



BAILOTEAR CON LA MUERTE: EN LA IGLESIA CONDUCTUS, EN LA PLAZA DANZA POPULAR.

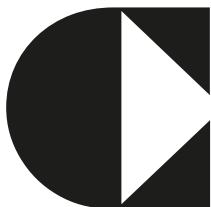
UN ITINERARIO DEL MEDIOEVO A HOY*

Francesc Massip

ABSTRACT. In this essay we consider how the macabre dance, probably born within the Churches as a homiletical illustration, would adopt a choreutic model characteristic of the most common ecclesiastical dances. The conduit was the usual way to conduct the dance around the relics of the saints, as in the case of the *Canzon de santa Fe* in Concas as early as the 11th century, which would have given rise to an architectural space such as the ambulatory or processional corridor that surrounded the statue or the remains of the venerated saint. A dance in a row that characterizes the first iconographic examples of the macabre dance, where the dead follow one another in a hierarchically organized chain and alternating with their living correspondent. A chain that could be closed in a circle, like the famous carols, which sometimes appear in the iconography surrounding the sarcophagus of a dead man. A line that is enclosed in a circle and reopens to continue an itinerary that could go beyond the limits of the temple and spread through the streets and squares of the town. A dance that became traditional and which is already documented in the fifteenth century, the *contrapàs*, would respond to this model, and so it has been preserved until today in the Catalan territory. The *contrapàs*, a solemn and archaic dance performed in the eighteenth century and which was interpreted with the song of the story of the Passion, forms a row of dancers who evolve in the square and which occasionally transforms into a circle, whose ending must allow in the same point where they started. Due to its shape and its evolutions, the *contrapàs* seems to us the latest echo of the choreutic model of the late medieval macabre dances.

PAROLE CHIAVE: danza medievale, carola, contrapàs, danza macabra

* Project: *Choreutic Heterotopias: Dance and Performance in the Visual and Literary Culture of the Mediterranean from Late Antiquity to the Middle Ages* (HECO) (HAR2017-85625-P 2018-2020)



Consideramos que la danza macabra, nacida en la última Edad Media probablemente al interior de las iglesias como ilustración homilética (Mâle 1922: 362), adoptaría un modelo coréutico característico de las danzas eclesíásticas más comunes. El *conductus* era el modo usual para conducir la circunvalación de los fieles alrededor de las reliquias de los santos, una procesión o danza en hilera que caracteriza los primeros ejemplos iconográficos de la danza macabra, donde los muertos se subsiguen en una ristra organizada jerárquicamente y alternándose con su correspondiente vivo. Una cadena que se cierra en círculo y se reabre para continuar un itinerario que podía ir más allá de los límites del templo y diseminarse por las calles y plazas de la población.

Para empezar, he de insistir que mis investigaciones siempre se han basado en el análisis y la confrontación de tres tipos de documentos fundamentales: el documento escrito, el gráfico y el etnográfico (Massip 2004). Mi metodología consiste en ponerlos unos junto a otros y darles conversación. Acaban diciendo cosas que por separado serían incapaces de formular, y terminan produciendo sugestivas sinapsis.

Los textos y documentos escritos nos informan sobre varios aspectos de la actividad coreográfica medieval, a menudo en negativo, a partir de las prohibiciones sinodales, los sermones admonitorios y los testimonios moralizantes y represivos del ejercicio dancístico. Pero hay también documentos descriptivos neutros o favorables a la danza, sea en fuentes literarias como la novela artúrica y de caballerías o en canciones y composiciones poéticas para ser bailadas, sea en crónicas y descripciones festivas, así como los primeros tratados sobre danza, que empiezan a proliferar en el contexto cortesano durante el siglo XV. En cuanto a la iconografía de la época, es el único tipo de documentación que nos permite hacernos una idea de la

fisicidad del baile, de su aspecto material, de su fisonomía y plástica coreográfica. El tercer pilar de nuestras investigaciones, poco conocido y que tendremos siempre muy en cuenta, lo constituyen las pervivencias tradicionales de unas tipologías de danza de raíz medieval, que han sobrevivido al paso del tiempo por tradición popular. Como se trata de formas espectaculares que han subsistido en la medida que han continuado vigentes, es decir, vivas, es lógico que hayan sufrido las transformaciones propias de la biología, pero manteniendo aspectos o elementos que podemos retrotraer a la danza de los orígenes y, por lo tanto, pueden ayudarnos a comprender aquella coréutica primigenia (Massip 2019 [2020]).

Si bien Schmitt considera que la danza macabra «no es una práctica social real, sino un tema edificante de la predicación y de la iconografía religiosa de finales de la Edad Media» (Schmitt 2016: 79), creemos que en el trasfondo hubo una práctica ritual protectiva que prefiguró la eclosión del género e hizo camino en paralelo a las muestras plásticas macabras, mientras que ha dejado expresivos rastros en ciertas pervivencias tradicionales, como la danza en círculo en torno al féretro de Norra Dellen (Suecia) que todavía se hacía en la década de 1840 (Backman 1952: 133-4) o, en fechas similares, el *caracolu*, danza fúnebre que las mujeres corsas realizaban en torno al difunto (Fée 1850: 60) o, más de un siglo después, la suave danza que las mujeres de Martano (Lecce), unidas en corro con pañuelos blancos cogidos por las puntas, pronuncian alrededor del cadáver, moviéndose acompasadamente mientras hacen pequeños saltos, como se recoge en el film *Stendali (suonano ancora)* (1959) de Cecilia Mangini (con la colaboración de Pasolini en el guión), documental sobre los rituales funerarios de la Puglia, último testigo de una lamentación fúnebre en lengua griega (*griko*), de un elevado valor etnográfico avalado por los estudios de Ernesto De Martino (2000 [1958]: 261).

