



Universidad
Zaragoza

Trabajo de Fin de Grado

Danzas en la Corona de Aragón: una aproximación a su estudio y evolución durante la Plena y Baja Edad Media

*Dances in the Crown of Aragon: An approach to their study
and evolution during the Early and Late Middle Ages*

Autora:

Pilar Miguel Maluenda

NIP: 795314

Directora:

Dra. Concepción Villanueva Morte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA

Curso académico 2023/2024

RESUMEN

La danza en el imaginario medieval tuvo un carácter ambiguo con connotaciones que transitan entre lo moral, lo lúdico, y lo pecaminoso o incluso lo sanador. Tiene un componente religioso y ritual, pero no sólo, también político, social y subversivo, que la dota de una importancia mayúscula en el estudio de la sociedad y cultura del medievo.

En este trabajo se estudiará la danza pleno y bajomedieval de la península ibérica, especialmente en los territorios de la Corona de Aragón, para ver la evolución de unas mismas estructuras coreográficas que se representaban en todos los ámbitos religiosos y culturales. La danza va a ser analizada como un crisol común de todos los estamentos sociales, presente en contextos urbanos, pero también rurales, cortesanos y eclesiásticos, donde cobra una especial relevancia por su realidad social y conceptual la mujer. Finalmente, se trazarán líneas evolutivas con tradiciones performativas que, aunque no naciesen estrictamente en la Edad Media, tienen claros componentes lúdicos medievales.

Palabras clave: Danza en la Edad Media, simbiosis de las religiones, papel de la mujer en la danza, figuras danzantes en la iconografía del medievo, pervivencias performativas.

ABSTRACT

The dance in the medieval imagination had an ambiguous character with connotations ranging from moral and playful to sinful or even healing. It possessed a religious and ritual component, but not exclusively; it was also political, social, and subversive, which gives it significant importance in the study of medieval society and culture.

This work will study the dance of the High and Late Middle Ages on the Iberian Peninsula, especially in the territories of the Crown of Aragon, to observe the evolution of the same choreographic structures that were performed in all religious and cultural spheres. The dance will be analyzed as a common crucible for all social estates, present in urban contexts, but also in rural, courtly, and ecclesiastical settings, where women gain special relevance due to their social and conceptual reality. Finally, evolutionary lines will be drawn with performative traditions that, although not strictly born in the Middle Ages, have clear medieval playful components.

Keywords: Dance in the Middle Ages, symbiosis of religions, role of women in dance, dancing figures in medieval iconography, performative survivals.

Yo os digo... que la Danza, a mi entender, no se limita a ser un ejercicio, una diversión, un simple arte ornamental, ni siquiera un juego de sociedad a veces; es una cosa muy seria, y hasta en ciertos aspectos, venerabilísima. Toda época que haya comprendido el cuerpo humano, o que haya experimentado al menos, ese sentimiento de misterio que lleva implícito, los recursos, las limitaciones, la ambivalencia de energía y sensibilidad que lleva consigo, ha cultivado, ha venerado la Danza.

Paul Valéry

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	
1.1. Justificación sobre la elección del tema y motivaciones del trabajo	4
1.2. Objetivos perseguidos y metodología aplicada	5
1.3. Estado de la cuestión	6
II. LA DANZA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA EN LA PLENA Y BAJA EDAD MEDIA	8
2.1. Danzas y rituales propios de la Corona de Aragón	20
III. FIGURAS DANZANTES MÁS REPRESENTADAS EN LOS TEXTOS BÍBLICOS	25
3.1. La danza de la victoria de Miriam	26
3.2. La danza del rey David	27
3.3. Salomé como un <i>topos</i> representativo en la iconografía	28
IV. REPRESENTACIONES DANCÍSTICAS EN EL ARTE ROMÁNICO ARAGONÉS	32
V. PERVIVENCIAS MEDIEVALES EN TRADICIONES ULTERIORES	40
5.1. La danza de “moros y cristianos”	40
5.2. El <i>Ball dels salvatges</i> de Benabarre	42
5.3. La Contradanza de Cetina	42
5.4. Bailes del oso	43
5.5. Danzas de Santa Orosia	44
5.6. Otras pervivencias	44
VI. CONCLUSIONES	46
VII. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS UTILIZADOS	48
VIII. ANEXOS	56

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación sobre la elección del tema y motivaciones del trabajo

Los temas que más han llamado la atención a la historiografía de todas las épocas han discurrido entre lo económico, el estudio de los acontecimientos bélicos, las políticas dinásticas, las biografías de grandes personajes o las distintas luchas entre estados. Sin embargo, ya desde hace varias décadas, los derroteros historiográficos se han adentrado en otro ámbito, al que hasta entonces no se había prestado atención, la llamada historia cultural. En el presente trabajo voy a tratar de adentrarme en un tema de estudio que ha sido relativamente poco analizado dentro de esta “nueva” historia cultural, la historia de la danza, concretamente desarrollada en las épocas pleno y bajomedieval.

La danza es un fenómeno universal que está presente en la vida cotidiana de todas las culturas, razas y civilizaciones desde tiempos prehistóricos, como así lo atestiguan las pinturas rupestres, y ha contribuido claramente al avance sociocultural de las diferentes comunidades. Considerada generalmente como la expresión de arte más antigua, a través de ella se comunican sentimientos de alegría, tristeza, amor, vida, muerte. De ahí que el ser humano a lo largo de la historia no sólo ha utilizado la danza como liberación de tensiones emocionales, sino también desde otros aspectos: ritual, mágico, religioso, artístico, etc.

Desde las danzas cretenses, las danzas dionisias y las cariátidas en la Antigüedad, pasando por las carolas, la danza macabra, el saltarello, las danzas bajas, la pavana o la tarantela en época medieval, hasta llegar a los dances tradicionales, los ritmos latinos, la danza clásica o los bailes en las verbenas de los pueblos, entre un largo etcétera, todas ellas han acompañado al son de la música el devenir de las gentes. Muchas de las manifestaciones festivas actuales, ya sean coreografías o representaciones folclóricas, tienen un origen artístico medieval –algunas incluso anterior, con un claro sello bizantino o islámico–.

Más allá de su impacto profundo y polifacético en la vida y experiencias personales y culturales, o de su importancia en todas las manifestaciones festivas, lo que interesa destacar también es el carácter político, religioso y subversivo que desplegó la danza a lo largo de la Edad Media.

Las noticias, vestigios y testimonios conservados sobre la danza en la Antigüedad clásica y después en la Medievalidad, se pueden rastrear a través de diferentes fuentes

documentales de naturaleza heterogénea. La relevancia de este arte se refleja en la documentación eclesiástica, aquella que en la mayoría de las ocasiones la condenaba, en la literatura coetánea, en la música o en las representaciones visuales de espacios religiosos, públicos o privados.

La temática que me propongo tratar ha estado relativamente poco investigada para el período medieval, y menos si cabe, en la Corona de Aragón. Por ello, aunque existen bibliografía y estudios específicos, este trabajo tiene como fin último adentrarse en una materia poco conocida por el público no avezado, que todavía presenta varias posibilidades de aproximación.

Y es que, a partir de la expansión mediterránea de los siglos XIII y XIV, la Corona de Aragón se convirtió en una importante encrucijada geopolítica y social que también destacó en el aspecto artístico e iconográfico y en la documentación histórica, literaria, musical y coreográfica. Las tradiciones líricas trovadorescas y juglarescas occitano-catalanas, francesas, andalusíes y castellanas, la influencia de las maestrías de danza italiana, así como las coreografías representativas de los gremios urbanos, las prácticas rituales cristianas, también las prácticas islámicas o judías, o las performances rurales constituyen algunas de las contribuciones que se sitúan en las raíces de la coréutica de estos territorios.

1.2. Objetivos, fuentes y metodología

La presente memoria pretende explorar una línea de investigación –como acabo de señalar– no muy atendida por la historiografía, en la que se tratará de indagar en los tipos de danza desarrollados en la península ibérica durante el Medievo (según diferentes criterios de clasificación) y su influencia sociocultural, para centrarse más tarde en las propias de la Corona de Aragón, así como examinar sus posibles pervivencias en representaciones y tradiciones ulteriores. Del mismo modo, se analizarán las figuras danzantes más representativas o representadas, además de algunos de los vestigios románicos donde aparecen escenas dancísticas en el reino de Aragón, especialmente en la comarca de las Cinco Villas, que son anteriores a la cronología bajomedieval, concretándose en el siglo XII-XIII, momento en el que esta temática iconográfica se difundió con fuerza. De igual manera se pretende mostrar el gran calado que ha tenido esta riqueza patrimonial fruto de un notable mestizaje en la cultura posterior. Por último,

se establecerán relaciones y conclusiones a las hipótesis que vayan surgiendo con el fin de crear una base introductoria al universo dancístico medieval.

Para llevar a cabo este análisis e interpretación, la metodología aplicada ha partido del análisis desde múltiples campos (antropológico, psicológico, pedagógico, sociológico, artístico, musical...), ya que la danza es, ante todo, una expresión artística multifacética. Podría decirse que en la propia naturaleza del ser humano está el origen de la danza, en esa necesidad natural de todas las criaturas por expresar la emoción a través de la gesticulación. Prueba de ello es también que la enseñanza de la misma no sólo se reduce a aprender movimientos estéticos o a la expresividad del lenguaje corporal, sino que está relacionada con diversas disciplinas que, en efecto, abarcan básicamente todas las ciencias sociales y humanas, así como distintas habilidades sociales, interpersonales... Esto convierte a la danza en una de las actividades más completas y flexibles que se pueden plantear a nivel interdisciplinar.

En primer lugar, se han usado las fuentes iconográficas, puesto que, si se leen adecuadamente, nos acercan directamente a la visión medieval de la danza; así como fuentes musicales y documentales, como puede ser la danza de Salomé. A esto hay que sumar la recopilación de información de fuentes secundarias, trabajos de investigación entre los que quiero destacar el corpus de obras de Licia Buttà o Francesc Massip. Asimismo, he trabajado con portales digitales accesibles en red, con foros como ICONODANSA –portal que proporciona material iconográfico, documental, literario e incluso coreográfico recogido por el equipo de investigación de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, encabezado por Licia Buttà, Francesc Massip y Raül Sanchis–, la guía digital de arte románico, o MORESCAROLE, donde hay recopiladas coreografías de origen medieval, entre otros recursos.

1.3. Estado de la cuestión

Si partimos de un pequeño balance historiográfico, cabría puntualizar de nuevo que el estudio sobre la danza no ha sido un ámbito de investigación prioritario. Aun así, contamos con autores/as y obras de referencia, como la de Jean Claude Schmitt, a través de sus estudios culturales, como *Les rythmes au Moyen Âge*, donde ha explorado temas como la danza, el cuerpo y la representación del ritmo en la cultura visual medieval. Su trabajo contribuyó a dar un giro en la forma de abordar la investigación, destacando aspectos que, por su naturaleza transversal, pueden ofrecer una comprensión más clara de

los fenómenos históricos y culturales. “Schmitt ha sido pionero en identificar el gesto, el cuerpo, el movimiento rítmico como factores distintivos e identificativos de las comunidades sociales medievales” (Buttà, 2014: 7). También cabe destacar los análisis de Aby Warburg de principios del siglo XX, los cuales expusieron la importancia que tenían las imágenes en movimiento como *topos* mismo de la forma, una forma que atraviesa el tiempo y, adaptándose a nuevos estilos, lo modifica. Además, en las últimas décadas también han destacado los estudios de Alessandro Arcangeli, a sumar a los tantos historiadores del arte o musicólogos, que a través de la iconografía han aportado luz a este ámbito de estudio.

Asimismo, para la realización del presente trabajo ya se ha mencionado que han sido imprescindibles el corpus de obras de Licia Buttà, Francesc Massip y Raül Sanchis, autores de referencia en torno al tema de la danza, y más concretamente la realizada en la Corona de Aragón, destacando *El teatre del cos. Dansa, espectacle i rituals a la Corona d'Aragó*; además de las investigaciones de Idoia Murga Castro, Jesús Lacasta Serrano, Artemis Markessinis y Ricardo Quintanilla González, quienes han elaborado verdaderos compendios muy ilustrativos sobre la práctica dancística.

Para el apartado de análisis de las representaciones románicas de escenas de danza, se han consultado varios autores y sus obras que, en este ámbito, podría decirse que son las más sobresalientes. En este sentido no me resisto a citar las obras de Félix Rivas González, que cuenta con algunos estudios realmente esclarecedores; o también las aportaciones de María Isabel García Peromingo o Carmen María Zavala Arnal.

En definitiva, son estudios que demuestran la importancia de la danza como manifestación innata y universal de la humanidad, y cuyo estudio permite aportar más información de cómo es esta en la sociedad medieval y sus diversos estamentos, las interacciones sociales que se crean, cómo vive la cotidianeidad o incluso cómo es la convivencia dentro de esa sociedad multicultural que la alberga.

II. LA DANZA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DURANTE LA PLENA Y BAJA EDAD MEDIA: TIPOS E INFLUENCIA SOCIOCULTURAL

El marco cronológico de este ensayo asume que la Plena Edad Media tiene unos límites que, aunque algo artificiales, *grosso modo* discurren entre los siglos XI y XIII. También se la denomina Edad Feudal y tradicionalmente ha sido caracterizada por un crecimiento y expansión en todo el Occidente europeo, aunque eso sí, lento y desigual. En la península ibérica son momentos de conexión de elementos culturales –aunque no solo– islámicos con los perfiles cristianos, una simbiosis que, lejos de ser una ‘reconquista’ de los reinos cristianos, refleja una fusión y sincretismo de cultura, lenguaje, arte, música¹ y, también, danza. Por tanto, aunque ésta hunde sus raíces en el legado clásico, evolucionará de distinta manera según los diferentes contextos religiosos. Aun así, como ha apuntado Idoia Murga, se aprecian conexiones muy claras en el ámbito dancístico entre las distintas religiones, lo que ha denominado *dualismos danzados*.

El periodo de la Baja Edad Media, o también llamado Edad Media Tardía, que comprende los siglos XIV y XV, ha sido asociado a una época de crisis, aunque desde hace unos años está siendo redefinido en términos de cambio o transformación. Gran parte de las dificultades de estos siglos, de la ralentización de la economía, por ejemplo, se irán superando en el siglo XV, con claros síntomas de crecimiento en los ámbitos de las manufacturas y el comercio. Por lo que se refiere a la cultura y a la espiritualidad, también se asiste a ciertas mutaciones, como una cierta laicización de las costumbres o el impulso de universidades como centros de formación. El Tardomedievo, y por extensión toda la Medievalidad, no es un período oscuro, como defiende ese cliché perpetuado en cierto cine o narrativa, sino el momento de germen y cristalización de muchos procesos como el florecimiento del arte gótico que conlleva esa entrada de luz y altura de los edificios góticos.

Respecto al ámbito dancístico, tampoco se debe analizar como el resultado de un lapso de tiempo oscuro, deprimente, de esa fase intermedia entre la época dorada de la Antigüedad y el renacer de la tradición clásica con el Renacimiento –descripción que fue creada ya en el siglo XV para hablar del periodo anterior por humanistas como Flavio

¹ Las influencias religiosas del islam y del judaísmo se advierten en algunas de las 427 melodías escritas en galaicoportugués que recoge la obra *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Arabistas como Julián Ribera o Manuel Pedro Ferreira analizaron esas influencias y orígenes árabes, destacando que “el ritmo, melodía, métrica y estilo en la obra marihana eran el resultado de una miscelánea de elementos de diferentes orígenes e influencias” (López Perich, 2022: 27). Bruno López explica que esa multiculturalidad estaba presente en las cortes reales cristianas, en las que se contratataba a músicos árabe-andalusíes para las fiestas.

Biondo–, como la época del surgimiento de bailes con una casuística distinta, pero que son muy característicos y que han perdurado hasta hoy en día. De hecho, Paul Zumthor a finales de los años 80 reconoció la importancia del baile en el medievo:

“Si no fuera por la indigencia de nuestra información habría que (...) reconocer la supremacía absoluta de la danza entre las formas de arte que pusieron en práctica o en causa, durante los siglos medievales, de alguna manera el cuerpo viviente”².

Como bien apunta Idoia Murga, la danza tuvo un papel destacado en toda la Edad Media, no solo como una práctica social y cultural, sino también como vehículo transmisor de idearios y creencias, como evidencian las referencias escritas, visuales y musicales. “El cuerpo y el ritmo se convirtieron en herramientas alegóricas, políticas y simbólicas, canalizadoras de conceptos, sistemas y órdenes” (Murga Castro, 2023: 37). En el mismo sentido, Schechner afirma en su investigación que la vida estuvo llena de entretenimientos populares, de teatro, danzas y música, tanto a puerta cerrada como en el exterior de iglesias y palacios (Cuesta Dueñas, 2015: 69).

Por tanto, hay que entender el cuerpo en movimiento “como forma simbólica, como acto que define el espacio de la ciudad antigua a nivel físico, social y político, como momento creador de identidad popular en el Medioevo rural y como estilización civilizadora en la ciudad tardomedieval” (Buttà, 2014: 7).

Para estudiar el impacto y papel de la danza en este periodo es necesario interpretar las fuentes, que para el ámbito que nos ocupa quizás las más importantes sean las representaciones iconográficas, ya que aunque siempre resultan insuficientes, son bastante más abundantes que las fuentes musicales y coreográficas, pues no siempre van a reflejar estrictamente la realidad, por lo que hay que descifrar todos aquellos códigos y referencias que pudieron ajustarse al contexto social y cultural. Con el objetivo de adentrarnos en todo ello, hay que tener en cuenta que, en la Europa medieval, y especialmente en la península ibérica, asistimos a una confluencia de religiones – cristianismo, islam y judaísmo– y por tanto habrá diferentes perspectivas y consideraciones de la danza dependiendo de la cultura religiosa. De forma ilustrativa, hay registros que constatan la convivencia de las danzas de las tres culturas en algunas fiestas y actos públicos, como por ejemplo en 1474 con los funerales por Enrique IV y la

² Zumthor, Paul (1989) *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid, p. 301. Citado en Buttà, 2014: 7.

proclamación de Isabel I de Castilla³ o en el Corpus Christi de Madrid en 1481 (Torres Balbás, 1954: 41-79).

El baile era en muchas ocasiones el protagonista, tanto en la ciudad como en el campo, en entornos privados o más públicos, prueba de ello son los *ballatoria* o *choraria*, que eran construcciones que se ubicaban en el centro de la villa y servían para mostrar diversos entretenimientos. Por ejemplo, en algunas ciudades germánicas se han encontrado casas de danza fabricadas en piedra al lado de las cámaras del consejo, cuyo origen se remonta a las comunidades judías del siglo XII (Murga Castro, 2023: 48).

Pese a que el baile estaba presente en las celebraciones más profanas y en la vida cotidiana de las gentes, es indudable que estaba muy ligado a la religión. Desde época antigua se considera una forma de comunicación con lo divino y en muchas ocasiones tenía un claro componente sagrado. Con la llegada del cristianismo esa concepción cambia, y el baile no llega a encontrar su lugar dentro de la nueva religión (Pérez Valiño, 2019: 189). Por el contrario, lo que encontramos es una clara condena, como se puede apreciar en la figura de Salomé. Es decir, ya desde los primeros tiempos de transición hacia el cristianismo hubo una tajante condena, la clara influencia de las ideas platónicas, donde se señalaban los aspectos positivos, pero también los negativos, persistió en autores helenísticos como Filón de Alejandría o Clemente de Alejandría, en cuyo discurso sobre cómo debía ser un buen cristiano hacía referencias a la danza y la música como factores que provocan la perdición del fiel hacia el camino del vicio, y que tanto una como la otra son causa de “la lascivia, la deshonestidad y la idolatría” (Pérez Valiño, 2019: 192). Hallamos ejemplo de todo ello en la recomendación que aparece en las actas del III Concilio de Toledo (589) de dejar de realizar danzas durante los oficios religiosos. Pero también confirma que se realizaban danzas litúrgicas en festividades como la Pascua o la Navidad, tanto en el interior como en el exterior, donde los movimientos y gestos ya estaban codificados. Sin embargo, estudios actuales como la tesis doctoral de Phillip Knäble sobre la liturgia medieval en la Borgoña, han reactivado el debate al afirmar que las prácticas dancísticas no solo se daban en ámbitos populares, sino también en el corazón de la iglesia:

³ En la proclamación de Isabel la Católica “hecha primeramente dentro de ese tempo, en la puerta de los Apóstoles, y luego en el Mercado grande, concurriendo los moros con sus danzas de espadas y momos, y los judíos llevando sus *toras* o libros sagrados y tañendo trompetas y tamboriles” (Torres Balbás, 1954: 41).

