investigación puesto que se ha suprimido "lo que no era música" o sea la notación de la danza.

Por otra parte hemos referenciado, pero no se han adjuntado a este trabajo todos aquellos documentos que por una causa u otra han sido ya estudiados por otros investigadores y son más populares al tener ediciones modernas.

También se han consultado textos musicales religiosos por contener anotaciones "al margen" de movimientos coreográficos, en estos casos, de los diferentes ritos del calendario y también poesías, como la del manuscrito de Salisbury, que se estudió, se tradujo y se ordenaron las diferentes danzas.

Documentos clave para la realización de este trabajo han sido:

- El manuscrito de Cervera.
- Manuscrito de Salisbury.

- Incunable de Michel Toulouze.
- El Códice Burgundio, *livre de dances*, de María de Borgoña.
- El *Chansonnier de Jean de Montchenu*.

El Códice Burgundio, en la Bibliothèque Albert I de Bruselas y el Chansonnier, con signatura Ms. Occ. Rothschild 2973, en la Bibliothèque Nationale de France. Estos dos libros forman parte de la colección de siete que se realizaron con todo lujo de miniaturas e iluminaciones por la scriptoría de Borgoña, en el momento de su máximo esplendor, las músicas son de los compositores más antiguos de los que se tiene su música escrita. Pretorius, Dufay, Okeghem, Gil Binchois etc. Se caracterizan por estar todos encuadernados en terciopelo rojo. Sus miniaturas muestran las dificultades en que se encontraban las damas para bailar con la indumentaria del momento, tocados y colas.



Este precioso manuscrito es el Cancionero de Jean de Montchenu, realizado en la scriptoría de los Duques de Borgoña por encargo directo de Jean de Montchenu, noble, protonotario apostólico y después Obispo de Agen (1477) y mas tarde de Viviers (1478- 1497) encargó este códice de canciones medievales amorosas italianas y francesas, haciendo honor así a su notoria fama de galán. Son casi todo, canciones para danzar, mejor que canciones solas. Su caligrafía musical es exquisita y las miniaturas de las damas nos muestran perfectamente las dificultades que tenían para danzar con sus tocados.

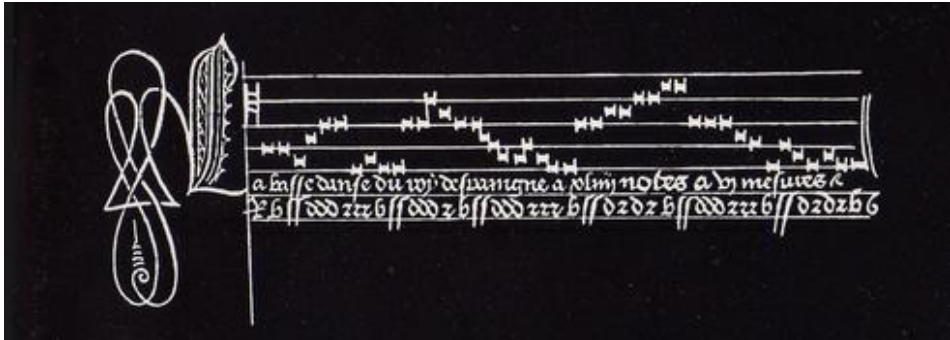
Está datado entre 1460 y 1477.y se conserva en la BNF, con signatura, Rothschild 2973. Département des Manuscrits, (divisi occidentale).Es un manuscrito en pergamino, con 72 folios, 144 páginas, 22x16 cm.

Con respecto a los diferentes libros antiguos españoles, todos son de la Biblioteca Nacional, de su importante Fondo Barbieri, y de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

También se han consultado las webs sobre temas puntuales.

Los más modernos son de adquisición personal, que se relacionan en el apartado de bibliografía.

Al referenciar los manuscritos y su ubicación actual se facilita a futuros investigadores el poder recurrir a estos con la mayor facilidad.



La Spagna, Danza baja del códice Borgoñon.

3.-OBJETIVOS.

Conocer las diferentes formas de transcribir las danzas. Su escritura y representación.

Nuestro principal objetivo es el estudio de los diferentes modos de representar la escritura de la danza, sus formas y evolución de las mismas, aportando y reuniendo una documentación que se encuentra dispersa y de difícil localización, para que sea fácilmente reconocida y por tanto estudiada.

Para realizar el estudio sobre el significado de los diferentes sistemas de notación de la danza se tiene que tener presente la evolución del significado del signo, realizando un análisis semiológico de los mismos. Por tanto si se atiende a las teorías tanto de Pierce (10 sept,1839†1914) como de Ferdinand Saussure(1857†1913) es necesario distinguir la diferencia entre iconos índices y símbolos, ¿ Puede reconocerse un paso de danza sólo con el signo Ξ . ¿Que significado tiene este símbolo? ¿Puede reconocerse fácilmente? ¿a qué época pertenece? ¿Qué maestros los utilizaron? ¿en que país apareció? Su utilización ¿duró mucho tiempo?.

La musica y la danza, como realización artística es una forma de lenguaje insinuante, en la que se expresa por medio del sonido del movimiento corporal, y el ritmo,

todo un orden de ideas y emociones independientes de las demás esferas sensitivas, morales e intelectuales, y de índole pura y exclusivamente musical y dancística. La música y la danza *escritas*, son una modalidad del lenguaje determinante, que por un raro privilegio se hallan unificadas en todo el mundo civilizado. La danza en sí misma, es un lenguaje no verbal universal.

El gesto adquiere sentido en la mente del espectador conforme a los códigos culturales de comunicación de este; diferencias culturales insalvables ocasionarán una disociación entre significante y significado. Para el estudio de la notación de la danza, se tiene que partir de:

- no hay un único formato de interpretación, hay que ubicar cada sistema dentro del apartado que le corresponda, país, época, situación social.

- los conceptos, reflejados en signos específicos, sistemas concretos, iconos, índices o símbolos, tendrán que adaptarse a los criterios necesarios para definir y clasificar los diferentes estilos de danza.

- para ello se identificará cada símbolo con un paso concreto, que no pueda ser otro, y que sea posible realizarlo de inmediato.

Últimamente se ha reconocido la importancia de la notación del movimiento en general y no tan solo de la

danza, se han realizado estudios en la Universidad de Barcelona, muy interesantes y que avalan nuestro trabajo.

“HACIA UN ALFABETO COMPARTIDO EN LA
CODIFICACIÓN DEL MOVIMIENTO CORPORAL EN
ESTUDIOS OBSERVACIONALES”

Conrad Izquierdo y María Teresa Anguera*

Universidad Autónoma de Barcelona y * Universidad
de Barcelona

En la evolución de los diferentes sistemas de notación hay que contar con los maestros que los inventaron y enseñaron a sus aristocráticos alumnos, sabiendo a que país pertenecían y si tuvieron una trascendencia importante o pasaron pronto. Teniendo en cuenta que los maestros de danza del renacimiento, eran como los maestros de esgrima, música o protocolo, caballeros muy respetados, sus alumnos eran siempre pertenecientes a las mejores familias y probablemente no abandonaban a sus señores hasta su muerte. Esto se demuestra en sus libros. (fechas, reseñas, dedicatorias, años de edición etc). Cuando uno de estos maestros escribía un libro, era para sus alumnos. Por esto en las primeras páginas las dedicatorias eran lo más importante, con la relación de todos los títulos que poseían y muchas veces con el retrato de la persona a la que iban dedicados.

Esto ocurría normalmente en los tratados italianos, de los siglos XV y XVI,

IL BALLARINO
DI M. FABRITIO CAROSO
DA SERMONETA.
Diviso in due Trattati;
Nel primo de quali si discorre la diversità de i costumi, che si danno à gli
arti, et movimenti de i corroni, et de i Balli, et de i costumi de gli
si dichiara con quali costumi, et in che modo debbono farsi.
Nel secondo s'insignano diversi forti di Balli, & Balletti sì
all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & di Spagna.
Ornato di molte Figure,
Et con l'istrucciona di Libro, & il soprano de la Musica
nella maniera di Libretto Italiano.
Opera nuovamente tradotta in Ispa.
ALLA SERENISSIMA BIANCA CAPPELLO DE MEDICI,
GRAN DUCHESSA DI TOSCANA
CON PRIVILEGIO.



IN VENEZIA, Appresso Francesco Ziletti. M D L XXXI

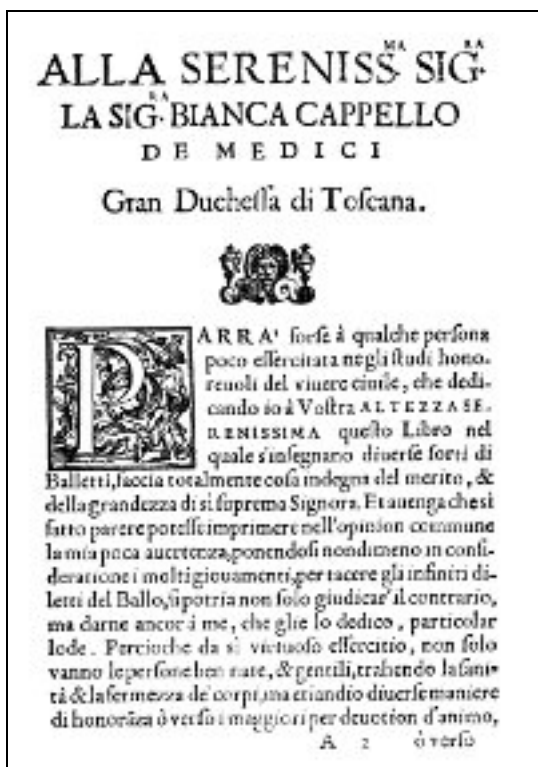
En la página de entrada del tratado de Caroso *IL BALLARINO*, se puede apreciar claramente la dedicatoria a *BIANCA CAPPELLO DE MEDICI DUQUESA DE TOSCANA*.

DISCURSOS
SOBRE EL ARTE
DEL DANÇADO,
Y
SVS EXCELENCIAS Y
primer origen, reprobando
las acciones deshonestas.
Compuesto por Juan de Esquivel Navarro,
vecino y natural de la Ciudad de Sevilla, Discipulo
de Antonio de Almenda, Maestro de Dançar de la Magestad de el Rey nuestro
Señor D. Phelipe Quarto el Grande,
que Dios guarde.
DEDICADOS
A Don Alonso Ortiz de Zuñiga Ponce de León y
Sandoval, hijo primogénito del Marques de
Valdeaznivas, y sucesor en su Casa,
Estado, y Mayorazgo.
CON LICENCIA,
Impressos en Sevilla, por Juan Gomez de
Blas. Año de 1642.

En este libro, español, del maestro Juan de Esquivel Navarro, se puede apreciar la dedicatoria a Don Alonso Ortiz de Zuñiga Ponce de León y Sandoval, hijo primogénito del Marqués de Valdeaznivas, sucesor en su Casa, Estado y Mayorazgo.

En este momento Esquivel se encontraba a su servicio. El libro está impreso en Sevilla en el año 1642.

El detalle de las dedicatorias es una de las cosas comunes que tienen los tratados.



Página de entrada del tratado de Caroso da Sermonetta.

Respecto a las diferentes formas de anotar los símbolos de danza, hay que agruparlos primeramente por épocas. Más tarde por países y estilos, localizando cada forma en un grupo, sin perder la idea de que hay sistemas, como el de Cervera, que no hay otro igual, pues solo se difundió en exclusiva, por España, concretamente en el Reino de Aragón, realizando una descripción del

perfil sistematizado del tipo de lenguaje que es la notación de la danza. Algo que no se puede olvidar y hay que tenerlo en cuenta, es que sea el manuscrito que sea y su modo de escribir la danza, los pasos son siempre los mismos lo que varía son las formas de escribirlo. Más tarde, ya en el siglo XVI, con los grandes maestros italianos, se aumenta considerablemente el número de posturas, pasos y encadenamientos y cada uno de ellos tiene su nombre propio y su propia ejecución. Al aumentar las formas de danza, con sus pasos característicos cada una, hace que tengan formas concretas y que estos pasos se llamen "paso de gallarda" "paso de minuete" "paso de vals" etc. Y que estos pasos sean representados con una descripción muy exacta, y que se ha conservado hasta hoy.

3.1. DESCRIPCIÓN DE LOS PASOS.

Desde un principio conocemos la extraordinaria sencillez de los pasos de las danzas antiguas, por una parte las danzas que son realizadas por el pueblo y por otra las realizadas por la corte.

Las danzas campesinas, son, normalmente, las llamadas *danzas altas*, muy sencillas y compuestas por cadenas, pequeños saltos, corros y farandolas. Se bailaban por parejas y también en grupos.



Y las danzas bajas o bajadanzas, que son las que se interpretaban por la nobleza, en castillos y palacios, son

mas de parejas y grandes filas de danzantes unos detrás de otros, con series de saludos y reverencias, lentas y ceremoniosas.

Sus pasos son los cinco característicos, lentos y ceremoniosos, glisados y sin mover el cuerpo, medias vueltas y vueltas enteras pero con marcada parada con saludo y reinicio para terminar el giro. El comienzo de la danza era siempre con el pié izquierdo, terminando la frase con su característico cierre. Las direcciones hacia la izquierda se consideraban como hacia delante, mientras que el ir a la derecha era ir hacia atrás. Esta actitud se conserva a través de los siglos y no solo en las danzas de salón, en las danzas folklóricas también se comienza por la izquierda.

La investigación sobre la danza medieval es prácticamente inexistente, contrastando esta laguna con la abundancia y calidad de los trabajos efectuados sobre la literatura, pintura, música y resto de las artes. Por tanto es muy poco lo que sabemos de estas danzas durante la Edad Media y principios del renacimiento, puesto que no hay documentación escrita que nos pueda demostrar de que se trataban. No hay "*pequeña historia*", cartas, comentarios de corte o bién algún documento gráfico, esto ocurre a partir del siglo XVII, en las cartas de las damas que hacian comentarios sobre lo que había ocurrido en un baile o en una situación interesante. Si hay,

dibujos, pinturas y músicas, que nos dicen como bailaban, por ejemplo la volta de la reina de Inglaterra.



Queen Elizabeth dancing with the Earl of Leicester, c. 1580.

Como ya se ha dicho, en la educación de los nobles se consideraba imprescindible que desde la infancia se aprendieran las bajadanzas, sus pasos y combinaciones, siendo estos pasos muy sencillos, solo tenían que recordar la secuencia de los pasos y su recorrido. En las danzas altas el paso principal era el “paso corrido” un paso detrás de otro, andar, correr, algún salto no muy alto, el caballero elevaba a la doncella y la dejaba otra vez en el suelo. Las figuras eran, en la farandola, las manos cogidas, la derecha con la izquierda para ir todos

en la misma dirección y también derecha e izquierda una mano delante y la otra detrás. Es la danza más antigua que se tiene referencia, junto con el branlé, que forman parte las dos, de lo que venía a ser la carola. Una canción para bailar. Se realizaban, los branles en corro y las farandolas, en línea. También hay que tener en cuenta que era más importante el dibujo que los pasos pues ya se sabe que en un principio, eran solo cinco, y en estas danzas de lo que se trataba era de correr, y no tenían ni giros ni saltos.⁵ También se tenía que tener en cuenta que estas danzas, en este periodo tenían una presentación antes de la danza. Esta podía ser una poesía dedicada a la dama o bien un breve diálogo, no se puede olvidar que

⁵ *"Desde el sxv, encontramos dos dinámicas diferenciadas y diametralmente opuestas en el centro y en el sur de Europa: en el centro, y más concretamente en la corte de los duques de Borgoña, surge la dinámica vertical en sentido ascendente para el ataque de los pasos (flexión en anacrusa musical para comenzar el paso en elevación en el primer tiempo del compás musical), mientras que en el sur la dinámica es verticales sentido descendente (leve elevación de un pie en anacrusa musical para iniciar el paso en flexión o apoyo del talón en el primer tiempo del compás musical). Estas dos tendencias persistirán hasta nuestros días: la primera tendrá como consecuencia el estilo barroco francés y el ballet romántico, en los cuales el ataque de cualquier paso coincide con el tiempo fuerte del compás en el aire o con la elevación sobre la media punta, y la segunda será una de las características principales de la dinámica española: lo que vulgarmente conocemos como el "acento a tierra". M J Ruiz, 1999, p.284.*

muchas danzas eran realmente *Canciones Danzadas*, o bien danzas cantadas ⁶.

3.1.1. LA BAJA. UNA DANZA CODIFICADA.

A partir de la Edad Media, y a comienzos del renacimiento, se establece una clara diferencia entre lo que baila el pueblo y lo que se baila en palacio, aunque no se tardó mucho en realizar un “intercambio cultural” sobre todo en lo tocante al pueblo.

La reina de las danzas es sin lugar a ninguna duda *la Danza Baja*, también conocida como *la Baxa Danza*, o bien *la bajadanza*. Esta danza se caracteriza por ser *la danza renacentista por excelencia*. Extraordinariamente protocolaria, está codificada en su totalidad y no se puede comprender nada de la evolución posterior de la danza si



no se conoce lo que esta danza representa dentro de la sociedad renacentista y barroca.

La baja, fuera de la ciudad, ilustración procedente de una edición francesa del s.XIV del Decamerón de Giovanni Boccacio, se encuentra en el

British Museum. de Londres.

⁶ Juan José Rey, en su muy documentada obra, *Danzas cantadas en el renacimiento español*.

Se llama así, *Danza Baja*, porque siendo la danza propia de la nobleza, donde la ceremonia era imprescindible, el paso por los salones era lento y con reverencias y saludos continuos donde no se corría ni se saltaba; para danzar, no se levantaban los pies del suelo, realizando todo el movimiento de una forma lo mas serena y graciosa posible, produciéndose los encadenamientos, ya estudiados y memorizados con anterioridad, de forma lenta y calculada. Las damas cuidaban las colocaciones de las manos, si recogian las larguissimas faldas, y también los giros de hombros, cuidadosamente, para mirar a un lado o a otro, en los branles se podia realizar un suave movimiento de caderas para marcar los tres tiempos, y al hacerlo tenia que ser gracioso, lento y elegante.

La forma coreográfica de esta danza, en primer lugar, es producto de la mensuralización y codificación de la danza cortesana, que se remonta al siglo XIV, en las cortes de Borgoña, Francia, Italia, y España. Su origen surgía del andar cortesano: paso a paso, tal como se recorría un salón renacentista. Naturalmente andar no es danzar: teniendo en cuenta que la bajadanza no es una danza exactamente, sino, la forma de como debe bailarse la danza principal de ese momento, pudiendo ser, una zarabanda o bien una pavana, que se bailan con toda clase de reverencias y saludos propios del momento

histórico en que aparece la danza, el cortesano del renacimiento sublima lo cotidiano para elevarlo a la categoría de arte, con una aparente simplicidad que realmente encierra una inigualable sofisticación.

La danza cortesana tenía como objetivo la distinción de la nobleza respecto al pueblo llano, así como también su diversión, por lo que necesitaba de variedad, para ello simplemente combino sus pasos de diferentes maneras, dando movimiento y variedad a sus secuencias. Realizarán movimientos acompasados, lentos, graves, reposados y majestuosos, con intervalos de flexiones y elevaciones, sin perder nunca el contacto con el suelo.



F) La baja en la corte francesa, pueden verse el Rey y la Reina, los tocados que tantos problemas dieron para poder bailar y el calzado de

los caballeros las poulaines, que junto con las colas de los trajes de las damas fueron el otro problema. *Roman de la violette. Manuscrito francés del s,xv. 24378, fol*

El origen de esta antigua danza puede ser español, hecho cierto, no tenido en cuenta hasta ahora por la musicología, que las danzas bajas más antiguas son españolas o están escritas sobre un tema español, hecho que permite, por lo pronto, plantear, aunque no sea más que como hipótesis, el origen español de estas. Con un lenguaje paralelo al poético alternaron secuencias cortas y largas, imperfectas, perfectas. Las cortas e imperfectas, constaban de dos pasos, las largas y perfectas constaban de tres pasos encadenados. Cada Danza Baja tiene un número particular de compases y por tanto de pasos. Solamente las llamadas "regulares", que constan de veinticuatro compases, llevan una coreografía fija. Las cortas se denominaron simples/scempios, y las largas dobles/doubles/ doppios. Todas las secuencias duraban lo mismo que una nota cuadrada en los manuscritos musicales y manuscritos coreográficos de los siglos XIV y XV, teniendo como ejemplo el manuscrito de Borgoña y el incunable de Michel Toulouze, donde se pueden ver con toda claridad tanto la notación musical como la coreográfica.

La Bajadanza esta compuesta solamente de cinco tipos de pasos distintos, 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 reprises (casi siempre 1,3 ó 5) y un branlé, que no hay que confundir con la danza del mismo nombre, y terminando con una congé, reverencia de despedida o final. Cada Bajadanza, tenía su número específico de estos dobles y reprises, con o sin el par extra de simples. ⁷

Como puede verse damos un gran paso en el conocimiento de las danzas, su realización y su notación, en este periodo, el S.XV. pues son precisamente de este periodo los documentos mas antiguos y mas fiables sobre la notación de las danzas, quien las enseñaba, de donde salían estos maestros, como las trasmitían, y así podemos comprender el que todos los intérpretes bailasen igual.



La bajadanza borgoñona. Obsérvense los altos tocados de las damas, así como el calzado de los caballeros, las típicas *poulaines*, y las largas colas de los trajes

⁷ Manuscrito de Borgoña y J.J.Rey.

femeninos que complicaban en gran manera la ejecución de las danzas. No así el calzado de las damas que era plano y sujeto por finos cordones o lazos.

Durante el transcurso del S XV aparecieron en Italia una muy importante serie de tratados de los cuales cinco de estos manuscritos se encuentran en la BIBLIOTECA NACIONAL DE PARIS. Uno en la Biblioteca Vaticana, el Códice Caponiano. Los tratados de Doménico de Ferrara,



Una gran parte de las fuentes coreográficas, son así mismo fuentes musicales, como es el caso del *Manuscript des*

Basse Danse, en un manuscrito italiano, s. xv de la *Bibliothèque de Bourgogne*, y del libro editado por Michel Toulouze, *S'ensuite l'art et instruction de bien dancier*, como ya se ha dicho con anterioridad. Mas tarde, en la época de Caroso y de Negri, en sus escritos, podemos encontrar en las últimas páginas de sus libros la música que corresponde a cada danza, siendo estas normalmente tabulaturas para instrumentos de cuerda. En la época de Feuillet la música se

encontraba al principio de cada página, cuando se empezaba a explicar la danza, solo constaba de 8 compases, y estos se repetían o bien eran el principio de la danza.

Estos dos libros se han estudiado, tanto en las versiones de Ernest Closson y Hugo Riemann, como la más moderna y muy documentada obra de Roberto Plá. Estos autores coinciden, sobretodo Roberto Plá, en la importancia que tuvieron los músicos españoles exportados a la corte borgoñona, así como las relaciones políticas de los Reyes Católicos con las cortes europeas, que por los matrimonios de sus hijas influyeron en las cortes inglesa, borgoñona, francesa, etc..... Llevando en su repertorio las canciones y danzas de moda en España por toda Europa.

Por otra parte, no encontramos muy acertado, al hablar del manuscrito de Cervera el comentario que nos dice *“Escrito mediante la mano de un copista, fue posiblemente dictado o esbozado por un maestro de danzar.”* Un copista de una notaría no escribe tan mal ni con tachones como esta escrito. Más bien parece de una persona que apresuradamente no quiere olvidar algo.- La caligrafía es de una sola persona.- Siendo como es este manuscrito un documento de la máxima importancia para nosotros, por ser español y por su antigüedad, donde se encuentran relacionadas danzas bajas y danzas

altas, todas ellas de un repertorio internacional, y donde destacan las danzas con una clara influencia española, es necesario estudiarlo con el máximo interés.

También fueron publicados volúmenes dedicados a la música práctica para danzar, como por ejemplo el libro de Pierre de Attaignant: *Neuf Basse dances deux Branles vingt et Cinq Pavans avec Quinq Galliards en Musique a Quatre partes, 1530.- Edición de Bernard Thomas, London Pro musica, AD1.*

Durante el siglo XVI las proporciones de los pasos fueron cambiando, alargándose los simples en Italia hasta el doble de su duración inicial, de modo que acabaron denominándose "puntatos". Los *dopios* aumentaron de tres a cinco pasos al quebrar el tercer paso en tres pasos más pequeños, denominados *quebrado*, y en su conjunto, *seguito semidopio*. Pero era necesario ir más allá. Un recorrido tiene dos posibles sentidos: avance y retroceso. Durante el siglo anterior, el xv, la falda con cola, característica de la indumentaria femenina, había impedido este retroceso de forma prolongada pues, caso de ser pisada, podía hacer dar con toda la persona en el suelo dando al traste con la pretendida elevación de la danza.

En un principio este problema había sido paliado al utilizar para retroceder un solo paso que duraba justo el doble de tiempo que en el avance, denominando este

paso retrocediendo, *desmarche*. Tal como lo podemos ver en el mencionado *Manuscrito de Borgoña*, Bruselas, Biblioteca Royal, 9085. Facsimile. Edición Ernest Closson Brussels, 1912, reimpresso en Genève, 1975: "*on apelle desmarche parce qu'on recule*". Ahora se enriquecía la relación entre la pareja, alejando al caballero, para poder volverse y contemplar a su dama.

Habiendo comenzado su instrucción a edad muy temprana, entre los seis y los nueve años, se puede



pensar que a los catorce o quince ya llevaban como ocho o diez años preparándose, "*Resulta poco probable que durante ese período se hubieran divertido solo con avanzar y retroceder: era pues preciso utilizar el movimiento o paso lateral, el branle, como otra de las posibilidades*

de desplazamiento, insertando dos pasos a modo de vaivén en que se desplazaban primeramente para retornar a su sitio. (Es como el principio del paso de vals, pero con un leve movimiento de cadera).

Hay que recordar y tener en cuenta que la Baja, es una danza de parejas, que excluye los saltos y utiliza numerosos pasos que se suceden sin encadenamientos obligados. -paso simple, -paso doble, - branlé, - demarche, que se ejecutan sobre cuatro compases o *quaternion*. Lo difícil es recordar la progresión o secuencia de estos pasos.⁸ Extraordinariamente protocolaria, procesional, era la danza con que daban comienzo todos los bailes palaciegos, en su composición se incluían numerosos saludos y reverencias. Cortesías obligadas por el protocolo reinante que obligaba al Rey a dar comienzo con esta danza a todo acto que se preciase. No siempre la danza era la misma, así se tenía una cierta variedad, por otra parte, no demasiado extensa.

La real pareja se colocaba al final del salón, seguida de todas las demás y en orden de importancia social, avanzaban lentamente hasta llegar al principio de la estancia dando fin a la danza en ese preciso momento. Es sumamente importante el control del protocolo, pues las cortes renacentistas eran así. Los pasos eran lentos, glisados, en cada paso se realizaba el cierre del mismo, con lo cual se comprende la lentitud de la danza. La combinación de los pasos de una coreografía estaba regulada por la teoría de las medidas explicadas en los

⁸ Obsérvese la larga cola de intérpretes que entran al salón procedentes de otra sala.

manuscritos, y cada danza se interpretaba siempre con la misma secuenciación de pasos.

3.1.2. LA SUITE DE DANZAS.

La danza es tan antigua como el hombre: en los ritos de los pueblos primitivos, se mezclaba el canto con los diversos instrumentos y con la danza, y esta entró a formar parte principalísima de la *ORQUÉSTICA* griega.

*“Predomina en la danza el principio del ritmo con un marcado carácter simétrico; puede en ella parangonarse cada paso con una nota; y así, el baile es una combinación de pasos, como la música es una combinación de notas.”*⁹

Esta definición es exacta cuando al principio de los intentos de anotar las danzas se usaron sus símbolos debajo de las notas musicales, así su duración era la misma.

Dada la brevedad de las mismas solían repetirse dos o tres veces lo que les daba una forma con mas cuerpo, también se unían varias danzas dándoles la forma de una lenta una rápida y esto dio origen a la suite de danzas, la forma musical mas importante dentro de la evolución de la música, pues fue la base de la estructura de la sonata.

⁹ FONS, *ESTÉTICA* PAGS 202- 203

De una forma seria se solían interpretar primeramente una danza solemne, una zarabanda o una pavana, danzas con un aire regio y muy serio, estas eran interpretadas por la pareja de mas alcurnia a la cabeza de la fila, normalmente era el Rey, que abría el baile así, a continuación seguían las otras danzas de la forma ya dicha una rápida una lenta, terminando siempre con un galop o una danza muy alegre y rápida.

Temáticamente, son las formas de danza de carácter simple. Las más sencillas constan por lo menos de dos partes diferentes, de las que la primera, en la que figura el tema principal, se repite siempre para terminar, después de la segunda, a la que se llama *trío*.

Los antiguos maestros escribieron danzas en dos partes, sin repetición, mas siempre se trataba de danzas brevísimas y, por lo general, en serie, cuyo conjunto produce la impresión satisfactoria y coherente de que sueltas suelen carecer.

La forma más frecuente de danza, se compone de las siguientes partes:

- Una pequeña introducción.
- El aire de danza propiamente dicho, que constituye el cuerpo de la composición.
- Una breve coda, normalmente en acelerando.

En algunos casos se prescinde de la introducción y de la coda.

El cuerpo de la composición adopta por lo general la forma ternaria, integrada por un primer grupo con los temas principales o de exposición, un grupo intermedio de contraste que constituye el trío y la repetición total o parcial del primer grupo como recapitulación.

Estos grupos no son sino la sucesión de dos o tres frases cuadradas de 8,16 ó 32 compases, regularidad que exige el baile, y se suelen tocar dos veces cada una; cuando son tres las frases, la tercera consiste casi siempre en la repetición de la primera. Se trata, pues, de un plan muy semejante al del minué.

Las danzas se distinguen por el compás, el diseño rítmico, el movimiento, el ir o no acompañadas de palabras y ser homófonas o polifónicas.

Por la medida o compás pueden ser binarias o ternarias, y en ambos casos estar formadas por elementos binarios o ternarios, según que los compases sean de combinación doble o triple.

Por el movimiento, pueden ser en aire, *lento*, *moderado allegro*, o en cualquiera de sus variantes.

Por la figuración rítmica, pueden ser *téticas*, si comienza al dar el compás, en parte fuerte, y *protéticas*, si comienzan al alzar o en parte débil.

LAS DANZAS MAS ANTIGUAS.

Las danzas más antiguas, presentes en todas las cortes de Europa, pero que no se encuentran fuentes

documentales escritas con indicaciones de cómo se tienen que bailar, entre las principales, se encuentran:

- El branlé, como danza de corro. (de la carola).
- Farandola, como danza en línea. (de la carola).
- La estampida.
- Las masques. (mascaradas).
- Las momerías. (de moros).
- La Ductia.
- La Manfredina.

Al margen de las Basse Dances, que al fin y al cabo es una forma de interpretación, las principales danzas antiguas son las siguientes;

a) **Danzas binarias:**

- Alemanda.
- Boureé.
- Branlés.
- Cosaca.
- Czarda.
- Gavota.
- Krakoviana.
- Rigodón.
- Tambourin.

b) **Danzas ternarias.**

- Bolero.
- Canarias.

- Corrente.
- Chacona.
- Ductia.
- Estampida.
- Fandango.
- Farandola.
- Gallarda.
- Giga.
- Minueto.
- Morisca.
- Loure.
- Padovana.
- Passepied.
- Polonesa.
- Saltarello.
- Siciliana.
- Spagnoletta.
- Tarantella. $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{8}$ -
- Tourdion.
- Volta.
- Zarabanda.

c) Indiferentemente a dos o tres tiempos:

- Musette.
- Pasacalle.
- Pavana.

Algunas de estas danzas, como son los rigodones y los valeses, se suelen escribir en series o tandas.

La tanda de valeses se compone de tres, cuatro o cinco números, precedidos por una introducción y cerrados por una coda. Cada número consta normalmente de dos temas o frases de 16 ó 32 compases, que se tocan dos veces seguidas cada uno, ofreciendo así la forma binaria, que puede convertirse en ternaria por la repetición del primer tema después de haber oído el segundo.

Después de haber proporcionado un listado muy completo de las danzas, tanto renacentistas como barrocas, explicaremos las más características, las que dieron forma a las danzas de salón y duraron más tiempo, y que por sus características muchas de ellas dieron paso a las danzas de escuela, o lo que se puede decir "*pasos de la danza clásica*"



Partitura de unos canarios de Gaspar Sanz

CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE LAS DANZAS.

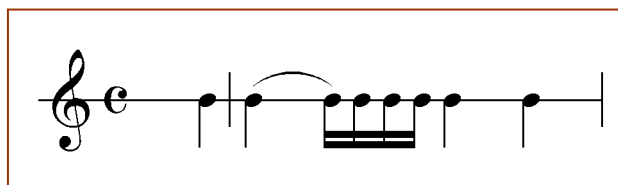
x.1- LA ALEMANDA.



La alemanda, danza de corte, pertenece al tratado De Practica seu Tripudii, de Guillelmo el Ebreo, 1463.

- **DEFINICIÓN.**- Literalmente, alemana. Es la pieza que se coloca en primer lugar de la suite, siempre que no haya un preludio inicial. Su tiempo es moderado y está en compás de 2/4. Posee una forma binaria y su característica más importante es el inicio en anacrusa.

Su nombre es femenino. Medida de 2/4 y de 4/4 en sus orígenes, y luego mezclada con $\frac{3}{4}$. Velocidad de $\text{♩} = 72$ (1) G. Dechaume: $\text{♩} = 60$. A Su ritmo característico es:



ORIGEN.- Procede de Alemania y de Suiza. Se introduce en Francia antes de Thoinot D'Arbeau quien la cita en su obra de 1.588, (dónde decía, *Danza grave.*) Seguidamente, esta danza degeneró hasta tal punto, que la danza que llevaba este nombre siempre era ejecutada en compás de $\frac{3}{4}$, y con un tiempo vivo y alegre (del género del vals).

El origen de la mezcla de $\frac{2}{4}$ y de $\frac{3}{4}$ no tiene nada de sorprendente porque muchos *branles* franceses de esta misma época presentaban una característica idéntica. En el siglo XVI, es frecuente que esté seguida de una Courante.

EPOCAS DE MODA,- Danza popular alemana de época medieval. Entra en Francia y en la Corte, en el s. XV. Se mantiene en la Corte hasta Luis XIV, pero desnaturalizada. Reaparece, también desnaturalizada con Luis XV. En el teatro aparece con Enrique IV y su "*paso*" principal se mantiene más o menos de una forma definitiva hasta nuestros días.

Todas las alemandas de tipo clásico son a cuatro tiempos muy moderados, algunas veces hasta un poco lentos. Su carácter es noble, un poco solemne, y el tempo generalmente regular, siendo a menudo la pieza principal de la Suite. Si queremos hacer alguna variación debe de estar echa sobre las dobles corcheas. En general, las dos

partes se repiten, cada una con el ritornello, y son, aproximadamente, de igual extensión, con apenas una breve coda.

FORMACIÓN COREOGRÁFICA. Pareja. Si hay diferentes parejas, se siguen, una detrás de la otra. En tiempos de Carlos VII se bailaba a tres: un hombre entre dos damas.

EVOLUCIONES.- La pareja avanza directamente, el caballero dando la mano derecha a la mano izquierda de la dama. Viniendo de una cierta distancia, por ejemplo, del fondo de la sala, y con un movimiento de $\frac{3}{4}$ probablemente, la pareja regresa a su sitio (sin soltar la mano, según Thoinot D'Arbeau) andando a un paso por compás, y realiza una vuelta y media para retomar el primer tema yendo al otro extremo de la sala.

GESTOS QUE ACOMPAÑAN LOS PASOS.- Como ya ha quedado dicho, el caballero da la mano derecha, a la mano izquierda de la dama, puño izquierdo en H y mano derecha en R para la dama. Parece ser que en Francia, se cambiaba la mano en el momento en que la pareja gira; es probable también, que este movimiento se efectuase casi siempre, sin tocarse. El paso principal de esta danza, según Thoinot D'Arbeau, era denominado "paso de grulla", donde se tenía que mantener el equilibrio con una pierna recogida como hacen las grullas. En el manuscrito de Domenico de Piacenza, Domenichino, se encuentra el dibujo de la alemanda donde las damas y el caballero no

se dan la mano sino, que se cogen por el dedo meñique con una gran elegancia y cuidado.

EN EL SIGLO XVIII HAY TRES CLASES DE ALEMANDAS.- Todos los tratados de principio de siglo (según Rameau) la dan como una danza de medida binaria. Esto es la antigua alemanda desnaturalizada, (se encuentran frecuentemente saltos. Algunas veces está entrecortada con el Minueto). Se ponen de moda los "*giros de manos*" y diversos entrelazados, donde el bailarín hace girar o bien gira el mismo haciendo difíciles pasajes de manos. (por curiosidad, se tienen que consultar las descripciones del bailarín Dubois, en la biblioteca de la Ópera de Paris).

Algunos autores como Gallini en Inglaterra (1.770) o Sandrini en Francia (1.765), dan por "paso de Alemanda" algunos pasos que son, realmente, los de los "Cotillones – Contra – Danzas" (Chassés, assemblés, glissades etc.) ejecutados en medidas a dos tiempos y en cuadrillas a ocho. Sería necesario llamarlas, como se hace en ciertos tratados, "Contra – Danzas – Alemandas".

El conjunto de Contra – Danzas de Landrini contiene este género de alemandas, que son imposibles de considerar como tales, sin embargo, para esta variedad se pueden consultar las "Contra – Danzas". La Alemanda a tres tiempos de la segunda mitad del siglo dieciocho, que no tiene nada en común con la antigua Alemanda, si no son los "*giros de manos y rotaciones*" quienes por si

mismos no eran mas que aditivos de principio de siglo. De aquí puede partir la confusión. Nos encontramos con pasos como el llamado "Pas Boiteuse" en tiempos de Luis XV. La "Alemanda Boiteuse" se marca a un tiempo, cuando es "prestissimo" (Bacqua – Guédron). En cuanto a la "Alsaciana" y a la "Tirolesa", giran a través de toda la sala "sin otro motivo que girar y glisar". Esta última descripción puede dar la razón a aquellos que quieren ver en la Alemanda el ancestro del Vals. Esta Alemanda triunfa en Viena en 1.787. En ella se encuentran "frappés" en el primer tiempo. El Landler será una forma idéntica, pero más lenta.

EXPRESIÓN.- Originariamente, grave. Muchas veces solemne.

Seguidamente mucho más alegre. (S.XVII.)

MÚSICA.- Binaria: Gervaise, Bach, La Chapelle, Corette, Haëndel, etc.

Ternaria: Mozart, Haydn, Beethoven, etc.

Las alemandas de Chambonnières, son muy variadas y características de su época, con nombres y descripciones muy curiosos:

LA RARE. Richelet: "(...) Excelente. Preciosa. Singular. Extraordinaria (la mas rara & la persona mas perfecta del mundo me honra con su recuerdo)".

LA "DUNQUERQUE ". Puede ser una alusión a las fiestas dadas en Vérsalles en 1.669, después del Tratado

de Aix – la – Chapelle. Por este último, España cedió doce plazas sobre la frontera del norte. En cuanto a Dunkerque, la villa había sido conquistada por Luis XIV y acababa de hacer construir una ciudadela considerable así como fortificaciones en Vauban.

LA LOUREUSE. Loure: “palabra muy antigua que significaba musette (...) Llamábamos también Loureur, al que la interpretaba. (Fretièrre). Este instrumento es una especie de cornamusa. El verbo “lourer” indica que es preciso unir las notas de dos a tres, apoyándose un poco sobre la primera del grupo, y buscando una sonoridad dulce y aterciopelada. Esta forma de alemanda, es algo más lenta, pero no grave, la música gracias al instrumento, el loure, se hace más romántica.

HISTORIA.- La primera referencia inglesa a la alemanda, se lee en una crónica escocesa de 1.549: *Thai dancit al cristyn mennis dance, the alman haye*. Sin embargo, como su nombre indica, la alemanda (en inglés antiguo, alman, almain o almayne) tiene ascendencia alemana o germana y es la única forma que los alemanes han aportado a esta constelación de danzas cortesanas. Era una danza medieval muy antigua y, en su forma primitiva, fue indudablemente interpretada con no mucha gracia. Por ejemplo Peele, en 1.584, habla de “caballeros con su armadura, que ejecutaban los pasos de una marcial almain”. En 1.597, Thomas Morley la describió como “una

danza muy pesada, fiel exponente de la naturaleza del pueblo cuyo nombre llevaba, y que se bailaba sin hacer movimientos extraordinarios". Tampoco Arbeu le atribuye gran estilo; la describe como *"danza llana, de cierta gravedad, con poca variedad de movimiento"*.

Una vez introducida en la corte de Francia, tomó muy pronto características sumamente graciosas y sentimentales, que le procuraron gran popularidad y el nombre más bien paradójico de *allemande française*. Medio siglo después de la descripción de Morley hallamos otro músico inglés que define las allmaines como *"lecciones, muy vivaces y alegres"* (Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1.650). Esto recuerda el espíritu transmitido por Arbeu en su informe sobre esta danza: *"Al bailar la alemanda, un joven puede, a veces, robar una damisela, quitándosela a su compañero; el que queda así desposeído y trata a su vez de robar la pareja de otro. Pero de ningún modo apruebo esta manera de bailarla, ya que puede originar rencillas y descontento."*

Sin embargo, el conjunto de testimonios y las piezas musicales que han llegado hasta nosotros no ofrecen pruebas de ningún acento de alegría vivaz. Por el contrario, la belleza de la alemanda reside en su gracia más bien lenta y fluente, sobre todo de los brazos, y en la principal de sus características, o sea que las parejas

permanecen unidas de las manos a lo largo de todas las *“vueltas y evoluciones de la danza”*.

Praetorius (en *Syntagma musicum*, 1.619) escribe: *“Allemande designa una breve canción o danza germana, porque Alemagna significa “Alemania”, y Alemand un “alemán”. Pero esta danza no es tan ágil y diestra como la gallarda, sino por el contrario algo melancólica y más lenta.”* Al abandonar su primitiva herencia de pesadez germana, adquirió características más atrayentes de sentimiento y ternura.

Como el rasgo sobresaliente del pueblo alemán es el sentimiento, era lógico que la alemanda se convirtiese en la más sentimental de todas las danzas de corte. Y, según aduce Delsarte, si la parte más sensible del cuerpo es la parte interna del brazo, resulta asimismo lógico que la alemanda sea la única danza de corte en que el bailarín sostiene las dos manos de su compañero o compañera. Mucho después de que la alemanda hubiese dejado de existir como danza, se recordaba todavía su paso característico. Bailar a la *“allemande”* significa hacer dar vuelta al compañero con los brazos entrelazados.

En el *Dictionnaire de la Danse de Desrat* se incluye un panegírico más bien exagerado de la alemanda por Dorat, poeta de esa época, que es como sigue:

POESIA.

La venturosa Alemania es sencilla en sus danzas.

Nos ha dado una que, en nuestras fiestas,

Logra muchas conquistas para nuestras jóvenes
bellezas.

Aprended todos estos pasos, para estos
encadenamientos.

Estos gestos naturales tan llenos de sentimientos;
Este laberinto amoroso; esas inclinaciones graciosas.

En que los brazos se entrelazan cruzados y en
círculo;

Y este lazo tan dulce en que el tierno
encadenamiento.

Permite un raptó tan frecuentemente prohibido.

Con esto (a pesar de las imágenes hiperbólicas) y con el texto musical del siglo XVIII, queda poco por decir acerca de esta danza.

FORMA MUSICAL.- Con respecto a la forma musical, advertimos que consta de las dos secciones habituales (muy a menudo, de un número impar de compases), en compás de 4/4, comenzando generalmente con anacrusa de una corchea o semicorchea. El tempo es más bien lento y majestuoso, pero da una sensación de movimiento fluido mediante el uso de muchas semicorcheas en su estructura melódica. Es simple y directa. Mattheson (Der

Vollkommene Kapellmeister, 1739) la define como “una composición quebrada, (“Quebrada” se refiere a los arpeggios que se utilizan para producir el fluir rítmico). Seria y bien elaborada, que refleja una mente contenta o feliz, que se deleita en el buen orden y el reposo. Como invención verdaderamente alemana, en la suite, ésta precede a la corriente, del mismo modo que ésta precede a la zarabanda y a la jiga, en la secuencia de melodías que forman la suite”. (Las citas de Mattheson han sido corregidas de acuerdo con el original en alemán).

Puede decirse que el principal rasgo distintivo de la alemanda consiste en reemplazar a la **pavana** como movimiento de apertura en las grandes suites del período clásico. Moser, (Musik Lexikon), sitúa la fecha de este cambio alrededor de 1.620. Sin embargo, cincuenta años mas tarde encontramos: “Tocar primero una *pavin* o bien una *almain* graves” (Shadwell, 1.676). Evidentemente, los ingleses no aceptaron este cambio con tanta rapidez como los alemanes.

Pero el cambio era inevitable y se debió por lo menos a dos causas. Por supuesto, la causa primordial fue el ascendente de los compositores alemanes en el mundo musical de esa época. Es fácil comprender que estos compositores, animados por un fervor nacionalista, desearan comenzar sus suites con la alemanda. La segunda razón, y más legítima, obedeció tal vez a las

cualidades sobresalientes y diametralmente opuestas de las dos formas, (pavana y alemanda). Aunque escritas ambas en un ritmo lento de 4/4 la calidad dura e inflexible de la pavana distó mucho de ser un medio tan estructuralmente flexible para su manejo musical como lo era la línea melódica más suave y más plástica de la alemanda.

Al lograr la dimensión de una pieza instrumental importante, probablemente sufrió un cambio mayor que cualquiera de las otras formas de danza. Ernst Mohr, ha reconstruido su largo desarrollo en un excelente trabajo analítico titulado *Die Allemande; eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel.* (Hug & Go. Leipzig, 1.932). Un musicólogo inglés, el doctor Frederick Niecks, escribió también dos artículos magníficos sobre *The Allemande in the Suite*, publicados en el London Monthly Musical Record (Vol. 40, nº s 472 – 473, 1.910).