Cuando se originan las llamadas danzas macabras (entre el último tercio del siglo XIV y el primero del XV), se tiene constancia de algunas formas coréuticas

de amplia difusión: la carola, fundamentalmente una danza en círculo (Mullally 2011: 44) que en su avance puede desarrollar una cadena abierta y que es la disposición por excelencia de las danzas eclesiásticas; la tresca o farandola, danza en hilera que se ajusta bien a un recorrido urbano y callejero, y la baja danza, que es la expresión cortesana que se muestra como un desfile más bien solemne por parejas.



Como es sabido, una de las formas más antiguas y generalizadas de la danza es el corro. El círculo, como figura de la perfección y la plenitud, se ha utilizado desde los orígenes para representar la divinidad, como síntesis circular de todas las cosas (Massip 2014: 65). No nos ha de extrañar, pues, que la danza más bailada en el interior de los templos medievales hubiera sido la circular porque refleja el movimiento astral, la rotación del firmamento, la armonía de los planetas¹. También en círculos concéntricos danzan las almas bienaventuradas del *Paradiso* de Dante, que trazan bellas danzas circulares («tripudi, corone, gloriose rote, ghirlande, santi cerchi») o más propiamente «carole», ahora lentas, ahora más rápidas, en la «dolce armonia» del universo en «l'amor che muove il sole e l'altre stelle»². A partir de ahí el motivo del baile anular se convierte en la representación figurativa más característica y difundida de la beatitud paradisíaca (Arcangeli 2000: 61). La caro-

la, cadena de danzantes que se cierra en círculo, aparece en la iconografía de la época y refleja una práctica espectacular bien documentada. De hecho, es la danza de moda entre los siglos XII y XIV, como baile en círculo que podía derivar en cadena abierta, y tuvo entrada en las iglesias con la participación de arzobispos, obispos y sus subordinados (Backman 1952: 50-51). Una danza que eclesiásticos y escolares interpretaban, el Domingo de Resurrección, en la que el decano hacía de corifeo o 'capodanza', seguido de canónigos y sacerdotes que, cogidos de las manos con los chantres y monaguillos, la bailaban dando varias vueltas al claustro (Pujol & Amades 1936, i, 481), pero también mientras recorrían los laberintos monumentales encastados en el pavimento de las catedrales, baile ambulatorio que evocaba el intrincado tránsito de la vida humana, y que culminaba en la casilla central o Paraíso³.



1 Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae sive de divinis officiis et antiquo ritu missarum* (1136), in *Patrologia Latina*, vol. 172, col. 588. Danzas que acompañaban los cantos eclesiásticos, véase el estudio clásico de Rokseth 1947: *passim*.

2 Dante Alighieri, *Paradiso*, x, 65; xii, 3, 5-6, 19-22; xiii, 20; xiv, 20, 23; xxiv, 16-18; xxxiii, 144-145.

3 Ya en la antigüedad clásica el laberinto simbolizaba el viaje iniciático a través del conocimiento que debía permitir al mortal alcanzar la sabiduría y la eternidad (Massip 1997a: 13). Véase también Wright 2001: 39-44. Sobre la dimensión antropológica del movimiento circular como rueda de la vida y del tiempo, y de la rotación como refundación y resacralización del espacio, véase Buttitta 2006: 191 y Buttitta 2002: 113-114.

Particular mención merecen las danzas nacidas al abrigo de los templos de peregrinación que reunían un buen número de romeros dispuestos a festejar su veneración a la Virgen o a los santos patronos con la alegría de la danza. De hecho, todo indica que la girola, el pasillo de recorrido semicircular alrededor del santuario, es un elemento arquitectónico nacido para dar cabida no sólo a la visita de las reliquias que tanta afluencia convocaban, sino particularmente a las manifestaciones coreográfico-festivas los peregrinos (Massip 1997b: 652). No es casual que en lemosín la palabra «carola» designaba el deambulatorio, apelativo popular que indicaba una de sus funciones más solemnes y festivas: ser escenario de los bailes sagrados que se solían interpretar alrededor de los santos vestigios (Mandach 1980: 39, nota 26). Este espacio que circunda el presbiterio parece que se originó en la iglesia de peregrinación de Santa Fe de Concas, en uno de los caminos principales que conducían a Santiago, la *Via Podiensis*. Precisamente la célebre *Canzon de santa Fe* (1054-1076), es un texto en verso occitano para ser cantado y bailado solemnemente, con movimientos trenzados y ondulantes, en guisa de carola, tresca o farandola, cadena de doble hilera de danzantes conducida por el *praecentor* que entonaba las estrofas, mientras el resto cantaba el estribillo. Cada uno de sus casi 600 versos octosílabos suponía ocho pasos adelante (uno por sílaba), el último subrayado por un pequeño salto, y cada vez que se cambiaba de rima cambiaba la dirección de la marcha procesional que encontraba su espacio ideal en el amplio deambulatorio (Lafont 1998: 34; Massip & Kovács 2017: 465-468). Se trata de una tipología que puede relacionarse con el *conductus* litúrgico que se interpretaba en procesiones culturales que suponían un deambular armonioso y solemne por el presbiterio y las naves del templo.