“Le contexte clérical des danses est signifié premièrement par une date du calendrier religieux, deuxièmement par un espace sacré comme une église, un cimetière ou un espace temporairement sacralisé par un procession et, troisièmement, par la participation des clers aux danses” (Knäble, 2016 : 1).

También sigue esta tesis Raül Sanchis, quien afirma que:

“la danza estaba presente en el espacio sagrado en distintos tiempos, lugares y niveles (litúrgico-máxima expresión de la sacralidad, paralitúrgico y extralitúrgico): en la iglesia, bien durante el transcurso de alguna celebración litúrgica, bien en forma anecdótica; en el claustro, espacio procesional por excelencia; en los cementerios, lugares también sacralizados; en los atrios y en el entorno que rodea los templos, durante las romerías y las vísperas, y finalmente, en espacios/tiempos efímeramente sacralizados, como el recorrido realizado durante el transcurso de las procesiones. La danza es entonces un elemento consustancial a la práctica religiosa medieval [...]. En una sociedad en la que el cultivo del baile es omnipresente, la Iglesia juega la ambivalencia entre la denuncia y una cierta tolerancia” (Sanchis Francés, 2020: 196).

No obstante, la condena por parte de la Iglesia estará presente y continuará hasta el fin de la Edad Media. Prueba de ello son todos los documentos que censuran y reprimen la danza, como las declaraciones del Concilio de Palencia dictadas en 1472: *ordenamos que cualquier clérigo beneficiado, que anduviere en danzas y en otros actos deshonestos, o pronunciase cantos torpes o hiciere actos deshonestos en público... pierda los frutos del beneficio por un mes* (Quintanilla González, 2018: 248).

Pese a las condenas, el baile social era un pasatiempo patrício muy popular (Long, 2016: 1171), como ejemplifica el fresco del mural de Champassak del último cuarto del siglo XIII en el palacio palmesano de Can Catllar des Llorer, en Mallorca, donde se presenta una escena de danza y música (Carbonell, 2006: 62). Tanto el baile como la música formaban parte de los eventos, bodas y ceremonias, y en Florencia, por ejemplo, las principales fiestas religiosas estaban marcadas por bailes públicos; si bien se podían utilizar artistas profesionales, la élite joven también solía participar en esas ceremonias. Obras de arte de la época ilustran este tipo de momentos festivos, caso significativo son los *Efectos del buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, donde se observa una carola que también podría tener rasgos de farandola, pues hay unas figuras femeninas en hilera que pasan por debajo de los dos primeros bailarines [fig. 3].

En realidad, la línea entre lo válido y lo pecaminoso era muy delgada y, en muchas ocasiones, se trataba de marcar aquellas danzas o movimientos que sí eran aceptados, con el fin de diferenciar las demoniacas de las más pudorosas y válidas. Por ejemplo, el poeta Francesco da Barberino advertía que, si una mujer tenía que bailar, “debería hacerlo modestamente (...) no tratar de saltar como un juglar, para que nadie diga que es débil de mente” (Long, 2016: 1172), reflejando esa concepción negativa y misógina del baile y de la mujer.

A pesar de las reticencias de las autoridades religiosas, al final de la Baja Edad Media la práctica dancística experimentó un cambio significativo, adquirió mayor estatus, y fue difundida en las cortes europeas como símbolo de distinción, elegancia y poder, siendo incorporada como disciplina en la formación de la nobleza palaciega y convirtiéndose en un ingrediente imprescindible de celebraciones tanto públicas como privadas. Sabemos que en la corte de Pedro IV de Aragón a mediados del siglo XIV residían dos *trovadores de danza*, Jacme Fluvia de Mallorca y Pere de Rius (Murga Castro, 2023: 38-52).

Y no sólo en las cortes cristianas, sino que se puede evidenciar cómo en la península ibérica la llegada del islam trajo consigo una alta consideración de las artes, la danza y la música. Tanto es así que, como primer ejemplo, encontramos que en las cortes andalusías solía haber esclavas cantando y bailando, algo que también harían en cortes cristianas. De hecho, cobró tanta importancia el aspecto lúdico-musical que “se creó todo un conjunto de danza, equipado de vestuario, varas y canciones expresamente compuestas para reglar los movimientos de los danzarines” (Fernández Manzano, 1985: 129). Otro ejemplo es del lexicógrafo Al-Tifásí (1184-1253) quien cuenta que en veladas nocturnas en la Sevilla almohade había bailarinas y cantoras que estaban “adiestradas en estas artes, y a las que se concedía un diploma que las acreditaba al final de su formación” (Zavala Arnal, 2015: 400). En la literatura se puede observar, por ejemplo, cómo plasmó el escritor al-Saqundi en la *Risalat fi fadl al-Andalus*, las danzas femeninas realizadas con pañuelos y velos, e incluso con sables, según reflejó el historiador Ibn Jaldún en la *Muqqadima* –en realidad, había muchos tipos de danzas en las que se incluían diversos aparatos, como espadas, palos, disfraces o máscaras de caballos– (Murga Castro, 2023: 46-47).

Incluso podemos ponerle nombre a algunas de estas bailarinas. Encuadrada en época almohade, la primera de ellas es Nuzha, conocida como Yajūt al-šawq

(=*provocadora*), a quien el poeta malagueño Abu ‘Alî al-Hasan Ibn Kisrâ dedicó un poema hacia 1207 [ver anexo 2.2]. Isbiliya, una mujer sevillana, fue famosa por danzar en nupcias y enlaces, y la mencionaría Ibn Sa’îd. Y a principios del siglo XV también hay constancia de otra bailarina, esta vez morisca, Graciosa de Valencia, que actuó para distintas cortes, en Francia, Navarra y Castilla, y llegó a unirse a la corte de Alfonso V de Aragón, donde actuaba como Caterina (Murga Castro, 2023: 47).

Una vez constatada la importancia de la danza en esta época y, para tener un esquema general de las danzas medievales más conocidas en el horizonte europeo, vamos a describir brevemente cada una de ellas. Más tarde nos centraremos en aquellas que nos muestran las fuentes relativas a la Corona de Aragón.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que la incorporación de prácticas dancísticas en ceremonias y rituales estuvo muy influenciada por la herencia del antiguo Imperio Romano y Bizantino, donde se tiene constancia de la danza en los festejos de coronación de los emperadores bizantinos o en las entradas triunfales (Morfakidis, 1994: 164-166). Al margen de su presencia en este tipo de festejos, el baile también formó parte de la cotidianidad social en momentos destacados como la enfermedad o el tránsito de la vida a la muerte, y sirvió incluso para representar algunos síntomas de enfermedades. Precisamente, las tres primeras danzas que voy a tratar, la tarantela, el baile de San Vito y la danza macabra, ejemplifican perfectamente esta tipología.

La primera de ellas tiene su origen en el sur de Italia, y se caracteriza por su gran dinamismo. Era un baile que sanaba el tarantismo, es decir, la locura causada por la picadura de la tarántula, y que, aunque desaparecería en el XVIII, tanto en Sicilia como en Aragón persistirá hasta bien entrado el siglo XX⁴. Con respecto al baile de San Vito, también tuvo su origen en un sufrimiento, en este caso en los fallos en el control muscular (espasmos), y grandes hordas de enfermos se congregaban en la iglesia homónima, esperando una curación que nunca llegaba, dando como resultado un “espectáculo grotesco y patético de danza colectiva” (Markessinis, 1995: 59).

Los dos bailes serían ejemplos de la llamada coreomanía⁵: “explosiones extáticas de danzas implacables, movimientos repentinos y estremecedores, convulsiones

⁴ En Aragón, el *baile de la tarántula* llegará a ser una jota (Adamo, 2021: 257-287). Según Schneider, “hemos de colegir que dos medicinas musicales –la tarantela y la jota– pueden curar la misma enfermedad, aunque tanto difieren la una de la otra en su aspecto rítmico y melódico” (Schneider, 2016: 41).

⁵ “Mientras se esfuerzan por seguir las teorías etiológicas de diferentes épocas –entre ellas la posesión demoníaca, la epilepsia, la picadura de tarántula, el envenenamiento por cornezuelo de centeno, el estrés

corporales y gestos incontrolados han involucrado recursivamente a grupos de personas en el espacio público, suscitando condena religiosa, desaprobación moral, maniobras de control político y dispositivos patologizantes a través del discurso médico” (Di Matteo, 2023: 43).

Respecto a la danza macabra⁶, comúnmente llamada “danza de la muerte” –quizá la mejor reconocida por el público en general [fig. 4-6]– tiene un simbolismo fortísimo al reflejar el momento en que la Muerte despojaba de la vitalidad del movimiento, dejándolo inmóvil y transformándolo en un cuerpo sin vida, inerte (Murga Castro, 2023: 43). En la primitiva danza sólo bailarían varones, pero con el tiempo se incorporaría a las mujeres –tanto es así que iconográficamente se inventó una figura del esqueleto con cabellos femeninos–. Huizinga expresa que, en la antigua danza de la muerte, el bailarín todavía representaba al ser vivo, a su propio yo, y no a un difunto de su mismo estamento. La representación de una persona viva, y no de un esqueleto, danzando este tipo de baile, es lo que da a la danza su “fuerza terrorífica” e igualadora, según dicho autor (Huizinga, 1982: 206). Además, advierte que la danza incluía una sátira social, no solo una exhortación de la muerte. Aunque también hay quienes explican, como Rosenfeld, que estas figuras danzantes ataviadas todavía con la vestimenta propia de su estamento social no representaban vivos, sino aquellos que acababan de fallecer y danzaban en una ceremonia nocturna, excepto en los casos en donde la Muerte misma tomaba forma (España, Francia y Lübeck) (Infantes, 1997: 46).

El carácter metafórico de esta tipología de danza es trascendental y profundo y conforma todo un universo alegórico “de una metáfora perpetua y cíclica que alterna vida y muerte en un continuum circular” y que lo vemos reflejado en las danzas de almas en el purgatorio como la de Albadalejo (Castilla-La Mancha), danzas de la muerte caracterizadas por esqueletos en Verges (Cataluña) o de vivos en torno a cadáveres como los bailes del *vetlatori* de los *albades* (Comunidad Valenciana) (Sanchis Francés, 2020: 208).

colectivo debido a las condiciones de vida precarias, la histeria colectiva–, los datos adquiridos por los historiadores indican la necesidad de reconocer un cuadro complejo determinado por una multiplicidad de factores combinados y coemergentes, de los que destaca la estrecha correlación entre coreomanía y crisis sociopolíticas, provocadas por inundaciones, hambrunas, plagas, guerras, depresiones económicas” (Di Matteo, 2023: 44). El primer caso registrado en las fuentes es de 1374 en Aquisgrán, donde después de una inundación se comenzó a bailar durante días, algo que se documentó también en otras ciudades, como Estrasburgo en 1518, cuya epidemia no terminó hasta realizarse una peregrinación al santuario de San Vito.

⁶ Sobre el origen del nombre, hay quien piensa que proviene de *Chorea Maccabaeorum*, si bien lo más probable es que proceda de la palabra árabe *maqbar* que significa cementerio (Markessinis, 1995: 57).

El primer documento que habla de un “acto escénico macabro” en la península ibérica es el *Juego o entremés de la Muerte*, dedicado a Fernando de Antequera y su esposa Leonor en su entrada triunfal en Barcelona en 1412, quienes, agradados, quisieron que formara parte también de los entremeses de su banquete de coronación en el palacio de la Aljafería en Zaragoza el 11 de febrero de 1414 (Buttà, Massip y Francés, 2022: 153).

Sea como fuere, la representación del poder de la muerte sobre la vida no sólo estuvo reflejada en la danza⁷, también fue una constante en la poesía medieval europea [anexo 2.1]. Pictóricamente, en la península ibérica, la primera muestra de danza macabra se encuentra en los frescos del convento de San Francisco de Morella [fig. 6], representando una danza en círculo que “se convierte en una tipología anómala en el conjunto iconográfico europeo porque no danza ninguna muerte, pues es una danza de los vivos” (Sanchis Francés, 2020: 207). También hay documentación escrita de su ejecución en contextos medievales judíos, de hecho, se sabe que existían maestros de danza como Rabbi Hacén ben Salomo, quien dirigió un baile circular en la iglesia de San Bartolomé de Tauste (Zaragoza) en 1313⁸.

También hay otras tipologías, más profanas y ligadas a entornos festivos, tanto cortesanos como populares, y que poco a poco irán conformando los primeros tratados de danza. En muchas ocasiones la danza era incorporada en las representaciones escénicas, que también tenían cantos o teatro, pero en la Baja Edad Media ya se distinguían los distintos bailes medievales como la estampida, *ductia*, cantinela *rotunda* o el *retundellus*, o la cantinela *exweitata*, la danza de la muerte o danza macabra, la trista o *tresca*, carola o *quirola*, las cantigas danzables, danzas reales como la gallarda, la pavana, el *rondeau*, la balada, etc. (Fernández Manzano, 1985: 42), compartiendo algunos de ellos el rasgo de bailarse encadenadas, como la carola, tresca, estampía, ductia y saltarello.

Entre los siglos XII y XIV el tipo de danza más ejecutado en toda Europa tanto en ámbitos cortesanos y aristocráticos como en populares fue la danza circular, comúnmente conocida como *carola*, o también *ronde/rondeau* en Francia o *reigen* en Alemania. Fue la danza colectiva más destacada, llegando el verbo “carolar” a significar danzar, y así está

⁷ De hecho, anteriormente ya se advertía de su poder igualador en la literatura, y que luego se incorporará como elemento coreográfico en la danza, como la parábola de los tres muertos y de los tres vivos, donde tres jóvenes nobles encuentran a tres muertos, quienes les hablan de su propia grandeza terrenal anterior y del cercano fin que les espera a ellos, los vivos (Huizinga, 1982: 204).

⁸ Referenciado en M. Gómez Muntané, (2003) “Dance”, en E.M. Gerli (ed.), *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, Abingdon/Nueva York, Routledge, pp. 276-277. Citado en Murga Castro, 2023: 43.

reflejado en las novelas de Chrétien de Troyes, como *Romances asturianos* (1170), donde las chicas bailan, cantan, carolan y danzan (Buttà, Massip y Sanchis, 2022: 14); o bien en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (1198-1264) donde se cita la *quirola* [anexo 2.5].

Era una danza en la que hombres y mujeres cogidos de las manos bailaban en círculos cerrados, y combinaban distintos pasos o movimientos de brazos, una práctica muy similar al *branle*. En Castilla la Vieja se bailaba una variante de la carola, una rueda medieval compuesta por dos círculos concéntricos, el exterior de hombres y el interior de mujeres o parejas (Quintanilla González, 2018: 266). También es relevante la versión encadenada abierta de la carola, la *tresca*, que se bailaba en hilera, al igual que la farandola, dirigida y acompañada de juglares músicos que portaban violas y laúdes para marcar el tiempo de la coreografía, y que incluso se acompañaba de trovadores cantando. Era una danza típica de los campesinos, pastores y peregrinos, pero no se diferenciaba mucho técnicamente de la carola más allá del dinamismo, “no existiendo una línea divisoria entre las danzas populares y las cultas pues el punto real de ruptura entre ambas danzas es de esencia filosófica” (Quintanilla González, 2018: 266).

Las danzas circulares también se bailaban en los ciclos festivos populares celebrados en las calles de las villas, festividades en las que se conseguía desafiar el orden establecido –algunas de las cuales hasta el siglo XII estuvieron toleradas dentro de los recintos religiosos, para luego expulsarlas a la calle–. Estas ceremonias, muchas veces grotescas, llegaban a integrar además de bailes, música, cantos profanos o incluso sermones bufos. Ejemplo de este tipo de fiestas son la del “Obispillo”, la del “Rey ficticio”, la de “Año Nuevo” o las “fiestas de los Locos⁹”, entre otras como Carnaval o Cuaresma, y es que en el siglo XIII se calcula que un tercio del año sería festivo (Lacasta Serrano, 2010: 84).

Otra tipología es la danza de espadas, que se practicaba ya en la Antigüedad¹⁰ y que ha evolucionado hasta nuestros días, por ejemplo, con las danzas de moros y

⁹ No tenían una fecha fija y era un día “en el que los aspirantes al sacerdocio se disfrazaban sobre todo de asnos, saliendo de la iglesia bailando y haciendo procesiones bufas, acompañándose de danzas, cantos indecentes y exhibición de posturas lujuriosas” (Lacasta Serrano, 2010: 84).

¹⁰ Aunque Rebeca Sanmartín y Francesc Massip indican que no serían una pervivencia de las danzas germánicas descritas por Tácito en el 98 d.C., ni tampoco de danzas de origen prehistórico relacionadas con ritos de fertilidad o celebración de la cosecha. En este sentido apuntan: “aunque las danzas pírricas de la Antigüedad eran danzas guerreras donde se reproducían combates blandiendo y entrechocando armas, dando grandes saltos y en algún caso simulando matar al adversario, como cuenta Jenofonte, se trataba de

cristianos en los dances de localidades aragonesas. Se cree que en la Edad Media los juglares las pudieron tener en su repertorio, pero no aparece mencionada históricamente hasta 1350 en Nuremberg y más seguidamente a partir de 1389 por el carnaval de Brujas, donde se reseña la danza a cargo de unos jóvenes del gremio de marineros. Es un tipo de danza que se popularizó en el horizonte europeo en festividades como el Corpus, Carnaval u otras fiestas campesinas, y era un baile típico de las corporaciones juveniles, es decir, de los aprendices de algunos gremios, que en la Edad Moderna gozaría de gran popularidad (Sanmartín y Massip, 2017: 25). En cada lugar adquirió distintas formas, secuencias y figuras, representando algunas de ellas a personajes grotescos como bufones o incluso hombres vestidos de mujer como en Withby (Inglaterra) o Bohemia (República Checa); y otros a reyes y nobles, convirtiéndose en una danza de índole heroica como en Durham (Inglaterra), Clausthal y Luebeck (Alemania) o Francia; o bailarines ataviados con máscaras y vestidos, como los matachines en España e Italia (Markessinis, 1995: 64-66). En la península ibérica tenemos documentados varios ejemplos de danzas de espadas ya a finales del medievo, como en Ávila en 1474, donde danzantes de la comunidad islámica estuvieron bailando en honor a los Reyes Católicos o en 1487 en Sevilla, con la celebración de la toma de Málaga.

La danza de espadas se puede relacionar con las representaciones efectuadas por juglares y juglaresas, que, dirigidos por maestros de baile, bailaban las *morescas* (*moriscas* en castellano o *morris dance* en inglés). Se le atribuyó en un principio un origen morisco por la pintura negra de la cara de los bailarines, pero se cree que estaría ligado a un rito de llevar la cara untada con los residuos y cenizas de las hogueras de las fiestas campesinas. Tampoco se sabe a ciencia cierta que el fundamento de estas danzas fuera de tinte heroico; de hecho, podría ser más bien simbólico, representando sacrificios rituales de comunidades campesinas (Markessinis, 1995: 66).