La historia musical registra muchas excelentes alemandas. Las más antiguas de las que han llegado hasta nosotros figuran en el libro de Ernst Mohr. Este autor cita la primera "latinizada" que se ha encontrado: una alemanda corta, de ocho compases, por Peter Phalese, publicada en Lyon en 1.546. Luego recoge sucesivamente siete alemandas por Tielman Susato, Amberes 1.551; cuatro alemandas por Claude Gervaise, del Troisième livre

de dancieries, París, 1.556, y otras nueve alemandas por Phalese, publicadas en 1.571 en Amberes. No puede dejar de observarse la marcada semejanza entre estas alemandas y la pavana; carecen de anacrusa, de pasajes fluidos de semicorcheas y hasta tienen muy pocas corcheas.

Alemandas notables del periodo posterior son las de Purcell, Blow, Bach, Häendel, y François Couperin.-

Couperin siempre ponía títulos a las alemandas de sus suites, a las que denominaba *ordres*. Algunas de estas son; La Superbe, La Régente, La Mystérieuse, La Castelane, L'Audacieuse y hasta La Couperin. La mejor de todas es, sin embargo, la dramática La Ténébreuse ("La tenebrosa").

Las "*deutsche, allemandas alla tedesca*", que aparecen en Beethoven y en otros maestros contemporáneos, son verdaderos valeses de este género. Los compositores modernos no han vuelto a la alemanda como lo han hecho con otras formas preclásicas, probablemente a causa de su carácter esencialmente sentimental, modalidad a la que tanto el compositor como el bailarín de hoy no se acercan sino con gran cautela. La misma naturaleza de sus frases fluidas se halla en oposición directa con la construcción de las frases, más breve, más cortada y más económica de nuestra época.

Esto no vale para el caso de la pavana o de la zarabanda, cuya construcción simple y profundidad emotiva, más que su dulzura de sentimiento, han atraído directamente al compositor moderno. Las únicas alemandas escritas por compositores contemporáneos y conocidas por nosotros, son las de Niemann y Prokofieff.

REFERENCIAS COREOGRÁFICAS.

- Thoinot d'Arbeau, año 1.588. ORCHESOGRAPHIE.
- Pierre Conté, 1964, DANSES ANCIENNES DE COUR ET DE THEATRE EN FRANCE, elements de composition. Choréologie. I.S.B.N.2-249-27100-3.

COMPOSITORES:

Juan Sebastian, BACH.

Arcangelo, CORELLI.

J. Philippe, RAMEAU.

Jacques Champion de CHAMBONNIÈRES.

Felipe PEDRELL,

Según Pedrell, es una danza alemana, cuya denominación se admitió cerca del último tercio del siglo XVI, para denominar una nueva forma de rondó (reigen) que se desarrolló en Alemania por oposición a la pavana, especialmente cuando esta danza cayó en desuso. Las

allemandas, son, allá por el 1600, verdaderas danzas para bailar, de ritmo muy sencillo y de carácter popular, en compás binario. Un siglo más tarde se caracterizan por la anacrusis inicial, corchea o doble corchea, obligatoria. En la época de Bach la allemanda se aleja del tipo primitivo de danza, como sucedió a la pavana del tiempo de Stein. La danza viva a $\frac{3}{4}$, difundida hoy por Suabia y la Suiza alemana, no tiene ninguna relación con la antigua allemanda; al contrario, se parece al vals rápido. Las *deutsche, allemandas alla tedesca*, que aparecen en Beethoven y en otros maestros, son valeses de este género.¹⁰

X.2 - EL BRANLÉ. (También traducido como *branslé*). Es un estilo de danza y forma musical, del siglo XVI, originaria de Francia en el que el movimiento principal es

¹⁰ Esta danza, en la técnica de la suite, seguía inmediatamente después del preludio o reemplazaba al mismo preludio.1. FELIPE PEDRELL. Pag 14 3 y sig.

Bas. Julio. Tratado de la forma musical. Pag, 179.

Horst. Louis. Formas preclásicas de la Danza. Pags. 32, a 38.

Pedrell, Felipe. Las formas pianísticas. Pag. 143.

Forns, José, Estética, pags.200, 201.

Juan José Rey. Danzas cantadas en el renacimiento español.

Sociedad española de musicología.

lateral y se bailaba en parejas o en un grupo formando líneas o bien círculos.

El nombre proviene del francés "branler" (sacudir) y/o "brander" (blandir). En Italia se le llamó "brando" y en España "bran", demostrando la amplia divergencia de las danzas francesas e italianas a partir del siglo XVII. El branlé parece haber sido trasladado a Escocia donde sobrevivió por mucho tiempo como danza popular, el "brail". En Inglaterra fue raramente utilizado, ya que sobre más de 200 piezas inglesas para laúd de la época, sólo una decena fueron titulados "branle".

La única referencia existente sobre los pasos del branlé francés se encuentra en la Orchesography de Thoinot d'Arbeau, y alguna breve mención al tema por parte de Antonius de Arena. Arbeau explica claramente que el branlé era una danza practicada por la plebe. Ya sabemos que en ese periodo era considerado una danza "demodé", muy antigua.

De acuerdo con Arbeau, todos los bailes comenzaban con los mismos cuatro branlés:

- *El branlé doble*, que tenía una forma simple que incluía dos frases de dos compases cada una. Esta forma no era tan diferente de la pavana como para atraer el interés de los compositores, por lo que piezas con este nombre son muy raras en los libros instrumentales de

la época, salvo que hubieran sido creadas especialmente par bailar.

- *El branlé simple*, que consiste en una frase de dos compases, seguida de una frase de un compás.
- *El branlé alegre*, estructurado por dos frases de dos compases cada una, pero en tiempo ternario (3/4), que fue mucho más ampliamente utilizado.
- *El branlé de Borgoña*, de igual estructura que el doble, pero interpretado más livianamente. Las fuentes musicales a menudo muestran una estructura irregular para esta familia de danzas.

En el tratado de Pierre Conté, *“Danses anciennes de cour et de théâtre*, se encuentran referenciados más de veinticuatro branlés diferentes, además de estos cuatro. Bien que nosotros en esta parte, nos ceñimos a lo expuesto por Arbeau.

Branlés regionales.

Arbeau, describe coreografías para cinco branlés asociados con regiones específicas:

- *El branlé bretón.*
- *El branlé de Borgoña.*
- *El branlé de Poitou.*
- *Y el branlé escocés.*

Aparte del branlé de Borgoña, cada uno de estos bailes parecía tener una conexión genuina con la región, particularmente el branlé bretón. En varios libros de

música de la época. aparece así mismo un Branlé de Campaña, que según Arbeau es un sinónimo del de Borgoña. (¿)

Características musicales de los branlés regionales.

Si bien el branlé bretón es raramente mencionado fuera del tratado de Arbeau, los otros estilos regionales proveyeron algo de inspiración a los compositores. *Según Mabel Dolmetsch, el branle fue transformado en brail en Escocia, danza en tiempo binario. El primer branle escocés tenía frases musicales de dos compases, y el segundo de dos o tres. Dos ejemplos de música titulada "Branle escocés" compuestos por Étienne du Tertre, tienen sin embargo tiempo ternario.*

El branle de Poitou usualmente tenía una métrica de 9/4, aunque se compusieron varios en 6/4, o con alternancia de compases entre 9/4 y 6/4. existe una variación llamada branle doble de Poitou, que aparece exclusivamente en 6/4.

Cada provincia, cada condado, en Francia, tenía su BRANLÉ, que llevaba el nombre de esta región; podía, también llevar el nombre de una corporación, de un accesorio o bien de un animal o una legumbre.....

Estas son las danzas mas antiguas que se conocen, "pero el recuerdo, vivo, se conserva hasta el

siglo XVII". En verdad, los BRANLÉS, tienen sus raíces en múltiples recuerdos de la Antigüedad, tanto civilizada como bárbara, y se conservan hasta nuestros días puesto que las danzas populares, llamadas "antiguas", son visibles todavía en un gran número de regiones: tanto de Francia como en otros países. Pero en estos casos, el BRANLÉ ha podido perder su nombre (muchas veces dado por los historiadores o por la Corte) para no conservar más que lo que lo identifica localmente; este es el caso del BRANLÉ D' AUVERGNE, que ha llegado hasta nosotros con el nombre de: BOURRÉE. Su paso característico con todas sus variantes es fundamental dentro de la escuela clásica de ballet.

En Italia, el BRANLÉ, lleva el nombre de: BRANDO.

En Inglaterra, el de "the brangill of poitou, o the brawl".

Por el texto "*histórico*" que sigue, reconoceremos que las formas medievales son perpetuadas hasta los bailes de nuestra época. Citaremos:

-BRANLÉ DE LAS LAVANDERAS.- los danzarines, baten palmas, imitando el ruido de los batidores de las lavanderas. (polka de los Bébes.

-BRANLÉ DE LOS CABALLOS, (o de los Sabots) – se golpea fuertemente el suelo con los pies ("sabotiéres, bourreés etc" .)

-BRANLÉ DE LOS ERMITAÑOS – las parejas saludan a sus vecinos, primero a la derecha, luego a la izquierda..... cruzando sus manos sobre el pecho, al estilo de los monjes, (“Cuadrilla de los Lanceros” salvo en lo que concierne a la imitación de los monjes!.)

El nombre de esta danza viene del sustantivo francés branle, movimiento de un cuerpo que va de un lado a otro; figuradamente se da el mismo nombre al impulso dado a una cosa; así es el nombre de la danza de este título; en compás binario en que, en algunos ejemplares, la thesis se presenta precedida de una breve nota al alzar (anacrúsica), que no siempre transforma el ritmo tético en protético, como si fuera un sonido que, suprimiéndolo, no afecta a la idea melódica, así que los franceses utilizan la frase *mener le branle* como significación de dar ejemplo de algo. En suma, el verbo activo francés branler, significa, entre otras cosas, vacilar, inclinarse de un lado a otro, mover, removerse, amenaza de revuelta, combatir, etc. Ya se supone que el origen de esta danza gayá, bailada por muchas personas, es francés. Remóntase al siglo XVI. Suele cantarse algunas veces sobre el final obligado de un estribillo. Parece que del movimiento circular a sacudidas de derecha a izquierda, que hacen los que bailan el branle, proviene su nombre tan característico. Suelen intercalarse, al recomenzar de nuevo el movimiento circular a sacudidas, ciertos pasos

llamados *rû de vache*, que ejecutan trepidando las piernas (como imitación de lo que hacen las terneras para manifestar su alegría)¹¹. Solía añadirse también al branle una acción que le daba un subtítulo especial, branle del candelero, branle de los ermitaños, branle de las lavanderas, etc.

Tiene cierta notoriedad un branle que se remonta al 1.540, de uno de los ascendientes de la familia de los Philidor, pífanos, oboístas, etc., italianos, cuyo verdadero apellido era Filidori, en cuya melodía se pone de manifiesto el gusto de la época por los conciertos de campanas, no desvanecido todavía en nuestros tiempos, sobre todo en Bélgica, y explica que el nombre de carillón ha llegado a nosotros junto con la música de algunas danzas antiguas.

X.3 - LA CALATA ESPAÑOLA. Los primeros ejemplos impresos de la danza llamada Calata nos los proporciona Joan Ambrosio Dalza en su "*Libro Quarto de Intabulatura*" publicado por Petrutium en 1508. Allí se incluyen trece Calatas de las que seis son españolas. Como es sabido, la Calata es danza cuyo origen se atribuye a Italia, tal vez de la Maremma o del Lacio. En su origen debió ser una danza campesina, pero más tarde pasó a ser una danza

¹¹ Según Thoinot d'Arbeau.

de corte. Los autores españoles debieron trabajarla bastante, hasta el punto de que Dalza encuentra en ella casi tantos motivos españoles como italianos. No se ha podido encontrar los signos característicos o distintivos de la Calata española.

X.4 - EL CANARIO.- Las primeras noticias sobre este baile de inmensa proyección en el siglo XVII, nos llegan ya en el XVI a través de Diego de Pisador, en 1552. Algunos autores quieren identificar el origen de esta danza, en Canarias, con su nombre, sin embargo músicos de la época – franceses como Thoinot d’Abeau- localizan su origen en los disfraces de “salvajes” que eran utilizados en las mascaradas. Todos los tratadistas antiguos están de acuerdo en señalar las Islas Canarias como lugar de origen de esta danza “El Canario”. Al parecer lo bailaban ya los nativos y ciertamente por la estructura tanto de la música como del baile propiamente dicho, semeja ser una danza muy primitiva de origen popular.

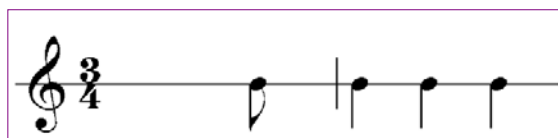
En todas las melodías que se conocen de Canario, sobre un ritmo de 6/8 reiterativo, adaptan en solo ocho compases la forma A-B-C-B. indefinidamente. Thoinot d’Arbeau, Caroso y Cesare Negri, aportan ejemplos musicales y dan explicación a sus maneras de bailarlo y coinciden en sus explicaciones. El Canario lo baila siempre una sola pareja en la sala: el caballero se levanta y

siempre con el mismo paso recoge una dama y luego marcha hacia atrás mientras la dama, enfrentada con el caballero, avanza hacia él. Después avanza el caballero, retrocede la dama hasta que la devuelve a su sitio, y retrocede solo el caballero, mientras otro inicia el mismo proceso. Esta danza se caracteriza por ser un baile de pasos exóticos, posee un ritmo con puntillos, en el se combinan los pequeños saltos con *el pateo y la alternancia del tacón y la planta, esto es un zapateado de planta y tacón típico de este ritmo* en un determinado momento esta danza se consideró muy masculina dada su energía y rapidez. Por supuesto, tanto la recogida de la dama como su devolución se acompañan de reverencias. Posteriormente se integrará en el *ballet* cortesano con formas mas depuradas. Todavía en el siglo XVIII era una danza muy conocida y se la recordaba por sus zapateados y por *“su tañido músico de cuatro compases sus corros y por sus rápidos movimientos”*.

Muchos compositores posteriores trabajaron esta danza que alcanzó gran boga, como ya hemos dicho, en el S. XVII, tales como Lully, Purcell, Couperin, Gaspar Sanz, etc.

X.5 - LA COURANTE.

Su ritmo característico es:



Literalmente, que corre. Esta pieza de movimiento rápido está en compás ternario y es totalmente contrastante con la Alemanda. Se suele iniciar en anacrusa y su forma es binaria, similar a la Alemanda. Las *courantes* más antiguas, como ya queda dicho, presentan un comienzo anacrúsico, la prolongación del primer tiempo sobre el segundo mediante un puntillo y la unión del resto del compás mediante una sola figura. (negra con puntillo).

Las Courantes de Chambonnières, son a la francesa, la forma mas lenta de una suite. La cifra 3 indica una medida de 3/2: tres tiempos muy lentos, sin descomposición. El tempo puede ser ligeramente menos lento al clavecín, pero es primordial que la Courante sea ejecutada muy vocalmente, de manera muy detallada y muy variada; los bajos deben sonar bien, para asegurar una buena unión armónica de las piezas; en estas condiciones, podremos interpretar estas courantes a la francesa dentro de su verdadero tempo. Las courantes pueden ser ejecutadas con una gran libertad. Las falsedades, generalmente, no les convienen. A veces, ocurre que el compositor, mezcla la escritura en 3/2 con la de 6/4: alternancia o superposición; el interprete, podrá valorar esta característica, pensando siempre en la rapidez de la interpretación, la anacrusa del comienzo y

los puntillos siguientes hacen que se tenga cuidado por su rapidez, y se ponga atención si estos son sustituidos por las tres corcheas + negra con puntillo.

Si se desea hacer alguna variante, sobre las corcheas, tendrán que ser muy suaves y variadas. La Courante de Vendée, en 2/4 está escrita por negra y dos corcheas y la de Arbeau en C, dos grupos de cuatro corcheas, uno en cada compás.

La corrente fue una danza favorita durante dos siglos, (aproximadamente de 1.550 a 1.750), y experimentó tres evoluciones distintas a lo largo de su prolongada existencia. Ninguna otra danza de corte mantuvo su popularidad durante un período tan largo, excepto acaso el minué. Y realmente hubo un tiempo en que la rivalidad entre los maestros de estas dos danzas se tornó sumamente áspera.

Con respecto a su origen encontramos gran disparidad de opiniones. Algunos especialistas la atribuyen a Italia; en cambio, otros afirman que nació en la provincia francesa de Poitou. Es probable, sin embargo, que las dos suposiciones sean correctas y que la corrente haya surgido, en efecto, de dos fuentes separadas.

La primera forma de la courante, denominada corrente (del latín *curro*, correr), provino indudablemente de Italia. Respondía realmente a su significado etimológico; la música consistía principalmente en

pasajes fluidos de corcheas, en un tiempo rápido de $\frac{3}{4}$. Fue una de las danzas llevadas de Italia a Francia por Catalina de Médici. El periodo correspondiente a este tipo de corriente queda establecido por la cita anterior de Sir Hoby (1.586) y por las líneas siguientes de la Orchestra de Sir John Davies (1.596), probablemente la mejor de las primeras obras sobre danza escritas en inglés:

Cómo debo llamar a estos pasos de la corriente
Que corren en triple dáctilo
Cerca del suelo con pasajes deslizados
En los que ganaba más alabanzas

El bailarín que, en el mayor orden, sabe evitar el orden:
Pues debía correr desenfrenadamente por todas partes
Y doblar y dar vueltas con cambios inesperados.

Un año después, en 1.597, Thomas Morley describe “la volte que se eleva y salta, la corriente que atraviesa y corre”. (A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke.) En Alemania se la conocía como Spring Tanz. Fonta nos informa que “se baila con pasajes breves de idas y venidas y con un movimiento muy flexible de rodillas, que recuerda los de un pez que se sumerge velozmente en el agua y vuelve de repente a la superficie” (Introduction to the French edition of Arbeau). Entre las corrientes de este tipo encontramos las hermosas composiciones de Lully, Zipoli, Blow, Kirnberger y Loeillet.

La segunda forma, que tuvo indudablemente su origen en Francia, es la forma de la verdadera danza de corte, a la que debió la corriente su larga y gran popularidad. Conocida con el nombre de Branlé de Poitou, es una de las más antiguas danzas representativas que han llegado a nosotros. Originalmente parece haber sido una danza de pantomima con ritmo binario. La siguiente descripción de una corriente de esta clase pertenece a Arbeau: *"En los días de mi juventud existía una especie de juego y ballet adaptado a la corriente. Tres jóvenes elegían tres muchachas y, una vez colocados todos en hileras, el primer bailarín conducía a su pareja hasta un extremo de la habitación, desde el cual volvía solo adonde estaban sus compañeros. El segundo hacía lo mismo, y luego el tercero, de modo que las tres muchachas quedaban solas en un extremo del salón y los tres jóvenes en el otro. Cuando el tercero había ya retornado a su lugar, el primero, haciendo cabriolas y lanzando toda suerte de miradas amorosas, ajustándose las calzas y arreglándose la camisa, volvía a reclamar a su damisela, la cual le rehusaba su brazo y le daba la espalda; luego, al ver que el joven había vuelto a su sitio, fingía desesperarse. Los otros dos hacían lo mismo. Finalmente, los tres iban juntos a buscar a sus respectivas damiselas y de rodillas imploraban esta gracia con las manos juntas;*

ellas caían en sus brazos y todos bailaban la corrente tumultuosamente". (Orchesographie, 1.588.)

En esta descripción, Arbeau cita cuatro compases musicales para una corrente en tiempo de 2/2. Este ritmo binario debe de haberse transformado en $\frac{3}{4}$ (ó $\frac{3}{2}$) mucho antes de que la corrente lograra éxito en la corte, pues no conocemos entre las de los grandes compositores, ninguna cuyo ritmo sea ternario.

En contraste con las primeras correntes que describe Thomas Macy (1.650), como "llenas de vivacidad y vigor", este tipo presenta un tiempo rápido y hay menos pasajes vivos con corcheas. En realidad, el tempo es moderadamente grave y más a menudo en $\frac{3}{2}$ que en $\frac{3}{4}$. Esta forma de la corrente que lleva a veces la indicación de largo, fue inclusive considerada por d'Alambert como una zarabanda "lenta", mientras que el famoso maestro de baile Pécour la enseñaba lo mismo que el minué.

Charbonnel, (en La Danse) agrega que era ante todo una danza de actitudes, y en una época se la llamó, por su gravedad, La Danse des Docteurs. Sin embargo, a pesar de su aire de nobleza, con el que los señores exhibían sus grandes maneras y su galantería con toda franqueza, contenía todavía algunas corridas y deslizamientos y pasos efectuados con un salto liviano; estos pasos describían a menudo en el suelo, una figura en zigzag.

Éste es el tipo de corriente que provocó en Johann Mattheson, (Der Volkommene Kapellmeister, 1.739), una conmoción sentimental. El compositor y musicólogo alemán, habitualmente lógico, dice: *"Si ha de bailarse la corriente, debe seguirse ciertas reglas inamovibles, que el compositor debe tomar especialmente en cuenta. No se permite ningún otro compás que no sea el 3/2"*.

".....debe su nombre al hecho de que se corre sin cesar; sin embargo, debe realizarse en forma encantadora y tierna."

"Por lo común, la obra maestra de los laudistas, especialmente en Francia, es la corriente, en la que esfuerzos y habilidad están bien empleados. La pasión o emoción que debe destacarse en una corriente es una dulce esperanza. En efecto, encontramos en esta melodía algo de valor, de deseo y también de deleite, elementos todos de los que se compone la esperanza."

Continúa luego defendiendo su interpretación sentimental: *" Como posiblemente nadie hasta ahora dijo esto, ni lo pensó seriamente, muchos creerán que he buscado en esta materia algo que no ha de encontrarse en ella misma sino que es producto de mi propio cerebro. Pero puedo colocar ante los ojos de cualquiera la prueba palpable de las tres condiciones antes mencionadas, de donde resulta la emoción existente que se hallará, y que*

debe hallarse, en toda buena corriente..... Estoy absolutamente seguro de que si los amantes del laúd examinan sus corrientes, descubrirán que esto es igualmente cierto".

Según Mattheson, al ritmo de una corriente debe brotar eternamente en el pecho humano la esperanza. El tercer tipo, conocido como forma instrumental de la corriente, fue desarrollado a partir de los dos primeros por los músicos de este periodo.

Hicieron un compás de 6/4 con dos de $\frac{3}{4}$ y, utilizando el número seis como mínimo común múltiplo, introdujeron cambios efectivos en el ritmo escribiendo algunos compases en 6/4 (dos de tres tiempos, con el acento en 1 y 4) y otros en 3/2 (tres de dos tiempos, con el acento en 1, 3 y 5). No había regla que fijase en que momento debían ocurrir estos cambios. En realidad, cada una de estas corrientes parece responder a un esquema rítmico diferente. Encontramos, sin embargo, que el último compás es siempre de 6/4 y el penúltimo casi siempre de 3/2. Ninguna descripción de los pasos de la corriente sugiere la necesidad de tal cambio de ritmo; por tanto, cabe inferir que probablemente se tratase de una invención introducida por los compositores. François Couperin fue el compositor más prolífico de corrientes de este tipo, pero también Bach, Chambonnières y Rameau, contribuyeron con varias muestras excelentes.

Berta Ochsner utilizó con mucho efecto esos cambios de ritmos, en una danza titulada *The King Points out the Fine Points of the Courante*, con música de Chambonnières.

El ejemplo adjunto muestra algunos compases de apertrura de los tres tipos diferentes. El primero, por Loeillet, es un bello ejemplo de la corriente majestuosa de la corte, en un tiempo moderado; la tercera, de Couperin, es la corriente instrumental. Aunque la última está escrita en 3/2, se notará que el primer compás está en 6/4 y el segundo en 3/2. Las tres, sin embargo, comienzan con una corchea, en anacrusa, como deben comenzar propiamente todas las corrientes.

Musicalmente, muy variada por los compositores de cada momento, sin salirse del estilo, quien mejor la describe no es precisamente un maestro de danza sino un músico moderno, Felipe Pedrell, que la define así:

Antigua danza francesa de la segunda mitad del siglo XVI, idéntica, según algunos autores, a la gallarda y al saltarello. La etimología del título proviene de currens, (correr). En los primeros tiempos fue una danza ceremoniosa, y allá en el siglo XVIII era lo que anteriormente la pavana y posteriormente el minué. Allá por 1725, se convirtió en una danza estilizada, como la

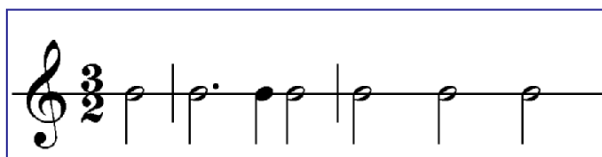
allemanda, con un alzar de una o tres corcheas, y una especie de movimiento perpetuo en corcheas iguales.

Couperin y otros las escribían en el estilo antiguo. Los antiguos compositores persistieron en llamar corrandas rápidas las que ya, decisivamente, podían agruparse con la giga y el canario, que como aquellas conservaron el carácter de la danza saltada (saltarello).

Porque los autores escribieron en $\frac{3}{4}$ y en $\frac{6}{4}$, hay que considerarla entre las danzas de formas rítmicas anfibológicas. Representan esta fórmula de compases, ($\frac{3}{4} + \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$). Entre otros, Bach las empleó en $\frac{3}{4}$ y en $\frac{6}{4}$; Corelli en $\frac{3}{4}$ y Mersenne, lo mismo.

x.6 - LA GALLARDA.-

Su ritmo característico es:



Habitualmente se considera que la Gallarda nació en Lombardía al comienzo de la segunda mitad del siglo XVI. Generalmente debido a su brevedad y también a su relativa violencia y exaltación se bailaba como complemento agitado de la danza anterior. Como hemos recordado más arriba en los primeros tiempos de la

Pavana solemne se bailaba ésta delante de las “Baxa danzas”; más tarde, cuando las “Baxa danzas” entraron en desuso, la Pavana siguió siendo un baile introductorio de un grupo de danzas que, como se ve en el “Libro Quarto”, de Joan Ambrosio Dalza, constituye un tríptico formado generalmente por Pavana, Saltarello y Piva (que alguna vez se tocaba por Spingardo). Esto ocurría a principios del siglo, XVI, pero más adelante, a comienzos de la segunda mitad del siglo, los músicos empezaron a cambiar la Piva y mas tarde también el Saltarello por la más festiva Gallarda; Incluso en los Balletti que en 1602 y bajo el título general de “Le gratie d’amore “, dedicó el Profesor milanés Cesare Negri a Felipe III, rey de España, la Gallarda sustituye a la Piva. *Según Thoinot (fol53) “La tabulatura de los cinco pasos de la Gallarda muestra que los movimientos son como los del Tordión, pero es fuerza que se ejecuten más altos y más virilmente”*

La gallarda, escrita en compás ternario, tenía carácter vivo y constaba de cinco pasos; se cantaba o se tocaba con el laúd o la *guiterna*. Seguramente derivaba de alguna danza italiana, como la romanesca o la traditore. Es una danza cortesana y pasó de moda a fines del siglo XVI, no obstante subsistió en las tabulaturas para órgano (Amerbach, 1.571) y en las suites instrumentales del siglo XVIII, en las que sustituyó a la pavana.

➤ *Capriol – Bien, aquí estoy, sosteniendo una damisela por la mano; he hecho mi reverencia, he vuelto a colocarme el gorro y he compuesto mis rasgos. ¿De qué manera debo empezar?*

(Arbeau, Orchésographie, 1.588).

Para cualquier información con respecto a la gallarda, (en francés gaillarde; en italiano gagliarda) no podemos acudir a una fuente más completa que la que utilizó Capriol, cuando quiso aprender los pasos de esta danza. En efecto, Arbeau ha escrito más sobre la gallarda que sobre cualquiera otra danza.

x.7 - LA GIGA.- Es difícil determinar su procedencia, puesto que se le atribuye, por una parte, una procedencia inglesa y por otra una procedencia italiana, pero no se puede afirmar ni lo uno ni lo otro. Su movimiento es vivo, rápido, en un compás ternario simple o compuesto. Rítmicamente, fue uno de los rasgos característicos de las gigas antiguas el que la primera de las tres notas estuviese prolongada por un puntillo, pero este ritmo se fue desdibujando hasta convertirse en tres figuras iguales. De incierto origen puede ser tanto italiano como inglés, de movimiento vivo y compás de 3/8, 6/8, 9/8, y 12/8.

A finales del S. XVII existían dos tipos de gigas: la giga francesa, de movimiento rápido, compás de 3/8 o 6/8, con frases irregulares y estilo imitativo; y la giga italiana,

más rápida, en compás de 12/8, con frases regulares y estilo homofónico, al igual que la de origen inglés.

Su sencilla estructura se enriqueció, al igual que las demás danzas, al ser cultivada como pieza instrumental mediante la introducción de la escritura fugada y tal estilo se adoptó con tanto éxito que se llegó a convertir en una característica propia.¹²

x.8 - LA MORISCA.- *La Danza de Hachas*.- (1500-1600). Merced a la lectura de la Nómina de personal de la Casa de los Infantes para el año 1543, sabemos que en dicho año el príncipe Felipe, que luego sería Felipe II, y que a la sazón contaba dieciséis años, tenía entre sus oficiales de mano a López Hernández, “tañedor de la morisa” (¿guitarra morisca?) y a Sebastián Sánchez, “maestro de avezar a dançar”. Con tal motivo sabemos por lo tanto que al príncipe se le había educado en el arte de la danza “en el que era muy diestro” y especialmente en el arte de “baylar la morisa”, ya que por disposición de la Emperatriz, tuvo además a su lado para instruirle un

¹² J. Forns. Estética , pags 191 – 203.

J. M. March, “Niñez y juventud de Felipe II”

Roberto Plá. Danzas del Renacimiento. sxxv. col, de música antigua española, vol XXIII. Hh22.

Conté, Pierre. Danses anciennes de Cour et de Theatre en France. 1974. ISBN 2.249.27100-3.

tocador de tamborino llamado Juan Sánchez y un "baylador de la morisa", Bárbaro Fernández, músicos que le acompañaron cuando en 1584 emprendió el príncipe el largo y penoso viaje a Flandes.

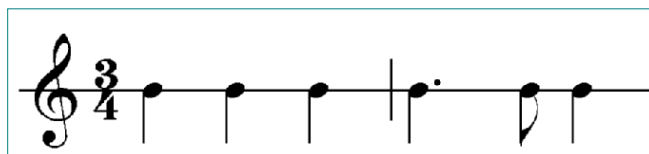
Estos datos anteriores darán idea de la importancia que en la corte española de aquel tiempo se concedía al "bayle de la morisa" o morisca, también llamado Baile de Hachas.

Algunos años mas tarde, en 1602, con motivo de las fiestas nupciales de la Infanta Isabel de España con el archiduque Alberto de la Casa de Austria, el maestro de baile Césare Negri, contribuiría a la brillantez de la celebración de estas fiestas en la corte de Milán con una composición titulada "Austria Felice" Lo que da a conocer en su libro "le gracia d'amore" y que dedicó al "Potentísimo et católico Filippo Terzo Re di' Spagna". Negri se tomó el trabajo de describir el complejo ceremonial de la Danza de Hachas que dada su grandiosidad y pompa justificaba el interés mostrado hacia ella por las casas reales españolas. La danza exige un grupo de pajes moros con antorchas que forman la guardia para que a la luz de ellas los caballeros puedan evolucionar y esperar a las damas que más tarde se incorporan, hasta completar las varias figuras de difíciles y a veces viriles pasos que la danza exige.

Musicalmente la danza hecha por Negri, se ajusta al bloque sonoro de "la folie d'Espagne", particularidad que posiblemente era común a muchas Danzas de Hachas.

X.9 - LA FOLIA.

Su ritmo característico es:



Con el número 420 de la edición de Higinio Anglés, figura en el Cancionero Musical de Palacio una composición del gran músico renacentista Francisco de la Torre que responde al texto de un villancico de carácter religioso que se inicia con las palabras "Adórote Señor". Pero dicho villancico resulta ser en su composición musical absolutamente idéntico a la forma y desarrollo sonoro de una Folia. Dicha Folia, que es bellísima, y de ahí que de entre los cientos de folias de autores extranjeros que se ofrecían como posibles ejemplos de la Folia se haya escogido preferentemente la obra de F. de la Torre, a quien le avala tanto su antigüedad, pues fue, como es sabido, maestro de capilla del rey Fernando el Católico, como la gran personalidad musical de su autor.



Según esta Folia, se demuestra cómo ya a finales del siglo XV la Folia estaba muy introducida en la corte española y no ya como danza viva y ruidosa como debió ser al principio en la versión portuguesa, sino como danza reposada y severa, compatible con un texto de carácter religioso.

Pero sin embargo, puede observarse que la

bailarina lleva castañuelas...

X.10 - LO SPAGNOLETTO. Este título corresponde a la danza popular española llamada en la península Española, tipo de composición del que Gaspar Sanz hizo muy bellos ejemplos. Son clásicas las Españolaletas que figuran en el libro ya citado de Cesare Negri. Su baile debe ser ejecutado por dos parejas de danzantes.

X.11 - EL VILLANICO. El Villanico o los Villanos, es otra danza rústica española que fue muy popular durante el siglo XVII. La versión de Cesare Negri, es la más antigua que se conserva y pertenece realmente por su estilo al

siglo XVI. Debe ser danzada en círculo por una doble pareja que efectúa cambios entre sí.

X.12 - LA VILLANESCA. Diego de Pisador, en su "Libro de Música para Vihuela" editado en Salamanca en 1552, incluye seis Villanescas. Es sabido que Francisco Guerrero, dio a esta palabra el sentido de canción no popular, sino popularizante, con lo cual se acerca bastante al concepto de la "villanella" italiana. Esta fue la idea perseguida por Pisador al denominar Villanesca a un grupo de aires de danza que podíamos hoy denominar "danzas de concierto".

X.13 - LA ZARABANDA. De movimiento lento, escrita en compás de $\frac{3}{4}$, su origen se centra en España, en época muy remota ya se la conocía en el S. XII, durante el S.XVI, paso a Italia a principios del S.XVII gracias al repertorio de obras para guitarra española. posee una forma binaria, y en sus melodías son frecuentes los trinos, grupitos, mordentes y todo tipo de adornos habituales en el barroco. La zarabanda tiene una melodía expresiva, formada por valores largos y muchas veces sobrecargada de adornos.

- Danza tética ternaria.
- Forma de danza originaria de España.

Compás ternario, de movimiento y carácter noble, desarrollado en notas largas recargadas de adornos, que constaba primeramente de dos partes de ocho compases

cada una, comenzadas en el tiempo fuerte. Colocábase ordinariamente esta composición en la suite, desde la mitad del siglo XVIII, entre la corrandá y la giga.

Si hemos de hablar de los orígenes de la zarabanda o sarabanda, como los hay para todos los gustos, diremos, según quieren unos y otros autores, que la zarabanda es de origen árabe – morisco, o turco – persa, (Ser- a- band, Ser- a- bend); que hay quien cree que recibió el nombre de una tal Sara, sevillana por mas señas, mujer endiablada y tentadora, y también que viene de la palabra saras, que significa baile. Hay, en fin, quien cree que la danza griega cordax fue la inspiradora, porque en la plástica y en la coreografía de los griegos fue una danza que no tenía nada de púdica ni de casta, y solo fue, poco a poco y como por largas etapas, abandonando sus antiguas manifestaciones, puesto que en tiempos del Padre Mariana todavía la califica de licenciosa y lasciva, y no sabemos cuando ocurrió que, como diablesa predicadora, se presento convertida de impúdica en noble, austera y hasta edificadora de almas contritas.

En el siglo XVI la bailaban tan solo damas. Las figuraciones del ritmo de la zarabanda, desenvolviéndose como suele acontecer, de dos en dos compases, que se caracteriza por la prolongación, por medio de un puntillo, del segundo tiempo.

Así se presenta en la zarabanda del Rinaldo, de Haendel, *Lascia ch'io pianga la mia sorte*.

Tiene entonces ocho compases con ritornello en cada parte; admite una segunda elaboración (variada) y suele cantarse. Son típicas las zarabandas de Haendel.

LAS ZARABANDAS DE CHAMBONNIÈRES.

Tres tiempos lentos sin exceso, y tempo regular, al contrario de la *courante* a la francesa. Los apoyos están situados tanto en el primero como sobre el segundo tiempo: La zarabanda, escrita en 6/4, puede ser interpretada en dos tiempos: esto le dará mas ligereza.

LES JEUNES ZEPHIRS.

Bilhard: " Zephire. Viento de occidente, en donde los paganos han hecho un Dios, que favorece el nacimiento de las flores & de los frutos de la tierra por un soplo dulce y bendito; el calor natural de las plantas, & dando la vida a todas las cosas."

X.14 - LA PAVANA. En su obra titulada "Orchèsographie", el buen maestro de baile francés. Thoinot d'Arbeau, cita la Pavana en segundo lugar, a continuación de la "basse danse". Este dato no afirma necesariamente la antigüedad inmediata de la Pavana, puesto que d'Arbeau, no se siente muy aquejado de la tentación de hacer historia,

pero sí esclarece algo acerca del parentesco de ambas danzas, cosa que a nosotros nos interesa.

Lo que nos dice el profesor francés en 1596, fecha de la publicación de su "Metode et teorie..... Pour apprendre a dancier" es que en su tiempo la Pavana estaba ya casi fuera de uso, pero que por la importancia de su pasado se podía pensar que no quedaría jamás abolida del todo.

Esta explicación sugiere que la Pavana era ya una danza bastante antigua a finales del siglo S.XVI, y que durante el tiempo que había estado en boga llegó a alcanzar gran predicamento. Por otra parte señala el maestro que la Pavana era muy fácil de danzar, "pues en ella – dice - no hay más que dos pasos simples y uno doble con marcha hacia delante y dos simples y uno doble con marcha hacia atrás"¹³ todo lo cual denota su parentesco "dancístico" y una simplificación respecto a la "basse dance" y sus pasos.

Desde este punto de vista la Pavana fue solo una "basse dance mas". Por Thoinot d'Arbeau, sabemos también que en gracia a la serenidad de su ritmo¹⁴ solía ser empleada además para dar solemnidad y empaque al

¹³ Arbeau, op citada folio 29.

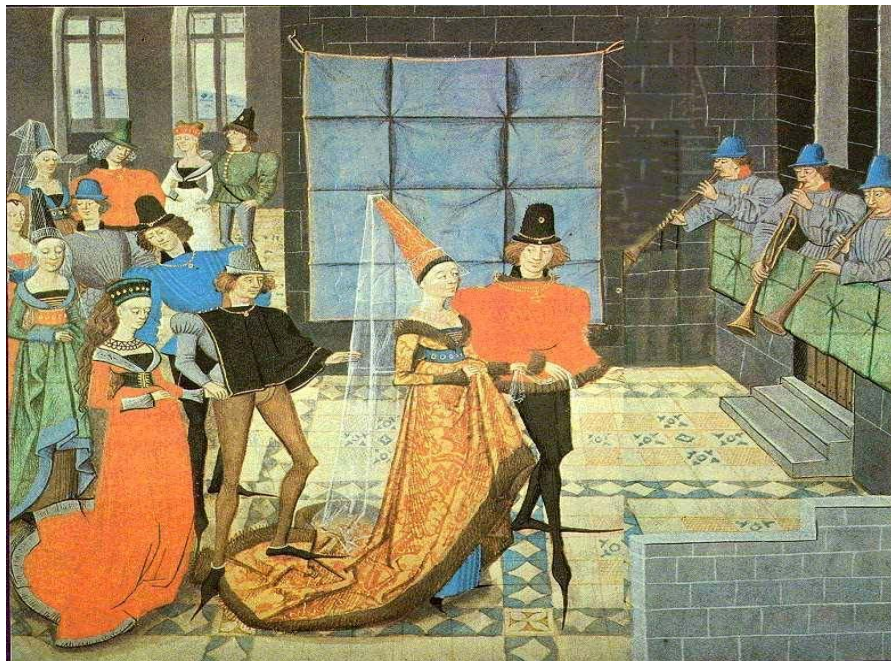
¹⁴ El ritmo en compás binario que correspondía al "Tambourin" en la Pavana tradicional lo explica Thoinot 'Arbeau: una percusión coincidente con las breves impares y dos percusiones con las breves de parte par. Esto es, un pié dáctilo por compás ♩ ♪♪.

caminar de los presbíteros e invitados cuando conducían hasta el altar a una joven desposada, "fille de bonne maison". Algunos otros detalles incluye el maestro que vale la pena destacar, porque son expresivos: "El gentilhombre – dice – la puede danzar con la capa y la espada, caminando con honesta y grave postura".... "Y las damas, con una continencia humilde y los ojos bajos, mirando alguna vez a los asistentes, con un pudor virginal". Es una danza que sirve a los reyes, príncipes y señores graves para mostrarse cualquier día de fiesta solemne con las grandes capas y ropas de gala. Y las reinas, princesas y damas vestidas con larga cola. Y las dichas Pavanas, suelen ser tocadas por "hautbois y saquebouttes", quienes le llaman, los "tocadores". "Le gran



Partitura renacentista

bal", y lo hacen durar hasta que los que danzan han dado dos o tres vueltas a la gran sala.



La Baja Danza Borgoñona.- Una Pavana, danza baja.

En lo que se refiere a los orígenes, tan inciertos, de la Pavana, hemos de investigar en otros puntos porque Thoinot nada nos dice. Una de las primeras referencias nos las da implícitamente el laudista milanés Joan Ambrosio Dalza, del que el impresor Octavianum Petrutium, de Venecia, publica en diciembre de 1508 una

“Intabulatura de Lauto. Libro Quarto”¹⁵ que contiene entre otras cosas importantes, según se declara en la portada, “Padovane diverse”. Tales “Padovanes” se concretan luego en el interior del Libro en cinco “Pavane alla veneciana” y cuatro “Pavane alla ferrarese”. Vale la pena prestar atención a este libro en el que figuran las Pavanas impresas más antiguas que hoy conocemos.

Si hacemos una revisión de las danzas seleccionadas por Petrutium, en los cuatro primeros libros de “Intabulatura de Lauto”, donde está claro que debían figurar aquellas danzas que hubieran alcanzado una mayor boga, por tratarse de la primera publicación de música instrumental, vemos que por lo pronto en los libros primero y segundo, impresos los dos en 1507, con música preparada por el laudista Fossombrone llamado Francesco Spinacino, no figuran más danzas que dos versiones de la “Bassa danza” “La Spagna”¹⁶ ya publicada anteriormente por el mismo impresor en “Canti C.N.º cento Cincuenta. C.” de 1504. y también en diversas colecciones destacando el Manuscrito de Borgoña, 1445, Toulouze, 1420, y por autores como, Domenichino, 1416,- H. von Constanz, 1513,- Kochesperger, 1513,- F.

¹⁵ Tres copias del libro se conservan: en O. N. de Viena: Biblioteca Real de Bruselas y Newberry Lib. De Chicago.

¹⁶ Libro 1, fol 28 v. libro II fol. 31. Por otra parte de esta danza se conservan numerosas versiones, tanto en el Manuscrito de Borgoña como en el libro de Michael Toulouze.

Cánova, s. XVI,- V. Capirola, 1517.- Heinrich Isaac, fechada en Flandes 1450, y en Florencia en 1517. Todo esto viene a demostrarnos la popularidad que tuvo esta danza de origen español durante los siglos XVI y XVII.

En cuanto al Libro Tercero de Tabulatura de laúd, impreso también en Venecia, en junio de 1508, no conocemos directamente su contenido por no haberse salvado ningún ejemplar, mas poseemos los datos reseñados por H. Mayer Brown, 1965,¹⁷ según el Registro B de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Figura en dicho registro una anotación de Fernando Colón en la que se afirma que el Libro estaba dedicado al laudista Joannis Marie Alemani del que publica veinticinco cantinelas o "ricercari" de origen polifónico en italiano y en latín.

Ante esta ausencia de Pavanas en las ediciones anteriores, conviene fechar el auge de la Pavana no mucho antes de 1508, año en que fue impresa. Es de resaltar que en los titulares del "Libro Quarto" se da a la Pavana el nombre de Padoana o Padovana, como si se asignara a la ciudad de "Padova" el origen geográfico de esta danza. Sin embargo, en la Tabla que se incluye en la edición a manera de Índice, se emplea siempre la palabra

¹⁷ Howard Mayer Brown; Instrumental music, printed before 1600. A Bibliography. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1965.

Pavana al referirse a esta danza. Por otra parte, de los nueve ejemplos incluidos por Dalza, cinco se presentan como de "Pavana veneciana" y cuatro como de "Pavana ferraresa", ciudades a las que en todo caso habría que designar como cuna de esta danza sin que figure ninguna "Pavana de Padova" como hubiera sido normal en caso de ser esta última ciudad la patria de esta danza.

Queda en pie, por tanto, como única, la hipótesis que atribuye el nombre de Pavana a la figura similar al pavo por la capa y la espada de los caballeros danzantes al hacer la reverencia, muy de acuerdo esta figura con la solemnidad y exagerado empaque que debían revestir los pasos de esta danza a juzgar por lo que Thoinot d'Arbeu nos cuenta, teniendo siempre a la vista el momento histórico que representa el Renacimiento para el protocolo cortesano de la época.

En cuanto a la danza en sí misma, nada se opone a definirla como una bajadanza más, ya que sus pasos, siempre siguiendo las directrices de Thoinot d'Arbeu, son estrictamente y con gran limitación, los usados en cualquiera de las muy diversas bajadanzas. Sin embargo, parece necesario que la Pavana poseyera alguna peculiaridad formal para que su condición de bajadanza, fuera olvidada radicalmente y su denominación alcanzara una singularidad completa. Un estudio de las nueve

pavanas debidas a Dalza, proporciona curiosamente la clave de este problema que debe considerarse importante.