En esta guisa debía ser la danza religiosa que se interpretó en la iglesia de Caudebec (Normandía) en 1393 en que los danzantes representaban todos los estados, del rey al pastor, se supone que convocados por la Muerte (Mâle 1922: 361) y más

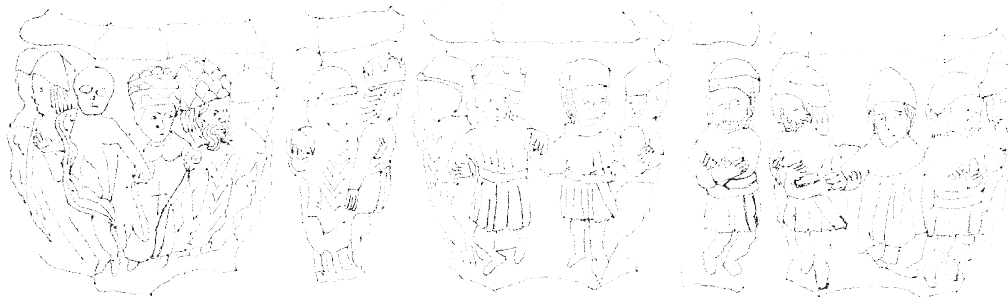
específicamente la “*Machabæorum chora*” que se bailó en la catedral de Sant Jean de Besançon (Borgogne) en julio de 1453 (Du Cange 1885, V: 161, col. 1) para acompañar la homilía. El hecho que en muchas representaciones iconográficas la danza macabra aparezca encabezada por la figura de un predicador en su púlpito parece sugerir que, en efecto, en las iglesias esta coreografía surgió como ilustración del sermón, especialmente en el ámbito de las órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos).

En el monasterio de Montserrat, en cambio, entre las danzas que los monjes benedictinos escogieron para que los peregrinos las interpretaran en el atrio, destaca *Ad mortem festinamus*, la primera danza de contenido macabro que conserva notación musical, sin duda un “*trepidium rotundum*” como la mayoría de las danzas recogidas en el *Llibre Vermell*, recopilado antes de 1399. Lo cierto es que su música se reutilizaba setenta años más tarde en el convento franciscano de Morella, en un expresivo *contrafactum* en lengua catalana que no es traducción del original latino (Massip & Kovács 2004a: 74-75). Un canto que, con pentagrama monumental, acompaña la danza circular figurada en el fresco que recubre todo un muro de la Sala *De Profundis* del expresado convento.



Sin duda se trata del baile que los frailes franciscanos interpretaban al despedir a sus difuntos, antes de celebrar los funerales en la iglesia conventual. Una carola escatológica donde una veintena de personajes de todos los estamentos y de ambos sexos, rodean asidos de las manos el féretro en el que yace un cadáver eviscerado que dice a los vivos mediante una filacteria: “Fui como sois, seréis como soy”. Un espejo turbador en el que se reflejan desde el papa y el rey, hasta el labriego, la madre y el niño (*ibidem*: 68-70).

Igualmente circular, por imperativo arquitectónico, es la danza macabra de un capitel de Girona, sin duda procedente del claustro franciscano destruido en el siglo XIX, y en donde, encabezados por la Muerte, bailan el Papa, el Emperador, el Cardenal, el Rey, el caballero, el gentil-hombre, el clérigo o el jurista, el doncel y la muchacha (Massip & Kovács 2004b: 96-98).



Si en Morella una carola de vivos danza alrededor del muerto, en la Capilla del Santo Cristo del castillo de Xabierre (Na-

varra) unas pinturas murales de principios del s. XVI (Español 1992: 28), presentan ocho esqueletos de color ocre en distintas actitudes que parecen interpretar una singular Danza de los Muertos alrededor del espectador que entrase en el minúsculo oratorio y que sería invitado a recordar su naturaleza efímera. Van representados en posturas marcadamente teatrales y gestos deícticos, y podrían vincularse a un *Memento mori* como el que se encarnará en la coreografía tradicional de Verges. Igual que el fresco de Morella, la pintura mural navarra transmite el mensaje que la conciencia de la mortalidad es un valor que enriquece la existencia humana.

La primera muestra hispánica del género macabro concebida para interpretarse en danza es la *Dança General de la Muerte*, traducción castellana de un original catalán o aragonés perdido (quizás rastreado a través de un manuscrito aljamiado de hebreo que está en vías de publicación) (Morrás, Hamilton 2000), cuya versión

primitiva puede datarse a principios del siglo XV⁴. El texto presenta a la Muerte llamando a la danza a cada uno de los mortales, a los que conmina a «andar en mi danza» (coplas xiii, xxiii, xxvii, xxxii), cosa que parece indicar un movimiento coreográfico de deambulación, y de hecho invita al Papa a ser «guiador» (xi), es decir el corifeo o maestro de danza. Podemos pensar, pues, que los diferentes personajes se van enlazando, dándose la mano (xlv) en esta «su danza a fuerza» (xiv) que impone la Parca, formando una hilera a manera de trisca o farandola que se va ampliando a

4 Ms. b.IV.21 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Existe una reelaboración editada en Sevilla en 1520; además, se ha localizado un fragmento en la Catedral de Segovia y el mencionado en aljamía hebrea, hallado en la Biblioteca Palatina de Parma, Ms. 2666 (Hamilton 2012: 161-181).

medida que se añaden nuevos vivos que se resisten a incorporarse. En un momento dado se la llama la «danza cortés» (xix), y en la época la danza cortesana por excelencia era la «baja danza» que también se menciona (xviii), una tipología curial lenta, solemne y majestuosa, danzada por parejas que se desplazan como si arrastraran los pies, con un deslizarse elegante y cadencioso y un rítmico abajamiento puntual del cuerpo; una tipología que aparece referenciada por vez primera hacia 1325⁵ y que se convirtió en la danza de moda durante el siglo XV.