Este tipo de danza de espadas extendida por toda Europa se basaba en pequeñas escenas coreográficas de acción inspiradas en mitos o alegorías, diseñadas para ser insertadas entre los actos de una comedia o entre los platos de un banquete en la corte, y que posteriormente se conocerán como *matachines*¹¹ (Murga Castro, 2023: 48-50).

combates fingidos que no parecen constitutivos de la danza de espadas propiamente dicha” (Sanmartín y Massip, 2017: 25).

¹¹ Pudo tener sus orígenes en las danzas de *mattis*, o danzas de los locos, frecuentes en la corte de Ferrara (finales del s. XV), que incorporaban multitud de acrobacias, pantomimas y recursos escénicos. Asimismo, “la investigación del origen de los matachines y su compleja identidad los sitúa en el contexto del carnaval

Difiere el lugar, pero normalmente los atributos eran los cascabeles en las piernas y las espadas, que solían ser de madera, con las que reproducían figuras coreúticas al chocarlas y entrecruzarlas.

También estuvo presente en las comunidades monásticas, ejemplo de ello es la escenificación que hay en el *Libro del conorte* de Juana de la Cruz de finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. El sentido de una danza en estos ámbitos se explica a partir “de una concepción de la danza como expresión simbólica de ideas, como esquema corporal de una religiosidad fuertemente marcada por la teatralidad, necesitada de una puesta en escena que sea descriptiva de la realidad social que la monja impone a su alrededor” (Buttà, 2017: 12). Se trata de un sermón sobre la exaltación de la cruz, en el que danzarán un baile de espadas en círculo unos ángeles músicos, dirigidos por Cristo, para más tarde unirse un grupo de vírgenes que efectuarán un baile de cordones (Sanmartín y Massip, 2017: 22).

A partir de finales del Trescientos y principios del Cuatrocientos, se empezó a popularizar el baile en parejas¹², algo que sabemos gracias a la difusión de nuevas partituras tipológicas. Este estilo se practicaba en diversas ocasiones festivas, como en celebraciones de compromiso, matrimonio o fin de la cosecha, y está relacionado con el género de la *estampie*, posteriormente denominada *basse danse*, una forma musical que se bailaba a través de saltos muy vigorosos donde los pies golpeaban el suelo con un tempo moderado (Quintanilla González, 2018: 259). Hay dos formas coreúticas en el baile en pareja, que son la *bassa danza* (o *baixa danza / baja danza* en Aragón y Castilla) y el *ballo*. La primera de ellas consistía en la consecución de cuatro pasos mediante movimientos de bajos y medianos siguiendo un ritmo uniforme, y en el caso de la península ibérica, tras esta danza se ejecutaba la *alta danza*, más dinámica y que incorporaba saltos. El *ballo*, por su parte, era estructuralmente más complejo al incorporar cuatro medidas: *bassa danza*, *quaternaria*, *saltarello* y *piva* (Murga Castro, 2023: 50-52).

y las fiestas religiosas italianas, las mascaradas, las *morescas* y otras representaciones de combates teatralizados como los *moros y cristianos*” (Lara Huete, 2019: 161).

¹² Asimismo, en la Baja Edad Media se empezó a asociar la danza con la literatura y el amor cortés, y la carola seguía siendo el esquema de danza protagonista. En los poemas el jardín, ese paisaje de amor, es el escenario de danza en contextos palatinos y domésticos, pues rara vez se muestran en la narrativa bailes en el interior. “La alusión al jardín del placer a través de elementos vegetales, omnipresentes en las figuraciones coreúticas medievales, responde a una estrategia de ilustración que favorece la asociación entre danza y código cortés” (Buttà, 2023a: 237).

Y es que, como es más conocido para el público en general, con el desarrollo de estas estructuras y a partir de categorizaciones un poco más amplias, se asignó desde la cuna del ballet, Francia, la llamada *haute danse* para los estamentos populares, y la *basse danse* para la practicada por la nobleza. Aunque desde un punto de vista estético y formal haya diferencias de movimiento y de marcaje temporal entre la danza de la nobleza y la campesina, “se considera que al crear los nobles sus propias danzas, los campesinos las imitan adaptándolas según su saber y entender. La realidad es que los préstamos se hacen en los dos sentidos”, y que la línea entre los dos tipos de baile tampoco está tan marcada (Quintanilla González, 2018: 252).

Artemis Markessinis distingue tres tipos de espectáculo que incluían danza a finales de la Edad Media: las *mojigangas*, las *mascaradas* y los *interludios*, donde, bailarines –muchas veces disfrazados y portando máscaras, como en los dos primeros espectáculos– ejecutaban danzas dentro de escenas. Además, distingue los principales pasos de danza en el siglo XV en el occidente medieval: nueve “naturales” y tres “accidentales” (Markessinis, 1995: 69).

Más allá de la nomenclatura de los pasos de danza, a partir de ese momento se empiezan a escribir los primeros tratados de danza para recoger todo aquello que se estaba enseñando en las cortes, sobre todo en los centros dancísticos pioneros (norte de Italia, península ibérica y Bohemia), donde encontramos una liberalización de esta práctica social de la condena eclesiástica, tan insistente entre los siglos XIII y XIV (Buttà, 2023a: 239). La denominación de los fundamentos dancísticos se realizaron, principalmente, por personalidades italianas, como fue Domenico de Piacenza y su tratado de mediados del siglo XV, *De arte saltandi et choreas ducendi* donde analiza y explica las bases de la *bassa danza* y del *ballo* y explica que todo buen bailarín debería detentar de “mesura, memoria, agilidad, estilo, capacidad de desplazarse por el espacio y lo que el autor denominó *fantasmata*”; o Antonio Cornazano y su *Libro dell'arte del danzare* (1455) y casi diez años después el famoso tratado de Giovanni Ambrosio, *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum* [fig. 9] (Murga Castro, 2023: 53-55).

2.1. Danzas y rituales propios de la Corona de Aragón

En la Corona de Aragón se danzaban esas mismas tipologías. Muestra de ello son los restos artísticos e iconográficos que han perdurado en la arquitectura eclesiástica, pero, además, también atesora peculiaridades propias. Un ejemplo es el manuscrito *Llibre Vermell* de Montserrat, que recoge un repertorio de diez cantos y danzas rituales del siglo XIV, toda una performatividad religiosa dedicada al entretenimiento de los peregrinos que se ejecutaba en el santuario de Nuestra Señora de Montserrat.

En el códice aparecen composiciones como *Stella splendens*, destinada a la danza de los peregrinos; *Los set gotxs recomptarem*, balada dividida en dos secciones musicales que podría servir para la danza circular; *Polorum Regina y Cuncti simus*, que también serían un *ball redon*; o bien la última composición del libro, *Ad mortem fastinamus* [fig. 10], calificada como una danza de la muerte, un baile macabro, y que aunque no se indique textualmente que la melodía fuese danzada, es más que posible que se bailase en grupos de cuatro o cinco bailarines entrelazados y precedidos por la figura de la muerte (Gómez Mutané, 1990: 58).

Se piensa que “los cantos y danzas populares debieron sonar a todas horas, una manifestación natural de alegría de gentes en su mayoría de condición muy humilde, para las que llegar a postrarse ante la imagen de la Virgen podía constituir uno de sus sueños”, y que se danzaba dentro del templo, una práctica que, apunta Gómez Mutané, debió estar relativamente extendida –pues hay documentadas danzas sacras similares en otros lugares de Europa–, y que también seguían los clérigos, quienes “solían bailar en determinadas festividades un repertorio un tanto insólito formado por antífonas, tropos, secuencias, responsorios e incluso Kyries y Sanctus” (Gómez Mutané, 1990: 20-21). Aunque es complejo interpretar las danzas a las que se alude en el manuscrito, son citadas como *a ball redon* o *ad trepidum rotundum*, por lo que serían danzas circulares/carolas.

Tenemos otros ejemplos de manuscritos donde aparece la danza, como en el manuscrito *Ripoll*, concretamente el 129, un cancionero goliardo de mediados del XIV que recoge una danza dedicada a la Virgen; o el *Llibre de Blanquerna*, donde en el capítulo 76 se describe una danza en honor *a nostra Dona* en una taberna llena de tahúres y goliardos¹³. Otra danza sacra es el baile de los Seises en Sevilla, que, aunque no entra

¹³ “En España, los goliardos eran llamados ‘sopistas’, identificándose por tales a los estudiantes universitarios sin recursos económicos que rondaban bares y tabernas, entregando su música y simpatía a

dentro del contexto geográfico de la Corona de Aragón, es notorio nombrar cómo en la fiesta del Corpus Christi de 1264, el papa Urbano IV exclamaría: *Cante la Fe, dance la Esperanza, salte de gozo la Caridad* (Markessinis, 1995: 61), y ya se bailase esa danza y espectáculo sacro, que posteriormente, ya en la Edad Moderna, se retomaría.

También en Valencia hay danza eclesiástica en entornos sagrados, y se conserva documentación sobre ella desde 1258, concretamente una prohibición para asistir a espectáculos de baile de mujeres, en el que censuran los bailes en las iglesias y cementerios:

Item moneant populum quod illi qui ueniunt ad uigilias, ecclesiarum caute et honeste se habeant. Nec permittant coreas facere in ecclesiis et ciminteriis nec in ecclesiis fiant coniurationes aque feruentis uel ferri cendentis uel aque frigide coniurate, quia omnia ista superstitiosa sunt penitus et contra Deum (Sanchis Francés, 2020: 197).

A partir de entonces se sucederán multitud de vetos de distintos obispos. Por ejemplo, en 1298, cuando se prohíbe bailar y cantar durante las vigencias, y en 1322, bajo pena pecuniaria. Aun así, en fiestas como el Corpus Christi pervivían danzas, entremeses, juegos y misterios en las principales urbes de la Corona de Aragón, y también había “prácticas coreúticas” y gestualidad en manifestaciones del teatro como la *Palometa* o el *Misterio de la Asunción* en Valencia, o bien en Mallorca, donde gracias a la documentación del notario Mateu Salzet, se sabe que a finales del XIV y principios del XV había frailes de todas las órdenes bailando dentro de la iglesia celebrando la toma de posesión del sombrero de un nuevo miembro (Sanchis Francés, 2020: 197-204).

Asimismo, una práctica distinta que podría enlazarse con la sacralidad y religiosidad eran los bailes de demonios, también realizados en las procesiones del Corpus, esta vez en Cataluña, y que se popularizaría en el siglo XVI, y que aún hoy se representa.

Otra danza de la Corona de Aragón, concretamente de Mallorca, es la danza de *Les Dones*, documentada en el 1389 y en el 1399, un baile ejecutado al aire libre en calles y plazas que, posiblemente, tendría un circuito establecido con sus pausas, y en el que danzaban varias bailarinas. No se cree que fuese una *carola*, pues solo contaría con la

cambio de un humilde plato de *sopa boba*, logrando seguir unos estudios gracias a la caridad. Aparecen en las universidades españolas de Palencia y Salamanca ya a finales del siglo XII y principios del XIII” (Quintanilla González, 2018: 225).

melodía de un solo músico que no tocaría los típicos instrumentos cordófonos asociados a éstas (Carbonell, 2006: 64). Asimismo, en el *Llibre de les franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*, en el folio 26v, se representa un *ball redon*, una danza circular, con músicos y siete bailarines divididos en dos grupos y que se representan completamente desnudos, advirtiendo claramente que tres danzantes son masculinos y otros dos femeninos [fig. 2]. Podría representar una realidad vista por el pintor, quizá “un reflejo de ciertas fiestas cortesanas desarrolladas al aire libre, en jardines y vergeles acotados intimistamente”, pues el nudismo en ciertas fiestas o baños fue frecuente en los últimos siglos medievales (Carbonell, 2006: 65).

Enlazando otra tipología encuadrada entre los siglos XIV y XVI que se dio también en Mallorca, es la denominada por Carbonell como los “caballeros salvajes”, un motivo simbólico y narrativo que se convirtió en *topos* en muchos otros lugares¹⁴, y que se puede observar en el manuscrito anteriormente citado, concretamente en el folio contiguo, donde:

“la imagen muestra dos personajes desplazándose de derecha a izquierda, concretamente un caballero armado cabalgando al galope y seguido a pie por un simiesco *salvaje*, también armado con escudo y lanza y exhibiendo una desnudez cubierta por una pilosidad general –desnudez y pelambreña característica que los identificó como a hombres o caballeros salvajes, en toda la extensión espacial y temporal de sus representaciones–” (Carbonell, 2006: 67).

Podrían haber participado no solo como entremés teatral en las festividades, sino también como baile, y está documentado en Mallorca, Valencia o incluso en Zaragoza en 1382, en una fiesta de coronación real donde se escenificó una lucha-danza. Carbonell apunta que algunos de esos juglares “representaron y encarnaron a los caballeros salvajes,

¹⁴ Sus características son las de hombres primitivos, salvajes e incivilizados, y que estarían literariamente reflejadas en los hombres salvajes del Libro de Alexandre (Massip, 2003: 249-266; López-Ríos, 2006: 233-249). Un ejemplo particular y bien conocido fue el *Baile de los ardientes* que se celebró en la corte del rey Carlos VI de Francia en 1393, donde algunos de sus principales cortesanos se vistieron como hombres salvajes para bailar alejados de cirios y antorchas [fig. 61]. Los trajes estaban hechos de lino y resina para simular el pelo que recubría el cuerpo de los “salvajes”. Entre los impresionados presentes ante los espasmódicos movimientos de los danzantes, una antorcha se acercó demasiado a uno de los trajes, iniciándose un incendio. La duquesa Juana de Berry dio cobijo bajo la cola de su brial al propio rey de Francia, que era uno de los salvajes, mientras Sieur de Nantouillet saltaba sobre una cuba de vino para apagar las llamas. Los otros cuatro murieron por las quemaduras sufridas. La idea había sido de Isabel de Baviera (la misma a la que Christine de Pizan dedicó su libro *La ciudad de las Damas*). Era conocida por sus excesos, al igual que su marido, el “Rey Loco”. El desastre de la fiesta se convirtió en un signo más de la excentricidad de la corte parisina.

como acción teatral o como acto de paradanza –en un baile probablemente reducido a la mínima organización y casi sin pautas coreográficas–” (Carbonell, 2006: 69).

Además de la danza en entornos sacros y palaciegos, en Aragón se tiene constancia de los bailes populares que formaban parte de los ciclos festivos organizados por las asociaciones de jóvenes/mancebos a finales de la Edad Media. Hay contratos entre éstos y juglares músicos que lo demuestran como en Puertomingalvo (1363) o en La Almunia de Doña Godina (1486), entre otros, y que hacen referencia al baile dominical. Para que los mozos pudiesen participar en las danzas debían pagar, como se demuestra en Mosqueruela en 1389:

Et con tal condicion encara, que si algun mozo de la dita villa no querra mandar ni pagar alguna quantia para en ayuda de la dita mi soldada, e baylara sin licencia de los ditos mayorales, que por cada una danza que pague a vos, ditos mayorales, XII dineros (García Herrero, 2012: 56).

Se solían ejecutar las “danzas acostumbradas” que eran bailes tradicionales que los mozos bailaban, algunas veces solos y otras con muchachas. García Herrero deja entreabierta la posibilidad de que hubiese danzas exclusivamente femeninas en el Aragón bajomedieval con el objetivo de señalar a quienes eran casaderas. En el “Establimiento de las danzas” de Calaceite, aunque es más tardío, de 1586, ya se alude a un baile femenino:

Las desposadas que hubiere, vayan delante; después un par de fadrinas; tras ellas las casadas, y luego todas las otras fadrinas. Por especial estatuto, las mujeres podían asociar a su persona a otra bailadora, de modo que por esta vía se podía dar entrada a las forasteras que las naturales de Calaceite quisiesen (García Herrero, 2012: 70).

Además, esta autora también analiza la “danza a dos”, propia de las bodas y tornabodas, con la que se abría un desfile para celebrar el matrimonio, y en la que danzaban los mozos, pero también las autoridades juveniles, caballeros o mayoriales.

Y por último, la danza de espadas, definida coreográficamente “por el uso de espadas en cadena que favorece desplazamientos serpenteados, espirales y circulares, y que incluye la ejecución de figuras típicas como la degollada y la elevación del capitán” (Sanmartín y Massip, 2017: 31), y que ya se ha analizado anteriormente. Hay documentado que, en 1411 en la procesión del Corpus de Cervera, en Lleida, desfilaba un “joch de les spases” después de los diablos y los músicos de trompa. Asimismo, en 1451 está documentada en Ourense; también en 1459 en Valencia, cuando el gremio de los

herreros llevó a cabo una danza de espadas por la entrada del nuevo rey Juan II; o bien en 1464 cuando Pedro de Portugal entró en Barcelona y “un grupo de mujeres armadas de espadas y broqueles que entrechocaban sus armas con hombres vestidos de judíos con máscaras de piel de cabrito, combate de ficción posiblemente coreográfico” (Sanmartín y Massip, 2017: 25-27).

Paralelamente, también se puede seguir la estela de la danza en la corte aragonesa de Nápoles desde 1442 a 1502 a través del estudio de un manuscrito que contiene once danzas bajas, y con el que Cecilia Nocilli quiere demostrar “la circularidad del lenguaje coréutico que se da entre la esfera popular y la culta, entre la periferia y el centro del reino aragonés, entre la corte aragonesa y la baronía napolitana” (Nocilli, 2005: 1472).

III. FIGURAS DANZANTES MÁS REPRESENTADAS EN LOS TEXTOS BÍBLICOS

Pese a la férrea condena por parte de la Iglesia cristiana, la danza y la música consiguieron colarse también en las Sagradas Escrituras. La dualidad o ambivalencia en el tratamiento de la danza y figuras dancísticas, otorgando valores positivos o negativos, se verá reflejada iconográficamente en la imaginería bíblica. Como paradigmas tenemos la danza del Rey David y la de Salomé. La primera de ellas es un ejemplo de danza positiva, pues representa la rendición o autohumillación del monarca del pueblo de Israel ante Dios, mientras que el baile de Salomé tiene un carácter peyorativo, al ser una danza seductora, pecaminosa y lasciva que lleva a la muerte de san Juan Bautista.

Sea como fuere, la danza y sus bailarines, y por ende la música y sus músicos, tuvieron a lo largo de toda la Edad Media una relación ciertamente ambigua, aunque primaba una consideración más negativa que otra cosa: Juan Crisóstomo, considerado como uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia del Oriente, se expresaba en los siguientes términos, “donde está la danza, está el diablo” (Pérez Valiño, 2019: 198). Pero no sería el único que la condenaría una y otra vez con el fin de advertir del pecado que traía consigo.

A lo largo de este apartado se mostrarán distintos personajes que danzaron y están representados en los textos bíblicos, su iconografía y la relación de ésta con la difusión de las premisas de la Iglesia: condenar la danza y asociarla a la sensualidad, la tentación, el erotismo y la lujuria —sobre todo enlazando estas características con el personaje femenino de Salomé¹⁵—. De esta manera veremos la importancia capital de la danza, que lejos de quedarse simplemente en el imaginario colectivo popular y por mucho que quisieran condenarla desde las élites eclesiásticas, logró tener una clara representatividad y plasmación artística. Todo ello para entender que:

“figuras recurrentes en los estudios sobre iconografía de la danza, junto al rey David y la poderosa imagen de los coros angelicales, Myriam y Salomé constituyen verdaderos paradigmas en torno a los cuales gira la cuestión moral y gran parte de las referencias coreográficas presentes en los textos de los Padres de la Iglesia, homilías y textos litúrgicos” (Buttà y Belgrano, 2020: 22).

¹⁵ Fueron muchos los que condenaron a Salomé. Uno de ellos fue el obispo de Milán, quien dijo que bailaba sensualmente y exhibía suficiente piel para atraer las miradas de los hombres. Ambrosio apuntada que su inmodestia se debía al mal ejemplo de su madre, a quien llamada adultera (Walker Vadillo, 2016: 93). También se expresa en los mismos términos Beda el Venerable en *Homilias*.