En el estudio realizado por Roberto Plá, sobre la Baja Danza y la Alta, en su colección de "Música Antigua Española", se refiere al hecho invariable de que "todas las baxas danzas, aparecen compuestas a partir de un **tenor** o voz fija, según la fórmula primitiva, del **discantus**, sobre, o bajo el cual, o incluso por encima y por debajo a la vez, si se trata de una composición a tres voces, se escribe una música original". Esto significa que se tomaba una melodía popularizada y se hacía una distensión de sus notas por aumentación y sobre cada figura de larga duración así obtenida, y que consistía en una duración de un compás, para la nota breve y de dos compases para la "longa", se escribían o improvisaban las melodías. Así quedaba constituido un **tenor**. Las melodías superpuestas se hacían siempre en cuanto a la "Baxa danza" utilizando pies métricos de seis tiempos lo que daba ocasión a las combinaciones que hoy transcribiríamos en cierto modo en 3X4, o 6X8, motivo por el que afirmaba Thoinot d'Arbeau que la "basse dance" era ternaria.

En lo que atañe a las nueve pавanas que presenta Dalza en su "Libro Quarto", se puede afirmar rotundamente que el empleo de esta técnica del **tenor** ha desaparecido por completo, lo que significa que en su

estructura, en algo sustancial, la Pavana se separa radicalmente de las "Baxas Danzas" que le precedieron. No se pretende afirmar con esto que la Pavana fuera la primera danza que no se construyó sobre un **tenor**, aunque es posible sentar la hipótesis para su posterior estudio y posible determinación. De momento, lo único que nos interesa determinar es que al no construirse sobre un tenor la Pavana difiere y se aparta radicalmente de la Baxa danza y de ahí que no pueda ser considerada como tal aunque conserva, incluso de manera muy estricta, los principales caracteres danzantes de las bajadanzas precedentes y de las cuales debió desgajarse. El hecho de que tanto las pавanas de danza como la de Thoinot aparezcan en compás binario y no en ternario como las bajadanzas es solo un dato complementario.¹⁸

X.15 - LA PAVANA ESPAÑOLA. En otro lugar de su método se refiere Thoinot d'Arbeau a la Pavana española. Sus datos, aunque cortos, son importantes. "La Pavane d'Espagne –dice- se danza en medida binaria sobre el aire y con los movimientos que se explican a continuación: cuando se ha danzado avanzando hacia delante durante el primer pasaje (dos compases) es necesario retroceder hacia atrás con el mismo aire". En cuanto al segundo pasaje, que completa la frase de ocho compases, Thoinot

¹⁸ Comentario sobre la nota al pie, de Roberto Plá a Dalza, en la Baxa y la Alta.

explica que en cada compás, o sea, en cada dos partes, se hacen dos floreos, consistentes en levantar un pié, hacer un floreo o molinete en el aire con dicho pie y afirmarlo en tierra y repetir todo este juego con el otro pie. Este segundo pasaje lo explica Thoinot por medio de una tabla que superpone a la partitura de una Pavana española. A esta explicación detallada añade el maestro francés una observación que resulta inapreciable para el juicio histórico sobre la Pavana española.

Cuando concluye su explicación sobre la dicha Pavana, Thoinot d' Arbeau se muestra fatigado "atendiendo a que hace ya largo tiempo que no hace ejercicio y a que la mayor parte de estas danzas (se incluye a buen seguro la Pavana d' Espagne) son nuevas". Esta creación algo tardía de la Pavana española se muestra no solo por la mayor complejidad de los pasos de danza de que consta, muy lejos ya de la sobriedad de la Pavana primitiva, sino en los comentarios de algunos músicos españoles de la época.

Luys de Milán, que publica su libro para vihuela titulado "El Maestro" en 1535 cuando regresa a la corte valenciana de los duques de Calabria, después de un viaje a Italia, presenta seis pавanas, a las que llama "Fantasías", "*que parescen en su ayre y compostura a las mesmas pавanas que en Italia se tañen*", y en la manera de referirse a ellas denota que por entonces las tales

Pavanas eran desconocidas en España. En ninguna de las seis PAVANAS se sujeta Luys de Milán a un “bloque sonoro” que nos resulte conocido: esto es, que repita las fórmulas que ya hemos visto empleadas a las PAVANAS veneciana o ferraresa.

Hemos de esperar al año 1546 para que se publique en Sevilla en los “Tres libros de Música en Cifra para Vihuela” de Alonso de Mudarra, la primera colección de PAVANAS en que aparece una, llamada “Pavana III, para guitarra al temple nuevo”. Construida sobre el bloque sonoro conocido como “Guárdame las vacas” y que da origen, o es en sí misma, la Pavana a la Española”. ¿Fue Alonso de Mudarra el primero en idear una Pavana española?. Sabemos, porque él mismo lo refiere en la Epístola con que dedica su obra a D. Luys Zapata, que había viajado a Italia, y bien pudo con este motivo escribir algunas PAVANAS, tal como había hecho anteriormente Luys de Milán.

Lo que dificulta dilucidar una suposición de esta clase es que la fecha de publicación tiene a veces muy poco que ver con la de producción de una obra. Tres son las PAVANAS publicadas en un plazo de muy pocos años, construidas sobre el bloque sonoro de “Guárdame las vacas”.

La de Mudarra ya citada, la publicada por Diego Pisador en 1522 bajo el título de “Pavana muy llana para

tañer" y la célebre "Pavana con sus glosas", de Antonio de Cabezón, que imprimió Luys Venegas de Henestrosa en 1557. Según la fecha de publicación, la Pavana de Cabezón sería la última, pero esto no prueba nada, pues ya se sabe el poco interés en publicar que tenía Cabezón, a pesar de que sus obras eran conocidas durante su vida y eran interpretadas y reproducidas por muchos.

Sobre el tema de "Guárdame las vacas", también conocido como tema de la "Folie d'Espagne", no es necesario tratar aquí históricamente por existir buenos estudios sobre ello. Lo que si parece importante es reseñar que con su juego pseudo modal mayor-menor, este tema se convierte hasta cierto punto en un prototipo de lo que posteriormente hemos dado en llamar música española y que por lo tanto su acción, tanto desde el punto de vista musical como caracterológico, es de grandísima importancia.¹⁹

Algunos especialistas sostienen que la pavana española era una variedad de una danza primitiva, de origen italiano, e interpretan que pavana es una forma sintetizada de *padovana* (paduana). Pero el Diccionario de Oxford, arguye que las dificultades fonéticas para identificar las dos palabras son serias y que probablemente se trate de términos distintos que pueden

¹⁹ M. Querol Gavarda, Canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Anuario Musical vol XXI, 1966. Barna 1968. pags 13-25.

haber sido luego confundidos por quienes solo conocían la historia de uno de ellos. También, de acuerdo con el Diccionario de la Academia Española, pavana (figura en el *Libro de Músicas de vihuela* de Pisador, 1552) es un derivado de “pavo real”. El antiguo nombre alemán era Pfauentanz, “danza del pavo real”. Esta danza mantuvo su popularidad desde 1530 hasta 1676. Una de las alusiones más tempranas a la pavana en la literatura inglesa fue escrita en 1530 por Elyot. En las cortes española y francesa, la pavana se desarrolló hasta convertirse en un cortejo procesional de gran dignidad y un espectáculo imponente. Fue una de las más antiguas basses-danses, y una exhibición que tanto gustaban en el renacimiento.

El Dictionnaire de Trevoux (1721) describe la pavana como “un género de danza grave, tomado de los españoles, en que los intérpretes forman una especie de rueda o de cola, uno delante de otro, semejante a la cola del pavo real; de ahí el nombre”. Mereció el título de *Le Grand Bal* y servía habitualmente de apertura en todos los bailes ceremoniales; por lo general le seguía la gallarda, mas viva. “La utilizan los reyes, príncipes y grandes señores para exhibirse en días de fiestas solemnes con sus elegantes mantos y trajes de ceremonia; luego las reinas, princesas y grandes damas los acompañaban con sus trajes de largas colas, que caían y

se arrastraban detrás de ellas. Estas pавanas también se usaban en mascaradas, o ballets, cuando se organizan procesiones de carros triunfales de dioses y diosas, emperadores o reyes, resplandecientes de majestad". (Arbeau).

Era una danza amplia, solemne, majestuosa, acompañada a menudo de un canto con oboes, mientras los tambores acentuaban el ritmo. Este ritmo de tambor se halla claramente ilustrado en la pavana titulada *Belle qui tiens ma vie*, de la *Orchèsographie de Arbeau*. Puede hallarse una prueba más de la alta estima de que disfrutaba, en un viejo grabado que muestra a los cardenales de Carbona y de Saint Severin bailando una pavana ante Luis XII en Milán, en 1499. Chambonnières, 1620-1670, compuso una pavana con el altisonante título de *L'Entretien des Dieux*.

Que la pavana nunca pasó de ser mucho más que un simple caminar, con ligeras variaciones, es de por sí evidente, era una basse-danse; la norma principal exigía que "los que estudien esta danza deben impregnar sus mismas almas de dignidad majestuosa".

X.16 - LA VOLTA. Su origen se cita en la Provenza, y encantó a los Valois, apasionados cultivadores de la danza, que la adoptaron con entusiasmo en torno a 1559, en pleno Renacimiento. Era de compás ternario, mas atrevida que la gallarda, pero de movimiento un poco más

lento, para dar tiempo a que el caballero hiciese girar en el aire a su compañera. Para facilitar la maniobra, este, sujetaba a la dama por la punta de su justillo y apoyaba su rodilla sobre la cadera de esta. La Reina Elizabeth de Inglaterra, fue otra gran aficionada a danzar la volte, se conservan varios lienzos y algún dibujo de la Reina bailando con el duque de Essex esta danza.

El favor de que gozaba la volta, decayó cuando subió al trono Luis XIII (1601- 1643), cuyas costumbres eran más conservadoras que las de sus predecesores. Ronsard, describiendo un baile celebrado con ocasión de las bodas de Margarita de Valois con Filiberto de Saboya, en el cual la princesa personificaba la Caridad, escribe:

*Le Roy dançant la volte provençale
Faisait sauter la Charité, sa sœur ;
Elle suivant d'une grande douceur,
- a bonds légers volais parmi la salle.*

(El Rey, danzando la volta provenzal,
hacía saltar la Caridad, su hermana;
ella acompañándolo con gran dulzura,
con ligeros saltos volaba en medio de la sala.)



Queen Elizabeth dancing with the Earl of Leicester, c. 1580.

El coreógrafo francés Pierre Conté, en su tratado de Coreología, nos dice: "danza popular de la Edad Media, en la que su origen provenzal no está demostrado" y también nos hace ver que: Corrientemente, se dice que la volte es el origen del vals. Sin embargo, la medida de que este último puede inscribirse dos veces dentro de la volte (pues tiene dos tiempos fuertes por uno ¡- vals 3/4 y volte 6/8). A pesar de todo esto, no solamente musicalmente sino que también coreográficamente, algunos de los numerosos pasos y encadenamientos utilizados en el vals, no pueden ser los de la volte, (salvo que se gire o bien se salte).

“Especie de gallarda”, nos dicen autores antiguos, (y también alguno de los modernos). Aparentemente la cuadratura musical es la misma, pero la dinámica del giro es bastante diferente; la correspondiente al tordión, se acercará algo mas, en cuanto a la coreografía es totalmente diferente. Si queremos hacer comparaciones, podríamos decir que la gallarda y el tordión nos recuerdan a nuestras mazurcas y vales, (pero realmente, estas, tienen el doble de tiempos fuertes.)

La volta es conocida en Provençe durante la Edad Media, lo cual demuestra su origen muy antiguo, se introdujo en el pueblo de Alsacia, pareciéndose mucho mas al vals. Entró en la Corte, donde tuvo mucho éxito, con los Valois-Angoulème, sobre 1520, donde se mantuvo hasta la revolución. Es mencionada por Shakespeare en su Henri V, y estuvo de moda en Inglaterra en la época Isabelina. En el teatro se ha utilizado el mismo tempo pero no con la pareja cogiéndose de los hombros y de la cintura!. Podemos reconocer fácilmente que el paso de volte, está compuesto por tres “pasos simples” siempre empleados en el teatro, girando y sin girar.

Solamente hay una clase de volta.

Las características de la volte son los gestos y las maneras de esta danza que son muy característicos, la pareja baila cogida como en las danzas modernas y el caballero sujeta a la dama por la cintura y a veces por la

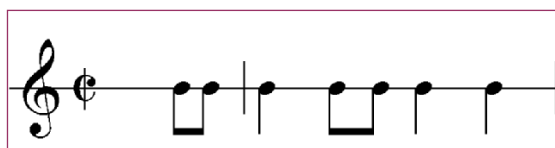
cadera, para poder girar durante el salto que la caracteriza, y la dama se sujeta al caballero apoyándose sobre su espalda o su cuello, de manera que pueda sujetar su propia falda que al saltar volará.

X.17 - BOURÉE.

Definición: nombre femenino.

Medida: 3/8, algunas veces en $\frac{3}{4}$, velocidad, sobre =200. Danza protética binaria.

Su ritmo característico es:



Se trata de la Bourée D'auverne que, en nuestra opinión, es la verdadera. Extendida por las regiones vecinas, y algunas veces por las más lejanas, esta danza – fácil a primera vista, pero realmente muy difícil – fuera de su provincia natal ha degenerado notablemente. Los maestros de ballet, ellos mismos, no la han asimilado bien y, con ellos, el nombre de “pas de bourrée” a sido dado a toda clase de dinamismos que no tienen ningún parecido con el original. Puede ser que ninguna danza haya sido tan deformada como esta, en razón de su dificultad real, o del número de personas que han tenido la pretensión de conocerla, sea para bailarla ellos mismos, sea para utilizarla en escritos o en palabras. El juicio que hace G. DESRAT, por ejemplo, es totalmente falso, (y es un autor

serio ;) . Pero hoy, 1.957, aún podemos ver, en Auvergne, la verdadera ejecución de una *bourrée*.

La provincia que menos la ha desnaturalizado (o que tiene su *Bourrée* particular) es el Limousin.

La danza en estas dos provincias es alegre, viva, ligera.....de un entrene endiablado. Nunca hemos visto su expresión caer en la trivialidad.

Ya la encontramos en Auvergne en el año 879. Pero es bastante más antigua y de origen arverne, probablemente. Algunos historiadores, creen que es de origen griego; pero es poco demostrable, por lo tanto damos por bueno su origen nativo, carácter que nos sirve, ya que no se encuentra otro.

Como ya hemos visto , esta danza se expande por otras provincias pero desnaturalizándose, exceptuando el Limousin. El error es tal, que en ciertas de estas provincias ejecutan una danza en 2/4: El Berry y el Anjou.
FELIPE PEDRELL.

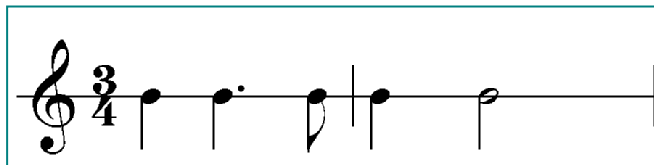
La *bourrée*, es un antigua danza francesa, originaria, según afirma Rousseau, de Auvernia. Es conocida desde fines del siglo XVI, y aunque no es parte obligatoria de la suite, parece que quedó incorporada a esta forma después de la época de Lully. Es de carácter tranquilo y de melodía fluida. Compás de $\frac{2}{3}$ ó $\frac{3}{4}$ y movimiento allegro. Ataca con una semínima al alzar o, a veces, transformada la semínima con dos corcheas. No ha rechazado siempre

el canto. Ries, el discípulo de Beethoven, tiene una bourrée, elegantísima.

Conocemos una bourrée, de Juan Gaspar Fernando Fischer, (1.650 – 1.787).

X.18 - CHACONA.

Su ritmo característico:



Antigua composición musical de origen italiano y de movimiento lento. En España y Francia se adoptó como danza, acompañada de música sola o de música y canto. La chacona, que era una danza muy animada, de tiempo ternario y acompañada de castañuelas, pasó a ser, en Francia, una danza de corte, bastante lenta, que se incluyó en los ballets de Luis XIII y en la danza escénica (ópera de Lully).

Durante los siglos XVII y XVIII, ya en su forma vocal, (Monteverdi, Purcell), ya en la instrumental(L. Couperin, Pachelbel, Buxtehude, Haëndel, Bach),se convirtió en una sucesión de variaciones construida sobre un ostinato (a la italiana), o se identificó con el rondó, (a la francesa). A menudo se confunde con el pasacalle.

X.19 - LA GAVOTA

Nombre femenino. Medida: 2/2 o 2/4. Velocidad: o o o = de 60 a 98. Danza protética binaria.

Danza francesa popular que le viene el nombre del país de los "Gavots", montañeses de los alrededores de Gap ("Gavoto").

Se trata de un branle que, con sus pasos saltados, descende, sin lugar a ninguna duda, de las danzas balladines. Todas, o casi todas las provincias han tenido una gavotta, más o menos deformada.

Laura Fonta dijo: ".....por la gavotta, propiamente dicha, se tiene que entender un branle coupé, en los cuales, los "buenos y gallardos" danzarines y danzarinas, varían los pasajes, con la fantasía más grande, intercalando también, pasos de gallarda, del ritmo ternario al ritmo binario.

La gavota se introdujo pronto en la música instrumental, sin que por ello perdiera su carácterailable y la simplicidad de sus valores. En el siglo XVII se difundió por toda Europa formando parte del ballet o de la suite, (Lully, Purcell, etc.).

Su época de más popularidad coincide con la del esplendor de la suite, (F. Couperin, Rameau, Haëndel, J. S. Bach escribieron gavotas para clave, órgano u orquesta).

Según dice el musicólogo Felipe Predell, la Gavota, proviene su nombre de los montañeses del Delfinado, llamados gavots, conocida desde principios del siglo XVII. Puede verse ya en la colección de Miguel Praetorius, *Terpsichore*, aires de danzas, a cuatro y seis partes (1.612). Desciende del antiquísimo branle, cuyo ritmo pertenece a todos los pueblos. Era la danza favorita de los tiempos de Lully. Movimiento moderado a 2/2 (alla breve), caracterizado, sobre todo, por el alzar de una blanca o dos negras, y por su estructura periódica de dos en dos compases. Se termina siempre en el tiempo fuerte, y en un principio la corchea era la figura de menos valor que podía emplearse. Cuando se empleaba en la suite se colocaba, generalmente, a continuación de la zarabanda. Constaba antiguamente de dos partes, cada una de ocho compases con ritornelli. Cuando a la gavota se le añadía un trío, se empleaba entre las dos repeticiones de la gavota, una segunda gavota, alla Musette, es decir, en el estilo propio del instrumento llamado entre nosotros cornamusa, o gaíta gallega.

Musicalmente hablando, las gavotas del tiempo de Juan Sebastián Bach corresponden a las allemandas de la época de Stein.

Dejaron celebrados modelos de esta danza, Corelli, Gluk (en el Orfeo y en Alceste), Haendel, Bach, Lully, Rameau, etc.

X.20 - MAZURKA.

Danza tética ternaria.

Danza nacional polonesa, a tres tiempos, de carácter caballeresco. Las antiguas mazurkas solían escribirse sobre bajos, que persistían durante los tres tiempos; Sporontes, seudónimo de Juan Segismundo Schobre (1.705 – 1.750) escribe las polonesas en el ritmo de la danza nacional, que, como la hemos calificado, es la mazurka.

Presentase al dar o, como se ve en Chopin, al alzar. Se asemeja a la varsoviana, aunque ésta es algo más lenta; más lenta es también la polka – mazurka.

La Krakoviana, entre todas estas danzas de forma polaca, es la única en compás binario; tiene parecido con la polka bávara común y con la polka doppia, o rusa.

Conviene, por último, advertir que el movimiento de la mazurka es notablemente más lento que el del vals.

X.21 - MINUE.

Antigua danza francesa originaria del Poitou.

El minué hizo su aparición hacia 1.670, y adquirió gran popularidad. Desde 1.673, Lully lo introdujo en su ópera, y a partir de este momento formó parte de toda ópera o ballet. Durante el reinado de Luis XIV, el minué se introdujo en la corte francesa, y Lully compuso para ella muchos minués, que fueron el origen de los ballets con solos. Posteriormente lo bailaron dos parejas. El minué de compás ternario, era al principio más bien rápido, pero en el transcurso del siglo XVIII, fue moderando su movimiento, hasta convertirse en un baile muy comedido. Aparece en las suites de orquesta y de clave del siglo XVIII, en forma de dos minués acoplados. Pronto se convirtió en un movimiento de sinfonía, - el tercero para J. Stamitz,- quién lo amplió con un trío. El minué pasó también a la sonata. Su movimiento adquirió de nuevo más vivacidad, hasta convertirse en el scherzo beethoveniano. Sin embargo, Beethoven da el nombre, algunas veces, de tempo di minuétto a un movimiento más moderado. Se encuentran minués en algunas obras de compositores románticos, de carácter arcaico.

En su forma clásica, el minué es ternario;

1º, exposición:

- a) Tema con repetición;
- b) Breve desarrollo y vuelta al tema, con repetición;

2º trío, con el mismo plan que la exposición;

3º, reexposición de la primera parte, sin repetición y con coda facultativa. Algunas obras más importantes contienen dos tríos.

No hay que olvidar que en esta época, el tiempo de minueto es rápido: a “un tiempo y medio” o a “dos tiempos desiguales”, según la terminología antigua.

Felipe Pedrell nos dice que es una danza tética ternaria. Antigua forma de danza, que se dice originaria del Poitu, cuyo nombre significa paso menudo (pas - menu). Quiérese, también, que proviene de corrandá. Dícese que sólo fue admitido el minué en la música artística a partir del tiempo de Lully. Fue por su nobleza y elegancia el baile favorito de la antigua sociedad, y como tal inauguraba todas las diversiones danzantes, bailándose con toda clase de figuraciones por parejas.

Escríbese en compás ternario y, originariamente, se le daba un movimiento muy moderado, que tendía a impregnarse a la vez de nobleza y de cierto preciosismo, evitando, empero, todo conato de adornos.

Las suites de orquesta de 1.660 a 1.750 aparecían llenas de varios minuets. Las primitivas sinfonías terminaban por un minué, y se señala a Stamitz como el primero que asignó al minuet acompañado de trío la tercera parte, a título de contraste, en la sinfonía o la sonata, de cuatro movimientos.

Digamos que el trío, después de las dos primeras partes de ocho compases cada una, presentábase, ordinariamente, con caracteres mas sencillos y tranquilos que los de las partes primeras, y que se llamaba trío porque solía suprimirse una de las partes del cuarteto en que estaban escritas las partes anteriores.

Stamitz, acentuó, además, el carácter expresivo de este género de composiciones y creó el tipo definitivo de aceleración de movimiento y de ampliación de forma que recogieron Haydn y Mozart y que Beethoven transformó en el scherzo de sus sonatas y sinfonías, de modo que en esas sus magnas obras se ve la historia del minué llegando, después de enriquecido con una coda, de una en otra transformación, a la capital del scherzo en movimiento vivace.

Preséntase a veces el minué en forma anacrúsica, como en la sonata Op. 49 n° 2, de Beethoven, o como el famoso minué de Boccherini, en que la anacrusis es una elegancia melódica, independiente del paso de los danzantes, que es tético y no deja de serlo cuando el motivo presentase en forma de ritmo acéfalo, como en muchos casos que podrían citarse.

X.22 - POLONESA.

Es una danza tética ternaria, en $\frac{3}{4}$ de movimiento Andante, un poco acelerado, propia de Polonia, que tiene mas analogía con una especie de marcha o desfile que

con una danza, semejante en esto a la antigua pavana, hoy sustituida por la polonesa.

Las mas antiguas danzas de este género que se recuerdan no son danzas cantadas sino fragmentos de música instrumental pura, por manera que puede considerarse como fundada la opinión de que no ha sido originariamente una danza la polonesa, sino, como se ha dicho, un desfile, una parada ceremoniosa, un cortejo de fiesta de la nobleza, repetido en muchas ceremonias regias.

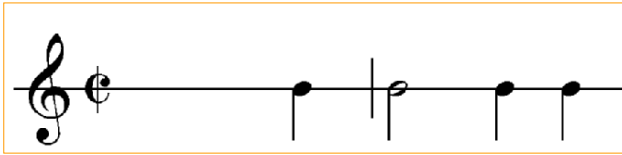
Los caracteres esenciales de la polonesa, son: acentuación fuerte del tiempo al dar; ritmo acompañante, como el del bolero tradicional español, y terminación sobre el tercer tiempo o sobre el segundo y tercer tiempos.

Entre las polonesas conforme a este carácter y anteriores a las de Weber y Chopin, han de mencionarse las del salesiano Juan Schobert. + 1.767.

Tienen polonesas Bach, Oginsky, Koscuisko, Spor, Glinka (en la vida por el zar), Weber, como queda dicho, sin olvidar, sobre todo, a Chopin, incomparable en este género de música, y a Tchaikovski que las utiliza en muchas de sus obras, destacándose en la ópera Eugene Onegin, y en los ballets, El Lago de los Cisnes, y La bella durmiente.

X.23 - RIGODON.

Su ritmo característico es:

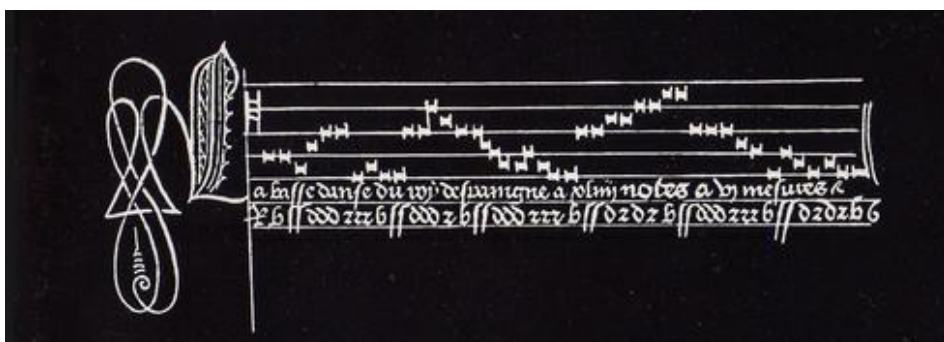


Danza provenzal en compás alla breve, con una nota al alzar, de ordinario negra, como en la bourrée. El compositor inglés Purcell ofrece un ejemplo de esta danza, suprimida la nota anacrúsica señalada, aunque lo más ordinario es que empiece al alzar. Su carácter era primitivamente juguetón. Comúnmente, se compone de tres partes de ocho compases cada una, la tercera (trío) de carácter distinto.

Parece que existe en Italia una canción marinera en la cual se menciona a un tal Rigau, a quien se atribuye la invención de esta danza. Hay otra versión de origen italiano, como la anterior, porque de *rigo* viene río, y como un río es agua que se desliza, de aquí su nombre y el de su música. Ejemplos de esta danza, considerada entre el grupo de antiguas, no faltan. Hay que recordar el bellísimo rigodón de *Ifigenia en Tauride*, de Gluk, y también el de la suite de Raff. También tiene otro bellísimo Juan Felipe Rameau. (1.683 – 1.764.)

3.1.3.- MANUSCRITOS.

- Domenico de Ferrara.- **1425**, corresponde al grupo de símbolos abstractos similares a los de Cervera, también letras y música. Italia.
- Borgoña.- **1430**. Corresponde al grupo de, pasos por letras. Música, instrucciones, también danzas altas.-Países Bajos.-



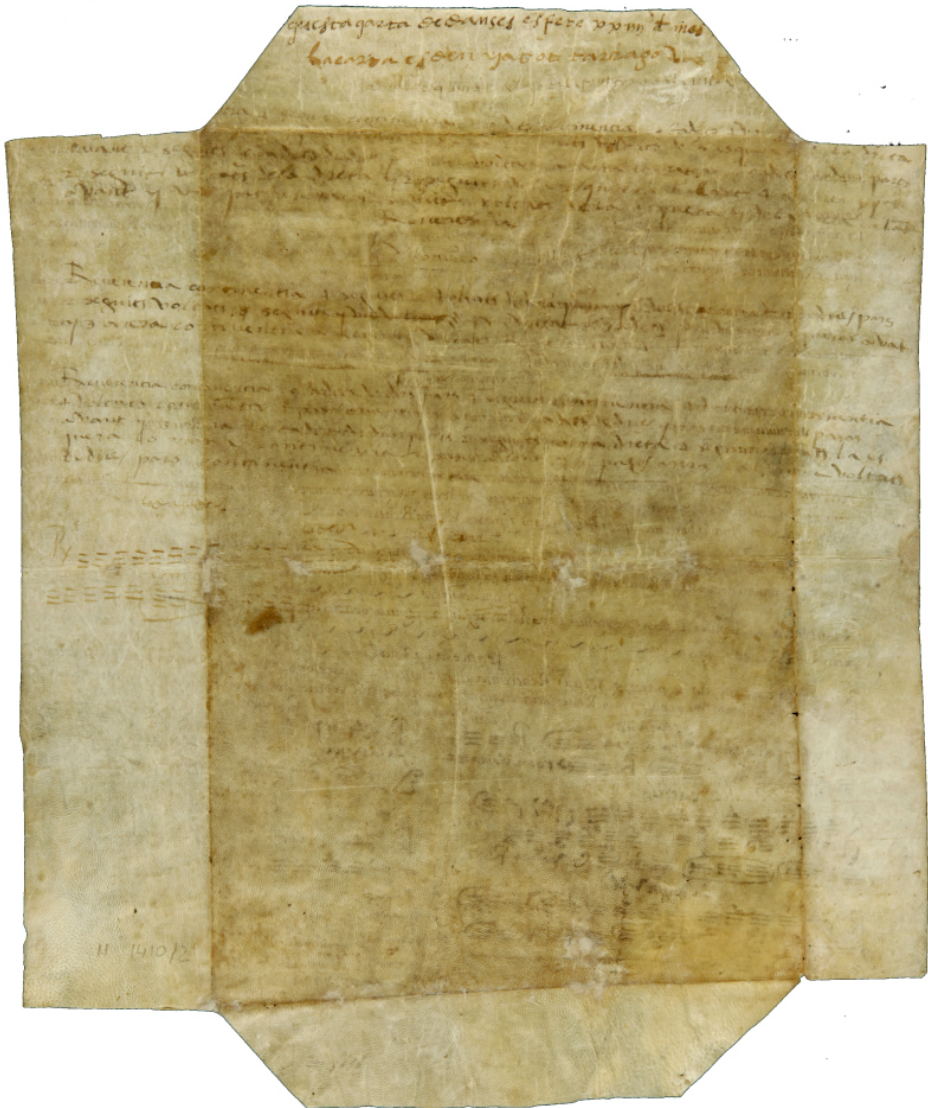
La Spagna del manuscrito de Borgoña

- Cervera.- **1468**. corresponde al grupo de, pasos por símbolos, Abstracto, algunas instrucciones. Simultanea los símbolos con las letras. España.
- Salisbury.- **1497**. corresponde al grupo de, pasos por letras. Con música, algunas instrucciones. Inglaterra.
- Manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid.- **Finales del Siglo XVI**. Reglas del danzar aunque mal se puede aprender con solo leer. Con instrucciones y sin música.

- Manuscrito del Hospital.- **Siglo XVI** encontrado en Barcelona en el Hospital de la Santa Creu. Múltiples explicaciones. Sin música. Eran las guardas de un libro.
Está muy deteriorado, resulta muy difícil transcribirlo, el folio verso es el que está en peor estado. Está escrito en pergamino.

3.1.4.- LIBROS IMPRESOS.

- Toulouze. **1488**, corresponde al sistema de letras, con música Francia.
- Caroso da Sermonetta, **1581**, corresponde al sistema de representación del cuerpo entero. Dibujos de autor. Italia.
- Thoinot d'Arbeau. **1588** corresponde al sistema de representación del cuerpo entero, con música. Francia.
- Cesare Negri Milanese, **1602**, corresponde al sistema de representación del cuerpo entero. Dibujos de autor. Italia.
- Raoul Auger Feuillet. **1713**, corresponde al sistema de símbolos abstractos, con música. Francia.



Manuscrito del Hospital

Soyla

Reverencia 2 pasos 1. reverencia continencia 2. pasos 3. Reverencia 3. reverencia

13. pasos 2. pasos un sigue 1. pas 1. corna fe dos pasos

francesa

pasos un sigue 4. reverencia un sigue 3. reverencia continencia 2. pasos 5. reverencia 1. reverencia

Espanña

3. pasos un sigue 1. pas 2. seguir voltea Reverencia 6. seguir costades de dos bandos 7. seguir Reverencia 2. seguir costades

Reverencia 4. seguir la ma derecha 2. seguir la ma izquierda 2. seguir Reverencia 2. seguir voltea Reverencia 2. seguir voltea Reverencia

1. adama fa lo matex apres fan 2. seguir de la ma derecha y de la izquierda 2. Reverencia 2. seguir voltea Reverencia

2. seguir 1. apres fan punta y todo ad los pasos apres fan 2. seguir la derecha 2. seguir la izquierda 2. seguir Reverencia 2. seguir costades de la izquierda y costades de la derecha voltea Reverencia

Valenciana

Reverencia continencia salt un. cove 2. pasos 2. seguir un sigue salt 4. seguir costades salt, costades salt. un sigue pasos

2. adane 2. arena un sigue salt un sigue 2. pasos adane 2. arena un sigue salt 4. seguir voltea de la ma derecha y 4. de las

guera costades cualquier salt, costades de la izquierda salt un sigue pasos 2. adane 2. arena un sigue salt un sigue pasos

2. adane 2. arena un sigue salt lo balle 4. seguir voltea de la izquierda y 4. de la derecha costades y Reverencia

Contrapas

Reverencia continencia 2. pasos 3. pasos 2. voltea la ma derecha 2. pasos un sigue la ma izquierda, matex amio bras 2. pasos

un sigue adamas 2. pasos un sigue fir y dispersa la ma 3. seguir voltea voltea bras 2. pasos arena 1. pasos un sigue

fa la adama lo matex Reverencia la adama concinencia Reverencia Coma fa continencia voltea Reverencia

Santo tome

Reverencia continencia 2. pasos 4. seguir continencia costades continencia costades Coma fa 3. seguir continencia costades

continencia costades la adama fa 4. seguir continencia costades y seguir continencia costades la adama fa 4. seguir conti

nencia costades Coma fa lo matex apres fan 3. pasos 7. pasos voltea Reverencia

ma adador

Reverencia continencia 2. pasos 4. seguir continencia costades continencia costades Coma fa 3. seguir voltea

2. pa lo matex in roca continencia voltea la adama fa lo matex 7. seguir continencia costades Reverencia

Orni caniero

Reverencia 1. seguir 2. pasos un sigue 2. pasos un sigue 2. seguir voltea apres 6. seguir 2. pasos un sigue una

adma derecha Reverencia

francesa la belal

Reverencia continencia 2. pasos 5. seguir Reverencia continencia 2. pasos un sigue costades un sigue costades

Reverencia 4. voltea un sigue 1. pas Reverencia continencia 2. pasos un sigue coseades un sigue costades Reu

Espanña

1. p^a rraloque 1. pa arena

cañuo

Romero

1. p^a rraloque Coma

2. p^a rraloque

cañuo

1. p^a rraloque

cañuo

2. p^a rraloque

cañuo

3. p^a rraloque

cañuo

4. p^a rraloque

cañuo

5. p^a rraloque

cañuo

6. p^a rraloque

cañuo

Co balle

Manuscrito del Hospital

3.2.-PARTES COMUNES EN TODOS LOS ESCRITOS.

En todos los tratados hay similitudes. Comienzan por las dedicatorias a los personajes, normalmente a los nobles donde los maestros están trabajando para ellos. Formas de explicar las diferentes evoluciones de cada una de las danzas, como son cada uno de los pasos y como debe de interpretarse, como pedir a la dama un baile, etc. Muy importante: se atiende a la danza por su nombre, no por su música, *y los pasos son siempre los mismos*, por ej. La Baja del rey de España, bien, la coreografía se la sabe todo el mundo, es la misma, pero la música no. De ahí que los músicos tengan que seguir a los bailarines y terminen cuando termina la danza. Esto ocurre con todas las danzas, si hay alguna variante, es mínima, y también este detalle hace que no tropiecen ni pisen las colas de los trajes de las damas.

Podríamos realizar unas tablas comparativas pero creemos que es mejor el establecer estas comparaciones diciendo además de que se trata en cada uno de estos libros, en su propio apartado. Pero si podemos comparar la misma danza en diferentes registros.

Todos se componen de varios capítulos o partes bien diferenciadas, (libro primero, libro segundo, etc) no concretamente capítulos, mas tarde si.

Primero las dedicatorias, (cada libro se dedicaba a la persona en casa de la cual el maestro se encontraba trabajando, o bién con quien el maestro quería quedar bién) luego las explicaciones del contenido del libro, parte de técnica o explicación de los pasos que utilizaran, las danzas que contienen, y por último las músicas de las danzas y como tenían que interpretarse.

No todos los tratados contienen estas partes, pues Domenico de Ferrara (1425) incluía la música entre sus explicaciones, y otros ni la mencionaban. Sin embargo, lo más normal era que sobre las líneas del pentagrama se colocaran las notas, la letra de la canción (no siempre), las indicaciones de interpretación y luego las letras que corresponden a los pasos de la danza. Es por esto que los pentagramas musicales tenían cuatro, cinco, seis y siete líneas, dependiendo del periodo histórico, del país y sus costumbres. También, como hizo Negri, contenían la lista de las personas que asistían al baile, y poesías dedicadas a la persona a la que se le dedicaba el libro. En el manuscrito de Cervera y en el de Salisbury no, puesto que son registros muy concretos, solo de danzas.

4.-TRATADOS Y MANUSCRITOS.

SIGLO	AUTOR	TEXTOS.
XV. 1430	Varios autores.	Manuscript dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne. Brussels, Bibliothèque Royale, 9085. Facs., Ed. Ernest Closson Brussels, 1.912; repr. Genève, 1.975.
XV 1468	Anónimo.	Manuscrito de Cervera.
1468	Rinaldo Rigoni.	➤ Il Perfetto Ballarino. No se conserva ningún ejemplar, solo referencias. Biblioteca Vaticana.
S.XV 1481	Cornanzano, Antonio.	Libro dell'Arte del Danzare. - Biblioteca Vaticana.
S.XV. Entre 1488 y 1596 Otro entre	Michel Toulouze. París. Impresor.	➤ S' ensuit L'Art et Instruction de Bien Dancer. Única copia en Londres, Royal College of Phisicians. <i>Facsimil, ed. Richar</i>

1496 y 1501		<i>Rastall tr. A. E. Lequet, New York, Dance Horizons 1.971.</i> Facsimil, Geneve, Ed. Minkoff, 1.985.
S.XV. 1420 1425 1466	Domenico da Piacenza. O Ferrara.	➤ De arte saltandi et choreas ducendi. Biblioteca Nacional de París. Hay cinco manuscritos, fons ital 472.- 972.
S.XV. 1497	Anónimo	SALISBURY. Biblioteca de la Catedral. Johannes Balbus de Janua, <i>Catholicon</i> . Ed. Venecia, Johannes Hamann. " Herzog por Peter Liechtenstein,"1497.
S.XV. 1496	Anónimo.	- Manuscrito de Cervera. Archivo Histórico del Ayuntamiento de Cervera Lérida.- Gombosi C3,3 p. XLI.
S.XV. 1420-	Guilielmo el Ebreo.	➤ De practica seu arte tripudii vulgare

1484	(Giovanni Ambrogio da Pesaro.)	opusculum, 1463. Biblioteca Nacional, Paris. Edición y transcripción de Bárbara Sparti, Oxford, Clarendon Press 1.993.
S.XVI.	Anónimo.	➤ Reglas de danzar. Madrid, Real Academia de la Historia. Fondo Valleumbrosiano.
S.XVI. 1530.	Attaignant, Pierre.	➤ Neuf Basse dances, deux Branles vingt et Cinq Pavans avec Quinq Galliards en Musique a Quatre parts, 1.530. ➤ Ed. Bernard Thomas, London Pro musica, AD1.
S.XVI. 1532 – 33.	Anónimo.	➤ S'ensuyent plusieurs bases danses tant communes que incommunes. Editado en Lyon por Jaques Moderne, 1532. Fondo Rothschild de la Biblioteca Nacional de París. Biblioteca Municipal de

		Besançon. Facsimil, Minkoff 1.985.
S. XVI 1530	Cesare, NEGRI Milanese.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La Grazia d'amore. Milán 1602 Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni. ➤ Nuova invenzione di balli Milan 1604. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Arte de aprender a Danzar. Traducido al castellano por mandato del Exmo. Señor Conde Duque de St. Lucar, Dirigido al Príncipe de España, Don Baltasar Carlos Ntro. Señor. Madrid, Año de 1.630.
S.XVI. 1.527- 1581. 1605.	Marco Fabrizio CAROSO DA SARMONETA.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Il Ballarino. Venecia, Francesco Ziletti, 1.581. (BNM/ R – 3448).
S.XVI. 1.589,	Thoinot D'ARBEAU.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Orchèsographie. Et Tracte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement

		apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances.
S:XVII 1623.	François de LAUZE.	➤ Apologie de la danse et le parfaite méthode pour l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames.
S.XVII 1699.	FEUILLET. Raoul Auger,	➤ Choreographie, ou l'art de decrire la dance. ➤ Recueil de dances composees par...
S.XVIII 1754.	Louis de, CAHUSAC.	➤ La Danse ancienne et moderne ou Traité de la Danse. Paris 1.754.
S.XIX 1820. 1.830.	Carlo BLASIS.	➤ Traitè élémentaire et Pratique de la Danse. Milán 1.820. ➤ The Code of Terpsí chore. Londres 1.830.
S.XIX 1861.	August, BOURNONVILLE.	➤ Études chorégraphiques dediées à mes élèves et mes collègues. Copenhagen, 1.861.
1.911.	COTARELO Y	➤ Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y

	MORI, Emilio.	mojigangas desde fines del S.XVI a mediados del S.XVIII, ➤ Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
1.968.	CRANE, Frederick.	➤ Material for the study of the 15 th Century Basse Danze. ➤ Institut of Medieval Music Limited, Brooklyn, New York, 1.968.
1.981.	MAROCCO, W. Thomas.	➤ Inventory of 15 th Century Basse danze, Balli & Balletti in Italian dance manuals. ➤ New York, Congress on Research in Dance, 1.981.

Este listado está realizado con el fin de tener lo mas completa posible la lista de obras sobre danza, editadas o no, comenzando por las mas antiguas, no quiere decir que todos se hayan utilizado para realizar este trabajo, ni que sea exhaustivo.

4.1.- LA ESCRITURA DE LA DANZA, SUS FORMAS.

Todo artista quiere que su obra perdure; para esto busca la forma de que quede registrada de una manera que se pueda apreciar por generaciones futuras, que sirva de comunicación entre él y sus futuros lectores.

Desde muy antiguo, la música fue registrada por medio del pentagrama y las diferentes figuras de las notas, con su lógica evolución caligráfica. Pero podía leerse fácilmente, porque había una unidad de criterios a la hora de escribir. No fue así con la danza, pues cada maestro anotó sus danzas para sí mismo, (en principio, mas tarde para sus propios alumnos), con el fin de recordar las evoluciones que gustaban o bien las combinaciones de pasos que tenían éxito, (mas tarde).

Uno de los primeros métodos de notación de la danza, es el que se usaban las iniciales de los nombres de los pasos o abreviaturas de ellos, este método presuponía el conocimiento claro y conciso de los pasos, pero sus limitaciones son obvias, sin embargo duró mas de doscientos años. En un principio los pasos eran solamente cinco y era fácil recordarlos, así que estos eran;

R – reverencia.

s - simple.

d – doble.

re – represa.

c - continencia.

Teniendo en cuenta que los pasos eran siempre los mismos pero su representación variaba, según el maestro o bien el país.

Una de las formas de notación mas antigua de las que se tiene noticia es la del manuscrito de Cervera (1468), que consistía en una serie de símbolos abstractos que se identificaban con los pasos de las danzas. Forma parecida a algunos de los símbolos que aparecían en el libro de Doménico de Ferrara, Domenichino, 1416, que mezclaba los símbolos con las letras. Esto no resultaba difícil puesto que las danzas solo tenían cinco pasos, y la dificultad estaba en la progresión en que se repetían dichos pasos. Estos eran, reverencia, **R** , **T** , continencia, **b**, o bien **9**; paso simple, **s** ; paso doble, =; **d**, Ξ , y represa, **r**, o **Z**, **3**.

En el libro de danzas de Maria de Borgoña (Códice Burgundio) también conocido como “LIBRO DE DANZAS DE MARGARITA DE AUSTRIA” (1450,) tenemos la notación de los pasos por un sistema de letras apoyado por la música, y las indicaciones textuales precisas. Los pasos eran los mismos que en el manuscrito de Cervera, pero identificados por letras.

En el manuscrito de Salisbury (1497) también esta representada la danza por letras, coincidentes a las notas musicales. En el se encuentran representadas 26 danzas, sobre un tema musical ternario, campestre y con la poesía del Cou cou.

En el libro de Michel Toulouze, contemporáneo al Códice Burgundio, están representadas prácticamente las mismas danzas, también identificados los pasos por letras.

Como sabemos, el renacimiento tuvo su origen en Italia durante los siglos XIV y XV, llegando su clímax al iniciarse el siglo XVI. De Italia se extiende lentamente por toda Europa. Entre 1400 y 1570 discurre su apogeo y también en ese periodo de tiempo surgen nuestros primeros maestros de danza que darán pié en un futuro muy cercano de esplendor de la misma. En un principio los contenidos escritos en los manuales sobre danza son muy escuetos y dispersos, contienen gran cantidad de combinaciones de los pasos pero estos, no se encuentran descritos ni en su ejecución ni en su técnica. Sin embargo en el s. XVI se describen con toda suerte de detalles dedicando mucho espacio a la técnica, ejecución y estilo de las danzas, hay numerosas combinaciones de pasos y también explican la etiqueta protocolaria para la ejecución de las danzas.