Quizás cabría relacionarla con ciertas pinturas de León (al parecer en el claustro del convento de san Francisco consumido por el fuego a fines del siglo XVIII, aunque en la catedral se conservan trazas de una Muerte cubierta con un sudario y provista de guadaña o pica y un reloj de arena), unas pinturas que describía el Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* (c. 1438):

E piensan las gentes que la muerte es persona invisible, que anda matando ombres e mugeres; pues non lo piensan, que non es otra cosa muerte sinón separación del ánima al cuerpo. E esto es llamado muerte o privación desta presente vida, quedando cadáver el cuerpo que primero era ornado de ánima. Esta es dicha muerte. Así que non diga ninguno: 'Yo vi la muerte en figura de muger, en figura de cuerpo de ome, e que *fablava* con los reyes, etc., como pintada está en León' que aquello es ficción natural contra natura. Es natural porque natural es el morir; pero non que la muerte sea cosa que mate, segund que la pintan en fección, que sería contra natura, como dar cuchilladas, lançadas o saetadas a los bivos la muerte. Empero sé cierto que el Rey, e el Papa, e el çapatero, todos pasan por aquel vado [...] Así que non piense alguno que la muerte es muger ni ombre, nin cuerpo, nin espíritu alguno fantástigo, salvo privación de vida e apartamiento de cuerpo e de ánima. Esta es dicha muerte (Martínez de Toledo 1971, 4ª parte, cap. II: 218-219)⁶.

Se trataría, más bien de un triunfo de la Muerte saetera que dispararía a los personajes que alude el Arcipreste (del papa al zapatero) que estarían a sus pies o a su alrededor, pero sin trazas explícitas de danza. Y ello se inscribe en un discurso contra la personificación de la Muerte, en un intento de combatir creencias populares precristianas fuertemente enraizadas sobre la Parca y el mundo de los difuntos, supersticiones que precisamente emergen en las coreografías macabras. Martínez de Toledo considera que la personificación de la Muerte, tal y como se presentaba en las pinturas de León, no era conforme con el credo cristiano:

...pues como la muerte non sea cosa, nin de demuestre, nin paresca, della non puede ser dado juizio nin dicho nada, pues ella no es nada, sinón como un fablar de lo que aquí agora dixe, que el que es privado desta presente vida es dicho muerto, e quien lo privó dísenla muerte, por respecto e comparación dél, que le llaman muerto... (Ibidem: 219).

A fines del siglo XV en el Convento de Santa Eulalia de Pamplona, que fue arrasado antes de 1521 por el virrey de Navarra «por causa de las guerras con Francia», se pintó una danza de la muerte de grandes dimensiones, ocupaba las cuatro pandas de uno de los claustros. Según la descripción, cada estamento era representado por cuatro o cinco figuras, identificadas según «a cada estado y personage combenían». La hilera eclesiástica comprendía seis grupos: papa, cardenales, arzobispos y obispos, canónigos, frailes, teólogos y curas. En cambio, la hilera laica era el doble de largo, es decir que comprendía doce grupos desde lo más alto (emperadores y reyes) a las clases inferiores (campesinos). Los diferentes estamentos, en una vein-

5 *Jotglars an tost apres / coblas e may versetz, / cansos e bassas dansas; / tot quant dizo fals es / car no se entendo ges, / per que fan grans falhensas*. « Los juglares han aprendido pronto / coplas y versos, / canciones y bajas danzas ; / todo lo que dicen es falso, / puesto que no se entienden entre ellos, / porque cometen grandes errores » (Raimon de Cornet, *Versa*, vv. 235-240, in J.-B. Noulet & C. Chabaneau, *Deux ms. provençaux du xiv^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire Ladils et d'autres poètes de l'École Toulousaine*, Publ. Société pour l'Étude Langues Romanes & Maisonneuve et Charles Leclercq, Montpellier-Paris, 1888: 8).