3.1. La danza de la victoria de Miriam

La danza de Miriam fue parte de la vida y obra de *profetisa* de la Torá, también llamada Myriam, Miriam o María –*maryam* en hebreo, la “amada de Dios”–. Es un ejemplo, junto al posterior episodio del rey David, de que la danza era respetada y venerada en la tradición hebrea.

Miriam fue la hermana de Moisés y de Aarón, nacida en el s. VI a. C. en el país de Gessen, que condujo el coro y la danza de las mujeres israelitas en el camino hacia el monte Sinaí, en el contexto de victoria del pueblo judío ante la liberación de la esclavitud egipcia. Uno de los versículos de la Torá se refiere a ella de la siguiente manera: *Miriam la profetisa, hermana de Aarón tomó en sus manos un timpano y todas las mujeres la seguían con timpanos* (panderos) y *danzando en coro* (Éxodo 15:20), experimentando la Torá como movimiento, como una danza de la alegría, no únicamente como sabiduría, y sintiendo “los mandamientos como la coreografía de la danza y de la Torá, como una manera de moverse en este mundo” (Oboler, 1984: 75).

La iconografía de Miriam y su danza, está plasmada en varios manuscritos que no sólo son de corte judío y algunos de ellos proceden de la península ibérica, como la Biblia mozárabe de León (920), la Biblia de Pamplona (1197) o la Hagadá Dorada de Barcelona (1320). Cronológicamente nos interesa el último de ellos, donde en el folio 15r se encuentra una miniatura dividida en cuatro partes que representa distintas acciones de la vida diaria antes de la celebración de la fiesta del Pésaj. Concretamente, en el cuadrante superior derecho se puede observar a Miriam, vestida de color púrpura –lo cual significaba estatus– junto con distintas músicas a la izquierda y bailarinas a la derecha que están danzando circularmente, pudiendo ser una *carola*, pues están creando una figura entrelazadas, sujetándose por los dedos [fig. 13]. De hecho, “la importancia del círculo ya está presente en la cultura hebrea desde la *haghagh*, celebración ritual que consiste en dar siete vueltas al altar”. La imagen, ese *gestus*, tiene un simbolismo marcado, ya que representa la danza, el movimiento del cuerpo, musicalizada a través de crótalos, laúdes, una especie de caja china, un pandero cuadrado –también llamado adufe o pandero morisco– y un pandero circular¹⁶. En definitiva, se trata de una imagen performativa (Ruiz Larios, 2020: 9).

¹⁶ Tanto el pandero circular como el cuadrado se relaciona con la fertilidad de la mujer y se tocaba en la música ritual de las procesiones o danzas. En la tradición hebrea, más concretamente, se vincula el pandero con el culto de Dios y se asocia a la figura de Miriam (Ruiz Larios, 2020: 10). También se puede apreciar

También es significativa la presencia de Miriam y su danza en la Hagadá de Sarajevo, realizada en 1350 en Barcelona, donde también aparece un grupo de mujeres bailando agarradas de las manos danzando una *carola* al ritmo de la música que toca Miriam con su pandero circular, celebrando el haber cruzado el Mar Rojo [fig. 16].

3.2. La danza del Rey David

La danza de David frente al Arca de la Alianza es sin duda el ejemplo paradigmático del valor positivo que la Iglesia ha dado a la danza y a la música. Esta danza es vista como una muestra de entusiasmo y regocijo, así como una forma de honrar a Yahveh, de rendirse ante el poder de Dios. El pasaje está descrito en las Sagradas Escrituras, concretamente en el capítulo 6 del segundo libro de Samuel, donde se hace referencia directa al baile con los siguientes términos:

David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahveh con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbalillos / David danzaba y giraba con todas sus fuerzas ante Yahveh, ceñido de un efod de lino / Respondió David a Mikal: “En presencia de Yahveh danzo yo. Vive Yahveh, el que me ha preferido a tu padre y a toda tu casa para constituirme caudillo de Israel, el pueblo de Yahveh, que yo danzaré ante Yahveh, y me haré más vil todavía”¹⁷.

Cuando el Arca de Adonai entró a la ciudad de David, Mijal, hija de Saúl, que estaba mirando por la ventana, vio al rey David saltando y girando ante Adonai y le despreció en su corazón (Samuel II, 6:16).

La danza de David no se quedó únicamente plasmada en las escrituras, sino que “llegó a ser modelo para generaciones posteriores de hombres judíos” (Oboler, 1984: 75), y bailar durante el último día de Shemini Atzeret era algo común en la celebración de la lectura de los cinco libros de Moisés tras la destrucción del Segundo Templo¹⁸. Esta tradición se ha recuperado actualmente¹⁹.

esa relación de Miriam y los panderos en otros códices cristianos, como en la Biblia de León, donde se aprecia a Miriam junto con otras tres mujeres portando panderos circulares [fig. 14]; en la Biblia de Pamplona, donde aparecen seis mujeres tocando panderos cuadrados [fig. 15]; o en la Biblia de San Isidoro de León (1162) donde aparecen tres mujeres con panderos circulares [fig. 12].

¹⁷ Versículos 5, 14, y 21 recogidos de la Biblia Católica <<https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/ii-samuel/6/>>.

¹⁸ La costumbre de bailar para celebrar la Torá se ve reflejada en los cuentos jasídicos (Oboler, 1984: 75).

¹⁹ Jeff Oboler informaba en 1984 que “mujeres y hombres judíos, están aprendiendo a bailar con la Torá, redescubriendo el secreto del movimiento y permitiendo a sus cuerpos regocijarse con el canto de la Torá.

Iconográficamente hablando, la representación de David a lo largo de la Medievalidad podría decirse que no siguió al pie de la letra lo descrito en las Sagradas Escrituras donde es exhibido casi desnudo –únicamente portando un efod de lino–, y sus bailes no eran moderados, sino que estaban compuestos de acrobacias, piruetas y mucha exaltación. Desde la Iglesia, para poder mostrar ese carácter positivo de la danza no se generó una imagen iconográfica fiel al relato. De tal manera que en la mayoría de las ocasiones se representa al rey solo tocando algún instrumento o acompañado de algún personaje que fuese músico o bailarín –a veces se le muestra a él tocando y una bailarina danzando [fig. 18]–. Para Pérez Valdiño, en este esquema iconográfico se observa “una oposición entre el bueno e intachable rey David y la tentadora bailarina, que aunque no sea Salomé, sí nos recuerda a ella” (Pérez Valdiño, 2019: 196). En suma, la idea del baile como una actividad profundamente femenina y por lo tanto pecaminosa aparece ya desde el primer cristianismo.

3.3. Salomé como un *topos* representativo en la iconografía

Salomé fue una figura muy popular a lo largo de toda la Edad Media tanto en el continente europeo como en el Próximo Oriente. Tanto es así que el texto más antiguo que se refiere a ella es de un manuscrito bizantino, el *Codex Sinopensis* (s. VI).

Para comprender el fuerte impacto y representatividad que tiene su figura y su relación con la danza, condenada por la Iglesia en la iconografía religiosa, es necesario comenzar introduciendo su historia. Para empezar, la danza de Salomé y posterior muerte del profeta está relatada en tres de los Evangelios: Mateo 14, 1-12; Marcos 6, 16-29 –el más extenso y que aporta más información– y Lucas 3,19²⁰. Aunque no sólo en ellos hay referencias, también en el evangelario carolingio de la catedral de Chartres ya en el siglo XI. Será a partir de entonces, y no antes, cuando se comience a ver representada en tímpanos, canecillos, capiteles, vidrieras o murales a lo largo de todo el territorio europeo²¹, así como en manuscritos y libros de horas como la *Biblia de Holkham*, las

Está comenzando una nueva visión y un nuevo canto así como la danza de Miriam llegó a ser la danza de Israel” (Oboler, 1984: 76).

²⁰ En el Nuevo Testamento se hace referencia a dos Salomés. De la que vamos a tratar no es aquella que estuvo con María en la crucifixión de Jesús, llevó especias al sepulcro o vio los ángeles que decían que Cristo había resucitado –mencionada en Mateo 27, 55 y Marcos 15, 40–.

²¹ En la investigación de Mónica Ann Walker Vadillo está plasmada una recopilación de edificios religiosos donde aparece Salomé. Nombro aquí únicamente las iglesias de la península ibérica datadas entre los siglos XI-XII: San Pedro de Galligans en Gerona y San Cugat del Vallés en Barcelona y en las parroquias de Santa María la Real de Sangüesa o San Miguel de Estella (Navarra).

Horas de Taymouth (Inglaterra) o en el manuscrito catalán de Mafré Ermengaud de Béziers, el *Breviari d'Amor*. Respecto a las tablas y retablos, se suele representar el martirio de san Juan Bautista, y aunque en ocasiones no se muestra explícitamente la danza de Salomé, sí se la representa cogiendo la cabeza del profeta. España nos brinda multitud de ejemplos, donde además de ver el ciclo, también se pueden estudiar los instrumentos musicales –los cuales cambian dependiendo de la escena que representen: siendo más característicos los instrumentos de cuerda en la escena de la danza de Salomé y los de viento en la entrega de la cabeza del santo (Zavala Arnal, 2016)–. Concretamente en Aragón tenemos varios ejemplos, como el retablo gótico de Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián de Pompién (Huesca); el retablo de San Juan Bautista de Santa María de Tobed [fig. 32]; la iglesia parroquial de San Valero o la de Santa María la Mayor de Erla (Zaragoza); o el retablo de la iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Rodenas (Teruel) [fig. 31]. Ya en el Renacimiento y el Barroco encontraremos un verdadero estallido y exaltación por reproducir el ciclo de Salomé, y a partir de entonces no se han dejado de hacer obras sobre ella.

La historia cuenta que san Juan Bautista, reconocido como uno de los últimos profetas de la Biblia, fue encarcelado por el rey Herodes Antipas, pues se cree que no era del agrado de Herodías, la nueva mujer del rey, que había estado casada con su hermano Filipo. El día del cumpleaños de Herodes Antipas, la hija de Herodías bailó en su banquete, y tal fue el entusiasmo del rey que le prometió darle todo lo que desease. Influenciada por su madre, Salomé pidió la cabeza de san Juan Bautista en una bandeja de plata, acto que se cumplió [fig. 25].

Este pasaje se valoró como una alegoría sobre los efectos de la danza, un baile tildado de sensual y provocador –Juan Crisóstomo en *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo* lo calificaba de diabólico, satánico y perverso–, que acerca al pecado y vence a la palabra profética de san Juan Bautista, quien anunciable la llegada del Mesías²². Tomás de Aquino explica en la *Catena aurea* cómo su predecesor Teofilacto también seguía esta línea, diciendo que “Satanás bailaba en la persona de la damisela” (Chester Jordan, 2012: 8).

²² En el *Comentario al Evangelio según San Mateo* de Orígenes se condena a todos aquellos que no supieron reconocer al profeta, y la danza de Salomé se convierte en el símbolo de la incredulidad del pueblo judío, así como en un símil de la tentación y el pecado (Pérez Valiño, 2019: 194-195).

Las referencias al episodio de Salomé y san Juan Bautista fueron interpretadas por muchos comentaristas y exégetas. Se ha citado ya al obispo de Milán, pero también tenemos a figuras como Agustín de Hipona, que culpaba de la situación a Herodías, refiriéndose a ella como manipuladora, peligrosa y detestable, y cuyo odio había dado a luz a una hija bailarina (Walker Vadillo, 2016; 93). También se refieren a que Salomé estaba guiada no solo por su madre, sino por el demonio²³, así como la citan como la bailarina borracha (*saltatrix ebria*)²⁴.

Respecto a la figura de Salomé como un *topos* representativo de la iconografía, cabe señalar que varía a lo largo del tiempo, algo que no pasa con el simbolismo negativo de su personaje, pues su baile fue lo que desencadenó la muerte del profeta, además de que desvió al hombre de la senda de la razón, que le hubiera aproximado a creer que Jesús era el Mesías que presagiaba Bautista.

Las escenas en las que aparece varían²⁵, siendo las del ciclo del martirio de san Juan Bautista las más popularizadas en el Medievo. No solo se la representa en la escena de baile ante Herodes, sino también consultando a su madre Herodías, en la ejecución del santo, y recibiendo su cabeza²⁶. No obstante, como lo que se quiere analizar es la práctica dancística, se puede decir que se aprecia cierta heterogeneidad. Se la empezó a escenificar mostrando unos movimientos más moderados y comedidos, con poses más estáticas donde se puede intuir el movimiento, aunque no es exagerado. Paradigma de este modelo iconográfico es el capitel del claustro de la catedral de Tudela en Navarra, de fines del siglo XII [fig. 27].

²³ Juan Crisóstomo en la Homilía 48 de la obra: Juan Crisóstomo (2007), *Obras de San Juan Crisóstomo II: Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*, edición de Daniel Ruiz Bueno. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid. Citado en Walker Vadillo, 2016.

²⁴ Aurelio Prudencio en el verso 380 de *Psicomachia*, que se puede leer en la obra: Aurelio Prudencio (1950), *Obras Completas*, Madrid. Citado en Walker Vadillo, 2016.

²⁵ A lo largo de la Edad Media es más corriente encontrarnos una Salomé inserta en el ciclo del martirio de san Juan Bautista, y ya es a partir del s. XVI cuando se representa sola, de la mano de Luchas Cranach el Viejo, Jacob Cornelisz o Bernardino Luini. No obstante, tenemos un ejemplo temprano en Francia en 1280, en las *Decretales del Papa Gregorio VIII* (Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 568, ff. 152v y 192v), donde se puede ver en dos ocasiones a Salomé de pie, bien ataviada con un vestido azul y el pelo suelto (Walker Vadillo, 2016: 89-90).

²⁶ Tenemos ejemplos de obras pictóricas que representan el ‘ciclo de Salomé’ completo –festín de Herodes, danza de Salomé y ofrecimiento de la cabeza del santo–, como en el *Salterio Dorado de Munich* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 137), de principios del siglo XIII [fig. 25]. Aunque en la mayoría de las representaciones se suelen reflejar solo las escenas del baile de la entrega de la cabeza como en las pinturas murales de la abadía de San Juan Bautista de Müstair en Suiza (c. 1160) o en el tímpano de la portada de San Juan de la fachada occidental de la catedral de Rouen en Francia (s. XIII).

Sin embargo, este modelo no tarda en evolucionar a partir del siglo XII hacia una danza acrobática²⁷ y contorsionada –más parecida a las imágenes que se ven de las bailarinas o juglaresas medievales– que incluso se conocerá como “la danza de Salomé” y que formaba parte tanto de las fiestas profanas como de la puesta en escena de los Misterios (Walker Vadillo, 2016: 98). Un ejemplo es el capitel de la colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca) [fig. 34].

De hecho, como bien advierte Amalia Pérez, es probable que este cambio en la representación, siendo ésta más animada y dinámica, tenga su origen en el deseo de establecer una comparación moral entre Salomé y las juglaresas (Pérez Valiño, 2019: 195). Luego la relación entre esta figura y las bailarinas de carne y hueso era algo buscado por las autoridades religiosas y civiles, pues condenaban la exhibición del cuerpo femenino en esos movimientos tildados de sensuales y provocadores para los hombres.

Además de analizar a Salomé como un *topos* iconográfico presente cronológicamente y geográficamente por todo el horizonte medieval y que evoluciona a lo largo del tiempo, hay quienes han identificado, como Mónica Walker, tres tradiciones iconográficas adecuadas al lugar de creación: una occidental, una oriental y otra italiana, aunque encontramos ciertas características que comparten. La primera iconografía se ha explicado ya, y corresponde a una imagen más moderada que evoluciona después a acrobática. De hecho, se la llegará a representar en la danza de los velos, de los puñales o la danza morisca en España (Walker Vadillo, 2016: 98). Sobre la iconografía oriental, correspondiente a la del Imperio Bizantino y el Levante Mediterráneo, Walker indica que se muestra a una Salomé bailando con la cabeza del santo en la mano, destacando el horror del desenlace. Desde el siglo XIV habrá un cambio o evolución en esta tradición, dando paso al surgimiento de la iconografía italiana, donde al principio se representan a varios demonios empujan o dan paso a que Salomé baile²⁸.

²⁷ A lo largo de su desarrollo histórico, la acrobacia ha estado estrechamente ligada a la danza. Esto se evidencia en el hecho de que las primeras manifestaciones acrobáticas conocidas están asociadas con la danza, lo que sugiere que comparten un origen común (Álvarez de Toledo Rohe, 2015: 35). La alemana Frau Ava de Melk ya describía a Salomé en su poema *Johannes* (s. XII) como una acróbata, y destacaba su agilidad.

²⁸ Más tarde, en Italia, la percepción de Salomé ya no será la de una hija aconsejada por su madre Herodías, sino como la responsable de la muerte del profeta –incluso siendo ella la que lo decapita– y por tanto la personificación del mal y del pecado. Salomé, junto a su madre, se convierten en unas *femmes fatales*, en un ejemplo de la depravación que la mujer renacentista debía evitar (Walker Vadillo, 2016: 99). De hecho, Salomé será tildada de puta, y en los manuales de danza del Quattrocento se detallaba una asociación directa entre la danza y la lascivia o entre la danza y los demonios (Long, 2013: 1171). El paradigma iconográfico del cambio de percepción en Salomé son los mosaicos de la bóveda del Baptisterio de Florencia, que muestran todo el ciclo de san Juan Bautista (finales del s. XIII y principios del XIV).

IV. LA REPRESENTACIÓN DE ESCENAS DANCÍSTICAS EN EL ARTE ROMÁNICO ARAGONÉS

Las escenas iconográficas de danza del románico aragonés son una fuente primaria que ayuda a materializar ese universo simbólico dancístico que se ha ido desentrañando a lo largo del trabajo. Sobre el estudio y localización quiero destacar, primeramente, los trabajos de Félix A. Rivas, quien ha abierto el camino al estudio de la impronta de la danza en este arte.

A la hora de estudiar la iconografía medieval, y más concretamente la relativa a la danza, hay que tener varios elementos en cuenta. Uno de ellos es que en la escultura de la Edad Media no se tenía por qué buscar plasmar la realidad, sino reflejar el concepto o la percepción general, y, por tanto, crear una imagen un tanto idealizada siguiendo un canon. Martine Jullian se refiere a ello, a la preocupación por mostrar la esencia de las cosas antes que reproducir la realidad, luego “obra en la realidad como un espejo deformante, por lo que conviene considerar la obra de escultura ante todo como intermediario entre una realidad desaparecida y nosotros”²⁹. Asimismo, también hay que tener en cuenta que pudo llevarse a cabo una imitación de escenas y arquetipos que estaban de moda en el momento –algo que se ha percibido, por ejemplo, en la representación de instrumentos musicales medievales–.