En Francia se hace más extensa la recepción del arte y la cultura italiana gracias al influjo de la reina

Catalina de Médicis, que potenció la recepción de artistas italianos, músicos y maestros de danza, que influyeron en el desarrollo del arte francés.

Durante el siglo xv, aparecen en Italia varios tratados que han sido conservados en diversas bibliotecas, cinco de estos manuscritos consisten en diferentes versiones de un extenso trabajo realizado por un intelectual llamado Guillermo el Hebreo de Pésaro, sobre un original de Domenichino. El más perfecto de ellos, es un soberbio manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Paris (fons It. 973). Otras copias de esta versión también están conservadas en la Biblioteca Nacional Francesa (fons It 476) y contienen material adicional de menor importancia.

También se hace referencia a Giovanni Ambrosius, el cual es, probablemente, el responsable de estos apuntes adicionales. Una copia ha sobrevivido al tratado del s xv, es del poeta Antonio Cornazzano, quien se acerca al escrito con un ángulo diferente y da unos detalles técnicos no tocados por Guglielmo. Este manuscrito se encuentra en la Librería Vaticana (Codex Caponiano nº 203). Sobre esta copia del tratado hay que tener en cuenta que solo existe una copia del original y que de esta, la primera página también ha desaparecido. Esta copia, también muy antigua, se encuentra en un estado bastante deteriorado. En la cabecera de la primera

página está escrito con letra cursiva "*Del arte di ballare et danzare*", bajo este escrito está puesto en caracteres romanos MM CCCCXVI. Se asume que la doble m representa una mayúscula y concluye con la fecha 1416, que es el año fecha del tratado de Domenichino. El lenguaje y estilo es antiguo y la ortografía está muy cercana al original en latín, todos estos puntos dan soporte de su temprana fecha, dando pie a la asunción segura como fuente primigenia.

Todos estos trabajos realizados sobre el tratado original de un reverenciado maestro llamado Domenico de Piacenza conocido por uno de estos nombres, Domenichino Piacentino y Domenico de Ferrara, atendiendo a su permanencia en la corte del Marqués Leonello d'Este. Frente a este gran genio los otros tres escritores son alumnos y seguidores suyos, lo que hace comprender su similitud. Estos son: Guglielmo el Ebreo, Giovanni Ambrosius y Antonio Cornazzano. La mejor investigación sobre este tratado, según Mabel Dolmetsch, fue la realizada por el Dr. Otto Kinkeldey, de New York, con el título "A Jewish Dancing Master of the Renaissance", en una memoria en un volumen.- Studies in Jewish Bibliography and related subjects: in memory of Solomon Freidus, publicado por la "Alexander Kohut Memorial Foundation, New York, 1929."

Otro de los manuscritos conservados, el de la Biblioteca Nacional de Paris, está referido como P. n D. fondos italianos, nº 972 y está datado en torno a 1425 A. D. – Una transcripción de este manuscrito ha sido publicada por *"Smith, A William, Fifteen Century Dance and Music, The complete trascribed teatrises and collections in the Domenico da Piacenza tradition. Pendragon Press, 1996*, en dos volúmenes el segundo de ellos contiene mucho material y es un trabajo realizado por Joseph Casazza en diciembre de 2000.

DOMENICO DE FERRARA.

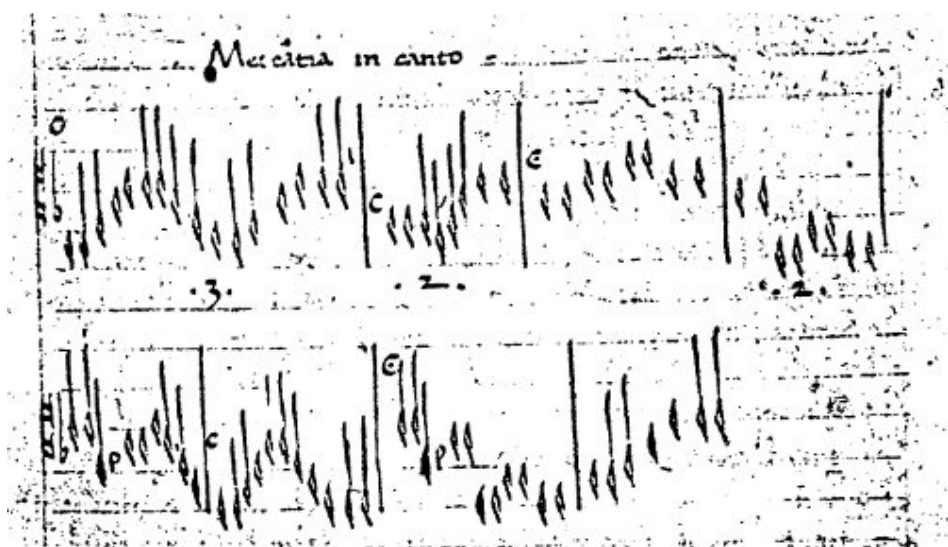
Como ya sabemos, fue el primer maestro italiano, Domenico da Piacenza o de Ferrara (1420-1470), en su libro *"De arte saltandi et choreas ducendi (1455)*, ya utiliza las letras como símbolos representando los pasos de danza, pero también contiene dibujos y símbolos como los de Cervera. Durante sus explicaciones intercala los pentagramas con la musica correspondiente a esa danza y en la parte baja del mismo se encuentran diversos signos y letras, pero no seguidas, solamente una de vez en cuando, como referencia, para no perderse. Algunos de los signos se pueden comparar a los del manuscrito español del mismo periodo histórico, pero en este caso solo se pueden contar nueve signos algunos de ellos con

unos pequeños puntitos a ambos lados, sin explicación técnica, otros son iguales a los del código Burgundio.

Símbolos del manuscrito de Doménico da Piacenza.

C 3 † O ÷ Z = . 3 . . 1 .

Se consultó el manuscrito "on line" de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, arch, -ital, 972. Esta copia se encuentra en muy mal estado y la reproducción hace difícil su lectura, pero hay fragmentos en bastante buen estado, también se han consultado los documentos de Mabel Dolmetsch y Gloria Sutton y los artículos de Ann Hutchinson en su libro LABANOTATION.



Un pentagrama de Domenico en el cual se pueden apreciar nueve pasos de danza en un total de ocho

compases y de setenta y nueve notas. Esta partitura esta escrita en clave de do en tercera línea y esta armada con un bemol, si. Es la "**mercantía in canto,**" lo que viene a decirnos que esta danza es muy anterior a la de Cesare Negri.



FABRITIO CAROSO DA SERMONETTA.

Este maestro Italiano, Coreografo y bailarín de prestigio, en su tratado

"IL Ballarino" (1581) puede verse con todo lujo de detalles la forma que se tenía, para danzar en la Italia del s. XVI. Se hacen de notar la indumentaria y el calzado, que por su peso y volumen no daban margen para hacer grandes pasos. De hecho la mayor



parte de la danza recaía en el caballero que poco a poco fue despojándose de todo aquello que le molestaba; la capa, el sombrero, la espada..... respecto a las danzas incluidas, su repertorio es notablemente superior a los anteriores, puesto que en ese momento las danzas incluidas en la *suite* eran numerosas. Tendía que destacarse mas la coreografía, el dibujo de la danza, que los propios pasos, puesto que ya era importante el recorrido de las mismas. En su tratado se incluían, una parte técnica, una parte de recomendaciones para la interpretación así como de protocolo y luego las músicas de las danzas, que correspondían a tabulaturas para instrumentos de cuerda. Con numerosos dibujos de las parejas o de las tres personas que tenían que interpretarlas, pero esto no podemos interpretarlo como un sistema de notación aunque sirve perfectamente para



poder interpretar danzas con la mejor reproducción de sus coreografías.

Puede apreciarse la colocación de las parejas y también la pesada indumentaria que hacía difícil el movimiento de las damas, los caballeros no lo tenían mejor, pero podían realizar los pasos destinados a su lucimiento con mas soltura,

pensando que en ese momento fue cuando empezaron a quitarse molestias, la espada, la capa, el sombrero fue lo primero en desaparecer.....Estos dibujos tampoco eran un sistema de notación propiamente dicho, pero junto a las instrucciones y la música se podían reproducir las danzas sin muchos problemas.

El sistema de transmisión de las danzas de Caroso es similar al de Negri, por tanto todos se encontraban con los mismos problemas respecto a la indumentaria. Los dos contenían dedicatorias, explicaciones, música y pasos.

El trabajo mas completo y cuidadoso que hemos encontrado sobre este Maestro es el realizado por Julia Sutton sobre las danzas de corte renacentistas del libro "Nobiltá di Dame" en su edición de 1600. Este se encuentra editado por primera vez por la Oxford University Press, Oxford y New York en 1986, y más tarde por la Dover Books, en su primera edición de 1995. La edición de 1986, lleva como título *"Noviltá di dame/ Fabritio Caroso/ A teatrise on courty dance, together with the choreography and music of 49 dances/ Translated from the printing of 1600, edited, and with an introduction by Julia Sutton / The music transcribed and edited by Marian Walker.* Contiene numerosas ilustraciones, dibujos de autor, pues casi todos estos se encuentran firmados. Es la interpretación de la danza renacentista a finales del siglo. Contiene una extensa Bibliografía. En este libro ya se interesa la ejecución y la

técnica de la danza, su preparación física y la práctica y el estudio de los numerosos pasos que han ido apareciendo.



La baja danza en la Italia del S. XV.

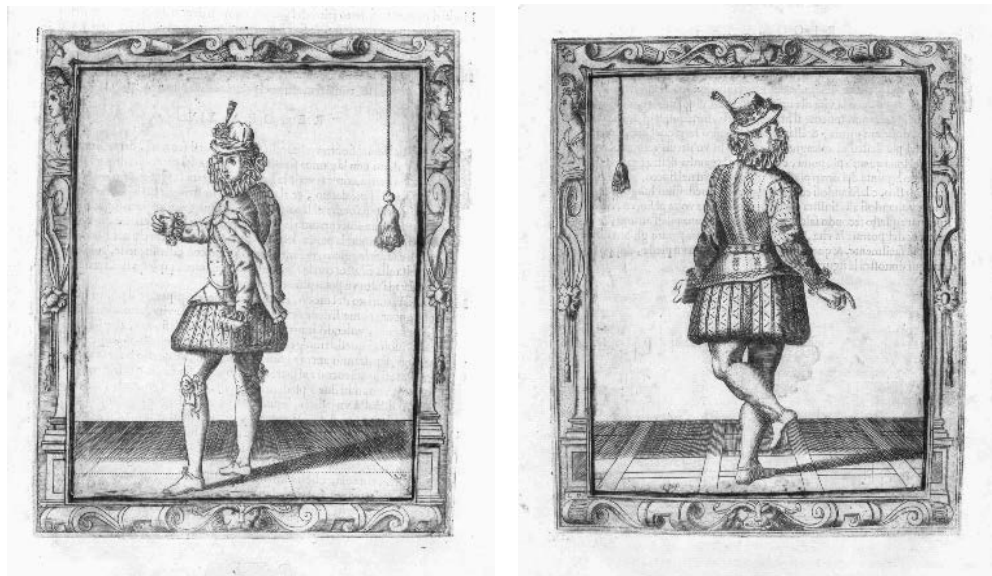


CESARE NEGRI.

Este apartado de dibujo de la figura, da pie al comienzo de una serie de maestros que lo utilizan durante casi cien años, destacando sobre todos y unido a su maestro Caroso, el milanés Césare Negri. (1535†1605)

Maestro de maestros, es el primero que codifica los pasos de las diferentes danzas dándoles nombre propio, y recomienda la preparación física de los danzantes, y su correcta colocación, dándoles instrucciones y recomendando pasos y actitudes concretas. Los libros de estos dos maestros italianos, fueron modelo para muchos

otros seguidores suyos, que también quisieron dejar por escrito sus danzas y sus ideas.



Ilustraciones del libro de Cesare Negri que corresponden a la técnica del "salto del fuoco", que consistía en saltar girando dando con el pié al borbón que colgaba, el maestro lo hacía subir y bajar según las aptitudes del alumno. (Es una forma de introducción al actual paso "jeté en tournant", los pasos son los mismos pero no su fuerza ni su colocación de los brazos.)

Este maestro, auténtico primer técnico de la danza, nació en Milán circa.1530 † después de 1604. Bailarín precoz, maestro y técnico de danza italiano. A partir de 1554 se dedicó a la enseñanza de la danza. Escribió el tratado *Las gracias del Amor*, (1602), cuya segunda edición apareció bajo el título de *Nuevas Invenciones de Baile*(1604), donde anticipó las llamadas cinco posiciones

fundamentales de la danza académica, recomendaba ya la colocación de los pies hacia fuera, *piedi in fuora*, antecedente de nuestro *endehors* y una preparación técnica-física, claro antecedente de nuestro trabajo "a la barra". Todo esto representado en claros dibujos y perfectamente explicado en su apartado.

La entrada en Milán de Margarita de Austria, Reina de España, el 30 de noviembre de 1598 corrió a cargo del maestro milanés, con todo lo que suponía de protocolo y de ceremonial así como también el 26 de junio de 1574 en esa misma ciudad realizó una mascarada de 25 *entrées* de carrozas que simbolizaban los estados del alma; más tarde dirigió un *brando* en la plaza ducal, con 82 participantes de la alta nobleza, con temas alegóricos y mitológicos.

Como ya se ha dicho, su tratado, ***La Grazia d'amore***, (Milán, 1.602), fue reeditado en forma aumentada, con un nuevo título: ***Nuove invenzione di balli*** (Milán, 1604). Es una obra que contiene tres partes, de las cuales la segunda proporciona 55 reglas técnicas, mientras en la tercera figuran danzas con tabulaturas musicales y descripciones coreográficas. Se encuentran en su obra pasos nuevos, como el *trango*, (media punta), el *salto da fioco*, especie de *jeté* realizado al girar: se trataba de tocar un nudo de cintas suspendido del techo (*fiocco*,) con la punta del pie durante el salto, al ser este

artilugio móvil, pues el maestro subía o bajaba el mismo según fuera quien realizaba el salto, obligaba al alumno a esforzarse y saltar mas alto, este paso es el antecesor del actual *jeté en tournant*.

Es Negri el primero que preconiza los *piedi in fuora* (pies hacia fuera), origen del llamado *en dehors* actual, que nosotros conseguimos desde la cadera, haciendo girar la cabeza del fémur.

En cada danza, se memorizaba la secuencia de pasos y se seguía a la música, eran importantes los pasos pero mucho mas el dibujo, o la coreografía, de cada una de ellas, teniendo en cuenta la lentitud de las bajas danzas y que las danzas “altas” no se interpretaban en la corte mas que en contadas ocasiones, o muy alegremente, con el protocolo muy liviano.



La baja en Italia. Observese al maestro de danza, el primero de la fila, con el bastón de mando en la mano, para llevar el tempo y marcar los cambios, a todos por igual.

Se bailaba en línea. O sea, una pareja detrás de la otra. Se seguía a la pareja que encabezaba el baile, normalmente, eran unas danzas relativamente lentas, así que resultaba fácil repetir lo que había hecho la primera pareja, por otra parte las diferentes danzas ya estaban estudiadas con anterioridad, cada interprete se sabia perfectamente la secuenciación de los pasos.

Si el salón era suficientemente grande, bailaban en dos filas, pero lo normal era solamente una fila de parejas, que en muchas ocasiones se desplazaban fuera del recinto incluyendo en su recorrido hasta los jardines.

De bien pequeños, tanto las niñas como los niños, aprendían los pasos de estas danzas y los memorizaban, así queda claro que todos los participantes en la danza se sabían los pasos.

Según el protocolo, el maestro de danza o bien el Mayordomo Mayor, daba el nombre de la danza y con su bastón el golpe de entrada a la danza y según la combinación de los pasos los nombraba y ya no se olvidaban nunca.

La música se seguía igual con una secuencia de pasos como con otra. No se perdía. La misma música servía para diferentes danzas, y se repetía tantas veces como fuera necesario. En ocasiones y según las costumbres, el maestro de danza que *marcaba los*

tiempos y la velocidad de la danza, al comienzo de cada frase daba los pasos correspondientes.

Fueron muy famosas las danzas de origen hispano, si se hace caso del nombre de las mismas. Esto es la causa por la que nos hemos inclinado a investigar sobre ellas. Si, realmente eran danzas de procedencia hispana y no solamente dependía de un nombre, era una cuestión a tener muy en cuenta, pues quiere decir que lo español importaba mucho.

En los manuscritos que se han manejado, se repiten las danzas con estos nombres, *la baja de Castilla, la España, la baja del Rey de España, la aragonesa, la Barcelona, la navarresa, los canarios* y el mismo Caroso "en su tratado *Il Ballerino* (Venecia, 1581) da cuenta de de cuatro danzas netamente españolas: *canario, gallarda de España, españoleta, y españoleta nueva*".²⁰

La forma de anotar la danza que más tiempo duró fueron las letras, que no desaparecieron hasta la creación del sistema del maestro francés Raoul Auger Feuillet ya a finales del siglo XVII, que unificó todos los criterios, y a partir de ese momento, sus seguidores fueron prácticamente todos, que bien poco evolucionaron, hasta llegar a finales del siglo diecinueve. En este momento aparecen tantos sistemas de notación que

²⁰ M J Ruiz Mayordomo, Historia de los espectáculos en España. La danza en la corte. P292.

ninguno se hace perfecto, ninguno perdura, haciéndose prácticamente fieles según el país del escritor-coreógrafo.

a) Las letras.

Con el fin de tomar notas rápidamente, en vez de poner el nombre de cada paso, se sustituía por una o dos letras. Si los pasos eran suficientemente conocidos, con una letra era suficiente, todo lo que se necesitaba era recordar la situación de cada paso dentro de la danza. Esto durante el Renacimiento era fácil pues con los cinco pasos de que se componían las Danzas Bajas y que además eran lentas, solo se tenía que recordar la secuencia en que estaban colocados los pasos y realizar una especie de *lista* para que los pasos estuvieran colocados adecuadamente.

Los nombres de estos pasos variaban según el país.

R	—	révérance, riverenza, reverencia
S p	=	simple para passo, paso
D de	≡	double, doble.
r re Z	3	reprise, ripresa, represa.
B c 9		Branle para continenza continencia.

R = era la manera formal con que se daba comienzo y finalizaba cada danza. Reverencia a la pareja, señorial y muy lenta.

p = paso, también llamado simple, s, era un pequeño salto que cerraba con el otro pié, para caer con los dos pies a la vez.

d = doble, - o, de – consistía en dos saltitos seguidos por un cierre del pié.

r = represa, - o, re – era un salto con los dos pies, también señalado por Z.

Se establecía la secuencia de pasos.

La dificultad era el recordar el orden de las letras, o pasos... por ejemplo una danza podía deletrearse de la siguiente manera:

R 9 p p de de p re re re re etc.

O bien, R b s s d d d s Z etc...

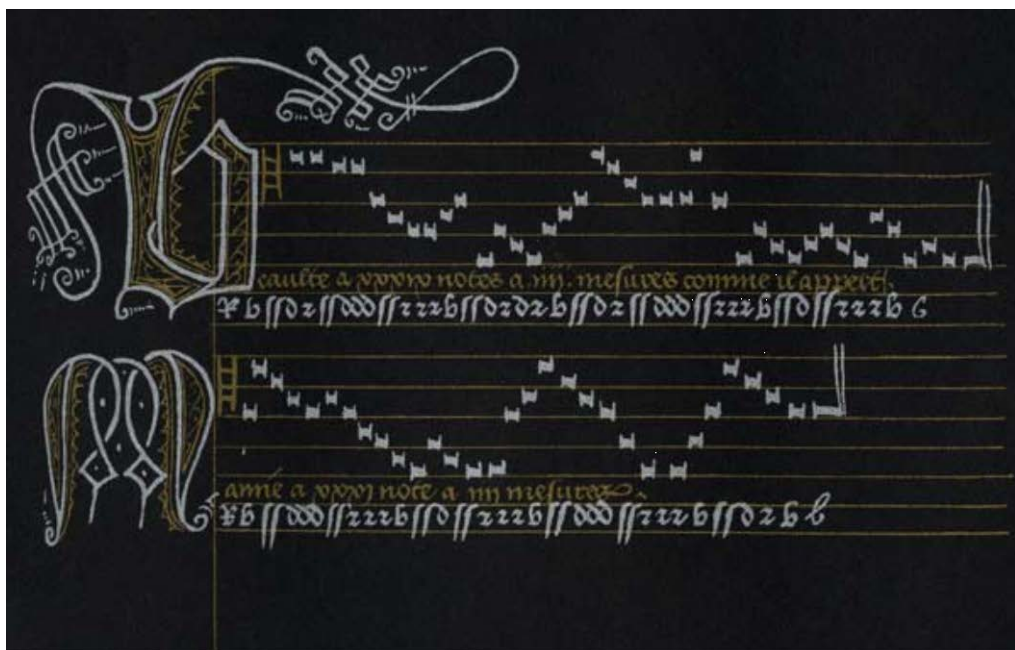
En cada danza, se memorizaba la secuencia de pasos y se seguía la música.

Se utilizaron en Francia, Países Bajos, Borgoña, Inglaterra, Italia y España.- Cada paso se representó por la letra que iniciaba su nombre. Este sistema tuvo una duración de más de doscientos años. Todas las necesidades para representar las Danzas Bajas estaban cubiertas puesto que con solo cinco pasos no hacía falta mucho. La dificultad se encontraba en la interpretación de

las danzas y en la gracia o el estilo con que estas eran ejecutadas.

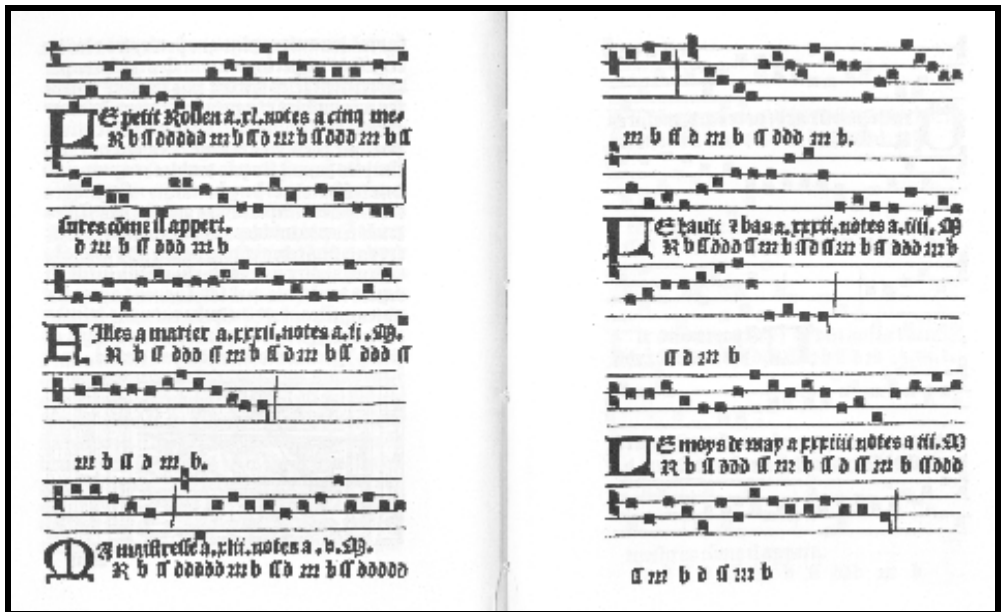
En España la fuente mas temprana de que disponemos es el manuscrito de Cervera, en el que mediante signos gráficos abstractos se encuentran notadas once coreografías de diferentes bajas danzas, (Carles Más, 1988, 149 y s.) También contiene explicaciones y la traducción del paso correspondiente al símbolo en que este situado.

- El libro de danza de Maria de Borgoña, (Códice Burgundio, 1430.) Se encuentran, Instrucciones, Música, pasos de las danzas en Letras. (Hay danzas Bajas y Danzas Altas).



Representación de las danzas MAMIE Y BEAUTE, en el Códice Burgundio, obsérvese la elegancia y riqueza del manuscrito. El título de la danza solía ser la primera palabra del pentagrama. Las indicaciones, arriba en primer lugar, escritas en oro, debajo las letras que indicaban los pasos que tenían que interpretarse, en plata. Puede leerse fácilmente, con una elegante caligrafía gótica. No hay variedad de valores en las figuras de las notas, ni compás, solo la clave en que se encuentra escrita, do en cuarta, no hay alteraciones, solo la doble barra final. La caligrafía de las diferentes danzas del libro nos dicen que está escrito por varias personas. Cada folio se encuentra cuidadosamente preparado para escribir, las líneas de escritura y también las de los lados y las que forman el pentagrama, formando un mismo dibujo en todos los folios.

- Toulouze. Instrucciones, Letras y músicas (1.488.)



En este fragmento se pueden ver cinco danzas. Cada una de estas danzas empieza cuando la línea comienza con una capitular.

Puede verse que son muy cortas, pero se repiten tantas veces como es necesario para concluir la danza.

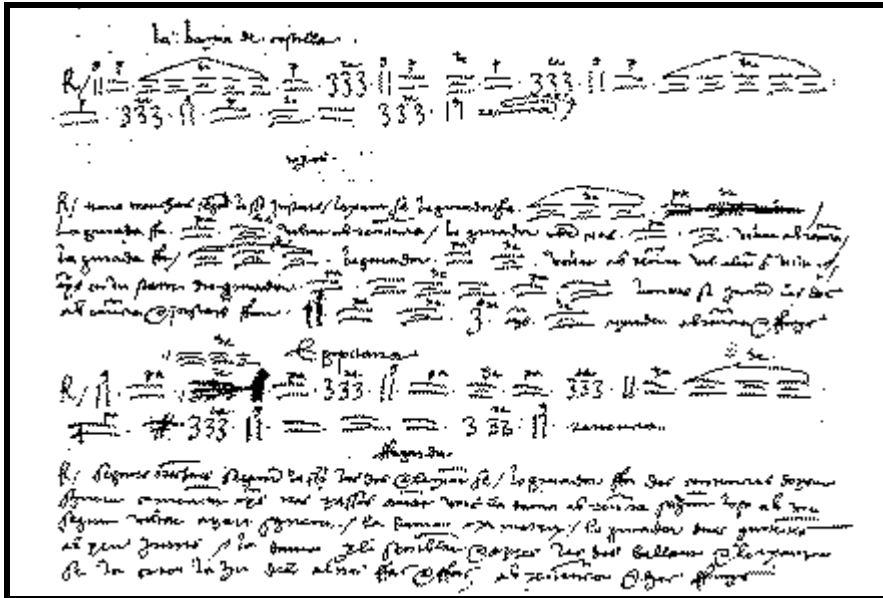
Estas son, Le petit Rouen, Filles a marier, Ma maitresse, Le haut la bas, Le mois de may. Casi todas se encuentran en otros libros, o manuscritos y son idénticas lo que quiere decir que ya eran populares.

b) Los signos.

- Manuscrito de Cervera, 1468. signos abstractos, algunas indicaciones, sin Música.

Se tiene que observar detenidamente, que sobre el símbolo abstracto se encuentra la letra

correspondiente a la forma de escritura europea, que corresponde al paso. Tiene indicaciones de interpretación y musicales.



Aquí se representan cuatro danzas, con explicaciones y las dos formas de anotar, los símbolos y las letras. Destaca la Baja de Castilla.

c) Los dibujos.

- Feuillet. 1713. Sobre un plan bien trazado, donde se explican los pasos, música, direcciones. Es un auténtico tratado coreográfico y académico. Prepara el cuerpo y enseña los numerosos pasos uno a uno. Realiza "tablas" para explicar los pasos. Contiene la música de todas las danzas que en ese momento estaban en moda. Recomienda la preparación técnica

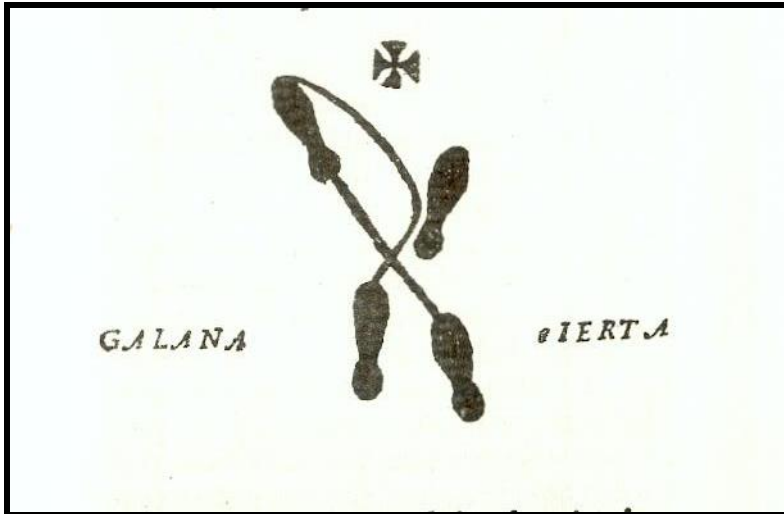
de la danza, no solo los pasos, siguiendo las enseñanzas de su maestro Beauchamps. El trabajo realizado *a la barra* como punto de apoyo, y en el centro del salón como practica de ejecución. Resulta muy importante el dibujo de la coreografía.

Este sistema tiene numerosos seguidores, como Rameau, muchos maestros lo copian para realizar sus propias coreografías. El libro tiene numerosas ediciones, en francés, inglés, alemán y español.

- Minguet e Irol. Pablo, (1737) Figuras de todo el cuerpo, M. F. hay música. Muchas explicaciones. Los pasos dibujados como pies en el suelo y la figura completa para el resto.



- Esquivel y Navarro. 1642. Explicaciones, figuras. Sin música. Explica detalladamente cada uno de los pasos, y dice a que danza corresponden. Tiene dedicatorias y



Poemas.

En el II capítulo dice: *De los Movimientos del Dançado, y calidades que cada uno ha de tener, y sus formas.*

En el III, nos dice "*De el modo que han de tener los Maestros en enseñar y los Discipulos en aprender y proporcion de cuerpo.*" Se puede ver que es un libro de texto, tanto para los alumnos como para los profesores.

d) Figuras.

Dibujos bien trazados, de autor.

- Carosso da Sermonetta. (1581) Con música. Figura de todo el cuerpo. (dibujos de autor, firmados).

- Césare Negri.(1530) Los dibujos son de todo el cuerpo y con las personas que lo tienen que interpretar, normalmente son parejas. Con música para todas las danzas. Numerosas explicaciones. Nótese la indumentaria tanto de las damas como de los caballeros, esta moda hacía muy difícil la danza por el peso de las telas y con las capas y gorgueras que hacía difícil mover la cabeza y los brazos.



Danza a cuatro. Césare Negri.

- Thoinot d'Arbeau. 1588. Con música y explicaciones claras y concretas de los pasos y las danzas, incluso de los instrumentos musicales. Es un dialogo de maestro y alumno.
Al ser uno de los escritos de danza mas populares se han realizado numerosos estudios y traducciones, incluso se ha publicado fragmentado según el interés

del momento. Es el libro mas utilizado por los amantes de la danza renacentista, tiene muchas interpretaciones y traducciones en todos los idiomas. Su danza mas popular es *"La belle", o Belle qui tiens ma vie*. Una pavana que se interpretó durante mucho tiempo. Explica los pasos uno a uno con su música y el dibujo correspondiente.

d) figura de línea. (dibujo de línea).

El cuerpo entero, trazado como esquema de "palito", representando las diferentes posiciones de los brazos, la cabeza y de las piernas. Por primera vez se indica la posición de los brazos y de la cabeza.

- Indicaciones del cuerpo.
- Indicación de la dirección.
- La mirada.
- Saint – León. 1852. Ya en s.XIX. Dibujos, indicaciones.
- Zorn. 1887. Música, indicaciones, explicación de los pasos, castañuelas. Música.

Castagnettes.

The image shows a musical score for 'Castagnettes' with four systems of notation. Each system consists of a musical staff and a stick-figure diagram. The diagrams are numbered 1 through 4, corresponding to the systems. The musical notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and accidentals. The stick-figure diagrams show the dancer's posture and arm positions, with some diagrams including arrows indicating direction or movement.

En este trabajo Albert Zorn representa la famosa danza española, "la *cachucha*" del Diablo Cojuelo, que tan famosa hizo a Fanny Elsser. Conociendo la danza, es muy fácil reproducirla. El trabajo de recuperación lo realizó Anna Ricarda, y en España llevándolo por todo el mundo, Arcadio Carbonell, catedrático del Real Conservatorio de Madrid. Es una de las danzas clásicas españolas más conocidas, más difíciles y más brillantes. La han interpretado todas las bailarinas como un solo de "bravura".

f) Figuras utilizadas en la notación del folklore moderno. Lo consideramos muy interesante con el fin de ver la evolución de la notación de la danza. No hay un sistema concreto, cada maestro ha realizado los dibujos como ha considerado mas claro de comprender, utilizan también la música y anotaciones complementarias.

Danzas españolas. Con el desarrollo de las danzas de grupo, colocaciones, principios y finales concretos. Colocaciones de los pies en las formas de muestra, los brazos a la altura, y el cuerpo también, en posición algo echado hacia atrás. Todas corresponden al s. XX. Puede ser que su origen sea anterior, pero no su notación.

Danzas de Córdoba. (1983) Recopilación, 1940- 1950. VV. AA. Transcripción musical, Rafael Sánchez. Transcripción coreográfica, Concha Ramírez. ISBN 84-7231-820-6.

Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

Se ha escogido este libro por que tiene las anotaciones de las danzas con toda la figura y *además* los símbolos, que son muy claros apuntando la dirección del recorrido. Estos símbolos pueden catalogarse por partida doble, una por la figura y otra por los propios simbolillos.

Los grupos son de dos parejas y no tienen número máximo de danzantes. Son tres cortijeras, cada una con su letra característica así como los pasos que las componen. Tienen su correspondencia musical muy clara y los diferentes gráficos con sus figuras. Cada danza su partitura. Los diferentes apartados son:

- 1.- danzas religiosas o rituales. 3 danzas.
- 2.- la sierra o el dominio de la jota. 7 danzas.
- 3.- el valle del Guadalquivir o la variedad. 4 danzas.
- 4.- la campiña tierra de verdiales. 4 danzas.

CORTIJERAS DE ALMODOVAR.

Colocación de los chicos y las chicas.

Posición inicial e introducción

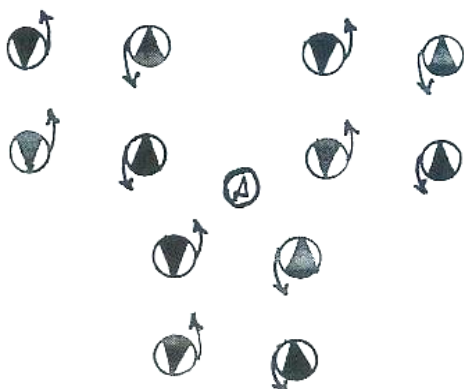


Fig.: 1

PRIMERA CORTIJERA

Primera letra

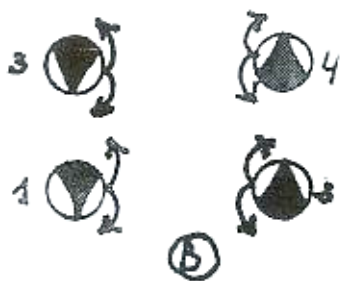
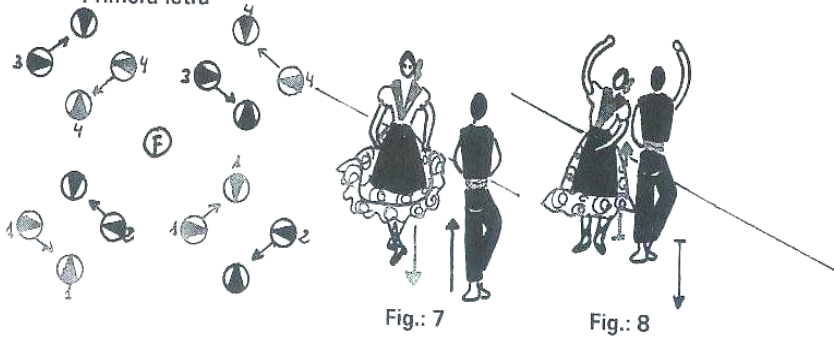


Fig.: 2

SEGUNDA CORTIJERA

Introducción. Se repite figura 1; gráfico
Primera letra



Paseillo.



Todas las danzas reseñadas siguen el mismo sistema de notación. Tenemos que hacer notar que todas las publicaciones sobre folklore español entre los años 1940 y 1960, siguen el mismo patrón tanto de ordenación de los textos como las partituras y la notación de las diferentes coreografías. Esto es debido a que toda la recopilación del folklore español en esos momentos fue debido a la S. F. y por tanto todos los recopiladores venían de la misma escuela, por otra parte, en su momento, muy completa.

DANZAS DEL CORPUS VALENCIANO.- (1978).

Trascripción musical, Salvador Seguí, Trascripción coreográfica, Fermín Pardo. v.1384- 1978. Cuadernos de Música Folklórica Valenciana.

Las danzas que contiene son las siguientes:

- 1.- Dansa de la Moma.
- 2.- Ball dels Nanos.
- 3.- Dansa dels Cavallets.
- 4.- Dansa dels Arquets.
- 5.- Dansa de la Magrana.
- -- Passos.- Pas de Processó. 4 formas.
- -- Pas dels Jagants.
- -- Partituras.

Todas las danzas tienen representados los pasos y el dibujo que se realiza en el suelo. También contiene todas las músicas. Estas danzas son las que se ejecutan durante la procesión del Corpus de Valencia.

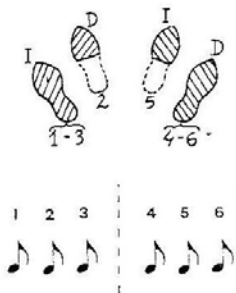
Existe una segunda parte de danzas que se interpretan en la octava del Corpus, dentro de la Iglesia del Patriarca pero la poca documentación encontrada no dice nada de las danzas, solo contienen la música de las mismas.

En la "dansa dels arquets", se utiliza como complemento un gracioso arco de flores con el que realizan diferentes figuras, estas se ven claramente

representadas en esta forma de anotar las Danzas del Corpus valenciano. Este detalle es el que nos ha hecho seleccionarl

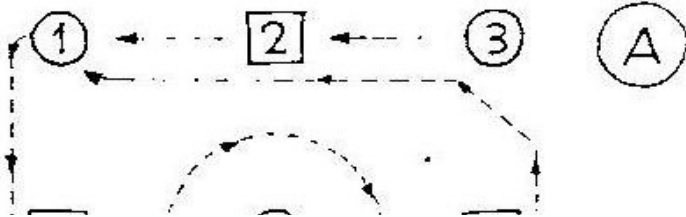
DANSA DELS ARQUETS. Polonesa.

Esquema del Paso en el "Fandanguet"

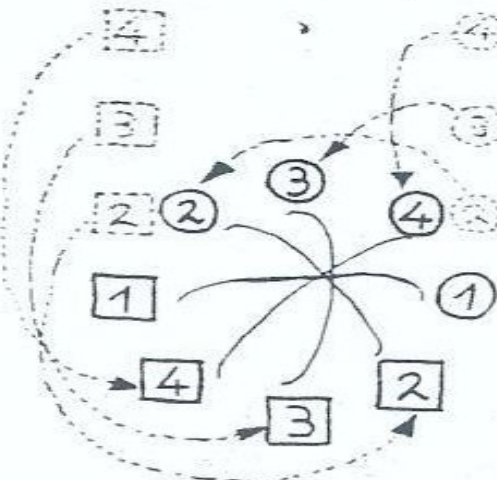


 Pie que apoya totalmente en el suelo.
 Pie que apoya solamente la punta.
 Pie derecho.
 Pie izquierdo.

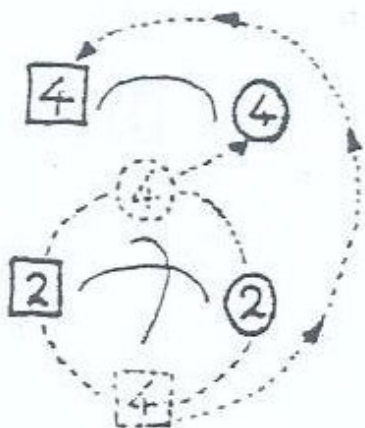
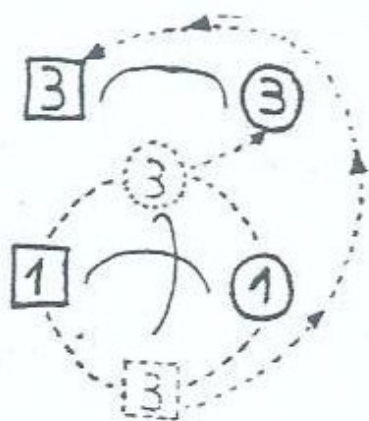
... toria para Describir los Ochos



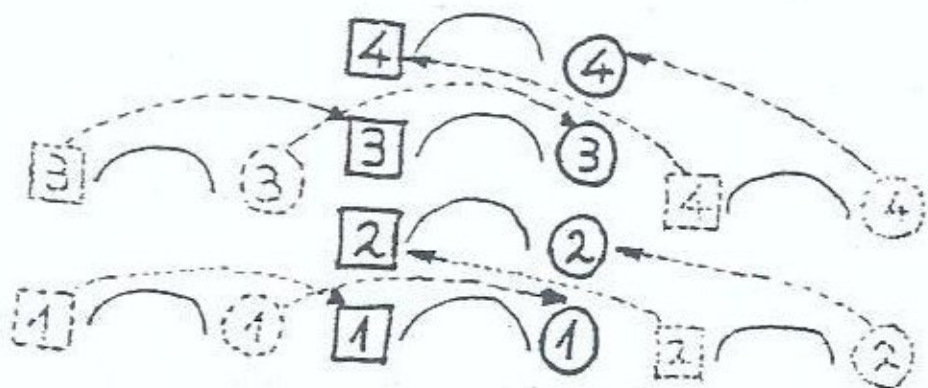
Componer la Cúpula



Desmontar Arcos



Juntar



DANZAS HÚNGARAS.

BAGI TÁNCOK. Recopilación de danzas populares húngaras, selección musical y coreografías, Timar Sandor." MŰVELT NÉP" Budapest, 1956, 1- 555.802 Athenacum.

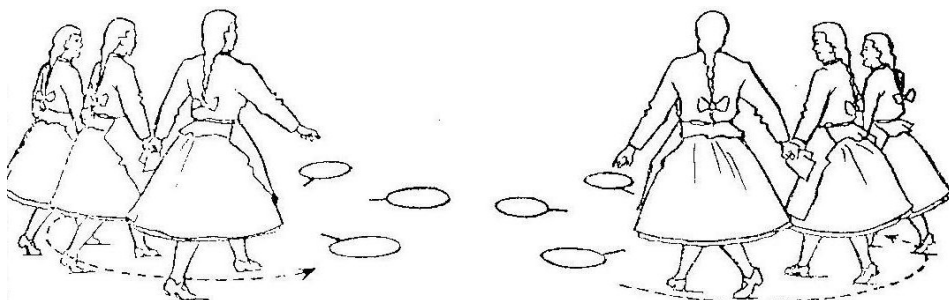
Esta colección de danzas, como la anterior, contiene las dos formas de anotar, por una parte todo el cuerpo y por otra los símbolos, asimismo cada danza tiene todas las explicaciones y la música correspondiente. Además al final del libro tiene en notación Laban todas las danzas. Esto hace que se puedan reproducir fácilmente.

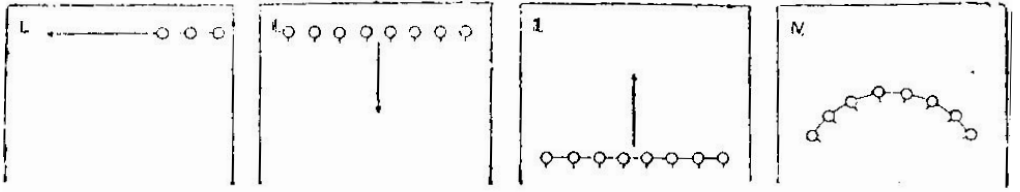
Contiene seis danzas diferentes, solo de chicas, solo de chicos, parejas y grupos tanto de chicos como de chicas. Explicación de los pasos, recorridos, figuras y también los símbolos con los dibujos que se realizan.

DANZA SOLO DE CHICAS.

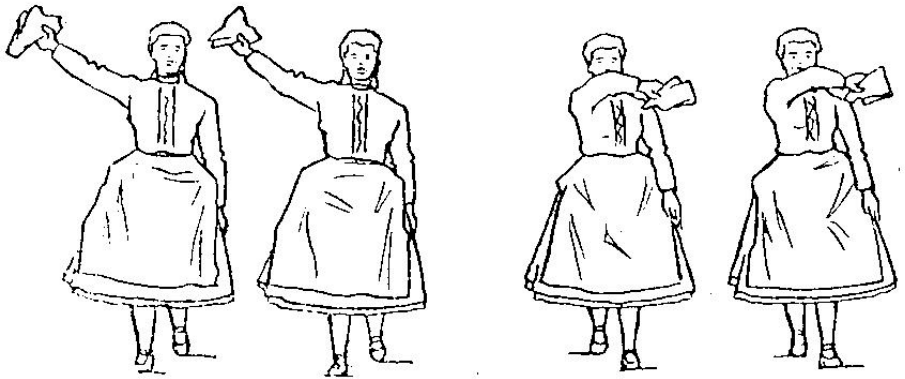
Dirección marcada por guiones.

Su colocación espacial, por los símbolos circulares.