6 Tras estas consideraciones resuenan las artes del bien morir (*Ars moriendi*), como, un siglo más tarde, en la obra de Alexo de Venegas (*Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, Toledo, Juan de Ayala, 1547) donde dice: «La muerte no es otra cosa sino apartamiento del cuerpo y del alma. De manera que la muerte no es algún ser positivo, que haya en el número de las criaturas, mas es una privación con que se acaba la vida mortal» (Infantes 1997: 325).

tena de versos castellanos, exhibían con autocomplacencia su condición, así como las artimañas que hacían servir para obtener poder. Tras cada grupo aparecía la figura de la Muerte, acompañada de otros tantos versos reprensivos como réplica a los parlamentos precedentes. Un fraile en posición de plegaria cerraba la representación del estamento religioso. La hilera laica, en cambio, iba seguida por una imagen de la Virgen María, del comendador, de S. Miguel pesando las almas, de otra figura de la Muerte, de los ángeles buenos y los rebeldes y de Dios Padre con la bola del mundo en la mano (Iturralde 1911: 85-87 e Infantes 1997: 344-346), imágenes que nos remiten al juicio particular del alma en el momento de morir⁷. En lo tocante a la tipología de esta danza, la multiplicación de personajes de una misma condición social es muy poco corriente en un género en que el individuo suele simbolizar una parte concreta de la sociedad. En los frescos exteriores de la capilla cementerial de Santo Stephano de Carisolo (Trentino), Simone Baschenis pintó en 1519 una danza típica que, al final, presentaba 16 personajes dispuestos en tres grupos sucesivos: eclesiásticos, hombres y mujeres (Utzinger 1996: 157).

Podemos hacernos una idea de aquellas desaparecidas pinturas navarras gracias a la minuciosa descripción que contiene la “Cámara de Comptos” de 1521, justo antes de su destrucción, documentación que, tras su publicación por Iturralde en 1911, habría que revisar a fondo.

Pues bien, la cadena de bailarines de la *Dança General de la Muerte* nos recuerda el *contrapàs*, con quien compartiría una coreografía procesional o ambulatória, un baile ‘andado’, cadencioso y ceremonial.

El *contrapàs* es una danza tradicional («la danza més antiga i característica de totes les catalanes»)⁸, que se remonta a tiempos medievales, pues su nombre ya aparece mencionado en uno de los sermones de Vicent Ferrer que lo cita para reprocharlo, puesto que lo atribuye a la Salomé bíblica, la que pecó bailando y por eso el fraile dice que Dios la castigó:

Davant la casa de prop havie una lacuna de aygua molt pregona, e hun dia va's gelar axí fort que les gens hi anaven damunt e les bèsties. E ella [Salomè] dix a les donzelles: ‘anem a ballar allí. E anaren-hi. E quan fo llà, volgué fer lo contrapàs que havie fet davant lo rey [Herodes], e en la girada que donà, trenquà lo gel e entrasse'n. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent mília dyables (Chabàs 1903: 292).

Pero quizás sólo era una danza reprobable para el exaltado dominico valenciano, porque, de hecho, parece una derivación de la nobilísima baja danza que hace acto de presencia entre los saraos de la vivaz corte renacentista valenciana de Germana de Foix y del Duque de Calabria. Una corte donde abundaban las fiestas en que se danzaba «l'alta i baixa», pero también el «contrapàs», que es una de las danzas propuestas para bailar damas y caballeros en la escenificación de la farsa *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herédia, representada en aquellas lares en 1524 y en 1541 (Massip ed. 2020: 117, vv. 809-810), y formaba parte de la secuencia de danzas que se bailaban en las veladas festivas de la Academia de los Nocturnos que entre 1591-1594 se celebraban en la mansión de Bernat Guillem Català de Valeriola (Sanchis Francés 2019, I: 352-354).

En el contexto popular o urbano, el *contrapàs* aparece documentado en 1482 como baile propio de la confradía de los hortelanos de Tarragona, que lo bailaban

7 F. Massip, *La dansa macabra en l'àmbit catalano-provençal*, in E. Massip, M. Navàs, F. Niubò (eds) *País catalan e Prouvènço : regard crousa / País catalans e Provença : regards crosats / Països Catalans i Provença : mirades creudades / Les Pays Catalans et la Provence : regards croisés*, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, en prensa.

8 Texto de Julita Farnés fechado en 1909 y transcrito por Mas i Garcia 1988: 283.

en la procesión de Corpus⁹, y que Cervantes cita en *La ilustre fregona*¹⁰. La tradicionalidad del baile queda reflejada también en el refrán catalán «a casa del joglar, tothom balla el contrapàs»¹¹.

En el contexto macabro, el contrapàs aparece mencionado como el baile a que invita la Muerte al Mestre Racional de la *Dansa de la Mort* de Pere Miquel Carbonell (Barcelona 1434 - 1517)¹², compuesta en 1497 y dedicada a los cortesanos del palacio real de Barcelona, entre los que el mismo autor se contaba como archivero del rey Fernando el Católico.

Un «contrapàs de Alemany» es descrito coreográficamente en la *Carta de danses* d'Antoni Comes (c. 1626-1627)¹³.

El primer estudioso que le dedicó una monografía, Aureli Capmany (1922), y que todavía lo vio bailar por tradición popular, apreció su «acentuado arcaísmo y el carácter grave y comedido de esta danza excepcional», además del espíritu religioso y el aspecto de ceremonia sagrada que ofrecía a causa de su cadencia unitonal, la reverencia y gravedad de su interpretación y el aire ritual de sus movimientos¹⁴.



Una apariencia ceremonial corroborada por la letra que lo acompañaba: el relato de los sufrimientos y penalidades de Cristo durante la Pasión, así como una música que tenía la factura del canto llano, esto es, la monodia gregoriana en modo mayor, como se cantaba la *Passio* (Capmany 1922: 12-13). En la época de mayor prestigio, los mozos que iban a jornal para hacer la siega exigían incluir en la paga que se les enseñara la letra, el son y el baile del *contrapàs* (*Ibidem*: 9). Por otra parte, la popular danza congregaba no solo a todos los vecinos sino también a las autoridades eclesiásticas (Capmany 1930-1953, II: 22) y se bailaba ante la iglesia e incluso en el presbiterio¹⁵.