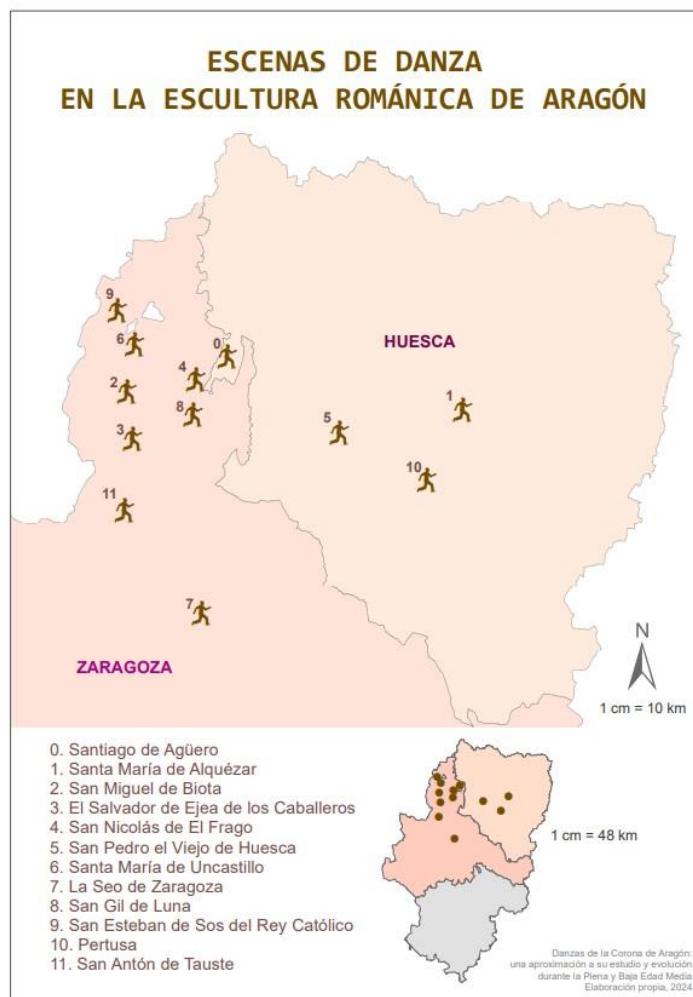
A la hora de discernir qué representaciones reproducen escenas de danza y cuáles no, pretendo seguir la hoja de ruta marcada por Rivas, secundando los tres criterios expuestos en sus trabajos. El primer enfoque consiste en investigar si hay alguna mención en fuentes escritas, como es el caso de pasajes del rey David o Salomé. El segundo criterio propuesto sostiene que si la figura se encuentra cercana a la de un músico podría considerarse como un elemento dancístico, es decir, representando una escena lúdica, como es el caso de los canecillos de Uncastillo o los capiteles de Santiago de Agüero. Por último, que la postura representada siguiese los anteriores criterios comentados, salvo que se encuentre la figura del contorsionista o acróbata sin relacionarse con ningún músico.

En Aragón se han localizado veintidós escenas de danza repartidas en doce edificios, en las comarcas de las Cinco Villas (siete), la Hoya de Huesca (tres), el Somontano de Barbastro (uno), y Zaragoza (uno). Todas ellas pertenecientes a una

²⁹ Jullian, Martine (1987) “L'image de la musique dans la sculpture romane en France », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXX, p. 33. Citado en Rivas González, 2002: 26.

cronología pleno medieval, esculpidas a lo largo de la segunda mitad del s. XII, excepto uno, que está datado en la primera mitad.

Gracias al mapa confeccionado podemos ver su localización, teniendo tres de las representaciones en la iglesia de Santiago en Agüero; en la colegiata de Santa María de Alquézar –el capitel que pertenece a la primera mitad del XII–; dos en la iglesia de San Miguel de Biota; tres en la iglesia de El Salvador de Ejea de los Caballeros; dos en la iglesia de San Nicolás en El Frago; un capitel en la iglesia de San Pedro el Viejo en Huesca; cuatro representaciones en la iglesia de Santa María de Uncastillo; y una dovela en la Seo de El Salvador de Zaragoza. Asimismo, Rivas



González compiló otras tres imágenes que están referenciadas en otras obras, como el capitel de la iglesia de San Gil de Luna, un canete reutilizado en un cobertizo privado de Pertusa y una dovela de una arquivolta en la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico³⁰; nómina a la que añadir un capitel con una bailarina en la iglesia de San Antón de Tauste. Por tanto, se puede aludir a la tesis de Richard Schechner, confirmando que “la época medieval estuvo llena de artes escénicas, tanto en el interior como en la proximidad y fuera de la iglesia” (Schechner, 2012: 138).

Todas estas figuras y escenas de danza en la iconografía románica representan un tipo de baile profesional, es decir, el ejercido por juglares, que conforme vaya avanzando

³⁰ Por orden de aparición están localizados en las siguientes obras: José Luis García Lloret (1996-97), “La iglesia tardorrománica de San Gil en Luna (Zaragoza)”, *Suesetania*, 15-16; y las otras dos en Pedro Calahorra, Jesús Lacasta y Álvaro Zaldívar (1993), *Iconografía musical del románico aragonés*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza.

el tiempo, ya en la Baja Edad Media, cambiará, popularizándose las representaciones de *carolas* en las que participaría toda la población y cuya finalidad sería el divertimento y disfrute de los propios participantes (Rivas González, 2002; 30-40). Luego en estas representaciones no se aprecian *carolas* porque no son danzas colectivas, sino que aparecen bailarinas que en su mayoría están solas, o como mucho alguna pareja. Por consiguiente, se está mostrando gráficamente un tipo de danza profesional o de exhibición, de gran notoriedad en el siglo XII, en la que poseía gran importancia el juglar o juglaresa³¹ y es que, como apunta Zavala, “a partir del siglo XII aparece el tipo iconográfico de la danzarina contorsionada y el juglar músico representado dentro de este tema artístico, de tal modo que un tipo iconográfico de carácter profano va a formar parte de manera visual de un tema narrativo procedente, en este caso, del Nuevo Testamento” (Zavala Arnal, 2015: 391).

Volviendo a lo que se ha apuntado anteriormente, en la mayoría de las imágenes figuran bailarinas, y, de hecho, de las veinticinco siluetas encontradas, veintidós son de mujeres –una de ellas es una ayudante de un bailarín–, tres de hombres –uno de este grupo es un ayudante de una bailarina– y otra que por su mal estado de conservación es imposible de averiguar; estando la gran mayoría de ellas acompañadas con figuras de músicos, que portan unos veintidós instrumentos³². No obstante, no es algo baladí, y se han planteado historiográficamente varias posibilidades para dar respuesta a la mayor presencia femenina. Por un lado, se alude a que los hombres preferían no mostrarse y ver danzar a las mujeres, es decir, que el baile era una preferencia femenina. Por otro, también hay quienes ven en las bailarinas una personificación del pecado, y otros que las relacionan con el oficio de la prostitución³³, pues en un texto iluminado del siglo XIII se

³¹ “Herederos, posiblemente, de las artes declamatorias y mímicas del teatro romano, pero no menos deudores de las rapsodas de origen germánico –especialmente en la recitación épica–, eran juglares todos los que se ganaban la vida actuando ante un público para su recreo, ya fuera con música, literatura, acrobacias, mimos, charlatanería o juegos de mano” (Herrero Massari, 1999: 6). Esos juglares y juglaresas eran una pieza clave en las festividades populares, religiosas y privadas, o en ferias, torneos y bodas.

³² La mayoría de ellos son cordófonos, entre los que se encuentran arpas, arpas-salterio, fidulas, gigas o algún laúd corto. Además, también se representan instrumentos de viento, como los albogues o alguna flauta de pan, aunque son menos comunes. Se les da un grado alto de verosimilitud a estas figuras porque, como afirma Rivas, “estos instrumentos coinciden con los que se utilizaban mayoritariamente en la música contemporánea, tanto de tipo culto como popular” (Rivas González, 2002: 32).

³³ Lorenzo Arribas se refería así a la relación entre las mujeres y la música en la Edad Media europea, algo que, salvando las distancias, se puede extender también a las danzarinas: “su voz ha sido considerada tabú, tanto desde el discurso religioso como desde el profano, en una característica contraposición dicotómica que en nuestro caso concreto ha ofrecido el par prostituta-ángel. Las mujeres cantantes (músicas) han sido integradas desde la ideología hegemónica como lo uno o como lo otro, cerrando las posibilidades intermedias, haciéndolas inhabitables” (Lorenzo Arribas, 2004: 1175).

observa la coincidencia en la indumentaria, concretamente en unas falsas mangas colgantes³⁴.

El hecho de que la mayoría de las representaciones de danza analizadas estén protagonizadas por figuras femeninas también puede sugerir que existía una imagen pública femenina en la cultura popular, que no tendría por qué ser criticada. Prueba de ello es que había mujeres que obtenían su sustento de cantar y bailar, como las juglaresas y soldaderas³⁵.

Sin embargo, y como ya se ha venido observando a lo largo de la presente memoria, la danza adquiere un valor contradictorio ya desde la misma fuente en la que se apoya toda la iconografía medieval, la Biblia: por una parte, el carácter sagrado que se le podía llegar a conceder a la danza en el pasaje de la vida del rey David; o esa visión negativa del baile de Salomé ante Herodes, donde se denuncian los efectos perniciosos y malignos del baile, vinculados y relacionados a la figura femenina.

Con respecto a las escenas iconográficas aragonesas que se están trabajando, ninguna de ellas alude a ese carácter piadoso del pasaje de David, mientras que solo una se relaciona con Salomé, concretamente la del capitel doble de la columnata del claustro de la colegiata de Santa María de Alquézar. En este capitel, que narra la pasión de san Juan Bautista, se aprecia la mesa repleta de comensales bajo la que baila Salomé, y cuya danza podría considerarse un ejemplo de cómo en la escultura románica se indica una expresión anímica o moral a través de una actitud o postura forzada³⁶. Sobre la postura física, claramente acrobática, explican Jullian y Le Vot, que “explicitaría el valor moral que interesa mostrar y así el exceso físico serviría aquí de revelador del exceso moral”³⁷.

Pero, como se ha comentado anteriormente, al convertirse la postura de Salomé en un *topos* figurativo, no tiene por qué llevar implícito siempre ese valor negativo, teniendo varios fundamentos para explicar esa coincidencia en la representación de escenas dancísticas. Por un lado, quizás se la representó con el mismo canon que muchas otras bailarinas; o bien, esta postura podría responder a la realización de un paso concreto

³⁴ Referenciado y estudiado en Carmen Bernis Madrazo (1956), *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, il. 60.

³⁵ Menéndez Pidal define a las soldaderas como mujeres que vivían de una soldada diaria y que vendían su baile, canto y cuerpo mismo (Zavala Arnal, 2015: 399).

³⁶ Arnold Hauser (1969), *Historia social de la literatura y el arte*, I, Madrid. Citado en Rivas González, 1998: 220.

³⁷ Martine Jullian y Gerard Le Vot (1981), *Approche des danses médiévales*, L'avant-scène, pp. 117. Citado en Rivas González, 1998: 221.

de danza; o habría que sumar el hecho de que la mayoría de estas escenas están esculpidas por el maestro de Agüero, quien popularizó el modelo iconográfico. Es por la mezcla de ambas que esta postura acrobática se ha convertido en una imagen o representación fija, y que también se ha adoptado al mostrar la escena de la danza de Salomé. En todo el conjunto iconográfico que se está tomando en consideración, salvo en Alquézar, se aprecian esas posturas acrobáticas sin alusiones explícitas a Salomé y al ciclo de san Juan Baustista.

Algo que no está tan claro entre los estudiosos del románico es la vinculación entre esa naturaleza moralizante y religiosa, a la vez que negativa, con el resto de las figuras dancísticas. Aunque muchos sí lo enlazan, apoyándose en esas fuentes documentales eclesiásticas que condenaban las danzas tildándolas de lujuriosas, lascivas y pecaminosas, refiriéndoles una concepción moral peyorativa³⁸.

Cuatro son los factores que explicarían esa definición como pecado, si seguimos los estudios de María Isabel García Peromingo o Joaquín Yarza Luaces, entre otros, y que recoge Félix Rivas. El primer punto se referiría a la indumentaria de las bailarinas, que podría verse como un realce de la fisonomía de su cuerpo –al llevar una gonela talar y destacar los pechos y la cintura–, además de exhibir la melena suelta, sin ningún tipo de recogido. La segunda idea, ya nombrada, es la postura de las bailarinas contorsionistas. Asimismo, otro factor podría vincularse con el nexo iconográfico con representaciones del juego amoroso de parejas, y, por último, y como advierte García Peromingo, el uso de estas escenas dancísticas de danzarinas como símbolos de la lucha entre pecado y salvación (García Peromingo, 1993: 101).

En el fondo, lo que se encuentra detrás de todas esas denuncias morales por parte de la élite eclesiástica es una concepción acusatoria de la figura de la mujer, que podría tildarse de misógina, al valorarla constantemente como una exhortación al pecado de la lujuria. Es por ello que estas imágenes pueden llegar a representar el pecado de la lujuria que ya en la *Psycomachia* de Prudencio (348-415) aparece representado con “una mujer bailando al son de una tuba y un arpa” (García Peromingo, 1993: 100).

³⁸ Pese a esa concepción moral negativa y la condena constante a escenas de baile, es muy frecuente encontrar representaciones de músicos o danzas, no solo en toda la península ibérica, sino en muchos territorios europeos, como Francia o Alemania. Esas escenas se sitúan en el exterior de las iglesias, como en canecillos, donde se solían reflejar temas más marginales, pero también se encuentran en capiteles, tímpanos e incluso techumbres. Es por ello que vemos ese carácter dual, el rechazo a los espectáculos que mostraban música, danza, acrobacias... por un lado, y también la plasmación de un reflejo de todo ese mundo en el arte eclesiástico.

Pero más allá de esta interpretación, se podría añadir otra perspectiva, analizando estas representaciones como un reflejo de cómo vestían, cómo se peinaban y cómo bailaban³⁹, es decir, de cómo era un espectáculo de danza en el horizonte medieval general, pues, como ya se ha expuesto, se sabe que se danzaba en el interior de las iglesias. Además, hay que recalcar también que estos *topos* figurativos a los que se dota de bastante espacio en la decoración eclesiástica no sólo se encuentran en el románico aragonés, sino que se repiten en la iconografía medieval europea⁴⁰. Es por ello que Rivas, al igual que Yarza o Frugoni, defienden que en el Occidente cristiano del siglo XII podría existir una imagen pública de la mujer que diferiría del arquetipo literario o del ideal de mujer que propugnaba la Iglesia, donde las bailarinas eran vistas desde un enfoque claramente condenatorio, y que con el paso del tiempo, ya en la Baja Edad Media, esa representación de la mujer en lo público, es decir, en la cultura popular, aumentaría (Rivas González, 1988: 225). Las imágenes en los templos servían para transmitir valores y conocimientos a los fieles analfabetos e iletrados, y es por ello que esos motivos iconográficos de danza, aun reflejando la realidad social, no dejan de estar cargados de condena por lo que la Iglesia consideraba que eran conductas licenciosas (Lacasta Serrano, 2010: 97).

Aun así, es relevante la conjectura de Rivas y Yarza, ya que, salvo el capitel de Alquézar, el resto de las escenas dancísticas del románico aragonés no necesariamente tendrían que ir acompañadas de un carácter religioso negativo, pues se insertan en otros ciclos, distintos, donde aparecen animales, fieras, luchas o decoración vegetal entre los músicos y los danzantes⁴¹, y es por lo que se plantea que no todas las imágenes tienen una

³⁹ De hecho, es posible que algunas bailarinas portasen un pequeño instrumento musical, concretamente unos cascabeles, en sus manos a la hora de danzar, algo que se puede apreciar en algunas de las bailarinas del Maestro de Agüero [fig. 35 y 36], ya que aparecen las manos con cortes, al contrario de los músicos que tienen al lado. Podrían ser castañuelas, crótalos o tejoletas, algo presente en otras representaciones: se puede observar en la fig. 18 que muestra la danza del rey David, donde la bailarina porta unos instrumentos en sus manos; en los crótalos que llevan las bailarinas en el mural de Champassak en Mallorca; en las miniaturas del Cancioneiro da Ajuda (cancionero galaico-portugués del siglo XIII) [fig. 11]; en una miniatura de la cantiga 330 [fig. 60] o en el portal de Hormaza en Burgos [fig. 39], entre otras. Siendo “este mismo motivo icónico relativamente habitual en vigas y placas lígneas de artesonados (considerados ambivalentemente románicos, góticos tempranos o mudéjares) castellanos, catalanes y aragoneses” (Carbonell, 2006: 62).

⁴⁰ Ejemplo de ello lo encontramos en un capitel de la iglesia de Sainte-Engrâce, donde aparecen bailarinas y juglares músicos, en Villar de Frades (Portugal), Lacommande, París, Lyon y Conques (Francia), o en Ripoll o San Miguel de Estella (España). No sólo aparece en la iconografía escultórica, también encontramos bailes como las *carolas* o el *branle* en las Cantigas de Santa María [anexo 2]; también escultóricamente en Lichtenberg, Nápoles, o en el tratado de danza de Gugliemo; o por último la *farandola*, que aparece en el Tyrol, en Pamplona, Lleida, Brindisi o Siena. Sobre imágenes representativas de danza, Gabriele Christiane Busch recoge más de cien escenas de todo el territorio europeo.

⁴¹ “La posibilidad según la cual las escenas de este ciclo animalístico podrían tener carácter moralizante negativo derivaría fundamentalmente de que los animales y las fieras representadas fueran interpretadas claramente por la población medieval como símbolos negativos en sí mismos, pero esta opción parece

intención religioso-moralizante, y que podría estar reflejando la realidad cultural de los juglares, músicos, bailarinas y acróbatas.

En este sentido, la propuesta de Rivas insiste en “su carácter diferente y diferenciado del de los ciclos religiosos dictados por el clero” (Rivas González, 1988: 230). Además, un aspecto destacable de la hipótesis de este autor reside en que todas estas imágenes dancísticas no se encuentran subordinadas en un escalafón inferior con respecto a otras de temática sagrada, sino que debido a su idiosincrasia se sitúan en un puesto marginal, por lo que podemos afirmar que existiría una convivencia entre temáticas religiosas/sagradas⁴² y otras más profanas, culturalmente más populares, en el arte románico. Como explica Lacasta Serrano, el tallista tenía total libertad en canetes, metopas, arquivoltas o dovelas más alejadas de los crismones, donde marginalmente daba protagonismo a músicos, juglares, bailarines, acróbatas, contorsionistas, e incluso a escenas con contenido sexual, “una colocación intencionada que, si no les otorga una idéntica consideración, al menos nos quiere dar a entender la manifiesta relación con ese mundo marginal” (Lacasta Serrano, 2010: 95).

Por tanto, por un lado, podría existir esa intención de representar la lujuria en esa convivencia de figuras de bailarinas desmelenadas y contorsionadas y de imágenes de animales reales y fantásticos, algo que se exemplifica con los casos de Biota y Agüero, pues en el tímpano aparece también la temática de las almas de San Miguel. En este sentido Ana Isabel Lapeña también advierte que la plasmación de danza “conllevaba un sentido reprobatorio o condenatorio de este mundo” (Lapeña Paúl, 2008: 240). Pero, por otro lado, siguiendo esas tesis de Rivas, en algunos casos como en Santa María de Uncastillo la interpretación debería reconocer que, al no estar reflejando un pecado ni castigo, lo que muestra es un ambiente mucho más lúdico-festivo. Este cambio podría deberse a una evolución en la percepción de la cultura popular y sus representantes, pues

difícil de sostener ante la indefinición y la polisemia que parece caracterizar al bestiario medieval” (Rivas González, 1988; 227-228). Con afán de ejemplificar esta teoría, nos encontramos con capiteles de animales y canecillos en la portada junto con representaciones del evangelio o el crismón del tímpano, en Santiago de Agüero, San Miguel de Biota, El Salvador de Ejea o San Nicolás de El Frago. Asimismo, hay un ciclo animalístico en capiteles con temática hagiográfica en San Pedro el Viejo de Huesca y en San Gil de Luna, así como en la arquería y los capiteles de la Seo de Zaragoza, donde confluyen temas bíblicos y evangélicos con motivos animalísticos. O incluso aparecen alusiones al Génesis, al igual que temas amorosos en los capiteles próximos a los de danza en la iglesia de Santa María de Uncastillo, algo que es una excepción en el conjunto iconográfico.