Movimiento de las chicas.

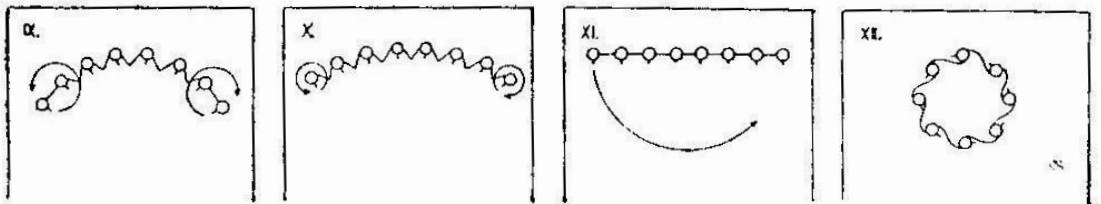


1. ábra

2. ábra

Figura nº 1, movimiento de los brazos

Figura nº2 final del gesto que se repite hasta colocarse en la posición.



Movimientos que realizan el grupo de las chicas, primero los círculos, las líneas y las cadenas.

Los movimientos de brazos-manos con el pañuelo y sin el, característico de las chicas, no dejan el pañuelo, se lo enganchan a la cintura.

DANZA DE CHICOS.

Representación de los pequeños saltos, paso típico de los chicos. Es como un zapateado, marcando los pasos, al tempo.

Se comienza con los dos pies juntos en el suelo, se salta y cae con el pié izquierdo en el suelo a la vez que se lanza el derecho para comenzar el paso, se repite iz, der,- tantas veces como sea necesario.



8. ábra



9. ábra



10. ábra



11. ábra

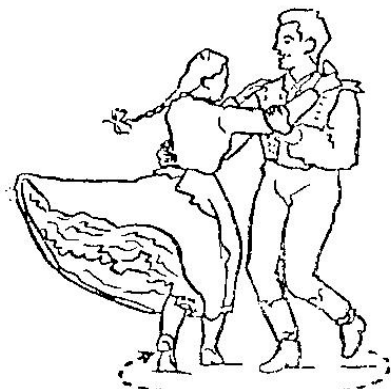
Figura n° 1 salto.

Figura n° 2 Lanzamiento de la pierna, antes del cierre.

Figura n° 3 Comienzo del paso.

Figura n° 4 Al cambio de pié, se repite todo.

*Es como un pequeño zapateado que se realiza al tempo.
Es la bravura del caballero, muy característico.*

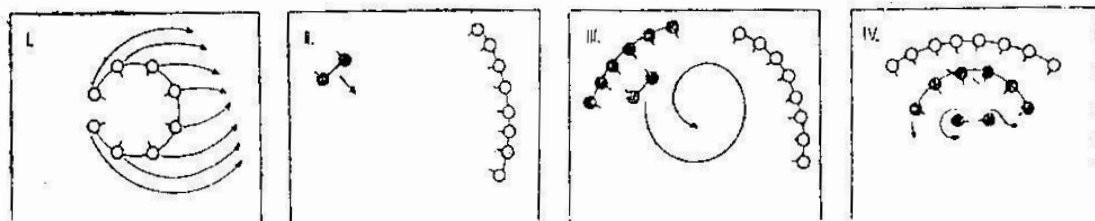


17. árba

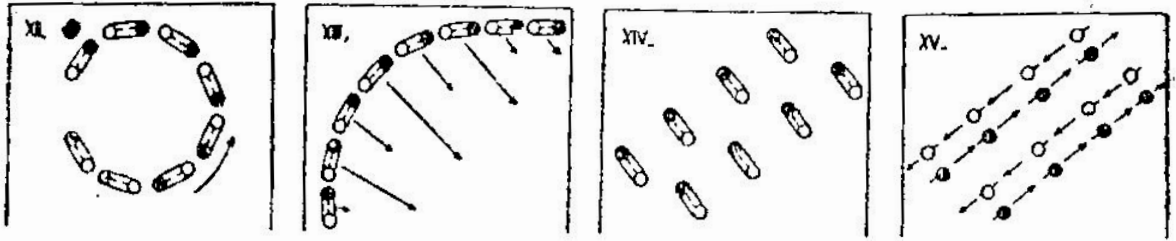
GRUPOS POR PAREJAS.

Cada pareja realiza su solo, regresando a su posición. Las diferentes parejas realizan las figuras en el centro del grupo. Cada pareja tiene sus pasos característicos de lucimiento.

Las chicas, el círculo blanco, los chicos el negro.



Diferentes figuras que realizan las parejas.



Las diferentes parejas realizan sus movimientos como aparece en el dibujo original n° 17 la chica pone sus manos en los hombros del varón y este en la cintura de ella.

Sueltan las parejas y desaparecen cada grupo en su dirección.

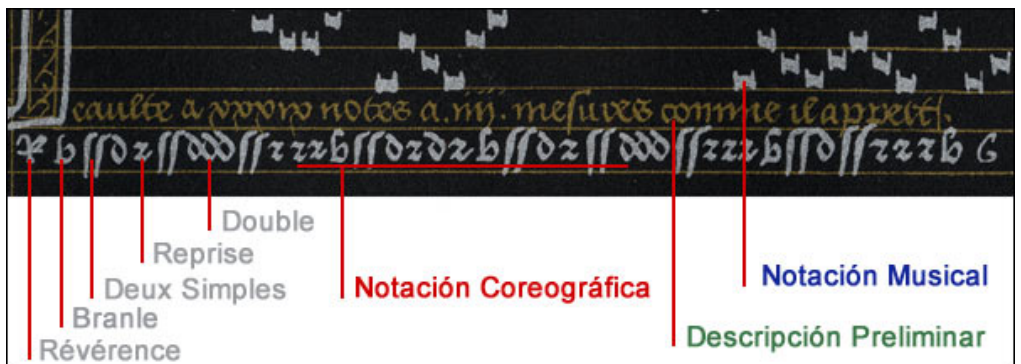
Es interesante ver en estas danzas, el dibujo que se realiza con sus pasos correspondientes, la evolución de las figuras, que no se paran nunca, y la diferencia de forma en los pasos correspondientes a los varones y a las chicas. Ellos enérgicos y ellas casi sin realizar pasos, solo deslizándose, y poco más. Utilizan sus pañuelos en determinados momentos y luego los guardan en la cintura. Los pasos son muy simples, lo realmente interesante son

los dibujos que se realizan en el suelo al desplazarse las diferentes parejas en cada una de las danzas.

Se ha realizado una exposición de las formas de notación coreografica que se han considerado más interesantes a través del tiempo, no solo las formas antiguas, pues así se puede comprobar más fácilmente lo que ha cambiado. Hoy, con los instrumentos informáticos que poseemos y los sistemas de filmación modernos y de animación de imágenes se ha facilitado tanto la tarea a los coreografos que podemos decir que se conservan la obra y la representación completamente y con la máxima fidelidad, y además con la música.

Realizamos un breve resumen a tener en cuenta.

Manuscrito de Borgoña, interpretación de los símbolos.



1. LETRAS.

- El libro de danza de Margarita de Austria. (Códice Burgundio, llamado libro de Maria de Borgoña). 1450.

- Toulouze. Letras y músicas, 1488

2. SIGNOS.

- Cervera, 1488. signos abstractos. Sin música.
- Domenichino, signos y letras. Con música. 1420.

3. DIBUJOS.

- Feuillet. Sobre un plan bien trazado, donde se explican los pasos, música, direcciones...con música.1699.
- Thoinot d'Arbeau, 1588, muy explicado, pasos, danzas, música.
- Minguet e Irol. Figuras de todo el cuerpo, M. F. hay música.
- Esquivel y Navarro. Explicaciones, figuras. Sin música.

4. FIGURAS.

Dibujos bien trazados, de autor.

- Carosso da Sermonetta. Con música.1581.
- Césare Negri. Con música 1602.

5. DIBUJO DE LA FIGURA.

- Thoinot d'Arbeau. con música y explicaciones claras y concretas de los pasos y las danzas. 1589.

6. FIGURA DE LÍNEA. (dibujo de línea).

El cuerpo, trazado como esquema de palito.

- Indicaciones del cuerpo.
- Indicación de la dirección.
- La mirada.
- Saint – León. Dibujos, indicaciones.

- Zorn. Música, indicaciones, explicación de los pasos, castañuelas. Música.

7. FIGURAS UTILIZADAS EN LA NOTACIÓN DEL FOLKLORE.

- Danzas españolas. Direcciones, los pies, la figura, símbolos. Hay música.
- Danzas húngaras. Direcciones, la figura. Notación Laban. Hay música.

8. CARACTERÍSTICAS A TENER EN CUENTA.

➤ Signos y símbolos, < con ≠ sin música...

Letras, < con ≠ sin, música. Frases, iniciales, mayúsculas y minúsculas.

- Pasos, < coreografía – cuerpo. - Con ≠ sin música.
- Direcciones, < pies - flechas.- Con ≠ sin música.
- Indicaciones del cuerpo.
- Indicaciones de la dirección.
- Tiempo musical.
- Giro en salto. (tours en l'air).
- Posiciones del pie...
- Giros, medias vueltas, vueltas enteras, (piruetas).
- Andar, saltar, glisar.
- Movimientos de los brazos y de la cabeza. (direcciones).

Características a tener en cuenta en todos los sistemas de notación.

- Signos y símbolos, < con ≠ sin música...
- Letras, < con ≠ sin, música. Frases, iniciales, mayúsculas y minúsculas.
- Pasos, < coreografía – cuerpo. - Con ≠ sin música.
- Direcciones, < pies - flechas.- Con ≠ sin música.
- Indicaciones del cuerpo.
- Indicaciones de la dirección.
- Tiempo.
- Giro, saltado.
- Posiciones del pie, (principio del *en dehors*).
- Giros, medias vueltas, vueltas enteras, (*piruetas*).
- Andar, saltar, glisar.
- Movimientos de los brazos y de la cabeza, concretos para cada paso.
- Dibujo de la danza en el suelo, coreografía.

U

<p><i>The Introduction</i></p> <p><i>Minuet</i></p> <p>1st Division.</p>	<p><i>The S reversed or common form of the Minuet.</i></p> <p>2^d Division.</p>	<p><i>The Presenting of the right Arm.</i></p> <p>3^d Division.</p>
<p><i>The Presenting of the Left Arm.</i></p> <p>4th Division.</p> <p><i>K. M. Schell, first</i></p>	<p><i>The S reversed or common form of the Minuet.</i></p> <p>5th Division.</p>	<p><i>The Presenting of both Arms and Conclusion.</i></p> <p>6th Division. <i>Finis.</i></p> <p><i>K. M. Schell, first</i></p>

The above is the whole Form and regular Order of the Minuet written in Characters & Figures, as describ'd in Book II.

4.2.- SISTEMA DE SÍMBOLOS.

Los diferentes dibujos y notaciones de la danza son poco conocidos. En realidad proceden de una práctica mas o menos privada de la notación coreográfica, limitada a una comunidad profesional reducida, o bién a un deseo del autor de conservar aquello que le había interesado no olvidar. Por tanto el pensar en un sistema de códigos general, universal, es bien una utopía. La notación surge del interés de plasmar en un papel toda la energía de expresión y también toda la sensibilidad de interpretación, que impulsa la inspiración de un autor que utiliza no solo su inteligencia, si no también su cuerpo y toda su fuerza de expresión y de una energía visual que proporciona el movimiento de su cuerpo y que da paso a esta necesidad de transmisión.

La codificación de las danzas primitivas enseñadas por tradiciones orales y así transmitidas, puede ser, paso a paso. En los templos, seguro que tenían un sistema, desconocido para nosotros de recordatorio personal de cada maestro o bien *sacerdote*, encargado de estos ritos, (¿la danza era un rito?) esto, desconocido, no es nuestro caso, así que comenzaremos por ver que hicieron los maestros italianos del siglo xv, para dejarnos *escritas* aquellas danzas que fueron el principio de nuestra **danza académica**.

Se ha hecho referencia en muchas ocasiones, sobre las anotaciones coreográficas, de los chantres en las partituras musicales de las diversas partes de los ritos en las ceremonias religiosas. Son solo una guía de los movimientos que deben realizar los monaguillos en el transcurso de la ceremonia, y las ceremonias eclesiásticas son muchas y de diferentes clases. Como referencia tenemos, Salisbury, *El llibre vermell*, de Montserrat, diferentes Códices medievales, y las referencias de Paul Bourcier, en su *Histoire de la danse en occident*. Pero en realidad no eran notaciones coreográficas sino más bien notas al margen, escritas por los mismos interpretes.

El sistema de símbolos comienza inmediatamente después de utilizar las letras como nombre de cada paso. Se utilizaba simultáneamente de las dos maneras símbolo y letra. Es por este detalle que supimos que el manuscrito de Cervera eran danzas lo que contenía.

Se escribían estos símbolos y letras junto a la partitura musical, nota, paso, en el mismo pentagrama. Esto lo podemos ver en el manuscrito de Domenico de Ferrara y mas claramente en los manuscritos de Borgoña y de Toulouze. Mas tarde la música se escribió arriba o abajo del movimiento coreográfico y en los tratados de Caroso y de Negri, la música se encontraba al final del libro.

La representación de estos símbolos tienen algunas variantes, en el libro de Domenico y en el manuscrito de Cervera se utilizan los mismos signos pero hay veces que no son iguales, Ξ y en el próximo punto es al revés, la línea corta es la de arriba y abajo siendo la más larga la del medio. También cambia el significado, pero sigue toda la danza igual, solo es concretamente para un solo paso. Esto ocurre también en los otros dos manuscritos españoles el Manuscrito del Hospital (S XVI), y el de La Real Academia de la Historia, (S XVI).

4.2.1. DOMENICO DE FERRARA.

El primer maestro del que se tiene memoria fue Domenico de Piacenza, también conocido como Domenichino, Domenico Piacentino, y Domenico de Ferrara, atendiendo a su larga permanencia en la corte de del Marqués Leonello d'Este, Duque de Ferrara, su obra "***De arte saltandi et choreas ducendi***" (Arte de danzar y de dirigir las danzas), fue el primer texto importante, verdadero código de la danza, que nos demuestra como se encontraba la danza en el siglo quince italiano. *(En realidad, parece ser que el primer codificador de la danza fue Rinaldp Rigoni con su libro, **II Perfecto Ballarino**. Impreso en Milán en 1468. Pero no lo tenemos bien demostrado puesto que esta obra no ha sido localizada,*

solo tenemos la referencia de Gian Battista Dufourt, en su libro **Histoire du ballet**, Nápoles, 1728).

Maestro de maestros, fue Messer Domenico de Ferrara, ¿? † 1462, Maestro de los más grandes coreografos del periodo, los primeros que quisieron dejar constancia escrita de sus obras.

➤ Guglielmo el Hebreo. Pesaro, llamado, *Giovanni Ambrosius* de Pésaro después de su conversión al catolicismo. Su libro, 1463, **De practica seu arte tripudii** (*Práctica o arte de la danza*).Biblioteca Nacional de Paris. Fons ital.

➤ Antonio Cornazzano. n, 1429 † 1484. Su libro " **Libro dell' Arte del danzare**" *Biblioteca Vaticana*.

Estos manuscritos se encuentran conservados en varias bibliotecas, cinco de estos consisten en cinco versiones diferentes de un extenso trabajo realizado por el intelectual y maestro, Domenico de Ferrara. El más perfecto de ellos es un soberbio manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, (fons.It.973).otras copias de esta versión también están conservadas en la Biblioteca Nacional de París (fons.It.476) y contienen algún material adicional de menor importancia, atribuidas a Giovanni Ambrosius. Una copia que ha sobrevivido al tratado del s.XV es del poeta Antonio Conazzano, el mas intelectual de todos, quién se acerca al sujeto con un ángulo diferente y da unos

detalles técnicos no tocados por Guglielmo. Sistematiza los pasos y establece las reglas de situación. Algunos de los ejemplos de danzas que expone son en realidad el principio del mimodrama. Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Vaticana, *Codex Caponiano n° 203*.

Todos estos trabajos mencionados sobre el tratado original de un conocido y reverenciado maestro como fue Domenico de Piacenza. Los otros tres maestros hacen ver que han aprendido la danza de mano suya.

La mejor investigación sobre este tratado, según Mabel Dolmetsch, fue la realizada por el Dr. Otto Kinkeldey, de New York, con el título "A Jewish Dancing Master of the Renaissance" en una memoria en un solo tomo. ***Studies in Jewish Bibliography and related subjects: in memory of Solomon Freidus***. Publicada por la Alexander Kohut Memorial Foundation, New York, 1929.

Según la sra. Dolmetsch, y estamos totalmente de acuerdo con ella, estos trabajos son imprescindibles para tener un claro conocimiento del estado de la danza en la Italia del S.XV. y para poder establecer una secuencia justa sobre la danza medieval y hasta finales del renacimiento en un periodo extraordinariamente rico para España e Italia.

Sobre este tratado mencionado anteriormente, solo existe un ejemplar, en la Biblioteca del Congreso, que es

a su vez una copia muy antigua y bastante deteriorada del que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Paris, fonds. Ital. 972. La primera página ha desaparecido, y en la página que comienza el texto se ha escrito "*De le arte di ballare e danzare*" con las cifras 923 y 7747. También tiene un sello redondo de la Biblioteca Regia. Escudo coronado y collar de una orden, no muy claro, la caligrafía es muy cuidadosa, con preparación de página y notas al margen, comienza por **RENGRATIANDO**, y es una loa en honor del "noble cavaliero messer Domenico Piacentino." La página siguiente es otra caligrafía, termina con el sello. El manuscrito tiene 29 páginas y está escrito por los dos lados. Contiene tres tipos de caligrafía, una tabla sobre la bajadanza y varios pentagramas con notación coreográfica, y los siguientes símbolos;

Pag.21 mercantia in canto, O .3. .z. .z. C C P

Pag .22 sobria in canto a sonare ♯ , .3. C Z .3. C C

GUILLERMO EL HEBREO.

Pesero, ca. 1440 † Después de 1480.

Teórico de la danza italiano. Discípulo de Domenico da Ferrara, es autor del tratado *De práctica seu arte tripudii vulgare opusculum*, sistematización de la danza italiana de la época, en que describe las cualidades

necesarias que debe poseer un bailarín, musicalidad, memoria, estilo y porte.

SUS LIBROS.

Guglielmo Ebreo.- Guglielmi Hebrael pisauriensis *de practica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463). (Ms. Copia por el amanuensis Paganus Raudensis) en Paris, Bibliotheque Nationale (fonds it. 973). sin publicar.

Todos los manuales atribuidos a Guillermo el Hebreo, son esencialmente similares en estructura, (nótese que digo manuales, y quiero decir que son trabajos en los que se incluye información de cómo son las danzas, los pasos y saltos como tienen que ser interpretados y no claramente coreografías)

Guiglielrno El Ebreo. Sin título, (c.1460). M. in Foligno, Seminario Vescovile Biblioteca L. Jacobilli (MS D.I. 42). Publicado como una pequeña ofrenda nupcial a la pareja Renier- Campostrini por, Michele Faloci - Pulignani. Ocho bassdanze de Mser. Guglielmo da Pesaro y de Mser. Domenico da Ferrara (Foligno: 1887).

Este pequeño manuscrito contiene la coreografía de ocho danzas bajas. No incluye las músicas, pero hay una sección introductora en la que se explican los pasos. Las danzas explicadas son la Pelegrina y la Real. (Pelygryna, La Reale)

Guillermo el Hebreo, su libro *De praticha seu arte tripudii vulgare opusculum*, Ghuglielmi hebrei Pisauriensis.

(vis. In Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Codex Magliebecchiana - Stroziano XIX, 9, Nr.88). Publicado por Francesco Zambrini. Trattato ciell'ate del bailo di Guglielrro Ebreo, pesarese, Bologna: 1873). Reprinted by Formi (Bologna: 1968). Este manuscrito contiene la usual sección de explicación de los pasos, y un total de treinta y cuatro danzas, diecisiete danzas bajas y diecisiete balli.

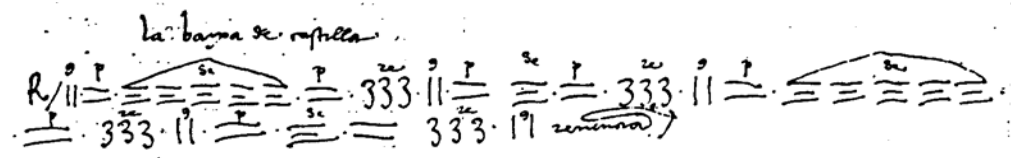
4.2.2 MANUSCRITO DE CERVERA.

Fuentes para su estudio.

Copia informática facilitada por el Archivo de Cervera.

Numerosas referencias de diversos autores.

Artículos en diversas revistas.



El escrito más antiguo sobre danza que se conserva en España, son los manuscritos guardados en los archivos municipales de Cervera, datados en la segunda mitad del siglo XV.

Se trata de dos folios manuscritos, sobre papel que tiene como fondo de agua una columna con una cruz,

como firma del fabricante del papel y que corresponde a la fecha supuesta, la caligrafía es la normalmente utilizada en el siglo XV, el gótico aragones, que se encontraron en un "libro notarial" de 1468, se nota claramente que han estado dobladas por la mitad durante mucho tiempo, contienen notación abstracta de diversas danzas, algunas de ellas de repertorio habitual en las diversas cortes europeas, también contiene instrucciones y letras correspondientes a la notación normal borgoñona.

El documento nº 1 tiene escrita en el reverso, la fecha del año 1496 sin indicación concreta del día o del mes. Sus medidas son, 22,2 x31 cm. Su marca de agua es una columna rematada por una cruz, y el papel es algo mas fino.

En el reverso de este documento se halla escrito el formulario de un mandato *del reverendo Antoni Porta, presbítero beneficiado de la iglesia parroquial de Cervera y regente de su decanato, para que sus deudores le paguen puntualmente, bajo pena de excomuni3n*. La letra es la humanística impuesta por Alfonso el Magnánimo. Se nota claramente que no es la mano de Antoni Porta quien escribe las danzas. Son dos caligrafías diferentes.

El reverso del documento nº2, contiene una serie de notas inconexas, sobre formas de encabezamiento de documentos notariales, lo que supone que era un folio como borrador. Sus medidas son, 22,5 cm x 30cm. Su

marca de agua es una columna, sin cruz, y el papel es algo más grueso que el otro.

El manuscrito no está a la vista del público ni de los usuarios del Archivo. Se encuentra debidamente custodiado y sólo se puede consultar directamente por los investigadores especialistas en el tema.

Es el manuscrito más antiguo sobre danza que se conserva en España.

En su notación, no hay música, si, indicaciones.

Las danzas referenciadas son once:

FOLIO 1.r.

- 1 La Baixa de Castilla,
- 2 Royal. (Royos)
- 3 Egipciana.
- 4 Flagarda,

FOLIO 2.r.

- 5 La Baixa, morisca, (danza a la morisca).
- 6 Joios, (loyós),
- 7 Baixa duriens, (d'Orleans.)
- 8 Amorost.- La terrible (la teribille).
- 9 Filles amarja (Filles a Marier, o filles a Maria).
- 10 Anglaterra,
- 11 Gepciana,

Estas danzas las encontraremos en prácticamente todos los tratados de la época.

SIGNOS DEL MANUSCRITO DE CERVERA.

R, T - Símbolo identificativo del comienzo de la danza.

(No siempre se utiliza, se coloca vertical y también horizontal).

- a) **R, T** = Reverencia, **R, T** en horizontal.
- b) **||** = continenza, (9) **c, b,** - branlé.
- c) **//** = paso, (pa) **p, s** - simple.
- d) **≡** = doble o seguits (de) **d,** - doble
- e) **3** = represa, (re) **r, Z,** - represa

En este manuscrito, se explican danzas ejecutadas con los cinco pasos característicos de este periodo, los cuales se combinan cada vez con una progresión diferente, y son prácticamente las mismas danzas que se encuentran en los manuscritos e incunables del s xv, tanto franceses como borgoñones. Tenemos que ver que los dos folios están escritos por dos personas diferentes y dos momentos diferentes también, pues teniendo en cuenta que el papel es de dos periodos, uno con la marca de agua, la columna, sin nada y el otro rematada por una cruz. La caligrafía también es bien diferente, el folio dos es algo mas clara -dentro de su estilo- También hay que ver los símbolos, que estan representados de forma diferente, los dobles en el folio uno, tienen el trazo corto

entre los dos trazos largos y los característicos puntos uno o dos, en casi todos los signos dobles, y también en las continenzas. En el folio dos, no tienen los puntos y en los dobles el trazo largo se situa entre los dos cortos.

luzerna 2.ª bayra: *Handwritten musical notation*
 # 333 || = 333 || =

Handwritten musical notation
 33 || = 33 || = amas
 Labaya dnyena

Handwritten musical notation
 33 || = amas = 333 || = amas = 333 || = aban
 333 || = amas = 333 || = aban

2.ª bayra

Handwritten musical notation
 = 333 || = = 333 || = +

Handwritten musical notation
 amas

Handwritten musical notation
 || = = = 333 || = = 333 || = = = 333 || = = 333 || = +

Kingdom

Handwritten musical notation
 = 333 || = amas =

Seprana

Handwritten musical notation
 + || = = = 333 || = = 333 || = = = 333 || = = 333 || = amas



Folio n° 2

En su libro *Choreo – graphics*, Ann Hutchinson – Guest, nos dice que es el trabajo del maestro y el alumno, cosa la cual no estamos de acuerdo, más bien parece un apunte tomado rápidamente por un *escribiente* pues tiene tachaduras y correcciones que no son normales en una presentación formal.

- Se identificó como una anotación de danza gracias a las letras que aparecen sobre algunos de los símbolos, que ya se sabía que pertenecían a danzas que se estilaban en la época, y de ahí, se identificaron los símbolos.

Por otra parte no es de extrañar el que se utilizaran estos símbolos y que estos llegaran a un lugar tan lejano como Cervera, puesto que en ese momento en Italia se encontraba en pleno apogeo de sus enseñanzas Doménico de Ferrara, que los utilizaba también. Hay que tener en cuenta que Aragón dominaba buena parte de Italia y la relación de las cortes italianas con la corte de Aragón era muy intensa, es lógico el intercambio. El maestro los utilizaba, pero no de la manera que están anotados en el manuscrito. Doménico los colocaba debajo del pentagrama, como en otros manuscritos, no en todas las notas, sino solo en donde consideraba que eran necesarios para realizar las danzas sin equivocarse. En el nuestro no

hay música, ni tampoco clave ni compás. Por el aire de los pasos, podemos asegurar que el tempo era ternario, en casi todas, pero nada más.

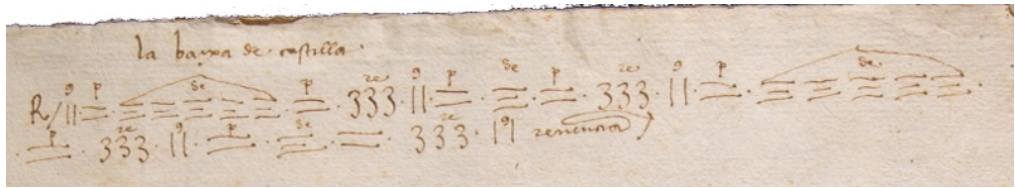
Es realmente fascinante, el descubrimiento de estos manuscritos que pueden considerarse como el más importante, hasta hoy, en España, pero hasta la fecha no se ha realizado ningún trabajo exhaustivo sobre el mismo. Sí que hay artículos en diversas revistas especializadas, el más interesante de los cuales es el aparecido en la revista "Nasarre", Revista Aragonesa de Musicología, IV, 1 – 2 Zaragoza 1986, escrito por Carles Más i García. Impresionante es el trabajo musicológico realizado por Ernest Closson, pero no tubo en cuenta los tenores, que realmente son importantes. También es importante el estudio realizado ultimamente en 2013, por Cecilia Nocilli sobre la música y la danza palaciega del s xv.

TRANSCRIPCIÓN DE LAS DANZAS.

Folio 1, recto

Danza nº1.- La baja de Castilla.

Es una baja danza, practicamente igual a la baja de Castilla del Manuscrito de la Real Academia de la Historia.



Contiene, 38 símbolos abstractos, 20 letras correspondientes a la forma de notación europea, una palabra, dos reguladores que unen los cinco símbolos correspondientes a los cinco dobles. En los símbolos correspondientes a p, paso, podemos ver los dos puntos antes y después, que ya fueron utilizados por Domenico, Las frases coreográficas cierran con las tres represas y la continenza o branlé. Al coincidir las dos formas de notación se supo que correspondían los símbolos abstractos, a *pasos de danza*.

R/ reverencia, lenta y profunda, comienzo de la danza.

s, simple.

.=. , p, paso.

≡ ≡ ≡ ≡ ≡, se, cinco dobles. Con un regulador o ligadura.

El trazo corto en el centro. (Grande mesure)

. = . p, paso. Dos,

3 3 3, re, represa.

.||. , 9, continenza o branle.

s, p, paso, simple.

.=. p, paso.

≡, se, doble. El trazo corto en el centro.

. = . p, paso. Obsérvense los dos puntos antes y después del símbolo, (sin significado aparente, pero también lo encontramos en el tratado de Domenico da Piacenza).

3 3 3, re, represa.

. 9, continenza o branle.

=. , p, paso.

≡ ≡ ≡ ≡ ≡, se, cinco dobles, unidos por un regulador o ligadura. También con el trazo corto en el centro (grande mesure)

. =. , p, paso.

3 3 3, re, represa.

. ||. 9, continenza o branle.

. =. p, paso.

≡, se, doble. El trazo corto en el centro.

. =. p, paso.

3 3 3, re, represa.

. ||. 9, continenza o branle.

Cierre, reverenza.

Al final de cada frase coreográfica se cuentan tres represas y un branlé.

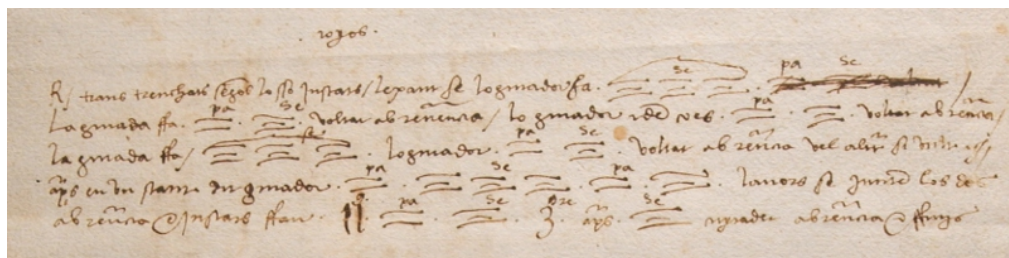
En el manuscrito de Salisbury, se encuentra una danza que se llama *la baja de Spayn*, no es la misma pero su parecido es notable. Es la n° 20 y tiene 53 letras.

En el manuscrito de Borgoña la danza se llama *La basse danse du roi despaigne*, es la danza 44 del folio 18, y tiene 53 letras.

No se llaman igual pero su parecido hace que tengamos que tenerlas en cuenta, ya que también tienen los mismos pasos.

Danza nº 2.- Royal.

Es una danza baja.



Contiene 24 símbolos abstractos entre las explicaciones ofrecidas en palabras. Tachaduras con las letras correspondientes a los pasos encima. Se siguen utilizando los puntos entre pasos. Hay reguladores, pueden ser ligaduras de interpretación. Es una danza de pareja.

R/ reverencia continenza, comienzo de la danza.

Tramb trencharts segons lo so jumstase/ lexanse lo guidor fa,

≡ ≡ ≡ se, tres dobles seguidos, el trazo corto en el centro, sobre los tres el regulador, bajo este, la palabra se.

Una tachadura y sobre esta, *pa se,*

La guiada ffa,

. = . pa paso

. ≡. pa paso doble,

Voltar ab reverenza/

Lo guiador, fa in se

. = . pa paso

. ≡ . doble

Voltar ab reverenza/

La guiada ffa/

≡ ≡ ≡ se, tres dobles seguidos, con el regulador sobre

. lo guiador fa.

= pa paso

≡ se un doble,

Voltar ab reve vol anar se

≡ se doble, vorar ab reverencia/

Lo guiador fa

= pa, paso

= pa, paso

≡ doble, vorar ab reverencia/

≡ ≡ ≡ la guiada fa, tres dobles,

= pa dos simples /lo guiador fa

= pa paso

≡ doble, vorar ab reverencia/

La guiada fa

≡ ≡ ≡ tres dobles,

Lo guiador fa

= pa simples,

= pa simples

≡ doble, vorar ab reverencia bal aler si

= pa simple

≡ se doble

// = pa simple, se junten y fan [los] dos reverencia, ab
continenza,

≡ se, doble

≡ se, doble

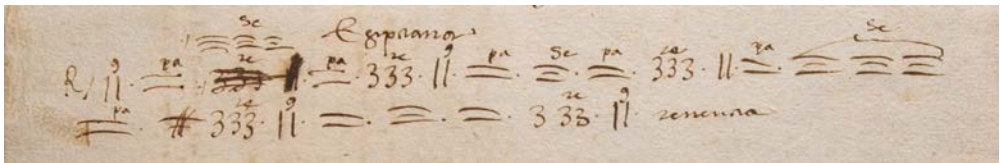
= pa paso seguit,

333 represas,

Reverencia y continenza. Fin de la danza.

Danza nº 3.- Egipciana.

Es una danza baja. Poco corriente.



Esta danza contiene 35 símbolos abstractos, y una sola palabra. Tachaduras y correcciones con la dos formas de notación coreográfica, símbolos y letras, también hay un regulador, los puntos en los símbolos del paso y también en la continencia.

R / reverencia lenta y profunda, comienzo de la danza.

|| 9 continenza o branle

. = . pa paso

Ξ Ξ Ξ se, tres dobles seguidos, (sobre las tachaduras)

. = . pa paso

.333. re represas,

|| 9 continenza, o branle

. = . pa paso

Ξ se, doble solo uno,

. = . pa paso

333 se represas

.||. 9 continenza o branle,

. = . pa paso

Ξ Ξ Ξ se, dobles seguidos, sobre ellos el regulador o
ligadura.

= pa paso

(tachadura)

333 re represas

.||. 9 continenza

. = . Pa paso

Ξ . se, doble

= . pa paso

333 re tres represas

.||. 9 continenza.

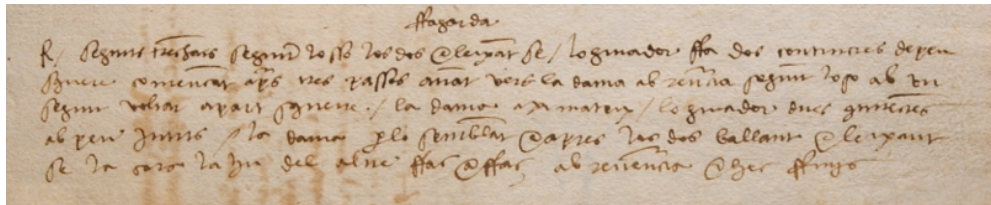
Reverencia.

Fin de la danza.

Danza nº 4.- Fagarda. (Ffagarda)

Es una danza baja. Es una de las danzas referenciadas como extrañas al resto. No se encuentra en otro documento.

Solo texto.



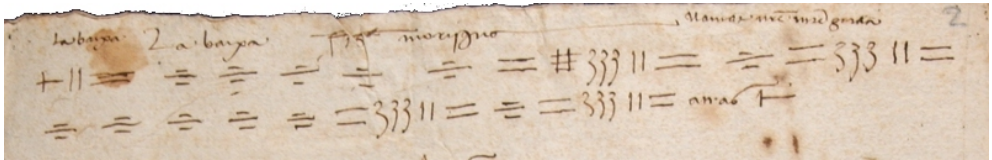
Esta danza, al igual que la danza nº2 se encuentra totalmente explicada para su ejecución. No tiene los símbolos de las demás, solo texto. Es muy complicada su interpretación, pues su lectura resulta muy dificultosa. El caballero guía a la dama, como en las otras danzas, es el guador.

Comienzo de la danza.

R/ seguits trenchats segon fa lo lesgars alunyar se/ lo guador fa son rond se veu figures 6 menores y 6 vies raspand anar vora la dama y señora segon lo que ab vist seguim voltant anars soi meme./. la dama fa lo mateix./. lo guador asi fa fin en lo temps just/ la dama fa renilles, conge, els dos ballen alengars de la ma fa pasos layn delle ma fant delle almei just ab señora fa afer flaiyard.

Folio 2, recto.

Danza nº 5.- La baja. (Danza a la morisca)



Es una danza baja bailada como una morisca, no es en absoluto el nombre de la danza, si no su forma de bailarla. (Hay que tener en cuenta que la Morisca era una danza de Hachas).

Contiene 41 símbolos abstractos y una sola palabra. Los pasos dobles tienen el trazo corto arriba y abajo y el trazo largo en el centro, (*atención a esto*), puesto que es lo contrario de cómo está en las danzas danzas del otro folio. No tiene los puntitos. Arriba en el margen izquierdo se lee, *la baixa*, luego en el título pone *La Baixa* una raya que separa *Morisca*, Luego en el margen derecho se lee, - *a l'onrat nostre mestre Garda* - Esta danza es la principal de todas pues es muy espectacular con los hachones encendidos. Estuvo muy de moda durante mucho tiempo entrando a formar parte de las "masques" y masquerades, tanto en Inglaterra como en España y Borgoña.

R reverencia, muy lenta y profunda, con mucha ceremonia - T comienzo de la danza.

|| continenza o branlé.

= paso, simple.

≡ ≡ ≡ ≡ ≡ 5 dobles, - el trazo largo en el centro.

= paso, simple.

|| continenza o branlé

333 tres represas o demarches

|| continenza o branlé

= pa paso simple

≡ doble

= pa paso simple

333 tres represas o demarches

|| continenza o branlé

= pa paso simple

≡ ≡ ≡ ≡ ≡ cinco dobles, el trazo largo en el medio

= pa paso simple

333 tres represas o demarches

|| continenza o branlé

= pa paso simple

≡ doble

= pa paso simple

333 tres represas o demarches

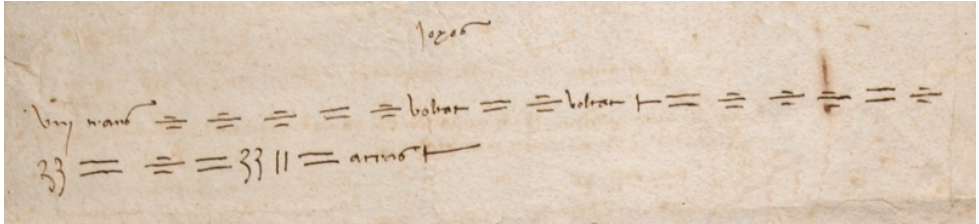
|| continenza

R.- T reverencia o conge.

Fin de la danza.

Danza nº 6.- Joyos. (Joyoso.) Loyos.

Es una danza baja.



En el manuscrito de Salisbury, se llama *Joyus espoir*, y tiene 20 letras.

En el manuscrito de Borgoña, cambia algo el nombre, se llama *Joieusement*, folio 19 y 49 letras. Esta danza tiene 24 símbolos y cuatro palabras.

Buy anar,

≡ ≡ ≡ 3 dobles el trazo largo en el centro.

= 1 paso simple

≡ 1 *borar*, un paso doble

= un paso simple

≡ *borar*, un paso doble

T 1 reverencia, sencilla,

= 1 paso simple

≡ ≡ ≡ 3 dobles, - el trazo largo en el centro.

= 1 paso simple

≡ 1 paso doble

33 2 represas o demarches

= 1 paso simple

≡ 1 paso doble

= 1 simple

33 2 represas o demarches

|| 1 continenza o branle

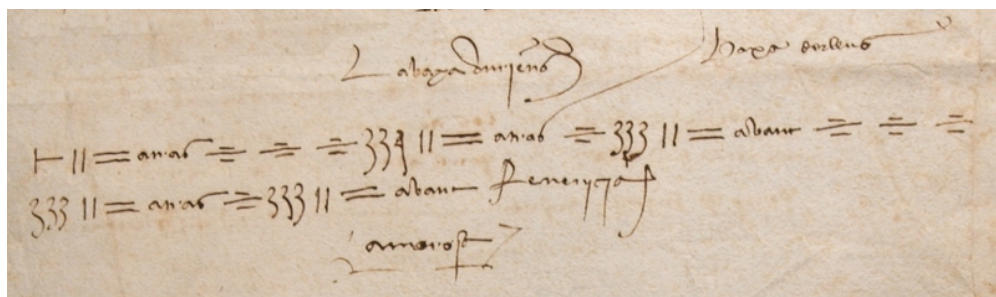
= 1 paso simple

Arribar, - se llega al punto de partida.

T una reverencia y final de la danza.

Danza nº 7.- Baixa duriens, (d'Orleans.)

La baja duriens, en el margen derecho se puede leer Baja dorleans. Contiene 33 simbolos abstractos, y 6 palabras 4 anar y 1 avant y 1 fenegars.



T -- Reverencia, comienzo de la danza.

|| es continenza o branle.

≡ ≡ ≡ 3 dobles

3 3 3 tres demarches – represas.

|| branle
= simple.

Anar

≡ un doble

3 3 3 tres demarches.

|| branle
= un simple.

Anar

≡ ≡ ≡ tres dobles.

3 3 3 tres demarches.

|| un branle.
= un simple.

Anar

≡ un doble

3 3 3 tres demarches

|| un branle
= un simple.

Abans feneyos. - O bien fenegars.-

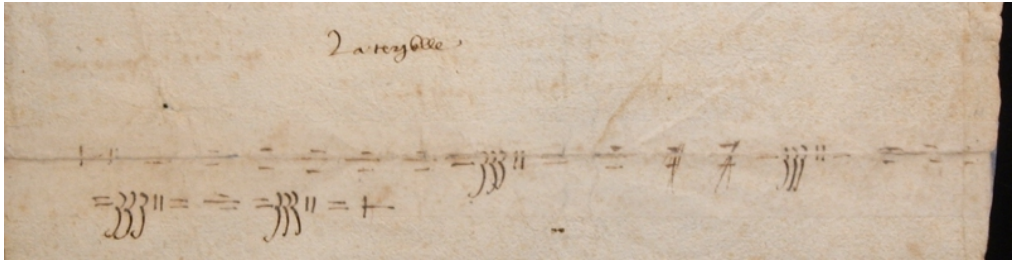
Reverencia.

Fin de la danza,

Entre esta danza y la siguiente hay una palabra que parece no corresponder a ninguna der las dos danzas,

"amaria" con una rubrica y dos simbolos que no corresponden a ninguna danza.

Danza nº 8.- La terrible. Amorost. (amorosa).



Esta danza, se encuentra justo en la mitad del folio, lo que hace su lectura muy dificultosa, pues algunos símbolos se encuentran en una situación muy deteriorada. Contiene 40 símbolos y se tiene que hacer notar que el símbolo de doble, solo en tres ocasiones tiene un solo punto, .≡ la primera vez en el primero de los tres dobles y la segunda casi al final antes de las tres demarches, la tercera vez es a la derecha del último paso antes de la reverencia.

T Reverencia, comienzo de la danza

|| una continenza o branle.

= un simple.

≡ ≡ ≡ ≡ ≡ cinco dobles. El trazo largo en el medio. Es

una grande mesure.

= un simple.

333 tres represas.

|| una continenza o branle.

= un simple.

≡ ≡ ≡ tres dobles.

= un simple.

333 tres represas.

|| una continenza.

= un simple.

≡ ≡ ≡ tres dobles.

= un simple.

333 tres represas.

|| una continenza.

= un simple.

≡ un doble.

. = . un simple.

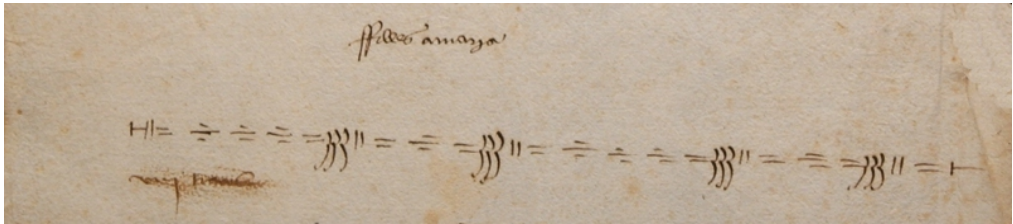
333 tres represas.

|| una continenza.

. = . un simple.

T reverencia fin de la danza.

Danza nº 9. Filles amarja (Filles a Marier).-



El nombre de esta danza tiene muchas variantes, "hijas de Maria" - "hijas casaderas" - "hijo casadero" se encuentra en todos los tratados, y con diferentes variantes en las progresiones coreográficas, lo que la hace muy interesante, sabiendo que la danza dependía mucho del discante que realizase el laudista, pues al repetirse la música se tenían que apreciar las variantes que ejecutase el músico, para no resultar repetitiva.

En el manuscrito de Salisbury es la danza,

nº1, Filles a marye.

Nº2, Filio a marer. En masculino, no se encuentra en otro manuscrito.

Nº6, Feleys a marye. Puede ser otra versión.

Nº 10, Feles A marey.

Contiene 36 simbolos, sin tachaduras ni correcciones.

T saludo, reverencia, principio de la danza.

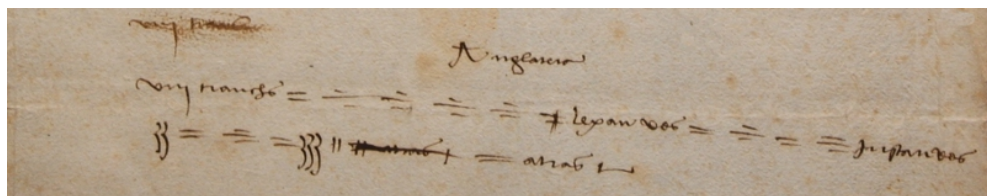
|| una continenza.

= un simple

≡ ≡ ≡ tres dobles.