Los movimientos consistían en un balanceo grave ejecutado por una ringlera o ristra de bailadores guiados por dos hábiles conductores (Capmany 1922: 10-11, 13). Los danzantes, cogidos de las manos, van y vienen en una evolución de desplazamiento lateral tanto a la izquierda como a la derecha, pero avanzando más en un sentido que en otro y trazando un semicírculo. El baile medía cuidadosamente el espacio recorrido y lo que faltaba por recorrer para que la danza se acabara en el mismo lugar donde había empezado. Antiguamente, el *contrapàs* era la danza por excelencia en los territorios catalanes y presidía todas las fiestas. Su complejidad exigía dos o tres buenos bailadores *contrapassaires* que condujesen la danza: el cabecilla, el extremo o

9 El gremio de campesinos exhibe en la procesión de Corpus Christi de 1482 «un graciós entramés balant *lo contrapàs* vastits tots de l'urea de que se hag[ue] molt plaer per tots los qui veren» ('un gracioso entramés danzando el contrapàs vestidos de librea de lo que se obtuvo mucho regocijo para los que lo vieron') (Bertran 2017: 203). Hacia 1461, la popular música del *Contrapàs* fue adoptada por los 'pagesos de remença' liderados por Francesc de Verntallat y a su son, desfilaban ante las murallas de las villas y ciudades que mayormente les cerraban la entrada, tildándolos de bandoleros, porque la consideraban como una invitación musical a la revuelta (*Revolta dels Remences*).

10 « Con mudanzas y meneos | den principio al *Contrapàs* ». Como sea que un mozo andaluz no entiende el vocablo, se aclara que «contrapàs es un baile extranjero» (Cervantes, *Obras Completas*, ed. d'Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, p. 933). Edición en red: <http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/cec/disk5/IFWORD.html>

11 Farnés 1993, II: 770-2. En latín se decía: "Sunt tibicinibus plenae tibicinis aedes". En castellano dicen: "En casa del gaitero todo son danzantes"; "en la casa del tamborilero, todos saben danzar la pavana"; "en casa el tamborilero, el mozo baila el primero" o "siempre engendra un bailarero el padre tamborilero", etc.

12 « ballar ab mi no us sia greu / moveu los peus, ara sou meu, / ab *contrapàs* » (vv. 76-78, Bofarull 1865: 301).

13 Ms. 2909, fols. 223-227v, danza n.º 14, BnC. Apud Sanchis Francés 2019, I: 354n.

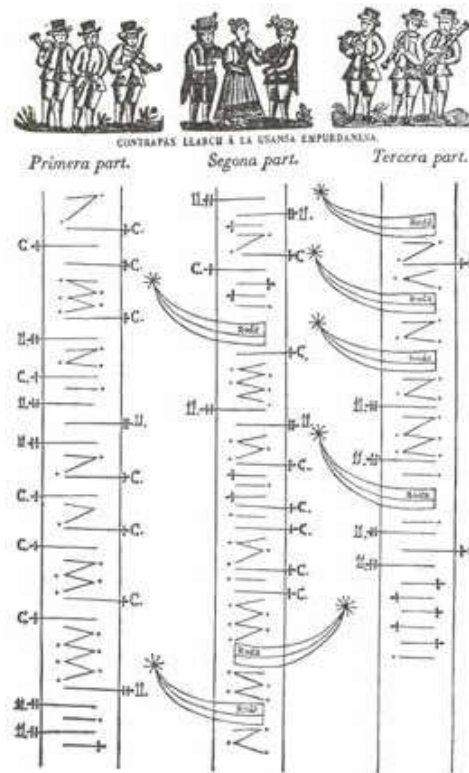
14 Como explicaba un testigo que la presencié todavía bien viva en la Cataluña norte, «ens creuríem transportats al mig d'una cerimònia religiosa: Sense crits, tothom és atent i com recollit» (Jean d'Avalri, *Le coq Catalan*, n. 41, 9 d'octubre de 1920).

15 En Prats de Molló, el *contrapàs* no podía comenzar antes que -traduzco- « el señor párroco, a la salida de la misa, fuese a situarse en el primer escalón de las "costes e creus" para presidir el *contrapàs* », según el testimonio de Leopold Colomer, viejo bailarero que en 1979 reaprendió el baile que se había perdido en 1945 y colaboró en su recuperación, junto con otros ancianos que todavía lo recordaban (Lluís-Gual 2011: 87).

cola y el medianero dispuestos respectivamente al frente, al final y en el centro de la hilera que les permitía “sacar el contrapàs” con la propiedad exigida, en forma de concluir exactamente en el punto donde habían iniciado, esto es, ante los músicos (Pujol & Amades 1936: 162-191). El marco de ejecución debía ser, sin duda, la plaza, y una de las aptitudes fundamentales del ‘contrapassaire’ era poseer el concepto de «reparto» del espacio o de «proporcionalidad del movimiento en el espacio donde se baila», aspectos que ya aparecen en los tratados de danza del siglo XV (Mas i Garcia 1988: 20). Cuando la música se ralentizaba, el cabo y el extremo se juntaban y la hilera formaba un corro, llamado «rueda» o «rodada» y que servía para descansar (Mas Corretger 1992, I: 91). La dificultad de su ejecución se debe a su «estructura coreográfica cadencial irregular y continuada», que obligaba a un aprendizaje previo que debía permitir ‘repartir’ el contrapàs, lo que exigía la habilidad de combinar movimiento, espacio y sonido. A pesar de su gran valor coreográfico, su trabajosa naturaleza irregular determinó modernamente una progresiva simplificación o el olvido (Mas i Garcia 1988: 19-23). Sin embargo, por tradición se conserva en activo en Prats de Molló (Vallespir) donde se baila en la plaza y ocasionalmente en el interior del templo¹⁶.