⁴² Se quiere destacar que no sólo nos referimos a hagiografías, vidas de santos o la vida de Jesús, también a las representaciones dualistas de las mujeres, es decir, al modelo iconográfico de María y de Eva. Pues como adelanta José María de Azcárate, “sin la mujer y los ángeles, el arte medieval sería difícilmente comprensible en su espiritualidad” (Azcárate, 1990; 51).

las imágenes que muestran ese carácter pecaminoso datan del XII, mientras que esta última nombrada ya es del XIII, momento en el que comienza a eclosionar el gótico.

En definitiva, aunque como hemos visto, las muestras de escenas dancísticas en el arte románico escultórico es más que significativo, también se pueden encontrar en el gótico pictórico. Ejemplo de ello es la escena de una pintura en un alfarje de estilo mudéjar en el palacio de Villahermosa en Huesca [fig. 54] o en la techumbre de la catedral de Teruel. En las figuras de la catedral turolense, se puede apreciar claramente un juglar de voz, es decir, un cantante, acompañado de una viola, que animan a danzar a dos bailarinas y a lo que parece, según Herrero Massari, una juglara [fig. 56 y 57]. En suma, podemos ver la simbiosis de las religiones en ese alfarje, pero también en la cantidad de vajilla mudéjar que se ha encontrado en Teruel con motivos dancísticos [fig. 55], formando parte de una cultura visual donde reflejan las festividades de las cortes occidentales, como ocurre también en la cultura material del mediterráneo islámico en ese mismo momento (Buttà, 2023a: 234).

V. PERVIVENCIAS MEDIEVALES EN TRADICIONES ULTERIORES

Como ya se ha explicado, en plena Edad Media, antes de la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos, hubo una confluencia de las tres culturas en el ámbito dancístico. Por ende, en los nuevos reinos cristianos que se aposentaron en las tierras andalusías hubo claros vestigios de bailes procedentes de la población mudéjar y morisca. Por ejemplo, en la corte de Alfonso V de Aragón⁴³ habían servido muchos *moros balladors* procedentes de Valencia y Xàtiva entre 1418 y 1425, y sucedió algo similar entre los habitantes sefardíes (Murga Castro, 2023: 47). Esto se aprecia en las pervivencias dancísticas en los reinos cristianos, pero también en los bailes y el folclore que nacerían a finales de la Edad Media y ya en la Edad Moderna, que guardan muchas similitudes con esas experiencias dancísticas medievales.

5.1. La danza de “moros y cristianos” y los dances en Aragón

No solamente en la península ibérica se encuentra la figura del moro y la danza que lo acompaña, pues tenemos ejemplos en Europa –Francia, Sicilia, Croacia– pero también en América y Asia –países sudamericanos o Filipinas–, de danzas llamadas *morris* (Inglaterra), *căluşari* (Rumanía), los *cossiers* (Mallorca), o las moriscas, entre otras muchas denominaciones. Todas ellas engloban una misma temática, sobre ese imaginario cultural del moro y la lucha con los cristianos, conservándose entremeses de turcos y caballitos, soldaderas, bailes de banderas, danzas en pareja (morisca), o los paloteados y degolladas.

Covarrubias definió en 1611 una danza de espadas y mencionaba una *mudanza que llaman la degollada, porque cerca el cuello del que los guía con las espadas*. No es una figura disidente dentro de las danzas de espadas, hay ejemplos muy anteriores en Escandinavia y en las islas Shetland donde se creaba una figura con las espadas en forma de escudo en la cabeza de los danzantes; y sobre las danzas de Siebenburgen y Yorkshire también se tiene muestra de imágenes coreográficas efectuadas con las espadas sobre los cuellos de los bailarines (Markessinis, 1995: 66-67).

⁴³ Se sabe de la afición de Alfonso V de Aragón por los bailes que incluso se la transmitió a su sobrino Carlos, Príncipe de Viana, y la corte aragonesa sería pionera al tener maestros del danzar, por lo que, según Félix Leturia habría que pensar “si no sería posible que algunas de aquellas danzas aclimatadas llegaran hasta nuestros días como tradición popular, como reflejo más o menos fiel de las que los danzantes moros bailaran tantas veces en la corte del *Magnánimo*” (Leturia Ibarrondo, 2015: 33).

Ya en el *Libro del conorte* de Juana de la Cruz se mencionaba esa relación entre la danza de espadas y las performances litúrgicas y religiosas. Este tipo de danza, que se desarrolló entre los siglos XIV y XVIII, estuvo vinculado a los jóvenes de los gremios urbanos y se ejecutaba en fiestas como Carnaval, Corpus Christi, entradas principescas o fiestas patronales, entre otras (Sanmartín y Massip, 2017: 24). En el XIX esta tipología dancística entró un poco en decadencia, pero ha logrado pervivir, y muestra de ello son los innumerables dances.

En Aragón una de las danzas de espadas destacable que muestra el *degollau* se incluye en el dance de Graus, pero también en otros muchos dances como en Huesca, Luceni o Gallocanta, donde se incorporan bailes con palos, los llamados *paloteados*. Sobre este tipo de secuencia, Josefina Roma considera que encierra un “simbolismo iniciático, de tránsito hacia el más allá, como sugiere la forma espiraloforme de la coreografía” (Sanmartín y Massip, 2017: 35).

Por ejemplificar, el dance de Gallocanta se creó en plena modernidad, aunque conserva esas pervivencias, y está compuesto por un paloteado entre el bando de los cristianos (vestidos de blanco y azul) y el de los moros (blanco y rojo), ambos ataviados con cascabeles. Se hace un recorrido por el pueblo mostrando las cuatro mudanzas por separado, para terminar de danzarlas todas seguidas ante la iglesia. Después se efectúa la *degollada* con espadas, donde terminan matando al diablo y elevando al ángel en una figura estrellada sobre los hombros del pastor. Entre tanto el mayoral va narrando la historia, y aunque actualmente ya no se representa, está documentada.

Muchos de los textos de los dances de Aragón, como el de Escatrón, están formados por bailes de cintas, palos y espadas; una pastorada; una lucha entre el Bien y el Mal; y la lucha entre turcos y cristianos. También hay constancia de esta danza hablada (*ball parlat*) en Lleida, donde también se recogen otras tipologías de bailes, que, aunque son muy posteriores a la Edad Media, tienen tintes que nos recuerdan a ella, como el baile de *cavallets* (caballitos), *los marraquets*, o el baile de *bastonetes* (palos); o en Valencia con el *ball moro*, un baile de arcos, banderas y sonajas (Alcoià) o el *ball de les espies* (Biar).

Asimismo, esa tradición de “moros y cristianos” se introduciría en América con la llegada de los españoles, adaptándose al nuevo contexto, y quedando lo que hoy se llama la danza de “los Doce pares de Francia”, que recoge matices medievales, como el espacio –pues se lleva a cabo en el atrio de la iglesia– y la propia tipología de danza –un

baile de espadas entre danzantes que se dividen en dos grupos paralelos, “unos enfrentamientos cargados de gestualidad⁴⁴”. Un ejemplo de espectáculo coreográfico Patrimonio Cultural Inmaterial del estado desde 2014 y que cuenta con 12 000 actores es la morisma de Bracho, en Zacatecas (México), que contiene tres tipos de representaciones: la muerte de San Juan Bautista, la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia y el triunfo de las armas españolas en la Batalla de Lepanto de 1571.

5.2. El *Ball dels salvatges* de Benabarre

La combinación entre danza y teatro que se daba en el baile de los salvajes de Benabarre (Huesca) dejó de ser interpretada hace aproximadamente seis décadas, aunque en el año 2007 se logró revivir esta tradición, que cuenta con un fuerte simbolismo. Tiene su origen entre los siglos XIV y XV y, está inspirada en relatos de damas, caballeros y salvajes, criaturas vestidas con pieles o pelo que viven alejadas de la sociedad, en los bosques, una figura que encarna en la literatura medieval la representación de otro mundo y de los instintos más primitivos.

5.3. La Contradanza de Cetina

La Contradanza de Cetina (Zaragoza) se representa en la plaza de la villa en las fiestas en honor a San Juan Lorenzo el 19 de mayo al anochecer, y es una forma de representación popular que involucra a nueve jóvenes bailarines: ocho contradanceros vestidos con trajes con motivos geométricos y un diablo ataviado con un mono rojo con adornos blancos que dirige la actuación. Asimismo, todos llevan máscaras blancas y negras y portan largas antorchas prendidas que iluminan la exhibición. Consta de unos treinta movimientos coreográficos que combinan figuras en el suelo con la formación de torres humanas, coronadas por el diablo, todo ello al son de una melodía repetitiva que solo es interrumpida por un interludio que marca el cambio de mudanza llamado “escuche”. Termina con la mímica del degollamiento y afeitado del diablo, quien muere y revive, simbolizando la renovación del ciclo festivo.

Como apunta Raül Sanchis en las *Geografías contemporáneas* del foro ICONODANSA, las interpretaciones de la simbología de la Contradanza son diversas,

⁴⁴ Beatriz Aracil, “Los doce pares de Francia. Morisca de Bracho”, DANAEM - Geografías contemporáneas (iconodansa.org).

algunas sugieren raíces celtibéricas, mientras que otras, basadas en fuentes documentales, la relacionan con la mojiganga barroca.

5.4. Bailes del oso

Desde el siglo XV se han documentado bailes del oso, y no simplemente en las festividades de invierno, sino también en contextos más solemnes como en la entrada real de Fernando de Antequera en Valencia en 1414 y en la procesión del Corpus de 1424 en Barcelona. Actualmente, tiene clara pervivencia en la geografía occidental como en Ituren y Zubieta (Navarra), el *ball de l'Óssa* en Encamp (Andorra), la *danza dels óssos* en Solsona (Lleida) –que contiene asimismo un paloteado– y en Valls (Tarragona) o en las fiestas de *L'Ós* en todo el Vallespir (Francia)⁴⁵. Asimismo, también hay constancia de que en Lécera (Zaragoza) las gentes bailaban en la plaza alrededor de un *tedero* que iluminaba y dando palos a un *onso*, que normalmente era el más pobre del pueblo y cobraría por ello. Después de eso se realizaba un pasacalle. Esta tradición desapareció a comienzos del siglo XX, y se testimonia oralmente al menos hasta los años de la II República española.

Las danzas del oso se efectúan en torno al 2 de febrero, la festividad de la Candelaria, que se cree que tiene raíces rituales en celebraciones que se intentaron prohibir por parte de la Iglesia medieval, como las Calendas de Enero, las Lupercales o la Mamuralia. Según la tradición popular, el personaje del oso acaba su hibernación antes del comienzo de la primavera, y baila desfilando por las calles del pueblo, personificado en jóvenes ataviados con pieles y cencerros, agarrados por domadores, como en el carnaval de Bielsa (Huesca) con el *onso*, las *trangas* y las *madamas*.

Como apunta Eloi Ysàs en *Geografías contemporáneas*, este tema tiene similitudes con obras como "La cacería del hombre salvaje", una máscara carnavalesca ilustrada por Pieter Brueghel el Viejo en el siglo XVI, que representa el mito del salvaje que debe ser civilizado, donde el oso simboliza el caos y la fuerza sexual, siendo un símbolo de fertilidad en la antigüedad para pasar a ser asociado a los pecados por la cosmovisión medieval.

⁴⁵ Se puede encontrar material audiovisual en Geografías contemporáneas: <https://www.iconodansa.org/es/danaem/geografias_contemporaneas>.

5.5. Danzas de Santa Orosia

La festividad en honor a Santa Orosia en el norte de Aragón (Yebra de Basa y Jaca) cuenta con una importante relevancia de la danza y las pastoradas. En Yebra de Basa, tras la misa y la procesión por la pradera se llevan a cabo las quince mudanzas por ocho danzantes, todos hombres, que portan en sus manos palos de boj para realizar el paloteado –antes de 1922 se realizaba con castañuelas–. Es curiosa la vestimenta de los danzantes, que llevan un traje aragonés y un gorro de cintas o flores, una indumentaria que nos recuerda a las festividades campesinas. La música también entraña directamente con la melodía medieval, pues está interpretada con salterio y chiflo.

5.6. Otras pervivencias

En el resto de territorios de la Corona de Aragón también se pueden encontrar pervivencias de danzas medievales, como el *ball de diables* de Tarragona, recuperado en 1983, que tiene su origen en 1426 en el enfrentamiento de las fuerzas del bien (San Miguel) y del mal (Lucifer y sus diablos), y que ya en 1436 incorporó fuegos artificiales gracias a la alquimia árabe. Hasta el XVIII la estructura de la danza sería prácticamente igual, pero luego incorporaría ciertos cambios, y se ‘exportaría’ a otras villas. Podemos encontrar *ball de diables* en Reus, l’Arboç, Vilanova i la Geltrù o Vilafranca del Penedès, entre otros. Massip relaciona también el *ball de Maces* de Berga con los entremeses del Corpus que representaban la batalla de San Miguel y los diablos (Buttà, Massip y Francés, 2022: 30).

Respecto a la Danza de la Muerte, ha pervivido hasta nuestros días únicamente en Verges, Girona, aunque en el pasado sí se interpretaba en otros lugares como en Écija o Segovia, e influyó en la “representació de la Mort” en pueblos mallorquines o en “o abellón” en Galicia (García-Matos, 1985: 268-270). En Verges la danza se lleva a cabo en la noche de jueves santo, siendo el cortejo de la procesión cinco bailarines vestidos de esqueletos y con máscaras, encabezados por el personaje de la Guadaña. También aparecen otros personajes, como el que lleva un estandarte negro con una calavera, otro que porta un reloj –simbolizando la inesperada llegada de la muerte–, dos niños que incorporan las cenizas, o un último que marca el ritmo de la coreografía con un tambor. La estructura de la danza no es en círculo, como lo sería en época medieval, sino que es cruciforme, generando una cruz que avanza con la procesión.

También se puede destacar la danza de los bufones en Biar, Valencia, un baile que se efectúa ante el rey Pàixero, un rey efímero ataviado con una cota de armas, pintado de blanco y a caballo. Son recorridos paralelos y cruzados donde se baila alzando los brazos para mover las capas que portan. En Valencia también encontramos la *dansa dels Momos y de la Moma*, donde van ataviados con vestimenta muy colorida, como gorros de flores.

Por último, centramos el foco en Mallorca, donde en 1984, Gabriel Llompart documentó una danza de los santos Juanes en la Seo de Palma, que como comenta Xabier Carbonell, sería el origen de los actuales “bailes de *Sant Joan Pelós* como el de Pollença y el de Felanitx o de la figura no danzante del *Horno desbe* de Ciutadella (Menorca)” (Carbonell, 2006: 69). Asimismo, también hay que destacar el *ball dels moretons* en Manacor.

VI. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo se ha intentado descifrar todo aquello que recoge la práctica dancística, no solamente vista como la consecución de unos pasos, sino como una praxis que engloba toda una gestualidad, teatralidad y simbolismo. La danza tiene que ser vista como una manifestación social colectiva que no sólo puede encuadrarse en las festividades rurales, sino que alcanza una suerte de universalidad que practicaban todos los grupos sociales, independientemente de su posición, religión o cultura; y que estaba tan imbricada en la sociedad que constantemente hubo prohibiciones por parte de la Iglesia.

En segundo lugar, hay que subrayar esa simbiosis de las tres religiones en la península ibérica, una realidad multicultural con la que se convivía y que se reflejó en la coreutica de la danza, pues se estuvieron bailando similares estructuras, coreografías y melodías en el mismo espacio-tiempo.

Las danzas medievales no pueden reducirse a esa visión caricaturizada de los bailes circulares que se interpretan en las ferias medievales actuales, que, aunque nadie niega su carácter divulgador, no creo que reflejen la multiplicidad ni las alegorías que recogían aquellas. También debemos aproximarnos a ellas desde la función didáctica que cumplía la iconografía dentro de una sociedad analfabeta en la que la Iglesia era la educadora oficial y, a través del arte, transmitía la fe cristiana, la moralidad, lo que era correcto y aquello que era pecaminoso.

Luego, por tanto, cobran mucha importancia las artes plásticas en el carácter que se le quería dar a determinados comportamientos o prácticas, y por ello encontramos figuras representativas en los textos bíblicos que ya reflejaban esos significados, como Salomé. Esta condena no sólo se vio reflejada en el arte, también en los relatos medievales de literatura, a sumar a los discursos moralizantes (*exemplas*) –muchos de ellos escritos por órdenes mendicantes a partir del Doscientos–, que condenaban la danza en “una sociedad en transformación en la cual la dimensión social del acto coréutico adquiría cada vez más importancia” (Buttà, 2023b: 70).

Más allá de esa condena tajante, creo que el arte escultórico románico de todo el horizonte europeo no tendría por qué estar inevitablemente ligado a esa condena moral, sino que podría ser un reflejo de una materialidad social. Creo que el papel de la mujer en la cultura dancística es claro, a pesar de las restricciones a la que era sometida por la

propia naturaleza religiosa de la sociedad. Pese a ello, no sólo participaban en los contextos festivos religiosos, también formaban parte de las danzas cortesanas y aristocráticas, de todos esos bailes refinados, elegantes y estructurados que eran parte de las festividades y entretenimientos de la nobleza. Además, eran valedoras de la danza como expresión popular fuera de los círculos aristocráticos y religiosos. En este contexto, las mujeres también eran, junto con los juglares, las portavoces de la cultura, bailes y tradiciones, y no solo danzarían para el entretenimiento popular, sino que formarían parte activamente de unos rituales que eran comunitarios.

Hay documentación que demuestra que hubo permisividad sobre la danza en los centros sagrados, y que incluso los propios eclesiásticos la disfrutaban, además de permitir su entrada dentro de los templos e incorporarla en los actos sacralizados. ¿Por qué tanta condena y prohibición por parte de las élites eclesiásticas? ¿Tendría la danza un componente tan subversivo como para amenazar las estructuras sociales y de poder vigentes? Personalmente, creo que muchas de las celebraciones como el Carnaval o la Fiesta de los Locos invertían los roles sociales de lo ordinario, y la danza tenía intrínsecamente tanta carga simbólica y regeneradora, subversiva y transgresora, que intimidaba en cierta manera esa rigidez y austereidad de la disciplina y moralidad cristiana y de una sociedad jerarquizada y compartmentada. En definitiva, los juglares y acróbatas, con sus músicas y danzas, seguidas después por la popularización de los bailes colectivos, ejercían cierta competencia a la Iglesia en su papel de educadora en valores.

En suma, el objetivo de esta pequeña investigación ha sido establecer un compendio general de las danzas en la península ibérica, aunque incidiendo especialmente en sus diversas manifestaciones dentro de la Corona de Aragón. El desarrollo del trabajo ha revelado ciertas áreas de estudio que sería conveniente abordar para ofrecer una interpretación más rica del papel desempeñado por la danza en las sociedades medievales. Por ejemplo, sería interesante bucear en el rol social que cumple la mujer en la danza y su realidad colectiva, más allá de los vetos impuestos por la Iglesia. Asimismo, habría que proseguir con las investigaciones sobre la danza en los centros religiosos, puesto que pienso que podría proporcionar una visión más detallada sobre el tipo de bailes aceptados en esos contextos, que sería ligeramente distinta a la efectuada en otros. Creo francamente que estas sendas de indagación corroborarían las conclusiones aquí propuestas, además de contribuir a un conocimiento más profundo de esta singular disciplina, aspectos sobre los que me gustaría seguir incidiendo en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ADAMO, Manuela (2021), “La jota y la taranta: ritualidad de la música y la danza en la cultura tradicional aragonesa”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía Navarra*, nº 95, pp. 257-287.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO ROHE, Juan (2015), “Evolución histórica de las danzas acrobáticas”, *Revista Danzaratte*, Año X, nº 9, pp. 22-38.
- ARCANGELI, Alessandro (2018), *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Milán, Unicopli.
- AZCÁRATE, José María de (1990), “La mujer y el arte medieval”, en *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las tercera Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 43-51.
- BUSCH, Gabriele Christiane (1982), *Ikonographische studien zum Solotanz im Mittelalter*, Innsbruck, Musikverlag Helbling.
- BUTTÀ, Licia et al. (ed.) (2014), *Dances 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*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- BUTTÀ, Licia y BELGRANO, Adrien (2020), “Danza fija: iconografía y gesto coreográfico en la Edad Media”, *OpenEdition Journals*, pp. 1-32.
- BUTTÀ, Licia, (2017), “De cómo hacer representaciones con palabras: sobre danza, escritura y teatralidad”, *Revista de poética medieval*, 31, pp. 11-15.
- (2023a), “Danzas en la casa medieval: algunas notas sobre la danza representada en espacios domésticos y palatinos”, en Vidal Franquet, Jacobo, *Miscellània d'art medieval i modern*, Roma, Viella.
- (2023b), “Visiones coréuticas: danzas diabólicas en el relato hagiográfico y ejemplar”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 56, pp. 58-74.
- BUTTÀ, Licia, MASSIP, Francesc y SANCHIS FRANCÉS, Raül (2022), *El teatre del cos. Dansa, espectacle i rituals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Viella.
- BUTTÀ, Licia, KOVÁCS, Lenke, MASSIP, Francesc, SANCHIS, Raül y VALLS, Maria del Mar (2016), *El teatre del cos. Dansa i representació a la Corona d'Aragó. Traces*

medievals i pervivències, Barcelona, Museu Etnològic de Barcelona, LAIREM, ICONODANSA-DANAEM y Universitat Rovira i Virgili.