= un simple.
 333 tres represas.
 || una continenza.
 = un simple.
 ≡ un doble
 = un simple.
 333 tres represas.
 || una continenza.
 = un simple
 ≡ ≡ ≡ tres dobles. Seguits.
 = un simple
 333 tres represas.
 || una continenza.
 = un simple.
 ≡ un doble
 = un simple.
 333 tres represas.
 || una continenza.
 = un simple.
 T reverencia.

Danza nº 10.- Anglaterra,



Esta danza la encontramos junto con la Danza de la Princesa de Cleves, con el nombre de Angulema, cosa nada rara pues es del mismo periodo, y de la corte francesa.

Contiene 21 símbolos. En el margen izquierdo, tachados aparecen dos palabras vange trans, (trenchats), pueden ser los pasos antes de comenzar la danza en sí.

Somy tranchs

= un simple.

≡ ≡ ≡ ≡ cuatro dobles.

Un doble tachado.

Lexan vos.

= simple.

≡ doble.

= simple.

≡ doble

Justan vos.

33 dos represas.

= un simple.

≡ un doble.

= un simple.

333 tres represas.

|| un branle.

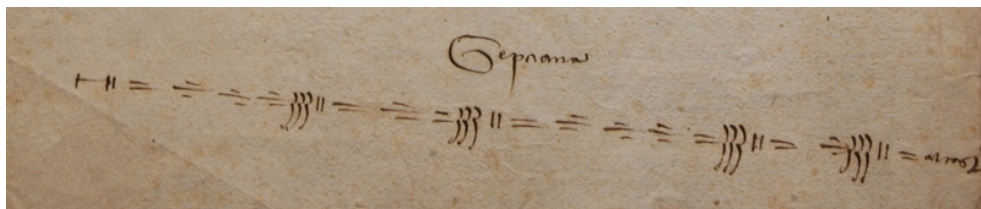
Tachado, branle y simple.

= un simple.

Anar.

T reverencia y final.

Danza nº 11.- Geciana,



T reverencia.

|| un branle.

= paso simple.

≡ ≡ ≡ tres dobles.

3 3 3 tres represas.

|| un branle.

= un simple.

3 3 3 tres represas.

|| un branle.

= un paso simple.

≡ ≡ ≡ tres pasos dobles.

= un paso simple.

3 3 3 tres represas.

|| un branle.

= un paso simple.

≡ un paso doble.

3 3 3 tres represas.

|| un branle.

= un paso simple.

Al sortir.

Como ha podido verse, es la danza más sencilla de todas, tiene todas las frases coreograficas terminadas por las tres represas y un branle. Es de las danzas bajas llamadas menores pero es muy simple y con los branles queda muy graciosa.

4.3.- SISTEMA DE LETRAS.

El sistema de letras es el mas facil de recordar y también el que mas tiempo duró. Se empleo en toda Europa, y ya vimos en el folio 1 del manuscrito, como sobre los simbolos se colocaban las letras correspondientes y esto facilito el reconocer estos como pasos de danza.

Pmer is iamen in. Hude sing cucu. Sing sed and blowes
Perpice xpicola que dignacio celicus agrico

med and springe se wde nu. Sing cucu. Two bletet after
la pro uicis vicio filio non parcent exposi

lomb. lhoup after calue cu. Bulluc steret. bucke uertep
it. mortis exicio. Qui captus semiuuio

quire sing cucu. Cucu cucu. Wel singes pu cucu ne swik
a supplicio. Vice donat et secam coronat. in ce

pu nauer nu.
u so u o.

Png cucu nu. Sing cucu.
hoc repetit un quociens qd est. faciens pausacionem in fine.

Sing cucu. Sing cucu nu.
hoc dicit ali pausans in medio et in fine. S. immediati repetit pncipiu.

BRITISH MUSEUM

MANUSCRITO DE SALISBURY. En el, se pueden distinguir fácilmente los dos textos, uno en tinta roja y el otro, las explicaciones y el texto en negro.

4.3.1 MANUSCRITO DE SALISBURY

Autor: anónimo, (se atribuye a varios autores sin demostración fehaciente).

Escrito en 1497.

Fuentes para su estudio: copia informática del Manuscrito.

Documento fechado sobre 1497, pero esta fecha ha suscitado controversias. Bajo el punto de vista del musicólogo John Caldwell²¹, el "summer canon" debe de *haberse copiado en el manuscrito* alrededor de 1280, sus alteraciones, abarcan tanto cambios melódicos como una revisión de la notación del ritmo: ¿implica esta última un cambio de métrica, de binaria a ternaria, o se realizó con el fin de clarificar una métrica que ya era ternaria? La mayoría de los estudiosos, hasta la fecha, dan por sentado que el ritmo original era ternario, pero la prueba

²¹ CALDWELL, John. (1974: 187,188, 189) La música medieval.

TEXTO. La fecha de su composición ha planteado controversias. Bajo el punto de vista del autor de este libro, el "summer canon" debe de haberse copiado en el manuscrito alrededor de 1280, y sus alteraciones realizadas hacia 1300. Hay controversia sobre el significado de estas alteraciones, que abarcan tanto cambios melódicos como una revisión de la notación del ritmo: ¿implica esta última un cambio de métrica, de binaria a ternaria, o se realizó con el fin de clarificar una métrica que ya era ternaria? Por último, el manuscrito contiene dos textos, el latino "Perspice Christicola" sobre el inglés. La mayoría de los estudiosos hasta la fecha dan por sentado que el ritmo original era ternario, pero la prueba documental no excluye una interpretación binaria del texto inglés.

De la misma manera, seguramente es legítimo interpretar el texto latino como la melodía revisada, aún cuando un estudio reciente ha demostrado terminantemente que el texto inglés es imitación del latino, y no a la inversa.

documental no excluye una interpretación binaria del texto inglés.

Según los musicólogos A. della Corte y G. Pannain en su HISTORIA DE LA MÚSICA, a cerca de la antigüedad de este manuscrito dicen, "*cuando Frederik Madden, en 1862, atribuyó su antigüedad al año 1240, esa fecha quedó admitida y respetada sin objeción alguna. Recientemente Manfred Bukofzer (A revisión, Universidad de California, Berkeley y los Angeles, 1944), después de haber examinado el códice en el British Museum, reveló que el manuscrito musical estaba cosido a un calendario de la Abadía de Reading del año 1240; mas, a pesar de todo, no se le debía atribuir a dicho año, y negó la hipótesis divulgada, de que su autor había sido John de Fornsete, cuya defunción acaeció aquel mismo año, como resulta del calendario referido.*

*Una minuciosa crítica filológica, dio lugar a que Bukofzer clasificara esa composición como si fuera una **rota** y a proponer el 1310 como el año de su antigüedad. B. Schofield (The provenance and date of Sumer is incumen, en "Music Review", mayo de 1948). Adujo otros argumentos filológicos, entre ellos, el del uso de la notación mensural en Inglaterra, para proponer la fecha 1280 como verosímil.*

Nino Pirrotta (Música disciplina, 1948, 3, y 4.), observó especialmente que la versión del Sumer está en

ritmo binario. Ha anotado que este ritmo ya pudo ser conocido en Inglaterra gracias a la difusión de la cultura francesa,- por la simpatía que por esta cultura sentía el músico inglés Roberto de Sabilon,- y ha concluido proponiendo que dicha rota se adscriba a los dos últimos decenios del s.XIII.

Por otra parte el eminente musicólogo español José Fornés, en su HISTORIA DE LA MÚSICA, tomo 1 pags, 182 y 183. nos dice;" *a Inglaterra pertenece el honor de poseer el modelo escrito más antiguo, obra realmente magistral si se tiene en cuenta su época, ya que han de pasar mas de dos siglos para que hallemos allí mismo o en otro país algo comparable. Fue copiado a mediados del siglo XIII, por John Fornsete, monje de la Abadía de Reading, por lo que su fecha debe ser anterior, y lleva por título Sumer is icumen in".*

Se compone de dos cánones superpuestos: uno de cuatro compases, en calidad de lo que los ingleses llaman *bass ground* o bajo obstinado, confiado a las dos voces graves; y otro que entonan las cuatro voces superiores, atacando sucesivamente una melodía de delicioso carácter popular. A partir del siglo XIV, este género de cánones sencillos se generalizó mucho en Inglaterra entre todas las clases sociales con el nombre de *match*, y también se difundió su uso por Italia, donde

se llamaba *cascia*, y por Alemania, conocido como *rota*, *rädel* o *fuga*.

Una copia se encuentra en la biblioteca de la Catedral de Salisbury, y otra en Londres, Museo Británico, (Harley 978, EEH, i láminas 12 – 22) en su parte baja se pueden ver con claridad dos sellos, uno en tinta del BRITISH MUSEUM, y el otro en seco, de la BRITISH LIBRARY. Sus dimensiones son 539x793 cm. En pergamino. No se hace resaltar preparación de hoja ni corte de línea. En su parte media –baja hay siete líneas de escrito. Los pentagramas son de seis líneas y la clave de do en cuarta. No está mensurado pero si hay líneas de respiración. Su escritura es a dos tintas, rojo y negro, en inglés y en latín sobre el inglés "*Perspice Chisticola*".

En las guardas del libro consta, "Joannes Balbus de Janua "*Catholicon*". Editado en Venecia por Johannes Hamann 1497".- "Herzog, por Peter Liechtenstein". Hay una copia en la librería de la Catedral de Salisbury. Contiene 26 coreografías de las cuales tres son danzas altas y las demás danzas bajas.

Este precioso manuscrito es conocido también, por la primera línea de la letra de la canción, SUMMER IS ICUMEN IN. Es quizá la pieza mas conocida de música medieval inglesa. Esta canción en principio fue escrita a cuatro voces sin duda, luego a seis, en la Abadía de Reading, sobre 1240, como ya queda dicho. Las

indicaciones para su ejecución son muy exactas y la música lleva incluidos los textos tanto en inglés, del Wessex, como en latín. Sin ser un milagro aislado, ciertos historiadores han visto en ella la única música a seis voces, que se conoce estar escrita antes del siglo XV. En este tipo de notación coreográfica es quizá, el manuscrito más antiguo que se conoce.

LA CANCIÓN.

Summer is i'cumen i-n
Loud now sing cuckoo

Growth seed and bloweth mead
And springeth wood anew

Sing cuckoo

Ew-e bleateth after lamb
Loweth after calv-e cow

Bullock sterteth, buck e-verteth
Merry sing cuckoo
Cuckoo, cuckoo-oo
Well singst thou cuckoo-oo

Nor cease thou never now.

Traducción libre.

Ha llegado el verano;
Canta fuertemente, cu cu.

La simiente está germinando,
Florece la pradera y
El bosque nace a la vida.
Canta cu cu.
La oveja bala tras el cordero,
La vaca muge tras el becerro.

El buey salta,
El gamo abre brecha en el viento.
Canta con júbilo, cucu.

Cucuu, cucuu-uu,
Canta bién, Cuclillo,

No te detengas ahora.

Así sería, seguramente, legítimo interpretar el texto latino con la melodía revisada, aun cuando un estudio reciente ha demostrado terminantemente que el texto inglés es imitación del latino, y no a la inversa. Por otra parte el texto inglés lo es en el dialecto del Wessex.

Las danzas nº 1, 2, 6, 10, bien podrían ser la misma danza, **filles a marier**, pero con la secuenciación de pasos diferente, y el título escrito de forma también diferente. Esta danza la encontramos en prácticamente todos los manuscritos del s.xv, se encuentra en el Manuscrito de Borgoña y también en el libro de Michel Toulouze.

Comparando la secuenciación de los pasos se puede establecer la siguiente comparación:

SALISBURY.

Filles a marye

1.- Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d rrr b /

Filio a marer

2.- Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b /

Feleys a marye

6.- Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /

Feles A marey

10.- Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b /

BORGOÑA.

Filles a marier. F11.

1.- Rb / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b / ss dd ss rrr b / ss d rrr b /

Como puede observarse, la diferencia es mínima. Pueden ser, sin dudar, conocidas en estos países gracias al continuo intercambio de músicos y también de personajes de las cortes.

Las danzas nº 5, 17, 20, pueden ser la baja del rey de España, o bién la Spagna, otra danza baja que encontramos en casi todos los manuscritos. Durante este periodo son numerosas las danzas que aluden a España o al Rey de España, y también a regiones españolas, lo que da margen a pensar que España tenía una fuerte influencia tanto en la música como en la danza.

De estas danzas las de origen español, y que se encuentran en este manuscrito son:

17.- La basse dance de Spayn.

20.- La basse dance de Spayn, (otra versión).

No contiene instrucciones. Normalmente se daba comienzo a la danza apoyando el pié derecho y dando el primer paso con el izquierdo. Todos los pasos tenían su cierre correspondiente para juntar los pies en media punta y bajar. Se realizaban pequeños saltitos para cerrar determinados pasos, y el branle, tenía un leve balanceo lateral con el que se cerraban las mesures. Respecto a los brazos, no se levantaban a mayor altura que las caderas, se cogían las manos por la punta de los dedos y en las

danzas que se bailaban, un caballero y dos damas, se unían por lo dedos meñiques, de una forma muy graciosa.

Todas las danzas están estructuradas en frases de cuatro, lo que indica bien a las claras la futura estructuración en frases de cuatro compases, y división también de cuatro. Lo que no implica que sean ternarias o binarias. De hecho, cuando se habla de este manuscrito, se da por sentado que está escrito en compás binario, pues se supone que en ese momento ya se conocía el 2/4 en Inglaterra. Por otra parte también hay que tener en cuenta que no todos los pasos tienen la misma duración, y en determinados momentos incluso hay contratiempos, todo ello se tiene que interpretar con la misma duración de la música, o sea que se tienen que realizar los pasos más rápido para que no falte música. Al realizar la danza, esta tiene un marcado acento ternario, que es un tiempo más de danza que el binario, es por esto que me inclino hacia un binario de combinación ternaria, 6/8. De hecho John Caldwell cuando hace la transcripción a seis voces, lo hace con cuatro corcheas, 2/4, y luego al realizar la transcripción latina lo hace en 6/8, negra, corchea, negra, corchea, dándole un aire más de danza, lo que es ciertamente más lógico, puesto que el canon era una danza y no una marcha.

Las comparaciones de las danzas, y las diferentes formas de escribir los nombres de las mismas,

están realizadas sobre el “Manuscrito de Borgoña”, considerando que es el documento donde se encuentran recogidas mas danzas. Realizaremos solamente el análisis sobre tres danzas, puesto que lo realmente interesante es conservar la secuenciación de los diferentes pasos de todas las danzas. El saber si las *mesures*, (medidas, compases,) son de un tamaño u otro no implica nada ya que siempre son iguales, según la combinación y repetición de los pasos. Sin embargo, en todos los tratados y manuscritos de la época, incluso los más tardíos, explican en cada uno de ellos que, la combinación de una serie de pasos en una coreografía está regulada por la teoría de las medidas explicadas en el manuscrito.

Hay tres tipos de medidas:

- **Très parfaite.**
- **Plus que parfaite.**
- **Imparfait.**

Cada tipo está a su vez subdividido en **tres tamaños: grande, moyenne y petite.**

El número de doubles en una mesure (medida, compás), determina su tamaño.

Por ejemplo:

- **Una grande mesure**, tiene cinco **doubles**.
- **Una moyenne mesure**, tiene tres **doubles**.
- **Una petite mesure**, tiene solo una **double**.

El tipo de mesure viene determinado por los simples y los dèmarches, o reprises que contiene. Así serían algunos ejemplos:

- Una mesure très parfaite tiene simples antes y después de los doubles y finaliza con tres dèmarches y un branle.
- Una mesure plus que parfaite, tiene simples antes y después de los doubles y finaliza con un dèmarche y un branle.
- Una mesure imparfaite, tiene simples sólo antes de los doubles y finaliza con tres dèmarches y un branle.

Las DANZAS.

Coreografías que contiene el manuscrito. (Secuenciación de pasos). Se ha realizado solamente, el análisis de una selección de danzas. Las más representativas. Cuando hablamos de mesures, medidas, nos referimos a compases, recordando que la música en la partitura no está separada por compases.

1. [Filles] a marye [a 31] en otros manuscritos escrito, "filles a marier"

Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d
rrr b /

Comienzo - **cuatro medidas.**

Rb/ reverencia muy profunda y lenta, comienzo de la danza.

ss dos pasos simples.

ddd tres pasos dobles, con cierre. **Medida imperfecta**

rrr tres represas,- demarches.

b branle o continencia./

cinco medidas

ss dos pasos simples.

d un paso doble.

ss dos pasos simples. **Medida muy perfecta.**

rrr tres represas,- demarches

b branle o continencia. /

Cuatro medidas.

ss dos pasos simples.

ddd tres pasos dobles, con cierre.

Medida imperfecta.

rrr tres represas.- demarches

b branle o continencia./

Cuatro medidas.

ss dos pasos simples.

d un paso doble. **Medida imperfecta.**

rrr tres represas, - demarches.

b branle o continencia./

2. **Filio a marer** [a 32] En masculino, no se encuentra en otros manuscritos.

Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d
ss rrr b /

Comienzo, **cuatro medidas.**

Rb / reverencia muy profunda y lenta, comienzo de la danza.

ss dos pasos simples.

ddd tres pasos dobles. **Medida imperfecta.**

rrr tres represas, - demarches.

b un branle o continencia./ **Cinco medidas.**

ss dos pasos simples.

d un paso doble. **Medida muy perfecta.**

- ss** dos pasos simples.
- rrr** tres represas.- demarches.
- b** un branle o continencia./

Cuatro medidas.

- ss** dos pasos simples.
- ddd** tres pasos dobles. **Medida imperfecta.**
- rrr** tres represas.- demarches.
- b** un branle o continencia./

Cinco medidas.

- ss** dos pasos simples.
- d** un paso doble. **Medida muy perfecta.**
- ss** dos pasos simples.
- rrr** tres represas.- demarches.
- b** un branle o continencia./

3. Petyruon [a 40] En otros manuscritos, escrito "Le petit rouen"

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr
 b / ss ddddd ss rrr b /

Comienzo, cinco medidas y cinco dobles. *Atención a las corcheas!* – 6/8.

Rb/ reverencia, no muy lenta, comienzo de la danza.

Cinco medidas.

ss dos pasos simples.

dddd cinco dobles. **Medida muy perfecta.**

ss dos pasos simples.

rrr tres represas.

b un branle.

Cinco medidas.

ss dos pasos simples.

ddd tres dobles. **Medida muy perfecta.**

ss dos simples.

rrr tres represas.

b un branle./

Cinco medidas.

ss dos simples.

d un doble. **Medida muy perfecta.**

ss dos simples.

rrr tres represas.

b un branle/

Cinco medidas.

ss dos simples.

dddd cinco dobles. **Medida muy perfecta.**

ss dos simples.

rrr tres repesas.

b un branle./

4. **Joyus espor** [a 18] En otros, le doulz espoir.

Rb / ss ddddd rrr b / ss dd rr b / - Atención a los contratiempos.

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples.

dddd cinco dobles.

contratiempos

rrr tres repesas.

b un branle./

ss dos simples.

dd dos dobles

rr dos repesas

b un branle./

5. **The king's basse dance** [a 24] La basse danse du roy

- ¿d'espaigne? la misma danza con otra denominación, y con otra combinación de pasos.?

Rb / ss ddddd ss rrr b / b / ss d rrr b / ss d r b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples Grupo de cinco + cinco dobles

rrr tres represas

b un branle/

6. **Feleys a marye** [a 32] puede ser "filles a marier"

(otra versión)

Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss
d rrr b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples Grupo de cinco.

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples Grupo de cinco

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

rrr tres represas

b un branle/

7. **Peteron** [a 32]

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr

b / ss ddddd ss rrr b /

Atención a los grupos de cinco. Hay que ajustarse a la música, pueden ser obligados a contratiempo.

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

ddddd cinco dobles.

ss dos simples, Grupo de cinco + *cinco dobles*.

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples Grupo de cinco.

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples Grupo de cinco.

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples Grupo de cinco. + cinco dobles.

rrr tres represas

b un branle/

8. Le Fraunces [a 26]

Rb / ss ddd r b / ss ddd r b / ss ddd rrr b / ss d r b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

ddd tres dobles

r una represa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

r una represa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

r una represa

b un branle/

9. **Amors** [a 18]

Rb / ss d rrr b / ss ddd ss rrr b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza

ss dos simples

d un doble

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

10. **Feles A marey** [a 32] recordar el nº 6.

Rb / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d
ss rrr b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

11. **La bell** [a 19] Belle qui tiens ma vie) pavana de

d' Arbeau.

Rb / ss r d b / ss ddd rrr b / ss d r b /

Rb reverencia comienzo de la danza./

ss dos simples

r una represa

d un doble

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

r una represa

b un branle/

12. **La a Jenyon** [a 24]

Rb / ss ddddd rrr b / ss d r b / ss ddd rrr b /

Rb reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

dddd cinco dobles

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

r una repesa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres repesas

b un branle/

13. **La dame** [a 20]

Rb / ss ddd rrr b / ss d r b / ss ddd r b /

Rb reverencia comienzo de la danza/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

r una repesa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

r una repesa

b un branle/

14. **La Brandon** [a 20]

Rb / ss ddddd rrr b / ss ddd rrr b /

Rb reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples
ddddd cinco dobles
rrr tres represas
b un branle/
ss dos simples
ddd tres dobles
rrr tres represas
b un branle/

15. **La Gylderos** [a 28]

Rb / ss ddddd rrr b / ss d r b / ss ddd rrr b / ss d r b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples
ddddd cinco dobles
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
d un doble
r una represa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

r una repesa

b un branle/

16. **La princes** [a 28]

Rb / ss dddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss dddd ss rrr
b / ss d ss rrr b / Se observa que todas las frases
terminan con un branlé.

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

dddd cuatro dobles

ss dos simples

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

dddd cuatro dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

17. **La basse dance de Spayn** [a 46] ¿du roy ?

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss ddddd

rrr b / ss d rrr b / ss ddd rrr b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddddd

Cinco dobles.

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres repesas

b un branle/

18. **La haute de bourgone** [a 70]

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss d ss r d r b / ss ddddd rrr
b / ss ddd ss rrr b / b / ss d ss r d r b / ss ddddd ss
rrr b / ss ddd rrr b / ss d b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

dddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

r una repesa

d un doble

r una represa

b un branle/

ss dos simples

dddd cinco dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

r una represa

d un doble

r una represa

b un branle/

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

b un branle/

19. **La haute de bourgone** [a 69]

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss d ss r d r b / ss ddddd rrr
b / ss ddd ss rrr b / b / ss drdrb / ss ddddd ss rrr b
/ b / ss ddd rrr b / ss d b /

Rb/ reverencia comienzo de la danza.

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

r una repesa

d un doble

r una repesa

b un branle/

ss dos simples

ddddd cinco dobles

rrr tres repesas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres repesas

b un branle/

b un branle/

ss dos simples

drdrb un doble, una repesa, un doble, una repesa, un branle/

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres repesas

b un branle/

b un branle/

ss dos simples
ddd tres dobles
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
d un doble
b un branle/

20. **La basse dance de Spayn** [a 46] la baja de España.
¿del rey?

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss ddddd
rrr b / ss d rrr b / ss ddd rrr b /

Rb/ reverencia muy profunda, comienzo de la danza.

Ss dos simples
ddddd cinco dobles
ss dos simples
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
ddd tres dobles
ss dos simples
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
ddddd cinco dobles
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
d un doble
rrr tres represas
b un branle/
ss dos simples
ddd tres dobles
rrr tres represas

b un branle/

21. **La basse daunce de Venise** [a 58]

Rb / ss ddd ss r d r b / ss d ss rrr b / b / ss ddd r d
r b / ss d rrr b / b / ss ddddd ss r d r b / ss ddd ss
rrr b / b / d r b /

Rb/ reverencia muy profunda y lenta, comienzo de la danza.

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

r una represa

d un doble

r una represa

b branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b branle/

b branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

r una represa

d un doble

r una represa

b branle/

ss dos simples

d un doble

rrr tres represas

b branle/

b branle/

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

r una represa

d un doble

r una represa

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

b un branle/

d un doble

r una represa

b un branle/o continenza.

22. **La basse dance du gent Reney** [a 45]

Rb / ss ddddd ss rrr b / b / ss ddd ss rrr b / ss d ss
rrr b / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b /

Rb/ reverencia muy profunda, comienzo de la danza.

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles
rrr tres represas
b branle/

ss dos simples
d un doble
ss dos simples
rrr tres represas
b branle/

23. **Avenem** [a 45]

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / b / ss
dddd r d r b / ss ddd rrr b / ss d r b /

Rb/ reverencia muy profunda comienzo de la danza

ss dos pasos simples
dddd cinco pasos dobles
ss dos simples
rrr tres represas
b branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

b un branle/

ss dos pasos simples

dddd cinco dobles

r una represa

d un doble

r una represa

b un branle/

ss dos pasos simples

ddd tres pasos dobles

rrr tres represas

b un branle/

ss dos pasos simples

d un paso doble

r una represa

b un branle/

24. **Mo maters** [a 42]

Rb / ss ddddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss ddddd ss
rrr b / ss ddd ss rrr b /

Rb/ reverencia muy profunda y lenta, comienzo de
la danza.

ss dos pasos simples

ddddd cinco pasos dobles

ss dos pasos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/ o continenza

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

25. **To been pava** [a 46] como si fuera una pavana.

Rb / ss ddddd ss rrr b / b / ss ddd ss r d r b / ss d
rrr b / ss d ss r d r b /

Rb/ reverencia muy lenta y profunda comienzo de la danza.

ss dos simples

ddddd cinco dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

b un branle/

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

r una represa

d un doble

r una represa

b un branle/

ss dos simples

d un doble

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples

r una represa

d un doble

r una represa

b un branle/

26. **La basse dance haute la ba** [a 33]

Rb / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /
ss d rrr b /

Rb/ reverencia muy lenta y profunda comienzo de la danza.

ss dos simples

ddd tres dobles

ss dos simples

rrr tres represas

b un branle/

ss dos simples

d un doble

ss dos simples
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
ddd tres dobles
ss dos simples
rrr tres represas
b un branle/

ss dos simples
d un doble
rrr tres represas
b un branle/

Lista de danzas.

1. [Filles] a marye. En otros manuscritos escrito "filles a marier".
2. Filio a marer. En masculino, no se encuentra en otro manuscrito.

3. Petyruon. En otros manuscritos, escrito "Le petit rouen".
4. Joyus espor. Le doulz espoir.
5. The king's basse dance. La basse danse du roy ¿d'espaigne ?
6. Feleys a marye. Puede ser "filles a marier" (otra versión).
7. Peteron.
8. Le Fraunces.
9. Amors.
10. Feles A marey.
11. La bell.- Belle qui tiens ma vie.
12. La a Jenyon.
13. La dame.
14. La Brandon.
15. La Gylderos.
16. La princes.
17. La basse dance de Spayn.
18. La hautte de bourgone.
19. La hautte de bourgone. Otra versión.
20. La basse dance de Spayn.
21. La basse daunce de Venise.
22. La basse dance du gent Reney.
23. Avenem.
24. Mo maters.
25. To been pava. *Como si fuera una pavana.*

26. La basse dance haute.

No hemos conseguido relación de trabajos realizados sobre este manuscrito de otros estudiosos en forma de tesis o trabajo de investigación, si, libros y comentarios.

-
- 2) Según Peggy Dixon. Pp71. DANZA HISTÓRICA. Nonsuch, del Medievo a la Basse Danse Francesa (sXV).ed. C. Blanco.1995. I.S.B.N. 0-9511522-1-1.
 - 3) HILLIER, Paul. Medieval English Songs. 1984.
 - 4) HUTCHINSON GUEST, Ann. 1998. Gordon and Breach. I.S.B.N. 90-5700-003-2.
 - 5) PLA, Roberto. La baja danza y la alta (sXV-XVI) 1995.HISP. S.A.
 - 6) FORNS, José - HISTORIA DE LA MÚSICA, tomo 1 pgs 182, 183. 9ª edición.
 - 7) CORTE della A. y PANNAIN G. HISTORIA DE LA MÚSICA. tomo1, pags, 227, 228 229, 230. traducción y adaptación de José Subirá, dirección del P. Higinio Inglés. D.L.B. 4289 – 1965, 1.
 - 8) Ruiz Mayordomo, Mª José. La danza en España. El Siglo XV. Pags.9,10,11.
 - 9) SUBIRÁ, José. HISTORIA DE LA MÚSICA. Ed. Salvat.1ª edición, 1947.pags258, 259.

MANUSCRITO
DE
BORGOÑA

1430



4.3.2 MANUSCRITO DE BORGONA

Título: Les basses danses dites de Marguerite de Bourgogne.

Autor: Anónimo, se supone que fueron los maestros de danza que sirvieron en la corte, primero de Isabel de Portugal, luego de María de Borgoña y finalmente de Margarita de Austria. Son 25 hojas de pergamino negro delicadamente iluminado en oro y plata. El manuscrito original se supone salido del *scriptorium* de los Duques de Borgoña que en este periodo realizó un intenso trabajo.

Escrito en: Brujas y Gante.

Fecha: 1430.

Fuente para su estudio: El manuscrito se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas. ms. 9085. Un facsimil de Minkoff.- La copia del manuscrito que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en su versión on line. Notas y comentarios sobre el trabajo de Ernest Closson y el trabajo realizado en 1995 por Lieven Baert y Veerle Fack. Así como los numerosos escritos sobre la música de estas danzas de Roberto Plá y Danzas Cantadas y Canciones Danzadas, de J.J. de Rey.



Maria de Borgoña, Esta princesa, Duquesa de Borgoña, fue la persona que al dejar este libro reflejado en su testamento, con destino a su hija Margarita, nos hizo conocer su existencia y así poder tener un documento imprescindible y maravilloso para conocer las danzas bajas y las altas, tal como se interpretaban

en la Europa del S. XV. Tanto las músicas como las coreografías son anónimas, pero los músicos que se encontraban en la corte en ese momento eran: Dufay, Ockeghem, Binchois, Praetorius, etc.

Este maravilloso Manuscrito es conocido con varios nombres, "Livre de dances de Marie de Bourgogne", - CÓDICE BORGÑOÓN – y LES BASSES DANSES DITES DE MARGUERITE D'AUSTRICHE.

Se encuentra en la biblioteca Royale, Albert I en Bruselas, (Bélgica), donde existe un manuscrito de danza de una belleza delicada y elegante.

El reverso de la primera página contiene una dedicatoria en la cual podemos leer:

" Se livre est a la princesse d'espaigne".

El ex - libris es de María de Borgoña y en el inventario de la casa de Borgoña verificado en 1.523, se cita como propiedad de Margarita de Austria, hija de Maximiliano I y María de Borgoña, de donde se infiere que el manuscrito era heredado sucesivamente por las duquesas.

Estas fechas (1.430, es la fecha definitiva propuesta), coinciden exactamente con el reinado de Isabel de Portugal, convertida en Duquesa de Borgoña, por su boda con Felipe III el Bueno, (1.419 – 1.467).y abuela de María, lo que quiere decir que fue la primera en



tenerlo. Mujer de una gran cultura hizo de Borgoña la corte más culta de Europa.

Margarita de Austria, hija de María de Borgoña, (n.1.458 † 1.482) se casó con el infante español D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, y recibió el título de “princesa de España” entre 1.495 y 1.501. por tanto, este manuscrito está datado entre estas dos fechas, como de su propiedad.

Las comparaciones con el tratado anónimo “L’Art et instruction de bien danser”, impreso entre 1.482 y 1.496 por Michel Toulouze, en París, muestran que ambas

ediciones son casi idénticas, sin embargo, tienen claras diferencias que hacen concluir que no son copias.

Lo que sí, demuestra es que el sistema de notación es el mismo, y que se reproducen las mismas danzas conocidas en ese momento y esta es una forma de anotar las danzas ya conocida y utilizadas con regularidad, en toda Europa.

El conocido musicólogo, Ernest Closson, después de detenidos estudios, pudo afirmar con toda seguridad que el manuscrito databa del primer tercio del s. XV, época en que la "scriptoría de los Países Bajos manifiesta una gran actividad en la confección de manuscritos". (*Cfr. Closson, ob.cit. pg. 6.*)

Para la transcripción de este manuscrito trabajaron Hugo Riemann y Ernest Closson, sin encontrar una solución paleográfica a la serie de "ex omnibus brevius", sin indicación de compás, tal como aparece en las planchas. Lo curioso fue que ninguno de los dos grandes musicólogos, se dio cuenta de que *se hallaban ante una colección de Cantus Firmus o "tenores" y que de ellos no podían obtener más de lo que tenían en su mano. R. Pla.*

En realidad se trata de unas tablaturas coreográficas por medio de las cuales es fácil aprender el orden de los pasos de cada una de las danzas. Las secuencias de las danzas bajas, por esto, se comprende el interés de las duquesas en poseer las planchas del

manuscrito que les permitía estudiar las danzas para bailarlas después en sus salones.

El manuscrito de Bruselas, se divide en dos partes: La primera contiene seis folios con descripción teórica de la estructura de la "basse danse", así como los pasos usados. La segunda parte consiste en 17 folios con coreografías y músicas para 58 danzas. Normalmente hay dos danzas en cada folio.

Este manuscrito está impreso en pergamino negro, con caligrafía gótica en oro y plata. Contiene música, notación coreográfica y letra de las canciones, y explicación teórica para la interpretación de más de 50 "basse dances".

Las "basse dances", fueron populares desde el siglo XIII hasta la segunda mitad del siglo XVI. Se componen, en un principio, únicamente de cinco pasos. La secuenciación de estos pasos es lo que hace tan interesante el manuscrito, puesto que al aprenderse el orden de estos pasos hacía que no se equivocaran al interpretarlas. Hay que tener en cuenta que en cada corte había un maestro de danza y que este era el que ponía en orden la interpretación de las mismas.

Cada maestro ordenaba los pasos como quería, normalmente estas secuenciaciones, si tenían éxito, se seguían interpretando siguiendo a la primera pareja, que era la que marcaba el orden en la danza. Al ser esta lenta

y majestuosa, rara vez se podían equivocar, puesto que de paso a paso había un breve tiempo para realizar el cierre del paso y juntar los pies.

Pero, obsérvese bien: lo que el manuscrito transmite, con respecto a la música, salvo en algunos pocos casos, son sólo los “tenores” de las danzas respectivas, el resto eran improvisaciones sobre estos.

También se comprende ahora por que razón la infanta Isabel de Portugal llevó a la corte Borgoñona dos laudistas españoles – Juan Fernández y Juan de Córdoba – adiestrados en el *arte de discantar. Uno de los laudistas tocaría el “tenor” y el otro realizaría, de manera más o menos improvisada, el discante necesario, que nunca se escribió ni imprimió. Así pues, si queremos hoy día escuchar las baxa danzas del manuscrito de Isabel de Portugal, es preciso crear un discante dentro de las mismas normas aproximadas que regían en aquella época, pero no todas las baxas danzas del manuscrito se presentan sólo en el “tenor”.

LA TEORÍA DEL TRATADO.

En este manuscrito, se describen cuatro tipos de pasos, que mas tarde serían cinco. Estos sencillísimos pasos son los siguientes:

- El **pas simple**, (anotado por una **ss**).
- El **pas double**, (anotado por una **d**).

Caminar hacia delante o hacia atrás. (Izquierda y derecha).

- La **démarche**, (anotado por una **z**).

Un paso hacia atrás.

- El **branle**, (anotado con una **b**).

Paso hacia el lado realizando un ligero balanceo. (sic. vals).

- **Reverencia, (R)**.

La reverencia es el primer paso que se realiza al comenzar el baile. Suele ser la gran reverencia de corte.

Hay otra reverencia más ligera que se realiza durante la danza y al final de estas. Se apoya el pié derecho y el primer paso se realiza siempre con el pié izquierdo.

Estos pasos son relativamente fáciles, su dificultad reside básicamente en el estilo, ya que no hace prácticamente ninguna referencia a este. Incluso en la explicación de los pasos encontramos muy pocos detalles específicos para su ejecución: ¿qué significa exactamente "pas" en la danza medieval?, ¿en que dirección se mueven los pasos?, ¿qué deberíamos hacer con las manos?..... Además no da ninguna indicación de reverencias o saludos antes o después de la danza, los sabemos por otros textos.

Interpretando las pocas indicaciones que se encuentran en los pentagramas junto a los pasos. Sabemos que, los "pas" eran pasos pequeños, que daban comienzo con el pie izquierdo, y que avanzando lentamente hacían moverse a la larga fila de parejas danzantes. Los "pas double", eran dos pasos seguidos con el mismo pie, bien hacia delante o hacia detrás. La "demarche" que era un paso hacia detrás, mas pronunciado y también lento y seguido para al final juntar los pies. Respecto a las reverencias, se hacían notar dos tipos, la primera, al comenzar la danza, era protocolaria, lenta y profunda, mientras que las que se encontraban en el transcurso de la danza eran más rápidas y menos profundas, como una leve inclinación. Por otra parte, las manos, a tenor de la moda, no solían pasar de la cadera.

Puesto que las partituras no tenían medidas y las notas o neumas, eran casi todos del mismo valor, la combinación de una serie de pasos en una coreografía está regulada por la teoría de las medidas explicadas en el manuscrito. Al igual que en otros manuscritos, ya conocidos, hay **tres tipos de medidas**:

- **Très parfaite.**
- **Plus que parfaite.**
- **Imparfait.**

Cada tipo está a su vez subdividido en tres tamaños: grande, moyenne y petite.

El número de doubles en una mesure (medida), determina su tamaño. Por ejemplo: una grande mesure, tiene cinco doubles, una moyenne mesure, tiene tres y una petite mesure, tiene solo una double.

El tipo de mesure, viene determinado por los simples y los démarches que contiene. Así serían algunos ejemplos:

- una mesure, **très parfaite**, tiene simples antes y después de los doubles y finaliza con tres démarches y un branle.
- una mesure, **plus que parfaite**, tiene simples antes y después de los doubles y finaliza con un démarche y un branle.
- una mesure, **imparfaite**, tiene simples, solo antes de los doubles y finaliza con tres démarches y un branle.

Este sistema de medidas, ofrece una estructura fácil de memorizar para los bailarines, que por otra parte y como ya hemos mencionado, comenzaban a aprenderlos a muy temprana edad.

Al parecer, actualmente, el manuscrito no tiene las hojas en su orden original, cosa bastante difícil de conseguir puesto que al parecer este manuscrito está realizado por varias manos y no solo por una persona.

En los seis primeros folios es fácil seguir su orden y por sus indicaciones se ha seguido el orden de la colocación de las hojas siguientes de las danzas, este orden es el aceptado generalmente como si fuera el original.

Todas estas explicaciones se encuentran en los seis primeros folios del manuscrito, que por otra parte tampoco están en orden, nosotros las transcribiremos tal como se encuentran en el manuscrito. Se tiene que saber que cuando dice "measure" nosotros tenemos que entender "compás" pero no lo traducimos puesto que es importante el mantener la *forma* de transmitir la danza, con sus palabras adecuadas. Por otra parte en aquel momento la música no estaba mensuralizada.

Folio 1 recto.

Para ejecutar con arte la danza baja se tiene que hacer notar primeramente que las danzas bajas están divididas en tres partes. Esto es, a saber, *en grande measure, en moienne measure, et en petite measure.*

LAS DANZAS

Cada una de las 58 danzas que contiene el manuscrito, tiene su propio nombre, música y coreografía. Los nombres de algunas de las danzas, derivan de canciones francesas de principios del siglo XV, otras proceden de referencias geográficas, como por ejemplo

"La haute bourgogne". Además algunos títulos de estas danzas hacen referencia a personas asociadas a la corte borgoñona, como *"La danse de cleves"*, que podría referirse a Adolphe de Clèves, quien fue gobernador general de Borgoña, mientras que *"L'esperance de bourbon"* bien podría referirse a la familia Borbón, quien se unió a la familia de Borgoña a través del matrimonio de Isabel de Borbón con Carlos el Temerario.

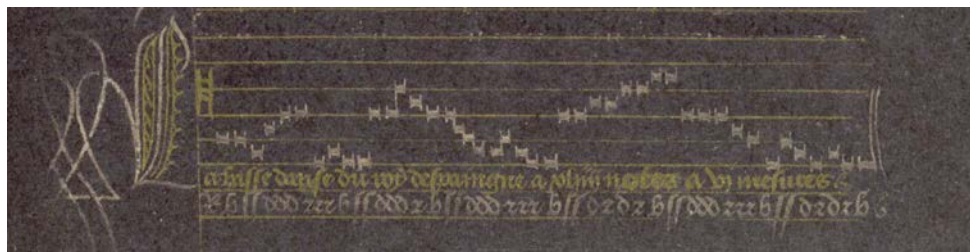
En el manuscrito no se encuentra ninguna mención al diseño de la danza, pero generalmente las basse danse se realizaban con una pareja detrás de la otra y cogidos de la mano.

También se sabe que la sencillez de sus pasos permitía la comodidad de ejecución a pesar de los exagerados, largos y pesados trajes de las damas, o el calzado puntiagudo de los caballeros, conocidos como poulaines.

En cuanto a la música, sólo está anotada la línea del instrumento tenor, anotado por series de negras breves presuponiéndose que los músicos improvisarían una o dos partes más. La iconografía de este periodo nos muestra que los músicos tocaban siempre sin partituras, interpretaban de memoria y seguían a los danzantes. Comentaremos aquellas danzas de las que tenemos una interpretación musical fidedigna.

DANZAS DE ORIGEN ESPAÑOL.

Antes de pasar la relación completa de las danzas contenidas en el manuscrito hemos querido seleccionar estas danzas porque tienen una clara relación con España, y porque se encuentran en muchos de los manuscritos antiguos, lo cual significa que gozaron de una gran popularidad. También porque los musicólogos que han tratado este manuscrito han incidido mucho en ellas, y son preciosas.



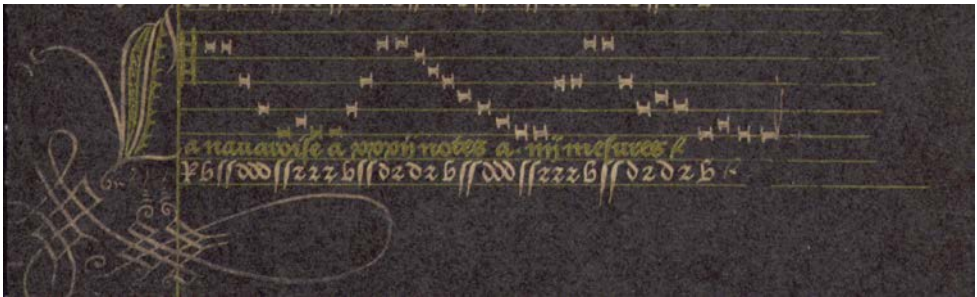
9.- "La basse danse du Roy d'Espagne" figura en el manuscrito con el número nueve. Es curioso lo que ha ocurrido con este "tenor" del Rey de España. Debió alcanzar en su tiempo una popularidad parecida a la de La España, desde el momento que el profesor italiano de danza Antonio Cornazano, que publicó la segunda versión de su tratado en 1.485,- ***Cfr. C. Mazzi. "Il libro della Arte del Danzare di Antonio Cornazano". La Bibliophilia 17, 1.916. La segunda versión de este tratado, publicada veinte años después de la***

primera, incluye el “tenor” L’Spagna.) - los confundió, titulado “Tenore del Re di Espagna” al “tenor” La España. Desde entonces la distinción entre ambos “tenores” no se ha efectuado claramente en musicología. Pero son dos “tenores” distintos. Ahora bien, nuestras reflexiones siguen aquí una senda muy parecida a las que nos ha sugerido anteriormente el “tenor” La España. ¿Que canción española alcanzó tal popularidad que mereció convertirse en “tenor” de danza célebre en toda Europa? ¿Dónde nació tal canción? ¿A que Rey se hace referencia en ella? Pues si la melodía convertida en “tenor” era popular en c.1430, hasta el punto de reproducirse en la corte de Borgoña, podía tener alguna mayor antigüedad. Tal vez, la melodía sea de principios del s. XV, o más antigua aún. Y un rey de España no existió desde la caída del rey Don Rodrigo. ¿Es a este rey de España a quien canta la dolorida canción española? ¿Se trata de un romance, de un cantar de gesta?. R.Pla.

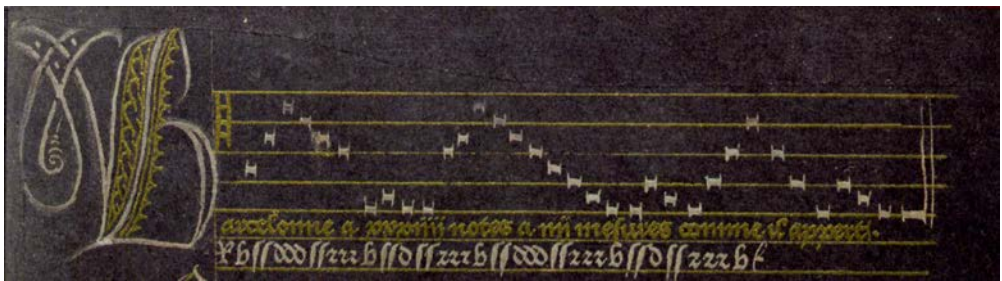


25.- Entre las pocas danzas que podemos conocer íntegramente, figura la “Beaulté de Castille”, (Torneo de

Castilla”), que ocupa el número veinticinco del manuscrito de Borgoña. El número treinta y seis (¿) lo ocupa la Barcelonne. Se trata de un “tenor” y es una “basse danse”.



36.-“La Navaroise”, ocupa el número treinta y seis del manuscrito. También se trata de un “tenor” al que se ha superpuesto un discante.



37.-“La Barcelonne”, ocupa el número treinta y siete del manuscrito. También se trata de un “tenor” al que se ha superpuesto un discante.