Del siglo XVIII datan los primeros mapas o gráficos del *contrapàs*¹⁷, que, según indica Carles Mas se inscriben en la tradición de notación coreográfica catalana nacida en el siglo XV, como se muestra en el manuscrito de Cervera donde se describen una serie de bajas danzas y de ballets, anotados y grafiados con un procedimiento simbólico original que constituye la primera notación coreográfica conocida en Occidente, creada en el entorno de los maestros de danza catalanes del siglo

XV (Nocilli 2013), sistema que se reencontra en el manuscrito del Hospital de fines del XVI donde también se combina la descripción literaria de las danzas con la indicación de los pasos coreográficos mediante signos, y entre las que figura también el *Contrapàs*¹⁸. Las ediciones de los mapas del *contrapàs* se encabezan con viñetas donde se figuran un grupo de tres danzantes (quizás los responsables de sacar el contrapàs: el cabecilla, el extremo y el medianero) y dos grupos de músicos: 5 aerófonos (trompa o corno, cornamusa o gaita, flautín o caramillo, chirimía y fagot), un cordófono (rabel o violín), aparte del tamboril del caramillero.



Es difícil identificar nombres de danzas del pasado con el presente, y es complicado trazar parecidos iconográficos pretéritos con las danzas tradicionales pervividas.

¹⁶ La danza en 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=rBJV-zUphx4>, y en 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=q33qk51Jkoo>

¹⁷ Se halla un primer mapa manuscrito del *contrapàs* de 1797 procedente de la Selva de Mar, según Capmany 1930-1953, II: 39.

¹⁸ Hay que recordar que en 1592 se fundó la importante Cofradía de Maestros de Danza, que siempre estuvo vinculada al Hospital de la Santa Creu, que tuvo el monopolio de la exhibición teatral en Barcelona hasta 1833 (Mas i Garcia 2009: 236-239).

Pero fijémonos en el friso de la Danza Macabra de Dresden, obra de Christoph Walter (1534-1536) hoy en la Dreikönigskirche: la hilera está encabezada y cerrada por un esqueleto, mientras que en el centro hay un tercer muerto, como si se tratasen de los conductores del *contrapàs*: cabecilla ante el Papa (y todos los eclesiásticos que le siguen), medianero cogiendo al Emperador (seguido de todos los laicos) y el cola cerrando la ristra.



La hilera del *contrapàs* eventualmente podía cerrarse en círculo (en las pausas o «rodes» y en la «rodada» final), como parece culminar la *Dança General*, danza «muy dura» que uno de sus personajes llama «danza medrosa» - danza temible - (xxviii) y que otro rechaza «andar en ella» (xxxii), pero que la Muerte concluye conminando a la humanidad entera «a entrar en mi danza sin excusación» (lxxviii), y los mortales acaban asumiendo que «la muerte con danza muy dura nos meta en su corro» (lxxix). Por lo tanto, la *Dança General* sería una danza lineal como el *contrapàs*, de movimiento y espíritu tendente a la circularidad que culminaría con este final «en corro» tan expresivo.



Un corro que también forma la original danza macabra de Morella, donde los vivos danzan alrededor del muerto. Y, como decía Emmanuel Roidis, «respeto a los muertos, incluso cuando aún están vivos», cosa que me recuerda la *Imago mortis* de Michael Wolgemut (1493) donde bailan

unos muertos muy vivaces, que, poniéndoles rostro (y hay para escoger entre los inquisidores de la piel de toro), se convierten en unos vivos muy mortecinos, tocados de muerte en su desenfrenada danza de injusticia y demofobia que merecería un verdadero *descensus ad inferos* de los responsables de tanta iniquidad.