CARBONELL CASTELL, Xabier (2006), “Antiguos bailes y danzas medievales en la isla de Mallorca. Una aproximación desde la documentación escrita e iconográfica”, *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, nº 113-116, pg. 61-70.

CARRILLO LISTA, María del Pilar (2005), *Arte románico en el golfo ártabro y el oriente coruñés*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Minerva repositorio institucional <file:///C:/Users/usuario/Downloads/b19591925.pdf>.

CHESTER JORDAN, William (2012), “Salome in the Middle Ages”, *Jewish History*, 26, pp. 5-15.

CUESTA DUEÑAS, Juanjo (2015), *Juego y teatro. Una propuesta de (re)gamificación escénica*, vol. 1, Universitat Autònoma de Barcelona.

DI MATTEO, Piersandra (2023), “Coreomanías y corrientes afectivas. Comentarios sobre El público danzante de Mette Ingvartsen”, *OpenEdition Journals*, pp. 43-66.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1985), *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas. La transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica*, Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012), “David músico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 11-25.

GARCÍA HERRERO, María del Carmen (2012), “Asociaciones de jóvenes en el mundo rural aragonés de la Baja Edad Media”, *España medieval*, nº 35, pp. 35-73.

GARCÍA-MATOS, M. Carmen (1985), “La danza de la muerte y su supervivencia en la tradición folklórica hispana”, *Revista de Musicología*, vol. 8, nº 2, pp. 257-271.

GARCÍA PEROMINGO, María Isabel (1993), “El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas”, *Cuadernos de arte e iconografía. Actas de los III Coloquios de iconografía*, tomo VI, nº 11, pp. 98-102.

GÓMEZ MUTANÉ, Mª Carmen (1990), *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Barcelona, Los libros de la frontera.

— (2017), *El Llibre Vermell de Monsterrat. Cantos y danzas de fines del Medievo*, Madrid, Fondo de cultura económica de España.

HERRERO MASSARI, José Manuel (1999), *Juglares y trovadores*, Madrid, Akal.

- HUIZINGA, Johan (1982), *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza.
- INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- KNÄBLE, Philip (2016), “La iglesia danzante. Iniciación, ritual y liturgia en la Francia de la Baja Edad Media”, *Boletín del Centro de Estudios Medievales de Auxerre | BUCEMA* [En línea], 20. DOI: <https://doi.org/10.4000/cem.14328>
- LACASTA SERRANO, Jesús J. (2010), “Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval”, *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval. Más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (2008), “Aspectos materiales y espirituales en la vida aragonesa medieval” en Lacarra Ducay, M^a Carmen (coord.), *Arte y vida cotidiana en época medieval*, Actas del XII Curso de la Cátedra Goya de la IFC, pp. 223-266.
- LARA HUETE, Eva (2019), “Los matachines: el personaje y sus acciones”, *Acotaciones*, 43, pp. 157-177.
- LÁZARO ROMERO, Irene (2020), “Dos ejemplos de pintura mural de temática macabra en Monterde”, *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol 1, pp. 158-167.
- LETURIA IBARRONDO, Félix (2015), “Una etnohistoria de las danzas de espadas europeas y sus atribuciones contextuales”, *Kobie Serie Antropología Cultural*, nº 19, pp. 27-40.
- LONG, Jane. C (2013), “Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, vol. 66, nº 4, pp. 1153-1205.
- LÓPEZ PERICH, Bruno (2022), *Las Cantigas de Santa María, Música e Historia. La recuperación de la música medieval*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, accesible en <<https://zaguan.unizar.es/record/118513/files/TAZ-TFG-2022-1822.pdf>>.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago, “El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconografía y literaria”, *Cuadernos del CEMyR*, 14 (2006), pp. 233-249.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2004), “Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados”, *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 2, pp. 1174-1180.

MANSO SAN ISIDRO, Alicia (2021), “Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta”, *Mirabilia Journal*, 33, pp. 69-119.

MARKESSINIS, Artemis (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Esteban Sanz.

MASSIP, Francesc, “Monstres i bèsties en la festa i l’spectacle medieval”, en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluis Sirera, Antonio Tordera (eds.), *Homenaje a Luis Quirante*. Vol. 1: *Estudios Teatrales*, Valencia, Universidad, 2003, pp. 249-266.

MORFAKIDIS FILAKTOS, Moschos (1994), “Pervivencias paganas en las fiestas bizantinas: la danza”, *Cuadernos del CEMYR*, nº 2, pp. 145-166.

MURGA CASTRO, Idoia (2023), *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia*, Madrid, Cátedra.

NOCILLI, Cecilia (2005), “Metodología de investigación coreológica: danza y entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)”, *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 2, pp. 1471-1485.

OBOLER, Jeff (1984), “La danza de Miriam”, *Majshavot*, vol. 23, nº 3, pp. 74-76.

PÉREZ VALIÑO, Amalia (2019), “La muchacha que baila: la figura de Salomé y la danza en la Edad Media”, *Mundo Histórico, Revista de investigación. Monográfico del I Congreso Internacional O Camiño do Medievalista*, pp. 188-200.

PUEYO ROY, Mercedes (2022), “El dance en Aragón: origen y problemas estructurales de una composición poética”, en Enguita Utrilla, José M^a (ed.) *Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*, Institución Fernando el Católico, pp. 13-38.

QUINTANILLA GONZÁLEZ, E. Ricardo (2018), “Evolución de las danzas circulares y entrelazadas hasta el final de la Edad Media”, en *Crónica de Córdoba y sus Pueblos, XXIV*, Diputación de Córdoba, pp. 229-280.

RIVAS GONZÁLEZ, Félix A., (1998) “El significado de las imágenes de bailarinas en el románico aragonés” en Lorenzo Arribas, Josemi y Cerrada Jiménez, Ana Isabel (coord.) *De los símbolos al orden simbólico femenino: (ss. IV-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 217-236.

— (2002), “Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, pp. 25-55.

RUIZ LARIOS, Fátima (2020), *La danza de Miriam en la «Hagadá Dorada»*. Análisis iconográfico de la figura de Miriam en las representaciones performativas, Trabajo Final de Máster, Máster en Música como Arte Interdisciplinario Música y Expresión artística, Universitat de Barcelona, pp. 1-19.

SANMARTÍN, Rebeca y MASSIP, Francesc (2017), “La danza de espadas en el *libro del conorte* de Juana de la Cruz”, Revista de poética medieval, 31, pp. 15-38.

SANCHIS FRANCÉS, Raül (2014), “Ballar el moro. Danses festives de moros i cristians a la Mediterrània occidental”, Barcelona, Museu Etnològic de Barcelona, Associació Cultural Joan Amades, LAIREM, y Universitat Rovira i Virgili.

— (2020), “La dansa eclesiástica i el ball a l’espai sagrat de la València medieval”, *eHumanista/IVITRA*, 18, pp. 195-218.

SCHECHNER, Richard (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica.

SCHNEIDER, Marius (2016), *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

SCHMITT, Jean Claude (2016), *Les rythmes au Moyen Âge*, París, Gallimard.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1954), *Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval*, Madrid, Real Academia de la Historia.

VELÁZQUEZ BASANTA, Fernando Nicolás (1999), “Abu ‘Alî al-Hasan Ibn Kisrâ, vate popular malagueño de época almohade”, *Al-Qantara*, vol. 20, nº 1, pp. 201-213.

VILA-BELDA MARTÍ Faustina (2016), *Imagen y palabra: Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI al XV)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2016), “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 25, pp. 89-107.

YARZA LUACES, Joaquín (1990), “De ‘casadas, estad sujetas a vuestras maridos, como conviene en el Señor’ a ‘Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso’” en *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 53-72.

- ZAVALA ARNAL, Carmen (2015), “La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés”, *Argensola*, 125, pp. 387-404.
- (2016), “El retablo gótico de Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián de Pompién (Huesca). La iconografía musical representada en sus pinturas”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 37.

Recursos digitales

- Aracil, Beatriz, “Los doce pares de Francia. Morisca de Bracho”, DANAEM - Geografías contemporáneas (iconodansa.org).
- Aranda Mara, “La danza de la vida”, <https://mara-aranda.com/la-danza-de-la-vida/> [consultado el 03/04/2023].
- Arteguías, “Guía de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza”, <https://www.arteguias.com/monumentos/iglesia-santa-maria-uncastillo.htm> [consultado el 27/04/2024].
- Ball de diables de Tarragona, “Historia del Ball de Diables de Tarragona. Desde la Edad media hasta el siglo XXI”, <https://diablosdetarragona.cat/es/historia/> [consultado el 11/05/2024].
- Biblia Católica, “Samuel, 6”, <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/ii-samuel/6/> [consultado el 24/03/2024].
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “Llibre Vermell de Montserrat” https://www.cervantesvirtual.com/portales/abadia_montserrat/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_94.html
- Elcaballoalvaro, “Capiteles de Iglesia de Santiago de Agüero -Huesca”, *Flickr*, <https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/4214372282> [consultado el 04/02/2024].
- , “Baile de Salomé -Capital Claustro – Catedral Santa María de Tudela (Navarra)”, *Flickr*, <https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/8552533720> [consultado el 23/03/2024].
- , “Canecillos – Contorsionista y Palmeta – Iglesia de la Magdalena Tudela (Navarra)”, *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/8510975694> [consultado 23/03/2024].

Ermitas de la Sierra de Albarracín, “Ermita de Santa Catalina de Rodenas” <https://ermitasdelasierradealbarracin.blogspot.com/2012/01/ermita-de-santa-catalina-de-rodenas.html> [consultado el 02/04/2024].

Ferdinandus, “Las portadas de Santiago de Agüero y S. Miguel de Biota”, *Blog Románico Digital*, <https://romanicodigital.blogspot.com/2017/07/las-portadas-de-santiago-de-aguero-y.html> [consultado el 03/02/2024].

Festes Lleida, “Ball de Moros i Cristians”, <https://festeslleida.paeria.cat/ca/casa-dels-gegants/ball-de-moros-i-cristians> [consultado el 10/05/2024].

García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *La guía digital del arte románico* <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm> [consultado el 30/01/2024].

—, “Alquezar. Colegiata de Santa María la Mayor”, *La guía digital del arte románico*, <http://www.romanicoaragones.com/1-Sobrarbe/99024-Alquezar03.htm> [consultado el 31/01/2024].

—, “Jaca: capitel de David y los músicos”, *La guía digital del arte románico*, <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04344DAVIDYMUUSICOS2.htm#> [consultado el 24/03/2024].

—, “Tauste. Ermita de San Antón/San Miguel”, *Románico Aragonés* <http://www.romanicoaragones.com/6-zaragoza/990510-Tauste02.htm> [consultado 28/04/2024].

ICONODANSA, “Geografías contemporáneas”, https://www.iconodansa.org/es/danaem/geografias_contemporaneas.

Identidad Aragonesa, “El Ball dels salvatges de Benabarre”, <https://identidadaragonesa.wordpress.com/2020/06/17/el-ball-dels-salvatges-de-benabarre/> [consultado el 10/05/2024].

Mairal López, Valentín, “Os baylados de castañuelas de Santa Orosia”, <https://micosasdejaca.blogspot.com/2021/04/os-baylados-de-castanuelas-de-santa.html> [consultado el 11/05/2024].

Manuel Tomé, José, “Guía de la iglesia de Hormaza”, *Arteguías*, <https://www.arteguias.com/iglesia/iglesiahormaza.htm> [consultado el 27/04/2024].

Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437739>

Munich Digitization Center (MDZ) [consultado el 23/03/2024].

- Muñoz, Ramón, “Bailarina contorsionista”, Flickr, https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/51378180289 [consultado el 03/02/2024].
- Museo Diocesano de Jaca, “Capitel del Rey David y los Músicos”, <https://museodiocesanodejaca.es/capitel-del-rey-david-y-los-musicos/> [consultado el 24/03/2024].
- Museo del Prado, “Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina”, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retablo-de-san-juan-bautista-y-santa-catalina/4e201004-f7ea-48b0-a87c-5f08b3e772eb> [consultado el 01/04/2024].
- Pinterest, Biblia mozárabe–visigótico. Scriptorum de León, <https://www.pinterest.es/pin/427701295832865336/> [consultado el 19/04/2024].
- Pittaway, Ian, “El primer manual del maestro de danza: Domenico da Piacenza y el arte de la danza”, <https://earlymusicmuse.com/domenico-da-piacenza/> [consultado el 11/04/2024].
- Rey, Pepe, “Instrumentos musicales tradicionales españoles en las artes plásticas”, <https://veterodoxia-peperey.es/2017/07/instrumentos-musicales-tradicionales-espanoles-en-las-artes-plasticas/> [consultado el 19/04/2024].
- Románico Digital, “Ejea de los Caballeros”, https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/zaragoza_Ejea_de_los_Caballeros.pdf [consultado el 26/04/2024].
- Tolosa, José Antonio, “Catedral de Santa María de Mediavilla. Techumbre”, https://www.aragonmudejar.com/teruel/pag_catedral/tabica02.htm [consultado el 03/04/2024].
- Wikipedia, “Cancioneiro da Ajuda”, https://en.wikipedia.org/wiki/Cancioneiro_da_Ajuda#/media/File:Cancioneiro_da_Ajuda_195_59.jpg [consultado el 27/04/2024].
- , “Hagadá Dorada”, https://es.wikipedia.org/wiki/Hagad%C3%A1_Dorada [consultado el 18/04/2024].
- , Hagadá de Saravejo, https://es.wikipedia.org/wiki/Hagad%C3%A1_de_Sarajevo [consultado el 19/04/2024].
- , “Roman de la rose”, https://es.wikipedia.org/wiki/Roman_de_la_Rose [consultado el 07/04/2024].
- , “Virgen de Tobed”, https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Tobed [consultado el 02/04/2024].
- , “Ball des ardents”, [consultado el 18/05/2024] https://es.wikipedia.org/wiki/Bal_des_Ardents#/media/Archivo:Bal_des_ardents_1483.jpg.

ANEXO GRÁFICO (1)



Figura 1. Bailarina contorsionada. Canecillo situado en el lado norte de la iglesia de la Magdalena en Tudela (Navarra). Fuente: Elcaballoalvaro, “Canecillos – Contorsionista y Palmeta – Iglesia de la Magdalena Tudela (Navarra)”, Flickr <<https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/8510975694>>.



Figura 2. *Libro de los Reyes. Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, Archivo del Reino de Mallorca, código nº 1, fol. 26v, c. 1334-1341. Fuente: Buttà, Kovács, Massip, Sanchis y Valls, 2016.



Figura 3. Detalle de la *Alegoría del buen gobierno*, pintada entre 1338-1340. Fuente: Pittaway, Ian, “El primer manual del maestro de danza: Domenico da Piacenza y el arte de la danza”.



Figura 4. Iconografía de la danza de la muerte. Ermita de la Virgen del Castillo en Monterde (Zaragoza). Fuente: fotografía propia.

Figura 5. La Muerte en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Monterde (Zaragoza). Fuente: Lázaro Romero, 2020: 163.

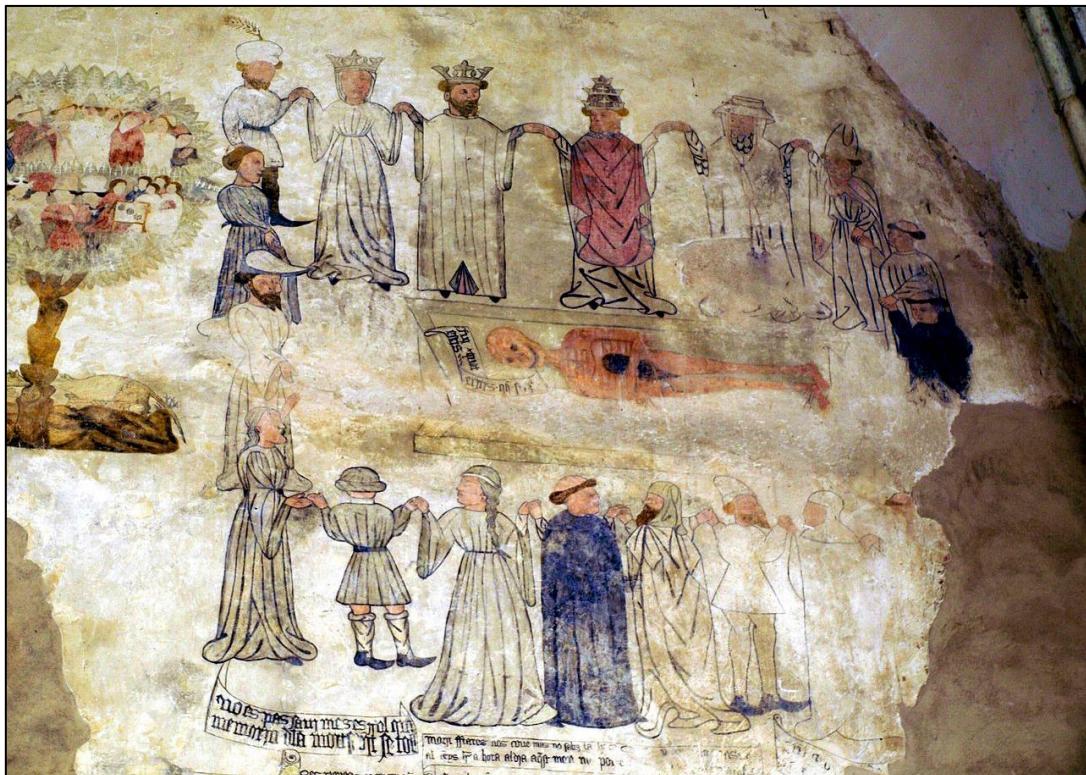


Figura 6. Danza macabra en círculo. Fresco de la sala *De Profundis* del convento de san Francisco de Morella (c. 1470). Fuente: Aranda, Mara, “La danza de la vida” <<https://mara-aranda.com/la-danza-de-la-vida/>>.



Figura 7. Carola en torno al ternero de oro, capitel del claustro de la catedral de Barcelona (segunda mitad del s. XV). Fuente: Buttà, Kovács, Massip, Sanchis y Valls, 2016.



Figura 8. Carola procedente de un manuscrito del poema *Roman de la rose* (1430). Fuente: Wikipedia, “Roman de la rose”.



Figura 9. Ilustración del manuscrito *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, 1463, Bibliothèque National de Francia. Fuente: Pittaway, Ian, “El primer manual del maestro de danza: Domenico da Piacenza y el arte de la danza”.