LISTADO GENERAL DE DANZAS

Folio 7	Recto	<p>1. Beaulte: 39 notas y 4 compases Rb/ ss d r ss ddd ss rrr b / ss d r d r b/ ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b/</p> <p>2. Mamie: a xxxj note[s] a iijj mesures R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d r b /</p>
	Verso	<p>3. Engoulesme: a xxxv notes a iijj mesures R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /</p> <p>4. La belle : a xxxi note[s] a iijj mesures R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d r b /</p>
Folio 8	Recto	<p>5. La margarita: xxxviij notes a v. mesures R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>6. Luises: xxxiij notes a iijj mesures comme il appert R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /</p>
	Verso	<p>7. La franchoise: .lix. notes a .vj mesures</p>

		<p>comme il appert</p> <p>R b / ss ddddd rrr b / ss ddd rrr b / ss dddddd rrr b /</p> <p>ss ddd rrr b / ss ddddd rrr b /</p> <p>ss d r ss ddd rrr b /</p>
--	--	--

Folio 9	Recto	<p>8. Le rosin : xlij notes a v. mesures comme il appert</p> <p>R b / ss ddddd rrr b / ss d r d r b / ss ddddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>9. La basse danse du roy despaigne : a xliij notes a vj mesures</p> <p>R b / ss ddd rrr b / ss ddd r b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p>
	Verso	<p>10. Avignon : a xliij notes a vj mesures toutes imparfaites</p> <p>R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r</p>

		<p>d r b /</p> <p>11. Le languis : xliij notes a vj mesures toutes imparfaites</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss ddd rrr b / ss d rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p style="padding-left: 80px;">ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d rrr b /</p>
Folio10	Recto	<p>12. La tantaine: a xxxvj notes a iij mesures cōme il appert</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss dddd ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>13. Barbesieux : a xxxvij [i.e.,xxxvij] notes a iij mesures</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d r d r b /</p> <p style="padding-left: 80px;">ss d r ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p>
	Verso	<p>14. La rochelle: xxxii notes a .iij. mesures comme il appert</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /</p> <p>15. Orleáns: xxxvj notes a .iij. mesures</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss dddd ss rrr b / ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b /</p>
Folio 11	Recto	<p>16. Le petit rouen : a xl notes a .v. mesures comme il appert</p>

		<p>R b / ss dddd rrr b / ss d rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>17. Filles a marier : a xxxij notes a iij mesures comme il appert</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /</p>
	Verso	<p>18. Maistresse : a xlij notes a v mesures comme il appert</p> <p>R b / ss dddd rrr b / ss d rrr b / ss dddd rrr b /</p> <p>ss d rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>19. Le hault et le bas : a xxxij notes a iij mesures</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /</p>

Folio 12	Recto	<p>20. Mamour : a xxx notes a iij mesures</p> <p>R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b /</p> <p>ss ddd ss rrr b /</p> <p>21. Alenchon: a xxx notes a iij mesures</p> <p>R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b /</p> <p>ss ddd ss rrr b /</p>
----------	-------	--

	Verso	<p>22. La portingaloise : a xxx notes a .iij. mesures R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /</p> <p>23. Sans faire de vous departie : lv. notes a v. mesures c[omme] il appert R b / ss ddddd ss rrr b / ss d r ss ddd rrr b / ss ddddd rrr b / ss d r ss ddd rrr b / ss ddddd rrr b /</p>
Folio 13	Recto	<p>24. Une fois avant que morir : a xliij notes a vj mesures tout[es] ipfcêz [i.e., imparfaites] R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p> <p>25. Beaulte de castille : a iij psōnes en la maniere qui sensieut ss d honneur d / ss d honneur d / ss d honneur d / ss ddd rrr ss d rrr ss d /</p>
	Verso	<p>26. Le doulz espoir: xlij [i.e.,lxij] notes a vj</p>

		mesures toutes parfaites
Folio 14	Recto	27. Lyron: a xxxiiij notes a .iiij. mesures R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / 28. Le petit roysin : a xxxij notes a .iiij. mesures R b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d rrr b /
	Verso	29. Ma mieux ammee : a xxx notes a iij. Mesures R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / 30. La danse de ravestain : b ss ddd
Folio 15	Recto	31. Triste plaisir : a xlij notes a v mesures R b / ss dddd rrr b / ss d rrr b / ss dddd rrr b / ss d rrr b / ss ddd rrr b / 32. Le grant rouen : a xlvij notes a v. mesures imparfaites R b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b / ss dddd rrr b /
	Verso	33. Mon leal desir : a lvj. notes a vj

		<p>mesures comme il appert</p> <p>R b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss ddd rrr b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>34. Le mois de may : a xxxiiij notes a iiij mesures</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b /</p>
--	--	--

Folio 16	Recto	<p>35. Bayonne: a xxxiiij notes a iiij. Mesures</p> <p>R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d r b / ss d r ss ddd rrr b / ss d r b /</p> <p>36. La navaroise : a xxxij notes a iiij mesures</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d r d r b / ss ddd ss rrr b /</p> <p>ss d r d r b /</p>
	Verso	<p>37. Barcelonne : xxxiiij notes a iiij mesures comme il appert</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /</p> <p>ss d ss rrr b /</p> <p>38. Flourentine : a xliiij notes a vj mesures</p> <p>R b / ss d[?dd] rrr b / ss d r d r b / ss</p>

		<p>ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p>
Folio 17	Recto	<p>39. La potevine : a xliij notes a vj mesures toutes imparfaites</p> <p>R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p> <p>40. Languir en mille destresse : a xxxvj notes a iij [i.e.,iiij] mesures</p> <p>R b / ss dddd ss rrr b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d ss rrr b / ss ddd rrr b /</p>
	Verso	<p>41. La verdelete : a xliij notes a vj mesures toutes imparfaites</p> <p>R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p> <p>42. Le ioieux de brucelles : a xxxiiij notes a iiij mesures</p> <p>R b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b /</p> <p>ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b /</p>

Folio 18	Recto	<p>43. Aliot nouvella : a xxxvj notes a v. mesures</p> <p>R b / ss d rrr b / ss ddd rrr b / ss d rrr b /</p> <p>ss ddd rrr b / ss d rrr b /</p> <p>44. La basse danse du roy : a xlvij notes a v. mesures</p> <p>R b / ss ddddd rrr b / ss ddd rrr b / ss ddddd rrr b / ss ddd rrr b / ss ddddd rrr b /</p>
	Verso	<p>45. Marchon la dureau : a xlij notes a iij mesures</p> <p>R b / ss ddddd ss rrr b / ss ddd rrr b / s ddddd ss rrr b / ss ddd r d rrr b /</p> <p>46. Je sui pouere de leesse : a xlij notes a v. mesures</p> <p>R b / ss ddddd rrr b / ss d r d r b / ss dddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p>
Folio 19	Recto	<p>47. La non pareille : a xxx notes a iij mesures</p> <p>R b / ss d r ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /</p>

		<p>48. Vaten mon amoureux desir : a xxxix notes a iiij mesures</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss ddd ss rrr b / ss b[i.e.,d] ss rrr b /</p> <p style="padding-left: 80px;">ss ddd ss rrr b / ss d r ss ddd ss rrr b /</p>
	Verso	<p>49. Joieusement: xliij notes a cinq mesures</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss dddd rrr b / ss d rrr b / ss dddd rrr b /</p> <p style="padding-left: 80px;">ss d rrr b / ss ddd ss rrr b /</p> <p>50. Passe rose : a xxviiij notes a iiij mesures</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss d r ss ddd rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd rrr b /</p>

Folio 20	Recto	<p>51. Le grant thorin : a xlviiij notes a cinq mesures cōme il appert</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b / ss dddd rrr b / ss ddd rrr b / ss dddd rrr b /</p> <p>52. La douce amour : a xl notes a iiij mesures comme il appert</p> <p style="padding-left: 40px;">R b / ss dddd ss rrr b / ss ddd rrr b / ss dddd ss rrr b / ss ddd rrr b /</p>
	Verso	<p>53. Venise : a lviiij notes a vj mesures toutes parfaites comme il appert</p>

		<p>R b / ss dddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss dddd ss rrr b / ss ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /</p> <p>54. La haulte bourgongne: a lij. notes a vij mesures comme il appert</p> <p>R b / ss ddd rrr b / ss d r d r b / ss ddd rrr b /</p> <p>ss d r d r b / ss ddd rrr b / ss d r d r b /</p> <p>ss ddd rrr b /</p>
Folio 21	Recto	<p>55. Roti bouilly ioyeux: en pas de breban [i.e., saltarello]</p> <p><i>Lomme et la femme ensemble</i> doibvent faire cecy deux fois. Et puis sensuit la basse danse.</p> <p><i>Lomme et la femme ensemble</i> une fois.</p> <p>r b s[s] d d d / b ss d d d [?]</p> <p><i>Lomme cecy tout seul</i> et puis la femme toute seule.</p> <p>r b ss d r b ss d</p> <p><i>Lomme et la femme ensemble</i> deux fois.</p>
	Verso	<p>56. Lesperance de bourbon: en pas de breban et se fait deux fois.</p> <p>Puis ycy laisse lomme la femme, et le femme aussy apres laisse son homme.</p>

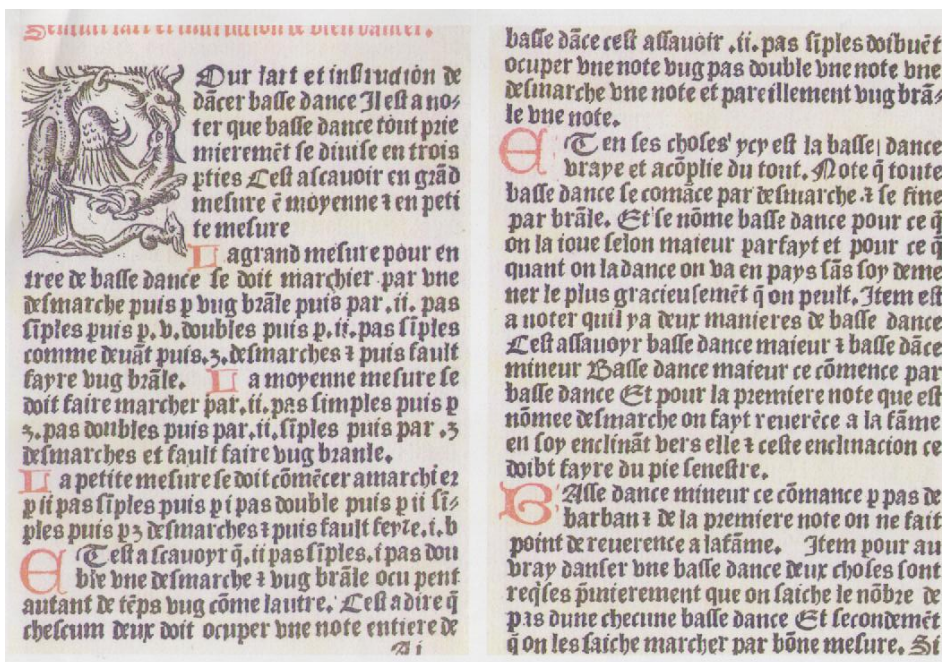
		<p>Eulx deux ensemble font cecy. Sensuit la basse danse.</p> <p>Lesperance de bourbon a xvij notes a deux mesures</p> <p>b ss d d d ss rrr b / ss d ss rrr b /</p>
Folio 22	Verso	<p>58. La franchoise nouvelle: et le faut iuer .ij. fois</p> <p>R b ss d d d ss d[^]r ss d d[^]r b</p> <p>ss d d d d[^]r d d[^]r b ss d d[^]r b</p>
	Recto	<p>57. La danse de cleves: R b ss d d d ss d[^]r</p> <p>Lomme se part de la femme marchant deux ss. avant apres une double desmarchant. Et ce temps pendant la femme se tourne sur pie coy.</p> <p>Ichi fait la femme che que lomme a fait. Et parellement lomme ce que la femme a fait.</p>

Folio 23	Recto	<p>(cont. La danse de cleves ?)</p> <p>En tournant tout deux p dedens.</p> <p>ss. ung. d. soy retournant come on estoit devant</p>
----------	-------	--

4.3.3 MICHEL TOULOUZE.

El primer libro impreso que representó el sistema de código de letras fue, *L'Art et instruction de bien dancier*, publicado en Francia a finales del siglo XV (1488), por el editor Michel Toulouze, quien al parecer, recurrió a diversas fuentes, pues es una recopilación bastante completa.

Cada letra era colocada bajo la nota musical apropiada, hay que recordar que en este periodo, S.XV, la notación de la música eran neumas. Así que resultaba relativamente fácil seguir una danza, pues, se sabía cuando tenía que empezar un paso y cuando cuando se cambiaba de posición.



3

ff ddd ff d 2 ff ddd m b

Q Amarquerite a xxxviii notes a. b. **Q**
 2 b ff ddd m b ff d 2 d 2 b ff ddd m b ff

d 2 d 2 m b ff ddd m b

U rses a xxxiii notes, iiii. mesures
 2 b ff ddd ff m b ff d ff m ff ddd ff m

Ly finissent les regles de dâcer toutes dâces avecqs celles regles sont notes pour Jouer a tous Instrumens nouvellement i princes a paris aumout saint hylaire par adriuel tholouze a lenseigne de la come du cer

Se explica muy claramente tanto en el texto como en la partitura, con tinta roja, los pasos y actitudes de cada danza.

4

tres sont imperfaytes. Les mesures per faytes sont seles qui ont pas simples devant les pas doubles et a pres avec trois desmarches et vng branle. Les autres se disent plus que per faytes et sont celes qui ont pas simples devant les pas doubles et apres avec vne desmarche et vng branle. Les autres sont apelees imperfaytes qui ont pas siples devant les pas doubles et nout point apres avec trois desmarches et vng branle.

Et est anoter que pour plus facilement entendre les lettres que sen suivent apres les notes que pour. R. tu dois entendre desmarche pour. B. branle pour. S. pas simple et pour. D. tu dois entendre pas double.

Q Petit Rouen a. xl. notes a cinq mesures côme il appert,
 d m b ff ddd m b

A lles a marier a. xxxvii. notes a. vi. **Q**
 R b ff ddd ff m b ff d m b ff ddd ff

m b ff d m b.

Q Maistresse a. xliii. notes a. b. **Q**
 R b ff dddddd m b ff d m b ff dddd

Explica los pasos característicos de la corte borgoñona. Pas de brevant, para comenzar, luego de la reverencia.

En las danzas « La beaulte de Castille » y « L'Esperance de bourbon », las figuras de las notas no son solo negras, hay redondas, blancas y negras, naturalmente en notación neumática. Indica con toda claridad que son danzas para ser interpretadas por tres personas, y los pasos, repiten los *pas de brabant*, antes y después de los dobles. Al terminar estos pasos a tres, indica que se *sigue con la baja de L'Esperance de Bourbon*. Esto es que se repite la baja que solo tiene 19 notas negras, y es de pareja solo.

TOULOUZE, LAS DANZAS.

1. La marguerite.
2. Ayles.
3. Le petit Rouen.
4. Filles a marier.
5. Ma maitresse.
6. Le hault a bas.
7. Le moys de may.
8. A Riste playslr.
9. La poytevine.
10. Langueur en nui soit destresse.
11. Le joyeulr espoyr.
12. Casulle la novele.
13. A Drin a ribi.
14. Le grand roysin.
15. Je languis.
16. Le petit roysin.
17. Ma myeur aymeye.
18. Le grat thorin.
19. Ma douce amour.
20. La beaulte de castille.
21. R dti bolli foieulr l'ome.
22. l'ome et la fame.
23. L'esperance de bourbon.
24. L'esperance de bourbon.
25. Aliot nouvelle.
26. La basse dace du roi.
27. L'espoyr a Iris.

2. La basse dace du roi.
3. L'espoyr a Iris.
4. Beaulte.
5. Mamie.
6. La berdelete.
7. Le Joyeur de brucelles.
8. Engolesme.
9. La belle.
10. B Ayonne.
11. La navaroyse.
12. Barcelone.
13. A Lorentine.
14. La tantayne.
15. Darbelieur.
16. La rochele.
17. Orlyans.
18. Mamour.
19. Alenchon.
20. La portingaloyse.
21. J'Atem mon amoureux.
22. I Dyeusement.
23. PAsse role.
24. La basme.
25. MA soverayne

4.4.- DIBUJOS DE FIGURAS. FINALES DEL XVI – PRINCIPIOS DEL XVII. ITALIA.

Con la aparición de los maestros italianos del Renacimiento se empezó a utilizar el dibujo de la persona para explicar las posiciones, los pasos, la forma de empezar una danza o bien terminarla. Estos dibujos eran muy exactos con las colocaciones, indumentaria, incluso las personas que formaban parte de la danza. Estaban firmados por el artista que los dibujaba y eran muy precisos a las indicaciones del maestro.

Los maestros que empezaron a utilizarlos en Italia, fueron: Césare Negri Milanese, (1602) Fabritio Caroso da Sarmonetta (1581) en Francia fue Thoinot d'Arbeau (1588).

4.4.1 FABRITIO CAROSO DA SERMONETTA.



Maestro Italiano, Coreografo y bailarín de prestigio y caballero muy respetado. En el tratado "IL Ballarino" (1581) de Nuevo□te de Caroso da Sarmoneta, (1527†1605) puede verse con todo lujo de detalles la forma que se tenía, para danzar en la Italia del s. XVI. Se hacen de notar la indumentaria y el calzado, que por su peso y volumen no daban margen para hacer grandes pasos. De hecho la mayor parte de la danza recaía en el caballero que poco a poco fue despojándose

de todo aquello que le molestaba; la capa, el sombrero, la espada..... respecto a las danzas incluidas, su repertorio es notablemente superior a los anteriores, puesto que en ese momento las danzas incluidas en la *suite* eran numerosas. Tenía que destacarse mas la coreografía, el dibujo de la danza, que los propios pasos, puesto que ya era importante el recorrido de las mismas, también se habian multiplicado los pasos que ya no eran los cinco primeros. La técnica de interpretación se hizo de notar, y la preparación física del interprete también.

DANZAS DE CAROSO.

1. -18. Allegrezza d'Amore.- Cascarda.
2. – 49. Alta, Cardana. - Cascarda.
3. – 17. Alta, Colonna. - Balletto
4. – 6. Alta, Gonzaga.- Balletto.
5. – 3. Alta, Regina.-Cascarda.
6. – 34. Alta. Vittoria. - Balletto.
7. – 12 Altezza d'Amore.- Balletto.
8. – 4. □Nuevo□te –Nuevo te - Pavaniglia.
9. – 19. Amor Constante. - Balletto.
10. – 45. Amor Prudente.- Cascarda.
11. – 8. Barriera.- Balletto.
12. – 15. Barriera Nuova.
13. – 11. Bassa,& Alta. Balletto.
14. – 21. Bassa Honorata. Balletto.

15. – 37. Ballo del Fiore. Balletto.
16. – 27. Bassa Savella. Balletto.
17. – 23. Bellezze d'Olimpia. Balletto.
18. - 1. Celeste Giglio. Balletto.
19. - 22. □uevo□te. Balletto
20. – 28. Conto dell'Orco □Nuevo. Balletto.
21. – 24. Contrapasso □Nuevo. Balletto.
22. – 32. Contrapasso Bailado en un Círculo.
Balletto.
23. – 26. Contentezza d'Amore. Balletto.
24. – 42. Nuevo□te. Balletto.
25. – 13. Coppia Colonna. Balletto.
26. – 46. Donna Leggiadra. Cascarda.
27. - 16. Doria Colonna. Cascarda.
28. – 20. Forza d'Amore. Balletto.
29. – 48. Nuevo□te Rai. Cascarda.
30. – 29. Furioso all'Italiana. Balletto.
31. – 31. Furioso alla Spagnuola. Balletto.
32. - 35. Furioso □Nuevo para Ocho. Balletto.
33. - 10. Gagliarda di Spagna. Balletto.
34. - 30. Ghirlanda d'Amore. Cascarda.
35. - 5. Laura Suave. Balletto.
36. – 33. Nido d'Amore. Balletto.
37. – 40. Ninfa Leggiadra. Cascarda.
38. - 2. Nuova Regina. Balletto. Cascarda.
39. - 7. Passo e mezzo. Balletto.

- 40. – 41. Piamonte. Ballo.
- 41. – 43. Pungente Dardo. Balletto.
- 42. – 44. Rara beltà. Cascarda.
- 43. - 14. Rosa Felice. Balletto.
- 44. – 47. Selva Amoroza. Balletto.
- 45. - 9. Spagnoletta Nuova al estilo de Madrid.
- 46. – 36. Spagnoletta Regolata. Balletto.
- 47. – 25. Specchio d'Amore. Cascarda.
- 48. – 38. Tordiglione. Balletto.
- 49. - 39. Vero Amore. Balletto.

Este apartado de dibujo de la figura, da pié al comienzo de una serie de maestros que lo utilizan durante casi cien años, destacando sobre todos y unido a Caroso, el milanés Césare Negri. (1535†1605) Maestro de maestros, es el primero que codifica los pasos de las diferentes danzas dándoles nombre propio, y recomienda la preparación física de los danzantes, dándoles instrucciones y recomendando pasos y actitudes concretas. Los libros de estos dos maestros italianos, fueron modelo para muchos otros seguidores suyos, que también quisieron dejar por escrito sus danzas y sus ideas.

4.4.2 CESARE NEGRI

Milán ca.1530 † después de 1604.

Bailarín precoz, maestro y técnico de danza italiano. A partir de 1554 se dedicó a la enseñanza de la danza. Escribió el tratado *Las gracias de Amor*, (1602), cuya segunda edición apareció bajo el título de *Nuevas Invenções de Baile* (1604), donde anticipó las llamadas cinco posiciones fundamentales de la danza académica. – Gran Enciclopedia Planeta Multimedia 2004.

Negri, arregló, el 30 de noviembre de 1598 la entrada en Milán de Margarita de Austria, Reina de España. Como también el 26 de junio de 1574 en esa misma ciudad una mascarada de 25 entrées de carrozas que simbolizaban los estados del alma; más tarde dirigió un brando en la plaza ducal, con 82 participantes de la alta nobleza, con temas alegóricos y mitológicos.

Su tratado, *La Grazia d'amore*, (Milán, 1.602), fue reeditado en forma aumentada, con un nuevo título: *Nuove invenzione di balli* (Milán, 1604). Es una obra que contiene tres partes, de las cuales la segunda proporciona 55 reglas técnicas, mientras en la tercera figuran danzas con tabulaturas y descripciones coreográficas. Se encuentran en su obra pasos nuevos, como el trango, (media punta), el salto da fioco, especie de jeté realizado al girar: se trataba de tocar un nudo de cintas suspendido del techo (fiocco,) con la punta del pié durante el salto.

Es Negri el primero que preconiza los piedi in fuore,
(pies hacia fuera), origen del llamado en dehors.

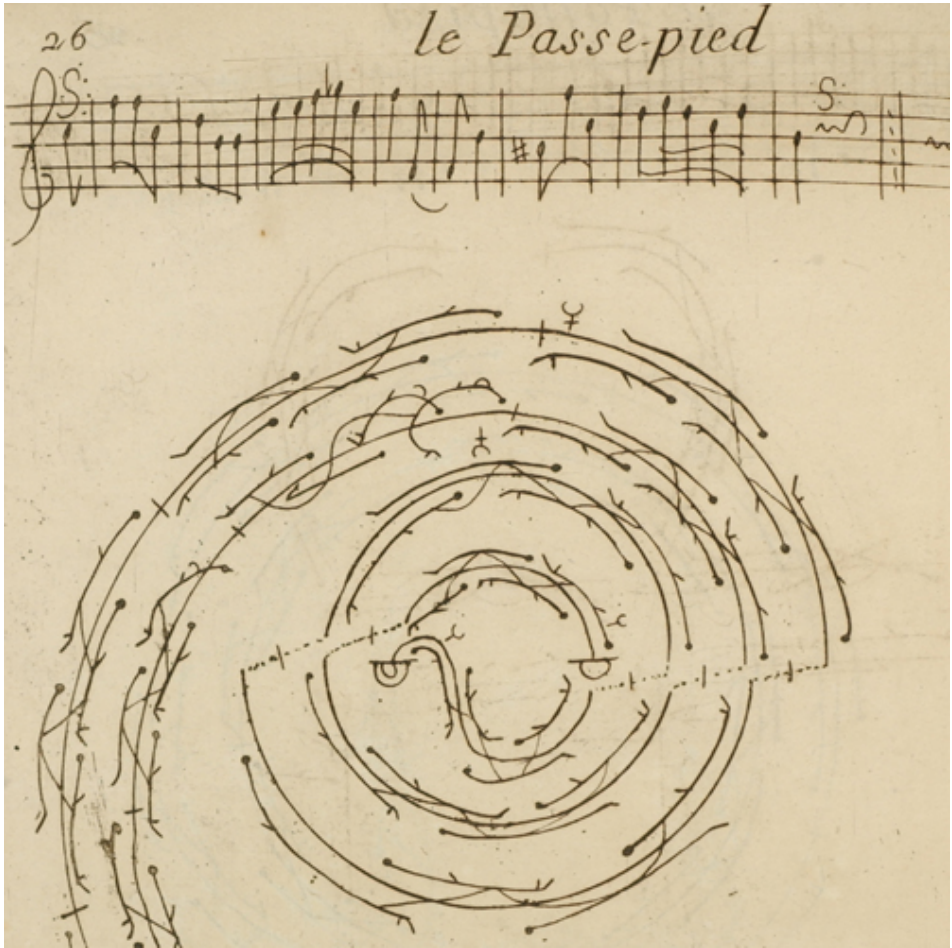
4.5.- DISEÑOS Y RECORRIDOS.

Tan importantes fueron los pasos mismos, como el recorrido de las danzas y el dibujo que se efectuaba en el suelo del salón.

Después de Feuillet su sistema fue adoptado por casi todos los maestros de danza de Europa, era muy fácil seguir la pauta, dibujo, danza, música. De su libro se hicieron más de 20 traducciones, en todos los idiomas.

Los maestros siguieron sus enseñanzas en todas las cortes pues ya se sabe que lo que se hace en la corte francesa se hace en todo el mundo.

Hasta mediados del S.XIX. no se pensó seriamente en otro sistema, pero los maestros siguieron escribiendo sus danzas.... Estamos en el XVII.....



Diseños y figuras del recorrido de un Passe Pie, sistema Feuillet

4.5.1 MINGUET E IROL FINALES DEL XVII.-

Título: Arte de Danzar a la Francesa.

Autor: Pablo Minguet e Irol (Barcelona 1715, Madrid 1801).

Escrito en: Madrid, año 1737.

Fechas de publicación:

Primera edición en 1737.

Segunda edición en 1758.

Tercera edición (ampliada) en 1764. Todas en Madrid.

Fuente para su estudio: el ejemplar analizado, es el que se conserva en la Librería del Congreso de Estados Unidos.

Se ha consultado el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional con el nº 11049.

SOBRE EL AUTOR.

Pablo Minguet e Irol (Barcelona, 1715-Madrid 1801) puede considerarse como el primer tratadista que concibe globalmente la edición musical y dancística.

También fue grabador de estampas e impresor, de formación autodidacta, escribió algunas obras sobre música instrumental y danza, que editó en fascículos.

Reunió en su Academia de música, una serie de tratados bastante importante, para enseñar a tocar diversos

instrumentos, por ejemplo, el modo de tañer la guitarra (1754) y otros instrumentos de acompañamiento, como la bandurria, el salterio, el violín, la flauta, etc.

Persona de conocimientos enciclopédicos, también escribió libros de geografía, relojes, damas y ajedrez, almanaques, obras históricas, manuales de prestidigitación, etc.

Su aportación a la danza fue la publicación del tratado "Arte de Danzar a la Francesa" donde, entre otras cosas, recogía 20 contra - danzas nuevas. En esta publicación pueden verse claramente, tanto los pasos, que quedan claramente explicados y colocados, como las músicas que son fácilmente reproducidas.

El ejemplar, que formaba parte de la colección del conocido folklorista catalán **Aureli Capmany**, fue conservado por su familia y se incorporó en 1992 a la biblioteca de la **Universitat Rovira i Virgili** a través del legado **Vidal -Alcover - Capmany**.

LA OBRA.

El tratado, Arte de Danzar a la Francesa, está datado en 1737, según indican las fechas siguientes:

El Privilegio concedido por el Rey a Pablo Minguet (residente en la corte) para publicar y vender el librito sin que nadie más pueda imprimirlo o venderlo, bajo multa y otras graves penas, está datado el 2 de Julio de 1737.

El reconocimiento de la autoría del librito y su similitud con el original está fechado el 9 de Julio de 1737 y la tasación para su venta, en seis maravedíes cada pliego, data del 10 de Julio de 1737.

Posteriormente se realizaron, al menos, dos publicaciones más, la segunda aproximadamente en 1758 y la tercera en 1764.

Publicación de 1758.

Publicación adornada con cuarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los pasos que forman la danza del Minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada paso. Otras cuatro figuras ilustran el modo de danzar los tres Passapies. También están escritos en solfa, para que cualquier músico los sepa tañer.

Se trata de un manual en el que encontramos secciones del tratado *Choreographie*, escrito por Raoul Auger Feuillet y publicado en París en 1700 así como del tratado *Le Maître a danser*, publicado por Pierre Rameau, también en París en 1725, aunque ninguno de los dos autores es mencionado por Minguet.

El tratado se divide en tres partes:

La primera, describe e ilustra las posiciones de los pies y la manera de manejar el sombrero y también contiene un amplio vocabulario sobre los pasos utilizados en la técnica de danzar del siglo XVIII en Francia.

La segunda parte, incluye danzas recogidas por Feuillet y por el bailarín y coreógrafo francés Guillaume- Louis Pecour.

La tercera parte describe diferentes contra - danzas.

PUBLICACIÓN DE 1764.

En esta tercera edición se añadió la cuarta parte, que es la que da más interés al tratado: consiste en la descripción de cuarenta y cinco pasos de danza utilizados en los bailes de España, además de una serie de seis danzas.

Es lo que el autor presenta como "impresión de todos los pasos o movimientos del danzar a la Española, con seis danzas al último, que son: Pavana, Gallarda, Españoleta, Villano, Imposibles y la Hermosa, sacado de los mejores Maestros Españoles."

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE UNA DANZA: EL PASSAPIE.

El Passapie descrito por Pablo Minguet e Irol es una danza para bailar en parejas. Vamos a analizar diferentes aspectos: la partitura, los pasos y las figuras o desplazamientos.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA.

Si observamos la partitura podemos ver:

Su compás es ternario: $\frac{3}{4}$. Esto indica que en cada compás encontramos tres notas, cada una de ellas de valor de negra. Es un compás simple o de subdivisión binaria: cada uno de los tiempos se subdivide en dos partes iguales.

Consta de tres partes diferenciadas o períodos, y todas ellas presentan el mismo compás, no hay ningún cambio en este aspecto. Sin embargo, sí encontramos un cambio de tonalidad que diferencia cada una de las partes. Hay dos modulaciones que marcan el paso de un período a otro de la siguiente manera:

La primera parte o período 1, está escrito en la tonalidad de Fa M y empieza en anacrúsa. Si observamos el fraseo de la pieza, vemos que se divide en cuatro bloques o frases de ocho compases cada una, que se repiten dos veces. Cada una de estas frases tiene un comienzo anacrúsico. Además, observamos que entre la primera frase (A) y la segunda (B), así como entre la tercera (C) y la cuarta (D), hay una peculiaridad: en ambos casos, la segunda de las frases comienza con los tres primeros compases rítmicamente idénticos a la primera.

La segunda parte o período 2, está escrito en la tonalidad de Re M. Observando el fraseo lo dividimos en dos bloques o frases de ocho compases cada una que se repiten dos veces cada una y la segunda (F) es una variación de la primera (E). Rítmicamente coinciden todos

los compases, excepto el compás 2 y el 6, donde encontramos una figuración diferente en las notas.

La tercera parte o período 3, vuelve a la tonalidad inicial, Fa M, y comienza también en anacrusa. Consta de dos bloques o frases, (G y H), que se repite dos veces cada una. En esta última parte vemos el final, que resulta ser un final masculino: la última nota del compás final se percute en tiempo fuerte; es un final muy conclusivo.

Como rasgo general de la pieza, vemos que en los bloques 1 y 3, el último compás de cada frase, el que lleva los signos de repetición, está incompleto ya que sólo vemos la figura de una nota: una blanca, cuando en el compás de $\frac{3}{4}$ la figura unidad de compás es la blanca con puntillo. Parece ser que responde al hecho de que, como las frases se repiten dos veces, el último compás incompleto y el primero anacrúsico forman los tres tiempos necesarios para que en la repetición cuadren los tiempos.

Adornos: en el compás 7 de la frase B, así como en los compases 2 y 6 de la frase F encontramos sobre una negra o una blanca el signo (**t**), y podía indicar el uso del trino, ya que es muy propio del Barroco, período en que se sitúa la obra, el uso de este tipo de adornos cuando se componía con notas largas.

Inflexiones: si prestamos atención a las alteraciones accidentales que aparecen a lo largo de la obra, podemos deducir:

En la frase C del Período 1, en el primer compás, encontramos una nota Si alterada con un becuadro. Esto indica que anula el Si bemol de la armadura. Si esto es así, nos encontramos que en este compás de ha producido un cambio de tonalidad: hemos pasado a Do M, que no tiene alteraciones en la armadura. Descartamos que se trate de la relativa menor, La menor, porque su séptimo grado (Sol) no está alterado. No podemos hablar de cambio de tonalidad o modulación, ya que sólo afecta a dicho compás, de modo que se trata de una inflexión, después de ella se mantiene la tonalidad inicial de la obra. En el quinto compás de la misma frase encontramos otro becuadro, pero también un sostenido en el Do. No se trata de una inflexión, ya que un solo sostenido en el do, no marca una determinada tonalidad. (no la transforma en sensible).

A lo largo del período 2, no encontramos alteraciones accidentales, por lo que no hay inflexiones ni cambios de modulación.

En el Período 3, tenemos de nuevo una tonalidad en Fa M. Si nos fijamos en los compases 2 y 6 de la frase H, vemos que en ambos casos el Mi se encuentra alterado con un bemol. Esto significa que en ambos compases estamos en

una tonalidad de Si bemol Mayor. Las notas de los compases 3, 4 y 5 pertenecen tanto a una tonalidad como a otra, por lo que si lo tomamos como dos cambios aislados, y mantenemos entre ellos la tonalidad de Fa Mayor, se tratará de dos inflexiones hacia el Si bemol mayor. Si por el contrario nos parece que el cambio afecta a todos los compases comprendidos entre el 2 y 4, 6, se tratará de una modulación a Si bemol Mayor, para volver después al Fa Mayor y acabar así.

PASSAPIE.



PARTITURA MANUSCRITA DE UN PASSAPIE.

ANÁLISIS DE LOS PASOS.

El Passapié está formado por pasos extraídos del Minuete.

Estos pasos son:

Los Contratiempos: se parte de la pierna izquierda de base, se acerca el pie derecho a una primera posición y flexionando con el peso sobre la pierna izquierda se hace un salto para caer de nuevo sobre ella (temps leve), pasamos arrastrando el pie derecho hacia delante, a una cuarta posición y tomando la pierna derecha de base

saltamos y caemos sobre ella, acercamos el pie izquierdo y realizamos un adorno: lo cruzamos levemente por detrás del pie derecho para volver a pasarlo a una cuarta posición izquierdo delante. El adorno es opcional, si no se sabe hacer se pasa el pie izquierdo delante directamente por primera posición. Fin del Contratiempo del Minuete.

Demi coupè: cualquier paso del Minuete empieza por éste.

Se parte de una preparación en cuarta posición pie izquierdo delante con el peso del cuerpo sobre él y con el talón del pie derecho levantado, dispuesto para empezar. Se acerca el pie derecho hacia delante hasta una primera posición con las rodillas flexionadas, manteniendo el peso igual que al principio y el talón derecho levantado.

Manteniendo la flexión de rodillas pasamos el derecho a cuarta posición delante. Vamos a acercar el pie izquierdo a primera posición a la vez que se estiran las rodillas y se suben los dos talones. Acabamos bajando los dos talones a la vez con las rodillas estiradas.

PRIMERA , Y SEGUNDA FIGURA
para hacer el Demi coupè.



TERCERA, Y CUARTA FIGURA
para hacer el Demi coupè.



El Balancè: paso compuesto por dos Demi coupès, el primero con el pie derecho y el segundo con el izquierdo. Partimos de primera posición, flexionamos las dos rodillas y tomando la pierna izquierda de base realizamos un demi coupe con el pie derecho, levantándolo del suelo. Pasamos el derecho atrás a cuarta posición sobre las

puntas de los dedos y después apoyamos es talón, flexionamos la rodilla y tomando como base la pierna derecha acercamos el pie izquierdo a primera posición flexionada. El pie izquierdo realiza ahora el demi coupe y volvemos hacia delante a cuarta posición pie izquierdo delante, acercando el derecho a primera posición y aquí termina.

Primera Cortesía: se realiza cogidos de la mano, el caballero ofrece la mano derecha a la dama, que la coge con su mano izquierda. Así ambos miran al mismo frente. El caballero y la dama parten de la segunda posición. El caballero transfiere el peso a la pierna derecha y arrastra el pie izquierdo detrás, inclinando el cuerpo a un tiempo, sin soltar la mano. La dama, desde la segunda posición inicial, transfiere el peso a la pierna izquierda y arrastra el pie derecho detrás del izquierdo y a un tiempo flexiona solamente las rodillas, sin inclinar el torso. Ambos deben realizar la primera cortesía a la vez.

FIGURAS PARA HACER LA PRIMERA
cortesía antes de danzar.



Segunda Cortesía: partiendo de la posición final de la Cortesía primera, ambos realizan los mismos movimientos, soltando las manos. Se realiza un giro sobre el pie de atrás hasta quedar de espaldas uno al otro (la dama gira sobre el pie derecho y el caballero sobre el izquierdo). Acercamos el pie de delante y lo colocamos al lado del anterior. Cambiamos el peso y pivotamos sobre los dedos hasta realizar medio giro acabando de frente a la pareja y en segunda posición (la dama pivota sobre el pie izquierdo y el caballero sobre el derecho). Se acaba cerrando una tercera posición, manteniendo el peso del cuerpo sobre la pierna que ha pivotado (la dama cierra tercera posición pie derecho detrás y el caballero cierra tercera posición pie izquierdo detrás). Aquí se realiza la cortesía, uno frente al otro. Para volver al sitio inicial se realiza un paso de Minuete, la dama hacia la izquierda y

el caballero hacia la derecha y se toman de nuevo las manos.

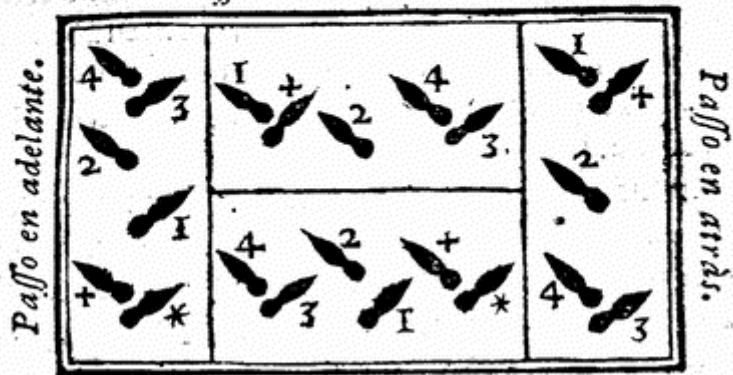
FIGURAS PARA HACER LA SEGUNDA
cortesía.



Paso de Minuete: se puede hacer hacia delante, detrás y también a ambos lados. Se compone de dos Demi coupès, a la manera explicada arriba, seguidos de dos pasos naturales. Todo se hace en tres tiempos, uno para cada Demi coupè, un tercero para los dos pasos naturales.

FIGURAS PARA HACER LOS PASSOS
del Minuete por diferentes lados.

Passo del lado derecho.



ANÁLISIS DE LOS DESPLAZAMIENTOS

El Passapie utiliza pasos del Minuete, pero no así sus desplazamientos por la sala o salón de baile.

Para acabar con el análisis del Passapie vamos a ver sus desplazamientos propios.

Según el presente tratado, las figuras propias del Passapie son cuatro:

EXPLICACION DE LA PRIMERA FIGURA
del Passapie.

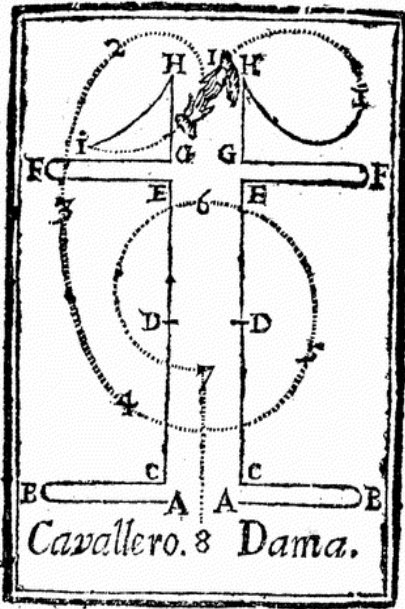


FIGURA SEGUNDA DEL PASSAPIE

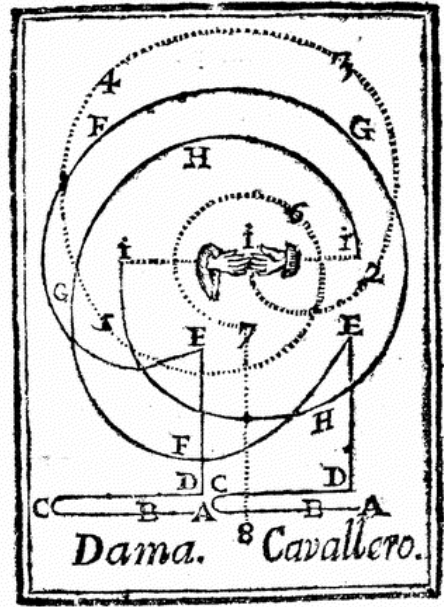


FIGURA TERCERA DEL PASSAPIE

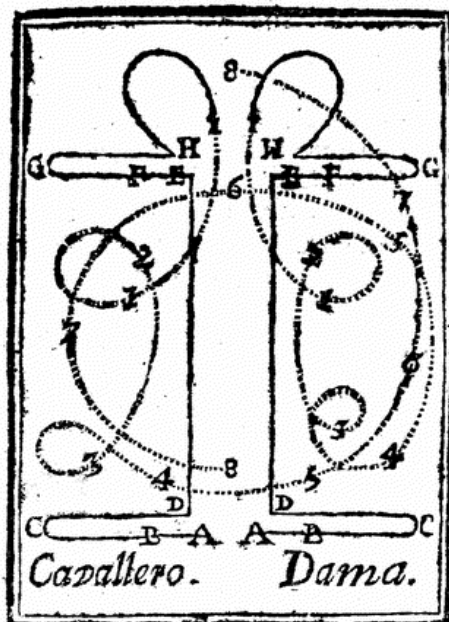
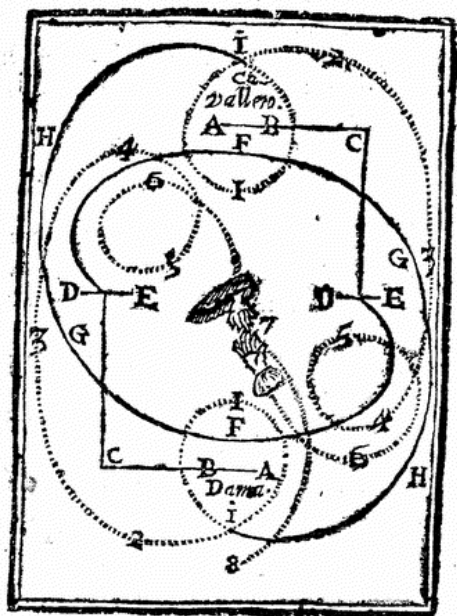
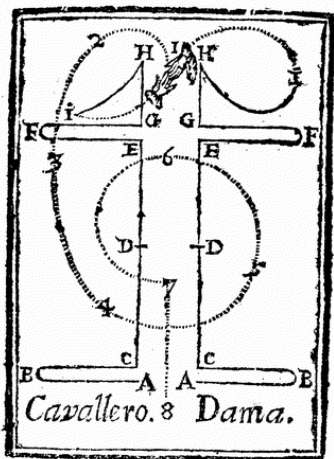


FIGURA QUARTA DEL PASSAPIE.



Cada uno de los pasos a realizar se representa con una letra: A, B, C... y la línea que une estas letras nos marca la dirección y desplazamiento en que se realiza cada uno de ellos.

EXPLICACION DE LA PRIMA FIGURA del Passapie.



Siguiendo las indicaciones de Minguet e Irol, el desarrollo del Passapie sería el siguiente:

Figura 1

Caballero: un paso de Minuete de lado a la izquierda, y la dama otro a la derecha. Líneas A y B.

Caballero: otro paso de Minuete de lado a la derecha y la Dama también otro a la izquierda. Línea de B a C, y se dan la mano.

Caballero y la Dama: Contratiempo delante, sin levantar los brazos, C D.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete delante, de D a E. Sueltan la mano.

Caballero: un paso de Minuete de lado a la izquierda, y la dama otro de lado a la derecha. E, F.

Caballero: otro paso de Minuete de lado a la derecha, y la Dama otro de lado a la izquierda. F, G.

Caballero y la dama Contratiempo delante líneas G, H.

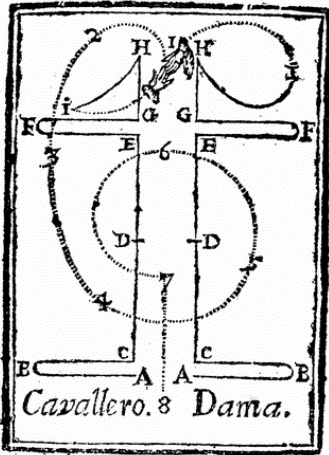
Caballero: un paso de Minuete atrás a la izquierda, y la dama otro paso atrás a la derecha. H, I.