BIBLIOGRAFIA

- Arcangeli, A. 2000, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso/Roma.
- Backman, E.L. 1952, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Allen & Unwin, London.
- Bertran, J. 2017, *Les representacions del turc en el cicle de Corpus, de santa Tecla i d'entrades espectacularitzades a Tarragona*, in Sanchis & Massip: 199-212.
- Bofarull, M. 1865, *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell*, vol. II (Colección de Documentos Inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, xxviii), Barcelona: 267-317.
- Buttitta, I.E. 2002, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità popolare*, Meltemi, Roma.
- 2006, *I morti e il grano. Tempi del lavoro e ritmi della festa*, Meltemi, Roma.
- Capmany, A. 1922, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*. Políglota, Barcelona.
- 1930-1953, *La dansa a Catalunya* (2 vols), Ed. Barcino, Barcelona.
- Chabàs, R. 1903: *Estudios sobre los sermones valencianos de san Vicent Ferrer. vi. Invectivas contra las mujeres*, « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », 4: 291-295.
- De Martino, E. 2000 [1958], *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto de Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Du Cange [Charles Du Fresne] 1885, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, conditum a Carolo du Fresne, domino Du Cange*, L. Favre, Niort, vol. 5.
- Español, F. 1992, *Lo macabro en el gótico hispano*, « Cuadernos de Arte Español », 70: 4-31.
- Farnés, S. 1992-1999, *Paremiologia Catalana Comparada*, a cura de J.Vidal Alcover, M. Sunyer, J.L.Savall, Columna. Barcelona. 8 volúmenes.
- Fée, A.L.A. 1850, *Voceri, Chants populaires de la Corse, précédés d'une excursion faite dans cette île en 1845*, Editorial Victor Lecou, Derivaux, Paris & Strasbourg.
- Hamilton, M. 2012, "Text and Context: A Judeo-Spanish Version of the *Danza de la muerte*", in Amy Aaronson-Freedman and Gregory Kaplan (eds.), *Marginal Voices: Studies in "Converso" Literature of Medieval and Golden Age Spain* (Medieval and Early Modern Iberian World, 46), Leiden, Brill: 161-181.
- Infantes de Miguel, V. 1997, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII - XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Iturralde y Suit, J. 1911, *La Danza de Animalias y la Danza Macabra del Convento de Santa Eulalia de Pamplona*, « Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra », II: 21-27 y 79-89.
- Lafont, R. ed. 1998, *La Chanson de Sainte Foi*, Droz, Genève.
- Lluís-Gual, O. 2011, *El contrapàs a la Catalunya nord*, « Caramella », 25: 87-90.
- Mâle, É. 1922, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Armand Colin, París: 347-389.
- Mandach, A. de 1980, *La Chanson de sainte Foy en occitan: chanson de geste, mystère ou "théâtre en danse"?*, in Yves Giraud (ed), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Gunter Narr Verlag, Tubinga-París: 15-43.
- Martínez de Toledo, A. 1971 [1438], *Arcipreste de Talavera. Corbacho, o reprobación del amor mundano*, Ediciones Zeus, Barcelona.
- Mas Corretgé, R. 1992, *Dansàneu. Els balls populars del Pallars*, vol. i, El Mèdol, Tarragona.
- Mas i Garcia, C. 1988, *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*, Institut del Teatre, Barcelona.
- , 2009. *L'expansió de la dansa d'escola*, in A. Garcia Espuche (ed), *Dansa i música. Barcelona 1700*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona: 229-299.
- Massip Bonet, F. 1997a, *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses*, Centro de Estudios y Actividades Culturales, Madrid.
- 1997b, *Prerrománico y románico (Historia del Arte Gallach, vol. 4)*, Océano, Barcelona.
- 2004, *El análisis del teatro a través de la iconografía*, « Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico », 37: 11-30.
- 2007, *La dansa i el teatre en els camins de pelegrinació*, in M.T. Ferrer-P. Verdés (eds), *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona: 477-484.
- 2014, *L'harmonia de l'univers, la dansa en cercle a l'Edat Mitjana*, in L. Buttà / J. Carruesco / F. Massip / E. Subías (eds), *Danses imaginades - Danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat Clàssica fins a l'Edat mitjana. Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (Trama, 1), Tarragona: 65-83.
- 2019, *Aureli Campany i la Dansa*, in Aureli Campany, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona: 23-50.
- 2019 [2020], *Staging the Crusade against Islam: the Twelve Peers of France and European Popular Theatricality*, « European Medieval Drama », 23: 31-70.
- Massip, F. ed 2020, *Comedia de Corte. «La vesita» de Juan Fernández de Heredia, poeta y caballero valenciano*. Edición y estudio de Francesc Massip (Documenta, 12). SEHL & SEMYR, Salamanca.
- Massip, F. & L. Kovács 2004a, *El baile: conju-*

- ro ante la muerte. *Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, CIOFF-INAEM, Ciudad Real.
- 2004b, *Les Franciscains et le genre macabre: Les Danses de la Mort et la prédication*, «European Medieval Drama», 8 : 91-105.
- 2017, *La teatralitat medieval i la seva pervivència (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I)*, Institut del Teatre & Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Morrás, M., Hamilton, M. 2000, *Un nuevo testimonio de la "danza de la muerte": hacia la versión primitiva*, in M. Freixas & S. Iriso (eds), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 1999)*, AHLM, Santander, ii: 1341-1352.
- Mullally, R. 2011, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Aldershot: Ashgate.
- Nocilli, C. 2013, *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Amalgama, Barcelona.
- Pujol, F. & J. Amades 1936, *Diccionari de la dansa*, Cançoners Populars de Catalunya, vol. I, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Barcelona.
- Rokseth, Y., 1947, "Danses cléricales du XIIIe siècle", *Mélanges 1945. Études historiques*, vol. 3, Parigi, Les Belles Lettres, pp. 93-126.
- Sanchis Francés, R. 2019, *La dansa metafòrica en la festa valenciana*, Tesis doctoral leída en la URV, 19/11/2019.
- Sanchis Francés, R. & F. Massip (a cura di) 2017, *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Afers, Catarroja & Barcelona.
- Saxl, F. 1942, *Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtland Institutes», 5: 82-142.
- Schmitt, J.C. 2016, *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, París.
- Utzinger, H. et B. 1996, *Itinéraires des Danses macabres*, Ed. J.M. Garnier, Chartres.
- Wright, C. 2001, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, Cambridge.