Luego hacen ocho pasos de Minuete, siete delante y el último atrás; y hecho el primero, se dan las dos manos, y al segundo paso la dama hace media vuelta y suelta la mano derecha del caballero, y los dos prosiguen los

demás pasos, hasta llegar al puesto donde han empezado, y sin soltar la mano.

Figura 2

EXPLICACION DE LA PRIMA FIGURA
del Passapie.



Caballero y la Dama: hacen Balancé. A, B.

Caballero y la dama: un paso de Minuete de lado a la izquierda. B, C.

Caballero y la Dama: otro paso de Minuete de lado a la derecha. C y D.

Caballero y Dama: Contratiempo hacia delante, sin levantar los brazos. D, E. Sueltan la mano.

Caballero: un paso de Minuete atrás a la izquierda, y la dama otro de lado a la izquierda. E, F.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete de lado a la izquierda, F, G.

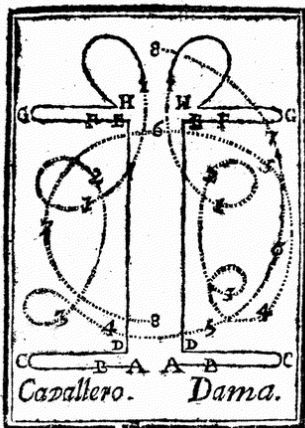
Caballero y la Dama: otro paso de Minuete de lado a la izquierda, H, I.

Adviértase que estos tres pasos de Minuete de lado a la izquierda, se han de hacer en preferencia, como si se mirasen los dos.

Luego hacen ocho pasos de Minuete, y hecho el primero adelante, l.l. se dan las dos manos, y al segundo paso, l.2. se hace con media vuelta, y el Caballero suelta la mano izquierda, llevando la Dama al lado derecho, y se prosiguen los demás pasos de los números 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, hasta llegar al puesto donde ha empezado. El Caballero los hace atrás y la Dama los hace adelante, y el último también atrás. Después sueltan la mano para hacer los pasos siguientes.

Figura 3

FIGURA TERCERA DEL PASSAPIE.



Caballero y la Dama: Balancé. A, B.
 Caballero: un paso de Minuete de lado a la izquierda, y la Dama otro de lado a la derecha. B, C.

Caballero: otro paso de Minuete de lado a la derecha y la dama otro paso de lado a la izquierda. C, D.
 Se dan la mano.

Caballero y la Dama: otro paso de Minuete delante, de D a E. Sueltan la mano.

Caballero y la dama: Balancé. E, F.

Caballero: un paso de Minuete de lado a la izquierda y la Dama otro de lado a la derecha. F, G.

Caballero: otro paso de Minuete de lado a la derecha, y la Dama otro de lado a la izquierda. G, H.

Caballero y la Dama: otro paso de Minuete adelante, haciéndolo con media vuelta, quedando los dos de frente al puesto que han empezado. H, I.

Caballero y la Dama: Contratiempo adelante un poquito inclinado, I.I.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete adelante con media vuelta, I.2.

Caballero y la Dama: Contratiempo adelante un poquito inclinado, 2.3.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete adelante con media vuelta, 3.4.

Los cuatro pasos, que faltan, también se hacen adelante,

continuando hasta los números 8, quedándose de frente los dos para hacer los pasos que se siguen.

FIGURA CUARTA DEL PASSAPIE

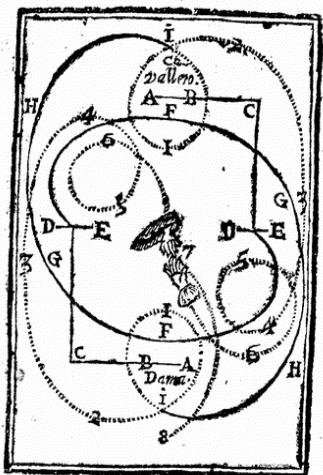


Figura 4

Caballero y la dama: Balancé. A y B.

Caballero y la dama: un paso de Minuete de lado a la izquierda. B, C.

Caballero y la Dama: otro paso de Minuete adelante. C D.

Caballero y la Dama: Balancé. D, E.

Caballero y la dama: un paso de Minuete adelante a la izquierda. E, F.

Caballero y la dama: un paso de Minuete adelante a la derecha. F, G.

Caballero y la Dama: otro paso de Minuete adelante a la derecha. G, H.

Caballero y la Dama: otro paso del Minuete adelante a la derecha. H, I.

Todos los pasos de Minuete, y Contratiempos que se siguen, también se hacen adelante sobre la derecha.

Caballero y la Dama: Contratiempo delante. 1.1.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete adelante. 1.2.

Caballero y la Dama: Contratiempo adelante. 2.3.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete adelante. 3.4.

Caballero y la Dama: Contratiempo delante. 4.5.

Caballero y la Dama: un paso de Minuete adelante. 5.6.

Caballero y la Dama: Contratiempo adelante. 5.6.

Luego se dan las dos manos, y hacen un paso de Minuete atrás, hasta llegar al puesto que han empezado, haciendo las dos cortesías como al principio, y se da fin al Passapie.

2.5 ILUSTRACIONES DEL TRATADO

2
FIGURAS PARA HACER LA PRIMERA,
y segunda Oposicion.



FIGURAS PARA HACER LA TERCERA,
y quarta Oposicion.



4
FIGURAS PARA LA QUINTA OPOSICION,
y modo de quitarse el sombrero.



FIGURAS PARA LA SEGUNDA, Y TERCERA
accion del sombrero.



FIGURAS PARA HACER LA CORTESÍA
en adelante.



FIGURAS PARA HACER LA CORTESÍA
en atrás.



FIGURAS PARA HACER DOS CORTESIAS,
una de cara, y otra andando.



PRIMERA, Y SEGUNDA FIGURA
para hacer el Demisopè.

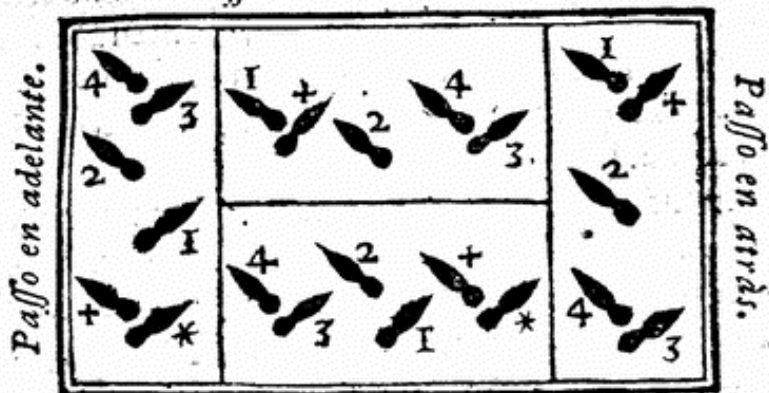


TERCERA, Y CUARTA FIGURA
para hacer el Demicopè.



FIGURAS PARA HACER LOS PASSOS
del Minuete por diferentes lados.

Passo del lado derecho.



Passo del lado izquierdo.

FIGURAS PARA DARSE LA MANO
antes de danzar.



FIGURAS PARA HACER LA PRIMERA
cortesía antes de danzar.



FIGURAS PARA HACER LA SEGUNDA
cortesía.



FIGURA PRIMERA PARA DANZAR
el Minuete.



FIGURA PRINCIPAL DEL MINUETE.

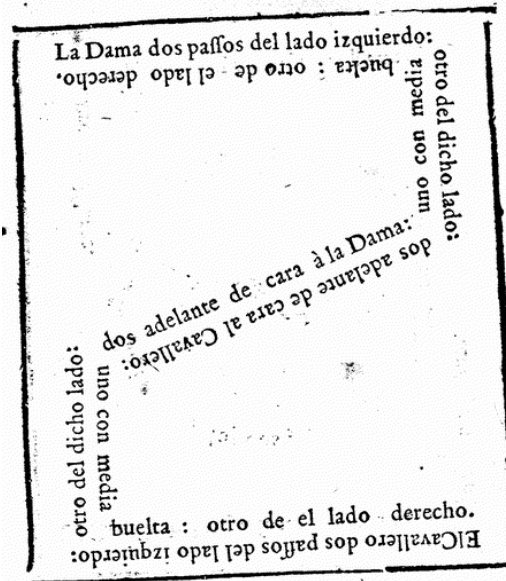
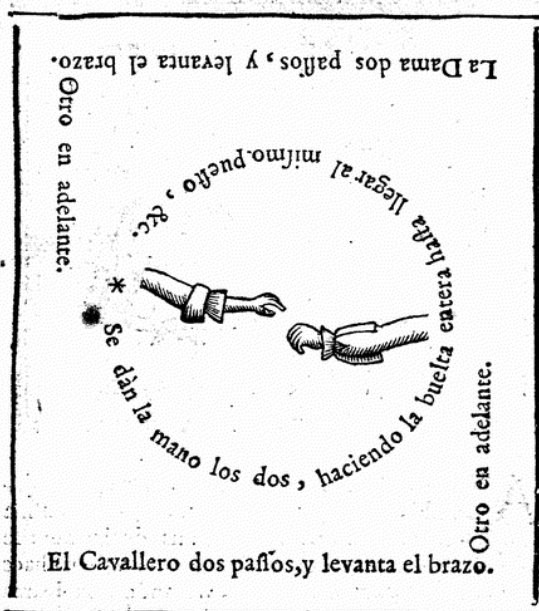


FIGURA PARA DARSE LA MANO DERECHA.



FIGURA PARA DARSE LA MANO IZQUIERDA.



FIGURAS PARA DARSE LAS DOS MANOS.



FIGURAS PARA HACER LOS MOVIMIENTOS
de los brazos.



FIGURAS DE LOS MOVIMIENTOS
de los brazos.



PARTITURA DEL PASSAPIE.



CONCLUSIONES

Para mí, la importancia de este tratado, y el hecho de elegirlo para mi estudio, radica en ser el único tratado tan antiguo, sobre danza española que se conserva.

Es cierto que no se trata de una innovación en cuanto a notación coreográfica, ya que el autor recopila y utiliza métodos desarrollados por otros tratadistas, como Feuillet o Rameau.

Pero lo importante en este caso es que supone un referente directo de la influencia de las danzas francesas

en España (por ejemplo, se recogen coreografías de Pecourt), y resalta las características tanto de las danzas afrancesadas como de las tradicionales españolas.

Además del texto, que se entiende con relativa facilidad, está ilustrado con una serie de imágenes que facilitan su estudio.

Cabe resaltar el hecho de que incluya una partitura del Passapie, danza objeto de este estudio, ya que nos aporta nuevos datos que confirman el carácter de la danza y nos permite ejecutarla, sabiendo cómo sonaba en realidad.

4.6.- OTROS SISTEMAS. DESDE EL S XVI.

4.6.1 THOINOT D'ARBEAU

Es el principal recopilador de danza del siglo XVI. No era maestro, no era músico no era artista, era cura. En realidad se llamaba Jean Tabourot, muy culto, escribió sobre diversos asuntos siendo el más



interesante para nosotros, son sus conversaciones con un alumno sobre danza y como se tiene que comportar un caballero. Es el libro más traducido de todos y el más popular, ¡hasta se vendió fragmentado!.

En realidad puede considerarse como el primer libro que define los pasos de este periodo tal y como los conocemos hoy, claramente y por su nombre, sin estas explicaciones las danzas serían ininteligibles.

En su libro nos habla de más danzas que cualquier otro, y los dibujos que lo ilustran son claros y concretos. Su mayor detalle es que pone la música en sentido vertical para poder colocar el paso junto a la nota que tiene que corresponderle. Explica las danzas, los pasos, los instrumentos musicales que las acompañan y como se tiene que mantener recta la espalda.

Establece las diferencias de los pasos con los tratados anteriores dándole un aire de modernidad que se nota, en la interpretación. Su danza mas famosa es la pavana "Belle qui tiens ma vie" de un origen bastante antiguo, el poema se conoce desde finales del siglo XIII, y sin embargo es una de las danzas favoritas del siglo XVI.



Fig. 187 —The Dance called "La Gailarde."—Fac-simile of Wood Engravings from the "Orchésographie" of Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot): 4to (Langres, 1688).

4.6.2 FEUILLET. RAOUL AUGER,

Feuillet empleaba un sistema inventado por Beauchamps. El de Rameau es algo distinto, pero se basa en el mismo principio. En ambos casos se trata de realizar, en relación con la parte musical, una



especie de partitura danzable en la que, a cada nota, corresponden dibujos y signos convencionales.

La dificultad, actualmente, en la lectura de los escritos de Feuillet y de Rameau no radica en su comprensión literal, sino en su interpretación exacta. Efectivamente, si las denominaciones de los pasos se han conservado, su contenido muscular generalmente es diferente. Hay que añadir a ello que los dos autores se preocupan sólo del movimiento de las piernas y no dan indicaciones relativas a los brazos, los hombros ni la cabeza, y mucho menos a las manos.

Feuillet, que es el más didáctico, distingue 460 pasos. Parte de las cinco posiciones, definidas poco antes por Beauchamps y enumera los *pliés*, *élevés*, *tombés*, *pasos deslizados*, *saltos*, *cabriolas*, los "giros" del cuerpo,

las cadencias y las figuras. Clasifica los pasos en, derechos, abiertos, retorcidos, redondos y batidos. Escribe los tiempos de courante o “no graves” - término que ya no se emplea – los semicortados – término caído en desuso, pero cuyo contenido sigue presente – por lo que al principio se refiere, en el piqué, los coupès o cortados, término aún en uso, pero con un contenido muscular distinto, los fleurets o paso de bourrée (palabra esta última que se emplea aún con un contenido muy próximo), los jetés – término que se ha conservado y los principios que rigen su ejecución son los mismos, pero el paso ha aumentado en intensidad muscular de tal modo que es casi irreconocible - los contretemps, que corresponden a nuestros demi – contre – temps, los chassés – término y ejecución parecidos a los de nuestros días, pero con una ejecución mucho más amplia - la sisonne – término aún en uso pero de contenido muscular hoy más amplio - , las piruetas, muy parecidas a las actuales pero contando con la lógica evolución de la técnica, los entrechats, que son los mismos, pero como casi todos los pasos con una ejecución y tensión muscular, distinta.

También distingue Feuillet, los diferentes ejes, de frente, de espalda, de lado, y de giro. Teniendo en cuenta la idea que venía del ballet de cour de ser vistas lo mejor

posible por el rey. Nombra unas “buenas posiciones” y las representa con los dibujos que mas tarde empleará.

Estas posiciones de los pies, hoy en día, son llamadas “clásicas,” y son las fundamentales para poder adquirir una buena colocación. De ellas parten todos los pasos y posiciones. Todos los sistemas y escuelas de enseñanza de la danza, las han adoptado como fundamentales para, a partir de ellas, realizar cualquier paso o desplazamiento.

Sigue Feuillet, explicando los pasos con sus dibujos y tablas, los diferentes desplazamientos y enlaces de una posición a otra. También, según sus direcciones, numerándolos y dibujando las direcciones. Distingue los pasos simples de los compuestos, y da la correcta posición para comenzar cada uno de ellos, sean glisados, saltados o bien girados.

Cuando ha terminado de explicar uno a uno todos los pasos y sus enlaces, a derecha y a izquierda, hacia delante y hacia atrás, comienza a explicar la medida o cadencia de la danza:

- Danzas a dos tiempos, la gavota, gallarda, bourrée, rigodón, giga, canarios.
- Danzas a tres tiempos, la courante, sarabande, pasacalle, chacona, minueto, pasepiéd,
- La medida a cuatro tiempos comprende los aires lentos, como las entradas.

En los aires en dos y tres tiempos, se pone un paso por cada compás, y en los de cuatro, dos.

También explica el dibujo que forman los pasos en el suelo y los distingue en regulares e irregulares, según sean en la misma dirección o bien en direcciones encontradas o enfrentadas. Los movimientos de brazos y manos y como se tienen que colocar en cada momento.

Concluyendo: es una forma de escribir la danza muy compleja y bastante difícil de interpretar, a pesar de que muchos pasos están colocados junto a la música que le corresponde y podemos saber como se realizaba cada uno de ellos. Pero al hablar de las danzas no dejaremos de colocar estas coreografías en cada una de las mismas. No se puede dejar de reconocer que fue la clase de notación de la danza que más éxito tubo, que sus libros se tradujeron a todos los idiomas, y que se realizaron más de 29 ediciones de los mismos. Sus seguidores anotaron y publicaron danzas en España, Inglaterra, Francia, Alemania, Austria e Italia.

Todas las formas modernas tienen algo de Feuillet, y después de él hasta el invento del cine, son una serie de formas de escritura, más bien dibujos, que corresponden a cada diferente maestro.

4.6.3 INGLATERRA.

La danza en Inglaterra es algo muy especial, desde la corte al pueblo llano se bailaba mucho y muy bien, son famosas sus danzas, pero en la corte la influencia de Europa se dejó sentir y sus creadores fueron importados de Italia, España y sobretodo Francia.

Sus reinas fueron españolas y de alta influencia francesa, de manera que necesitaron estar al día respecto a lo que ocurría en Europa. Catalina hija de los Reyes Católicos, se llevó a Inglaterra, con su séquito, a músicos y maestros de danza que fueron muy bien acogidos. En sus salones se bailaban los canarios, la gallarda, la zarabanda y luego hay que contar también con la intensa relación con la corte francesa, que a su vez estaba muy relacionada con Italia, de donde importo músicos y maestros de danza, y por descontado sus danzas.



Hasta finales del siglo XVII no aparecen maestros de danza claramente ingleses, Kellom Tomlison y Edmund Pemberton. Muy influenciados por la obra de Feuillet sus libros describen las danzas que se estaban practicando en Francia.

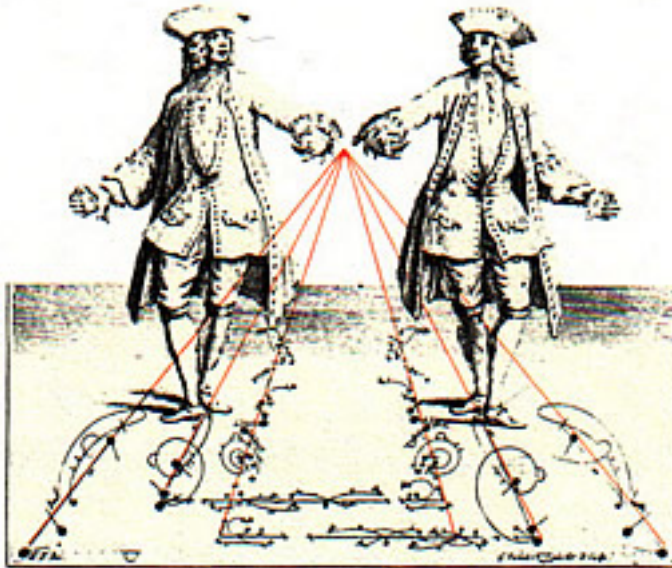
Kellom Tomlison fue el autor del tratado "*Art of Dancing*" que se publicó en Londres. El

estilo de danza que describe es el practicado en la Francia contemporánea.

Páginas del tratado de Kellom Thomlison



Notese la importancia de la figura geométrica de la danza en el suelo para colocar cada paso.



Orden de los pasos de un minueto según Kellom Tomlison y Edmund Pemberton.



Orden regular de los pasos

1-2 Minueto



3-4 Evolución del minueto

5.- CONCLUSIONES.

Nuestro interés por la escritura de la danza o más bien por la representación escrita de los pasos de la danza, comenzó a principios de los años sesenta, coincidiendo nuestra curiosidad con el interés del profesor Jaime Pellicer con el que estaba estudiando coreografía clásica y alternando sus clases con los estudios de armonía y contrapunto, con los maestros Jesús Arámbarri y Daniel Bravo, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Si era posible escribir música con unos signos concretos y comprensibles para todo el mundo y a la vez para todos los instrumentos incluyendo la voz y el cuerpo para su interpretación ¿porqué no se podían escribir los pasos? En ese momento no podíamos suponer lo que significaba representar los pasos. Estábamos trabajando la coreografía linealmente, como si fuera solo un dibujo direccional, toda la obra en un solo plano. En realidad no era lo que andábamos buscando pero no sabíamos otra cosa y lo íbamos inventando sobre la marcha, pero llegó un momento en que ya no se pudo seguir, podíamos guardar las direcciones de “un solo” pero no todo un cuerpo de baile, era imposible, se necesitaba una página para cada movimiento. Imposible. Imposible.

En este momento por circunstancias que no recordamos nos separamos y el proyecto se quedó sin ninguna conclusión. Más tarde al dar comienzo a nuestras propias coreografías retomamos esta idea que tampoco quedó en nada pero pensamos ¿Cómo se han guardado las coreografías antiguas? Porqué, sabemos obras enteras con todo detalle, pero esto no es casualidad, se ha tenido que trabajar mucho para poder reproducir todas las obras. Y en ese momento comenzó nuestra tarea de investigación. Donde está... quien tiene... como consigo que..... Y entonces comenzamos a reunir fotografías y a buscar publicaciones que de alguna manera reunieran explicaciones de las coreografías. Publicaciones, pocas, explicaciones por parte de nuestro maestro muchas. Pero todo de memoria, repitiendo y repitiendo. Nada práctico. El comentario general era que teniendo el cine no se necesitaba nada más, y además esto era complicado. Y entonces comenzamos a estudiar las obras de los maestros del los siglos XV y XVI para nosotros en ese momento fue un autentico descubrimiento, pero ahora que parece ser que es una cuestión que interesa a todos los estudiosos de la danza ya no tiene dificultades pues la cantidad de publicaciones que se han recuperado es muy importante. También la cantidad de profesionales que se han preocupado de investigar el movimiento y poder escribirlo. Hoy, tenemos diversos sistemas de notación

coreográfica, tomando como principios lo que realizaron los maestros del s.XV y XVI, todo su trabajo y esfuerzo nos ha permitido conocer mas de 100 sistemas diferentes de reproducir los pasos de danza en algo que se puede leer. (además del cine).

¿Por qué he escojido estos materiales? Bien pues porque todos tienen algo de español. La danza le debe mucho a las cortes españolas. A las Infantas de España que las pobres se tenían que casar con Srs. De bastante lejos lo que tenían para no olvidarse de su tierra, España, eran sus canciones y sus danzas. Por esto en su personal siempre habían músicos españoles que naturalmente tocaban para todos y lo mas interesante es que tenían éxito, en Francia, Portugal, Inglaterra, Borgoña, Alemania, y sobretodo en Italia. Ellos con su música dieron a conocer nuestras canciones y danzas en las cortes de Europa, donde se bailaban canarios, zarabandas, chaconas, -

El manuscrito de Cervera es de Lerida, que entonces era Corona de Aragón, sus danzas vinieron de Italia, después de haber sido inspiradas en canciones españolas. Estas danzas se fueron a Portugal con la Infanta Isabel de allí su manuscrito de danza se fue a Borgoña, que pasó a Francia con el Impresor Toulouze, y con María de Borgoña se fue a Viena con su hija al heredarlo. La coreografía de Zorn, es un pequeña maravilla, pero es del

s.XIX, ¿Por qué la he empleado, pues porque es "La Cachucha" la danza de la Escuela Bolera mas famosa. Luego estan las danzas del Corpus de Valencia, estas son del S.XVI pero el dibujo es deL S.XX. es una forma popular de representar la coreografía, sencilla y sobretodo práctica. Se puede hacer una comparación. Y porque las danzas húngaras, pues porque fui a un curso de folklore en Ginebra y estas danzas de la forma que estan explicadas tan sencillas no las he olvidado nunca. (No se una palabra de húngaro.)

Seguro que de aquí se pueden sacar un monton de conclusiones y tambien un monton de trabajos a realizar.

6.- BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.

- MANUSCRITO DE TARRACO S.XVI, Barcelona, Biblioteca Central del Hospital de la Santa Creu.
- MANUSCRITO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, S.XVI. Madrid.- Miscelánea, Mss. En fol de la Biblioteca Valleumbrosiana, tomo 25, fol 149 v. Copia del S.XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid como "Reglas de Danzar ", Ms-14.050 -2, Micr.250.
- MANUSCRITO DE CERVERA. 1468- 1496. Cervera. Facsímile. Impreso.
- MANUSCRITO DE SALISBURY. 1497. Reading. Inglaterra. Facsímile. Impreso.
- ANON: Siglo XIX: Madrid. Xacara. Copia efectuada por Barbieri.Facsimil.
- CAROSO DA SARMONETA, Fabritio:1581. Il Ballarino, Venecia:
 - 1967. Nueva York Ed Facsimil Broude Brothers.
 - 1600, Novilta Di Dame, Venecia.
 - 1605. Venecia. Novilta di Dame.
 - 1980. Ed. Facsimil de 1.605, Arnaldo Forni, Bolonia
 - 1630. Roma. Raccolta di varii balli. 1980. Roma, Facciotti. Facsimil.
- ESQUIVEL NAVARRO De, Juan: 1642. Madrid. Discursos sobre el arte Del Danzado y Sus Excelencias.

- 1947. Hauser y Menet, Madrid. Facsimil.
- 1992. París – Valencia, Valencia.Facsimil.
- JAQUE, Juan Antonio: 1459. Madrid. Libro De Danzar De D.Baltasar de Rojas Pantoja, Compuesto Por el maestro Jaque.
- LUPI,Livio: 1600. Palermo, Carrara. Mutanze Di Gagliarda, Tordiglione, Passo E Mezzo, Canari E Passegi.Facsimil.
- 1607.Palermo, Marigno. Libro de gagliarda e tordiglione. Facsimil.
- LUTII, Próspero: 1587.Perugia, Orlando. Opera bellissima nella quele si contengono molte partite, et passegi di gagliarda.Facsimil.
- NEGRI MILANESE, Cesare: 1602 Milán. Le Gratie D'amore.
- 1604. Milan. Nuove Inventioni Di balli, Ed.Bordone.
- 1630. Madrid. Le Gratie D'amore: "Arte de Danzar".
- 1969.Bolonia.Arnaldo Forni Editore, Facsimil.
- DON PRECISO: 1796. Madrid. Elementos De La Ciencia Contradanzaria: Para Los Currutacos, Pirracas Y Madamitas.Copia.Impreso.
- 1796. Madrid. Colección De Las Mejores Coplas De Seguidillas, Tiranas Y Polos.Copia. Impreso.
- FERRIOL Y BOXERAUS, Bartolomé: 1745.Madrid. Reglas Utiles Para Los Aficionados A Danzar, Ed.Capoa, Madrid. Impreso.

- MINGUET E IROL, Pablo: 1737. Madrid. Arte De Danzar A La Francesa: " *Añadido En Esta Tercera Impresión Con Todos Los Pasos, O Movimientos Del Danzar A La Española, Con Seis Danzas Al Último*", Madrid 1.737. (Bnm / R – 14.649 Fondo Barbieri).Copia Impresa.
- 1737. Madrid. Breve Tratado De Los Passos Del Danzar A La Española, Madrid, S/F.Copia Impresa.
- 1737. Madrid. Quadernillo Curioso De Veinte Contradanzas Nuevas, S/F. Copia Impresa.
- ROXO DE FLORES, Felipe: 1793. Madrid. Tratado De Recreación Instructiva Sobre La Danza: Su Invención y Diferencias, Madrid Imprenta Real, 1.793. (Bnm / M 839).Copia Impresa.
- FEUILLET, Raoul Auger:1700. Paris. Choreographie, Ou L'art De Decrire La Dance, París 1.700.Copia Impresa.
- Facsimil Broude Brothers Nueva York, 1.968.Impreso.
- Facsimil Arnaldo Forni, Bologna, 1.983.Impreso.
- 1706. Paris. Recueil De Contredances Mises En Choreographie. Facsimil Impreso.
- 1770. Paris. RECUEIL DE DANCES, Facsimil.Impreso
- 1968. Nueva York. Recueil de Dances. Facsimil Broude Brothers.Impreso.
- 1704. Paris. Recueil De Dances Contenant Un Tres Grand Nombre D'entrées De Ballet De Mr. Pécour,

1970. Nueva York. Facsimil Gregg International Publishers. Impreso.
- 1709. Paris. VIIIème. Recueil De Danses Pour L'année 1.710, Paris, 1.709.copia. Impresa.
- PECOUR, Louis:1700. Paris. RECUEIL DE DANCES.
- Ed.Facsimil, Broude Brothers, Nueva York, 1.968.
- Ed.Facsimil, Gegg. International Publishers.1970. copia.Impresa.
- Recueil de dances, contenant un tres grand nombre des meilleurs entrées de ballet de m. pecour.tant pour homme que pour femme, dont la plus grande partie ont été dancées a l'opera, recüeillies et mises au jour par mr feuillet, Paris 1.704. Copia. Impresa.
- Nouveau recueil de dances de ballet celles de ballet, Paris 1.712.folleto Impreso.
- RAMEAU, Pierre:1734. Paris. Abrege de la nouvelle methode, dans l'art d'ecrire ou de traçer toute sortes de dances de ville, Paris 1.725. Facsimil 1914.Impreso.
- 1725. Paris. LE MAITRE A DANSER.
- 1967. Nueva York. Facsímil Broude Brothers.
- 1931. Traducción al inglés por Ciril W. Beaumont, Londres, 1.931.
- Traducción al castellano de Susana Uriburu, a partir de la traducción inglesa de Beaumont, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1.946.Impreso.

Xxx 14?? Borgoña. *Chansonnier*. Jean de Montchenu.
Facsimil nº95. Impreso.

7.- BIBLIOGRAFÍA MODERNA.

- ABBATE, C. et al.2002. Madrid. *Música y literatura."Estudios comparativos y semiológicos"*. Arco / libros. Impreso.
- ALEMANY Lázaro, M^a J. 2009. Valencia. *Historia de la danza*.Ed. Piles. Impreso
- ALMENDROS, Carlos.1973. Madrid. *Todo lo básico sobre el flamenco*. Ed. Mundilibro. Impreso.
- ÁLVAREZ, Inmaculada. 1996. Madrid. *"El tesoro de Cervera Sobre notación coreografica"* Por la Danza. Invierno, nº 25. 1996:38-39. Impreso.
- ALVAREZ CABALLERO, Ángel. 1998. Madrid. *El baile flamenco*. Impreso.
- 1981. *Historia del cante flamenco*. Madrid, Impreso.
- ALVAREZ CAÑIBANO, A. 1998.Madrid."*Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*."Catálogo exposición. Impreso.
- AMBROSE. Kay. 1953. Buenos Aires. Amantes del Ballet. " la técnica explicada". Ed. Aguamarina. Impreso.
- AMOROS, A. y DIEZ BORQUE, J.M. ed. al. M^a José Ruiz Mayordomo.1999.Madrid. *Historia de los espectáculos en España." Espectáculos de baile y*

- danza de la Edad Media al siglo XVIII.*" Ed. Castalia. Impreso.
- ANDERSON. Jack. 1974. New York. Dance. "Newsweek Books" Impreso.
- ANDRES FERRANDIS. Antonio. 2001. Valencia. La música en los códices, incunables y raros de la Catedral de Valencia. Ed. I Alfons el Magnanim. Impreso.
- ARBEAU, Thoinot d'. 1589. Orchesography. "Tratado en forma de dialogo por el cual todas las personas pueden fácilmente aprender y practicar el honorable ejercicio de la Danza." 1967. New York Ed Dover Publications. Impreso.
- ANDRESCO. Victor. 1954. Madrid. *Historia del Ballet ruso.* Ed. Alambra. Impreso.
- ARCO Y GARAY. Ricardo. 1943 Madrid. *Notas de Folklore Altoaragonés.* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas] Ed. Instituto Antonio de Nebrija. Impreso.
- ARNHEIM. Daniel 1980. St. Louis. *Dance injuries, their prevention and care.* The C.V. Mosby Company. St. Louis. Impreso.
- 1982. Paris. *Medecine de la Danse.* Ed. Masson. New York. Impreso.
- ARNAU AMO. Joaquín. 1989. Valencia. *Música e História.* "Los Fundamentos de la Música Occidental". Ed. U.P.V. Impreso.
- ARRANZ, Angeles. 1998. Madrid. *El baile flamenco.*

- Impreso.
- ANTÓN PIASCO. Susana. "Reglas del Danzar". Edición de un manuscrito español de Danza del siglo XVI. Revista de Musicología.vol XXI 1998 nº1 Impreso.

 - BARON, 1955. London. *Gala Performance*. Ed. Collins. Impreso.
 - 1956. London. *Baron at the Ballet*. Ed. Collins. Impreso.
 - 1958. London. *Baron's Ballet Finale*. Ed. Collins. Impreso.
 - BARRIOS, Manuel.1989. Madrid. *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Rodríguez Castillejo editor. Impreso.
 - BEAL. George M. y Bohlen, Joe M. y Raudabaugh, Neil.1969. Paris.-*Les secrets de la Dynamique des Groupes*. Ed. *Nouveaux Horizons*. Impreso.
 - 1969. Paris. *Les interactions*. Ed. N. H. Impreso.
 - BEAUMONT, Tessa. 1981. Paris. *La leçon de danse*. Ed. *Hachette*. Impreso.
 - BEAUMONT, Cyril. 1974. London. *Cecchetti Method*.
 - 1974, London, *A primer of Classical Ballet*. Ed *Beaumont*. Impreso.
 - 1976, London. *A second primer of Classical Ballet*.Ed. *Beaumont*. Impreso.
 - BEJART. Maurice. 1979. Argentina. *Un instante en la vida ajena:Memorias*.Ed *Emece*. Impreso.
 - BENAVENT, Julia. 2007. Valencia. *Biblioteca dispersa*,

Manuscrits i Incunables valencians dels segles XIV al XVII. Ed. U.V.B.H.

- BLAND, Alexander. 1976. London. A History of Ballet and Dance. Ed. Barrie & Jenkins. Impreso.
- BINNEY, Edwin. 2000. London. Glories of the Romantic Ballet. Dance Books Ltd. Impreso.
- BLAS VEGA, Joed. 1984. Madrid. Los cafés cantantes de Sevilla. Impreso.
- BLASIS, Carlo. 1820, Ney York. The Art of Dancing. "An elementary treatise upon the theory and practice" Ed. Dover. Impreso.
- 1828. London. Private Dancing: The Code of Terpsicore: A Practical and Historical Teatrise on the Ballet Dancing and Pantomime. Ed Dover. Impreso.
- BOURCIER, Paul, 1981. Barcelona. Historia de la Danza en Occidente. Ed Blume. Impreso.
- Naissance du Ballet. 1995. Paris. « La recherche en danse » Impreso.
- BOLOGNA, Giulia. 1988. Madrid. Manuscritos y *miniaturas*. Ed. Anaya. Impreso.
- BONILLA, Luis. 1964. Madrid. La danza en el Mito y en la Historia. Ed. Biblioteca Nueva. Impreso.
- BORDIER. Georgette. 1970 París. Grammaire de la Danse Classique. Ed. Amphora. Impreso.
- 1978. París. Anatomie appliquée á la danse. Ed. Amphora. Impreso

- BOSCH. Carlos. 1965. Madrid. Mnéme. Anales de música y de sensibilidad. Ed. Mayo. Impreso.
- BOURGAT. Marcelle. 1948. París. Technique de la Danse. Ed. Presses universitaires de France. Copia. Impreso.
- CABALLERO BONALD, JM.1956. Madrid. El cante andaluz. Impreso.
- CALDWELL. John. 2001. Madrid. La Música Medieval. Ed Alianza Música. Impreso.
- CALVO, Pedro. y GAMBOA, Jose Manuel.1994. Madrid. Historia-guia del Nuevo flamenco: El duende de ahora. Antonio de Miguel Editor. Impreso.
- CAROSO. Fabricio.1995. New York. Courtly Dance of the Renaissance. *Translated and Edited by Julia Sutton. "Nobilta di Dame" 1600.*
- CARRERAS, J. J. y GARCÍA GARCÍA, B.J.2001. Bruselas. La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna: Fundación Carlos de Amberes.
- CARRILLO, Alonso.1988. Sevilla.La poesia tradicional en el cante andaluz: De las jarchas al cantar.Editoriales Andaluzas Unidas. Impreso.
- CASERO, Estrella.2000. Madrid. La España que bailó con Franco: Ed. Por Coros y Danzas de la Sección Femenina. Impreso95
- CAHUSAC, Louis de. 2004. Paris. La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse.

- Desjonquères. Centre National de la Danse. Impreso.
- CASETTI. Francesco. 2002. Barcelona, Introducción a la semiótica: Signos. Ed. Fontanella. Impreso.
- CLARKE. Mary.y Crisp, Clement. 1978. London. Ballet in art: *From the Renaissance to the Present*. Ed ASH& GRANT. Impreso.
- COLLES, H.C. 1982. Madrid. La evolución de la Música. Ed. Taurus. Impreso.
- COHEN, Selma Jeanne. 1998. New York. "International Encyclopedia of Dance" Oxford University Press. Impreso.
- CONTÉ, Pierre, 1974. Paris. Danses anciennes de cour et de théâtre en France : Éléments de composition. Ed. Dessain et Tolra. Impreso.
- COSENTINO INZUA. Enzo Elvio, 1965. Buenos Aires. Escuela Clasica del Ballet. Ed Artes Gráficas « IMA » Impreso.
- 1967 Buenos Aires. Nueva forma de la escuela clásica del ballet. Ed. Artes Gráficas. « IMA. » Impreso.
- CHALLET-HAAS, Jacqueline. 1979. Paris. Manuel pratique de danse Classique. Ed. Amphora. Impreso.
- 1963. Hamburgo. Manuel elementaire de cinetographie Laban. Impreso.
- DAVIS. Flora. 1971. Madrid. La comunicación no verbal. Ed. Alianza. Impreso.
- DELLA CORTE A. y PANNAIN, G. 1965. Barcelona.

- História de la Música. III. Ed. Labor. Impreso.
- DE MILLE. Agnes. 1963. London. The Book of the Dance.
Ed. Paul Hamlyn. Impreso.
 - Book I. Ritual and social dance,
 - Book II. The Theatre and Ballet.
 - Book III. Choreography.
-
- DIXON, Peggy. 1995. Danza histórica, del medioevo a la
basse danse Francesa. Ed. Artes Gráficas. Impreso.
 - DOLMETSCH, Mabel. 1954. London. Dances of Spain and
Italy, from 1400 to 1600. Routledge and Kegan Paul
LTD. Impreso.
 - DONNIER, Philippe. »1996. París. Flamenco. « Structures
temporelles et procesus d'improvisation »
Tesis. Universidad de Paris X, pro-manuscrito. 1996.
Impreso.
 - DOMINIC, Zoë y SELWYN GILBERT, John. 1971. London.
Frederick Ashton, a choreographer and his Ballets. Ed.
Dover. Impreso.
 - DOLIN, Anton. 1969. New York. Pas de Deux, the Art of
Partnering. Ed Dover Publicatios. Impreso.
 - DROMGOOLE, Nicholas. 1976. London. Sibley and Dowell.
Ed. Collins. Impreso.
 - ELSEN. Marie Claude. 1978, París. -Le Ballet de l'Opera.
---1979. París. Thesmar/ Denard,
---1979. París. Le Lac des Cygnes. Ed. Albin Michel.

Impreso.

- ENGELMAYER. Otto, 1964. *Argentina. Psicología de la labor cotidiana en la escuela*. Ed. Kapelusz. Impreso.
- ELVIRA ESTEBAN, Ana Isabel. *“Una aproximación a la Danza académica en España: Aportaciones artísticas y estéticas de María de Avila”*. *Revista de Musicología*. Vol.XXII, 1999.nº 2. Tesis doctoral. Madrid. Impreso.
- ESCOLAR, Hipólito. Director, 1996. Madrid. Manuel Carrió Gútiérrez, et al.
Historia ilustrada del libro español.
Los manuscritos.
De los incunables al siglo XVIII.
La edición moderna. Siglos XIX y XX.
Ed. Fundación German Sánchez Ruipérez.
- ESTEBAN CABRERA, Nieves. 1993, Madrid. *Ballet, “El nacimiento de un Arte”*. Ed. Librerías Estevan Sanz, S.L. Impreso.
- FAYETTE, Madame de la .1962. Barcelona. *La Princesa de Cleves*. Ed.Bruguera. Impreso.
- FORNS, José. 1929. Madrid. *Estética aplicada a la música*. Impreso.
- 1951. Madrid. *Historia de la Música*. 1951. Ed. propia. 1975. Madrid. Impreso.
- FERRANDIS, Antonio Andrés. 1998. Valencia. *La Música en los códices, incunables y raros de la Catedral de Valencia*. Ed. Institución Alfonso el Magnánimo.

- Impreso.
- FEHL, Fred. 1984. New York. Stars of the American Ballet Theatre. Ed. Dover. New York. Impreso.
 - FRANKO, Mark. 2005. Paris. *La danse comme texte. Kargo & L'Eclat Paris 2005. Impreso.*
 - GRANDE, Félix. 1999. Madrid. Memoria del flamenco. Impreso.
 - GUILCHER, Jean-Michel,-2003. Paris. La Contredanse : Un tournant dans l'histoire française de la danse. Ed. Centre National de la Danse. Impreso.
 - HERAS, GUILLERMO.2003.Valencia. Miradas a la escena de fin de siglo. Impreso.
 - HORST, Louis. 2005. Interpretación de las danzas del Renacimiento y el barroco. Intervalic University. Impreso.
 - : 1966. Buenos Aires. *Formas preclásicas de la danza.* Ed. Universitaria B.A. Impreso.
 - HUTCHINSON, Ann, 1998. Londres. *Choreo – graphics.* Gordon and Breach London. Impreso.
 - 1998. New York. *Labanotation: The system of analyzing and recording movement.* Ed. Theatre arts books. Impreso.
 - 1981.London. *Fanny Elssler's Cachucha.* Dance Books LTD. Impreso.
 - JULIAN, M. LE VOT, G. 2000.Paris. *Approche des danses médiévales.* Ed. L'avant scene. Impreso.

- KOCHNO, Boris.1954.Paris.*Le Ballet:Le Ballet en France, du quinzième siècle à nos jours.Ed. Ars du Monde, Hachette. Impreso.*
- LOPEZ RUIZ, Luis.1999. Madrid. *Guía del flamenco.*
- LOUPPE.L. y D.DOBBELS y P. VIRILIO y R. THOM. y J-N. LAURENTI. y V. PRESTON DUNLOP. 1994. Paris. *Danses Tracées. Dis Voir. Paris.*
- MÁS I GARCÍA. Carles. "Nasarre" Revista Aragonesa de Musicología. IV,1-2. Zaragoza 1986. Impreso.
- MASSIP, Francesc y Lenke Kovács. *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular. Madrid, ed. CIOF ESPAÑA. 2004. Impreso.*
- MARTINEZ DE LA PEÑA. Teresa. 1969. Madrid. Teoría y práctica del baile flamenco. Ed. Aguilar. Impreso.
- NAVARRO, Jose Luis y PABLO, Eulalia. 2005. Córdoba. El baile flamenco: Una aproximación histórica. Impreso.
- MOORE, Douglas, 1981. Madrid. *Guía de los estilos musicales.* Taurus. Impreso.
- NOVERRE, J. G. 1759.Paris. *Cartas sobre la Danza y los Ballets.* Estudio preliminar de André Levinson.1985. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1985. Impreso.
- OSSORIO Y GALLARDO, Carlos. 1902. Barcelona. *El Baile.* Ed. Pertierra,Bartolí y Ureña. Impreso.
- PELLA Y GOÑI, A. 1976. Madrid. España desde la ópera a

- la zarzuela. Impreso.
- PUIG, Alfonso.1944. Barcelona. Ballet y baile español. Impreso.
 - PLA, Roberto, La baxa danza y la alta (S. XV - XVI).*Hispavox. 1975. C.D.*
 - *Danzas del Renacimiento, S.XVI.1990.C.D* *Hispavox-Erato.Madrid.1990. C.D.*
 - PROPP, V. 1998. Madrid. *Las Raíces Históricas del Cuento.*- ed. Fundamentos. Impreso.
 - QUIÑONES, F.1971. Barcelona. El flamenco, vida y muerte. Impreso.
 - REY, Juan José, 1991. Madrid. *Danzas cantadas en el renacimiento español.* Socieda Española de Musicología. Impreso.
 - ROS, A. 2008. Barcelona. *Laban Movement Análisis: Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment.* Ed. I.T. Impreso
 - SALAZAR, Adolfo, 1989.Madrid. La Música en la sociedad europea hasta fines del siglo XVIII. Ed. Alianza Música. Impreso.
 - 1950. Mexico. La danza y el ballet. Ed. B. F. C.E.M. Impreso.
 - SERRANO, Sebastiá.1981.Barcelona. *La Semiótica: Una introducción a la teoría de los Signos.* Montesinos. Editor, S.A. Impreso.
 - SORLEY WALKER, Kathrine. 1972.. Argentina. la Danza

- y sus creadores: Coreógrafos en acción. Editorial Victor Leru. A .Impreso.
- SUTTON. Julia. 1986. *New York. Courtly Dance of the Renaissance: "Nobilitá, di Dame"* Fabritio Caroso.1600. Dover Publications.inc. Impreso.
- LOUPE.L. Ed. al. 1994. Paris. *Danses Traceés : Dessins et Notation des Chorégraphies.* ed. de 2005. C.N.D.C.A.Impreso.
- UDAETA, JOSE DE. 1989. Barcelona.La castañuela española. Impreso.
- VILAR, Gerard. 2000. Barcelona. *El desorden estético.* Ed, IDEA BOOKS.S.A. Impreso.
- WASABAUGH, WILLIAM. 2005. Barcelona. *Flamenco, Pasión y política cultural popular.* (1º ed. *Flamenco, Passion, Politics and Popular Culture.* Oxford, 1996).
- WIGMAN, Mary. 2002. Barcelona. *El lenguaje de la danza.* Ediciones del Aguazul
-