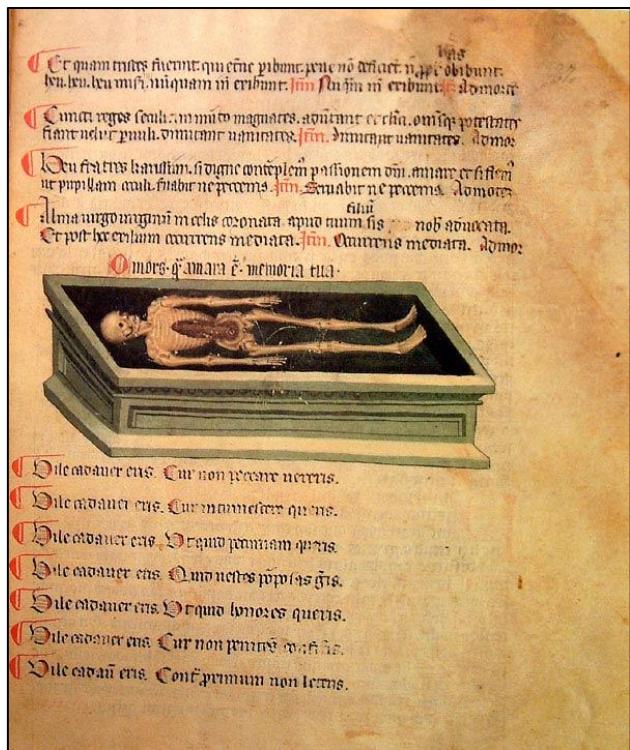


Figura 10. Llibre Vermell de Montserrat, fol.27 recto. Fuente : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “Llibre Vermell de Montserrat”, <https://www.cervantesvirtual.com/ortales/abadia_montserrat/obrador/livre-vermell-de-montserrat-0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_94.html>.

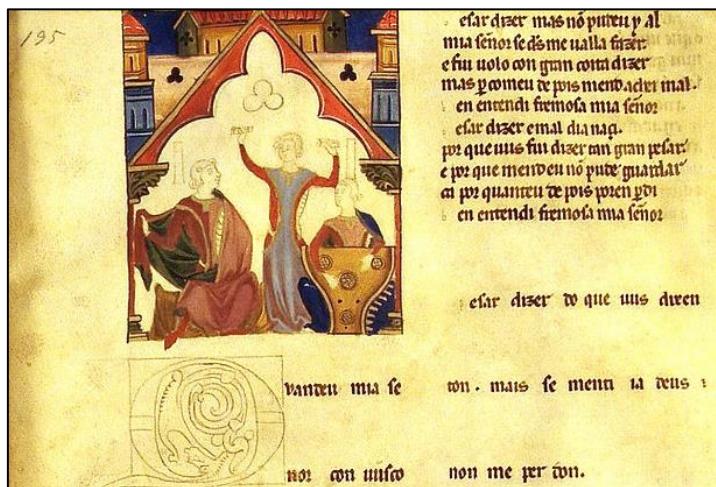


Figura 11. Miniatura del Cancionero de Ajuda (ca. 1275). Fuente: Wikipedia, “Cancioneiro da Ajuda”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Cancioneiro_da_Ajuda#/media/File:Cancioneiro_da_Ajuda_195_59.jpg>.



Figura 12. Miniatura de la Biblia de San Isidoro de León (1162) Fuente: Románico Digital, <<https://www.romanicodigital.com/el-romanico/imagenes-romanico/bailarinas-musicales-biblia-1162>>.



Figura 13. Danza de Miriam. Miniatura de la Hagadá Dorada (Barcelona, ca. 1330). Fuente: Wikipedia, Hagadá Dorada, <https://es.wikipedia.org/wiki/Hagad%C3%A1_Dorada>.

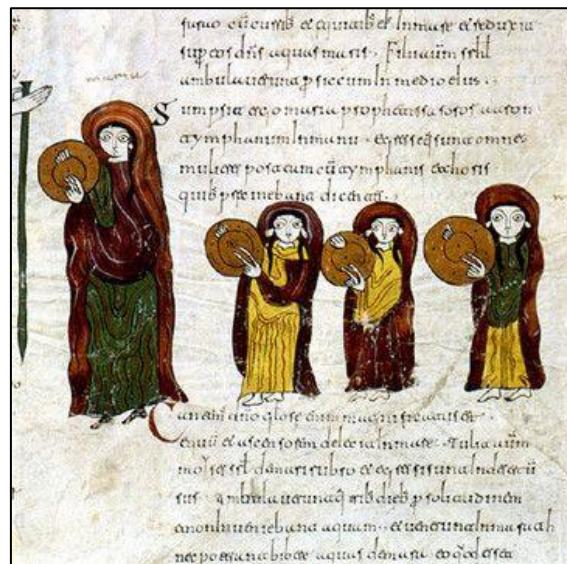


Figura 14. Miriam y tres bailarinas portando panderos circulares en la Biblia mozárabe de León o *Codex Biblicalus Legionensis*. Fuente: Pinterest, Biblia mozárabe – visigótico. Scriptorum de León, <<https://www.pinterest.es/pin/427701295832865336/>>.



Figura 15. Seis bailarinas con adufes de la Biblia de Pamplona (1197). Fuente: Rey, Pepe, “Instrumentos musicales tradicionales españoles en las artes plásticas”, <<https://veterodoxia-peperey.es/2017/07/instrumentos-musicales-tradicionales-espanoles-en-las-artes-plasticas/>>.



Figura 16. Miriam con el pandero y cinco bailarinas celebrando haber cruzado el Mar Rojo bailando una carola. Miniatura del manuscrito de la Hagadá de Sarajevo (Barcelona, ca. 1350). Fuente: Wikipedia, Hagadá de Sarajevo, <https://es.wikipedia.org/wiki/Hagad%C3%A1_de_Sarajevo>.



Figura 17. David, el rey-músico. Lateral oeste de las Platerías en la catedral de Santiago de Compostela (c. 1101-1111). Fuente: García Omedes. A., “Jaca: capitel de David y los músicos”, *La guía digital del arte románico* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04344DAVIDYMUSICOS2.htm#>>.

Figura 18. Danza del rey David. Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Ross. 529, f. 2v. Siglo XIII. Fuente: PIETRINI, S. *La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari nell’immaginario biblico medievale*. Quaderni medievali, 2000, vol. 50, p. 55. Citado en Pérez Valiño, 2019: 200.



Figura 19. Capitel del rey David junto con once músicos del taller del Maestro de Jaca de la catedral de San Pedro de Jaca (finales s. XI). Fuente: Museo Diocesano de Jaca, “Capitel del Rey David y los Músicos” <<https://museodiocesanodejaca.es/capitel-del-rey-david-y-los-musicos/>>.

Figura 20. Resaltado en amarillo el rey David con una fidula de arco en la “Puerta del Cordero” de San Isidoro de León. Fuente: García Omedes. A., “Jaca: capitel de David y los músicos”, *La guía digital del arte románico* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04344DAVIDYMUSICOS2.htm#>>.



Figura 21. El rey David de Juan de Malinas. Estalo bajo de la sillería de coro de la catedral de León, c. 1467-1481. Fuente: García García, 2012: 25.

Figura 22. Rey David músico con una fidula oval. Pilastra del ábside de Santo Domingo de la Calzada, finales del s. XII. Fuente: Manso San Isidro, 2021, 102.



Figura 23. Mosaico del Baptisterio de San Juan de Florencia (Italia) c. 1310. Fuente: Walker Vadillo, 2016: 106.

Figura 24. Salomé bailando ante Herodes. Pintura de Trujillo (pintor catalán), actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum (mediados del s. XV) Fuente: Metropolitan Museum <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437739>>.

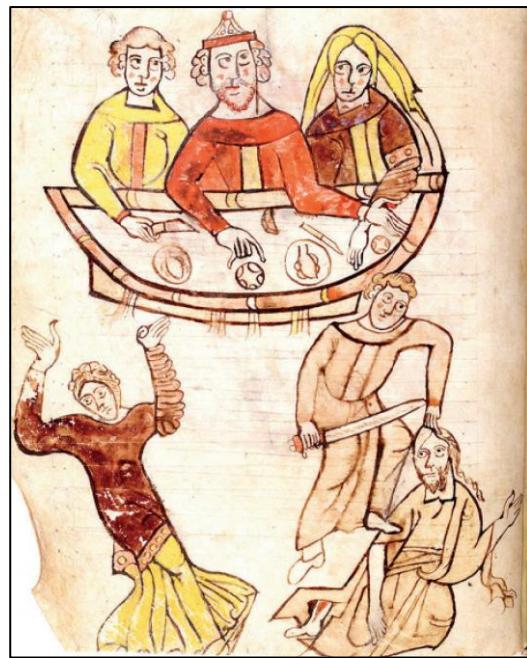


Figura 25. *Salterio Dorado de Munich*, ¿Gloucester? (Inglaterra), 1er tercio del siglo XIII. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 66r. Citado en Walker Vadillo, 2016; 106. Fuente: Munich Digitization Center (MDZ) <<https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00012920/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00012920&seite=137>>.

Figura 26. Banquete y danza de Salomé (principios s. XI), *Biblia de Ripoll*. Vaticano, Biblioteca apostólica vaticana, ms, lat. 5, detalle de fº 367 rº. Fuente: Buttà y Belgrano, 2020; 14.



Figura 27. Salomé de pie, muy bien vestida, con los brazos en alto y tocando unas cajas chinas o tejoletas, y Herodes mirándola. Fuente: Elcaballoalvaro, “Baile de Salomé – Capital Claustro – Catedral Santa María de Tudela (Navarra)”, Flickr <<https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/8552533720>>.

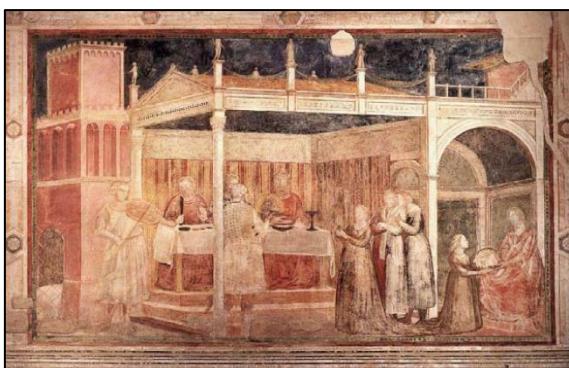


Figura 28. Pintura mural de la capilla Peruzzi en Santa Croce de Florencia (Italia), Giotto, c. 1317-1320. Fuente: Walker Vadillo, 2016: 106.



Figura 29. Salomé bailando en el banquete de Herodes. Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina. Catedral de Sigüenza (1410-1412). Fuente: Museo del Prado <<https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/retablo-de-san-juan-bautista-y-santa-catalina/4e201004-f7ea-48b0-a87c-5f08b3e772eb>>.



Figura 30. Detalle de un bufón danzando en la escena del Banquete de Herodes. Retablo de Pompién (Huesca), 1461. Fuente: Zavala Arnal, 2016.



Figura 31. Salomé entregando la cabeza de San Juan Bautista en el banquete de Herodes. Retablo de la ermita de Santa Catalina de Rodenas (Teruel), 1430. Fuente: Ermitas de la Sierra de Albarracín <<https://ermitasdelasierradealbarracin.blogspot.com/2012/01/ermita-de-santa-catalina-de-rodenas.html>>.

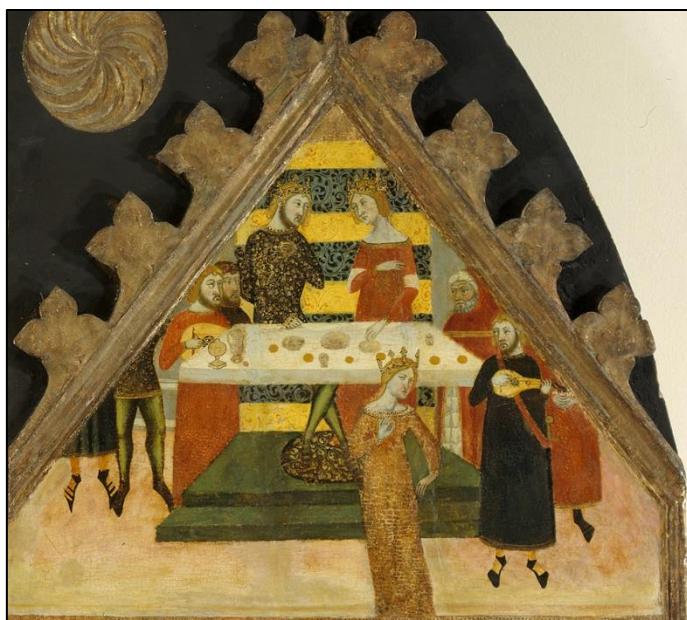


Figura 32. Danza de Salomé. Tabla de la iglesia de Santa María de Tobed (Zaragoza), c. 1359- 1362. Actualmente, en el Museo del Prado. Fuente: Wikipedia, Virgen de Tobed <https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Tobed>.



Figura 33. Tres canecillos del muro sur de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). El central muestra a dos bailarinas bailando, y al lado músicos, uno tocando una fidula y otro un arpa-salterio. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figura 34. Representación de la danza de Salomé. Capitel doble del claustro de la colegiata de Alquezar. Fuente: García Omedes, A., “Alquezar. Colegiata de Santa María la Mayor”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/1-Sobrarbe/99024-Alquezar03.htm>>.

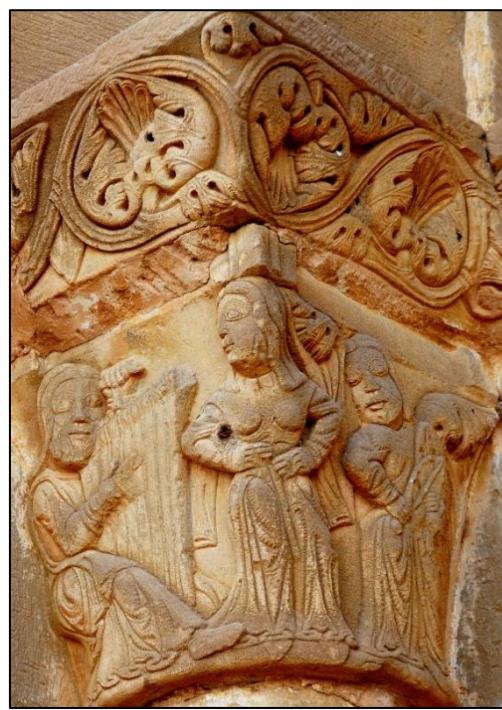
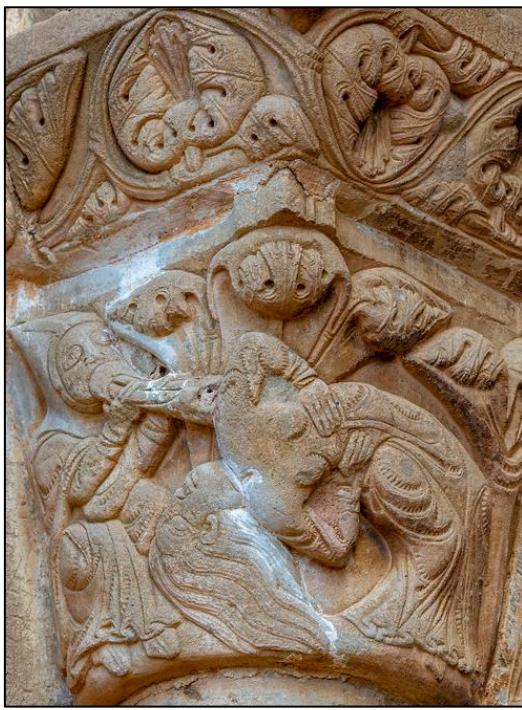


Figura 35. Bailarina contorsionada. Capitel de la portada meridional de la Iglesia de Santiago en Agüero (Huesca). Fuente: Muñoz, Ramón, “Bailarina contorsionista”, Flickr <https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/51378180289>.

Figura 36. Bailarina esperando a que el arpista termine de afinar, y a su lado un fidulista. Capitel de Santiago de Agüero (Huesca). Fuente: Elcaballoalvaro, “Capiteles de Iglesia de Santiago de Agüero - Huesca”, Flickr <<https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/4214372282>>.

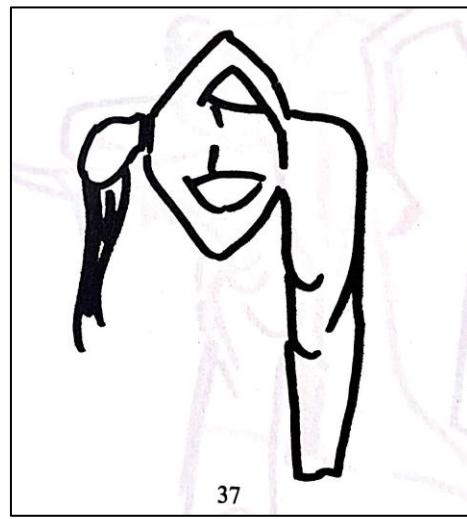


Figura 37. Juglar arpista y danzarina. Iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca). Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, Románico Aragonés <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinass.htm>>.

Figura 38. Imagen del capitel de columna en el claustro de San Pedro de Huesca. Fuente: Busch, 1982; 80. Il. 37.

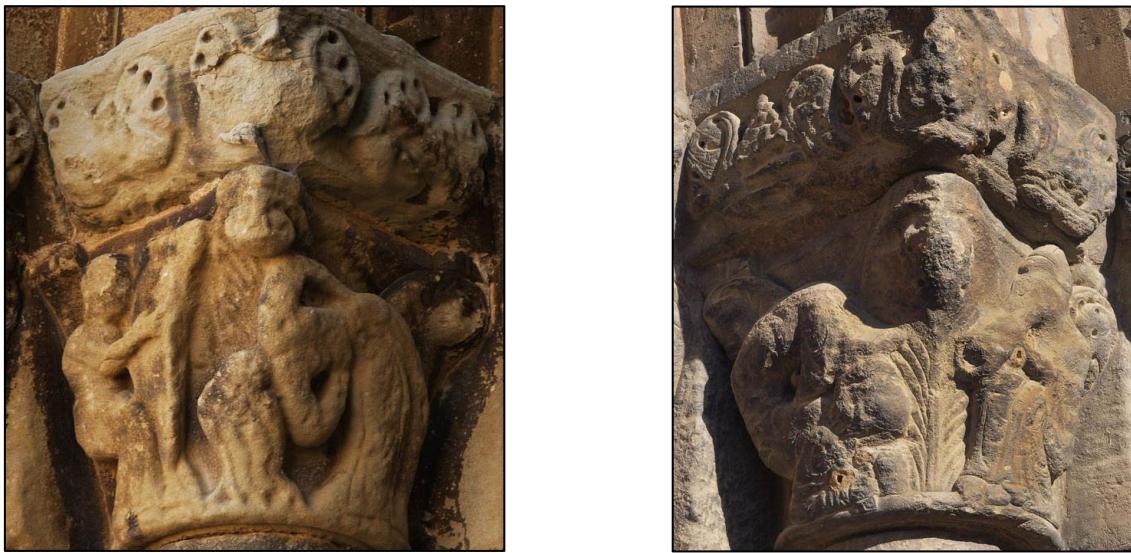


Figura 39. Músico y bailarina el arco románico del portal de Hormaza en Burgos. Fuente: José Manuel Tomé, “Guía de la iglesia de Hormaza”, Arteguías <<https://www.arteguias.com/iglesia/iglesiahormaza.htm>>.

Figura 40. Bailarina y músico del maestro de Agüero, iglesia de San Gil de Luna. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figura 41. Bailarina contorsionada y arpista en la ermita de San Antón de Tauste. Fuente: García Omedes, A., “Tauste. Ermita de San Antón/San Miguel”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/6-zaragoza/990510-Tauste02.htm>>.

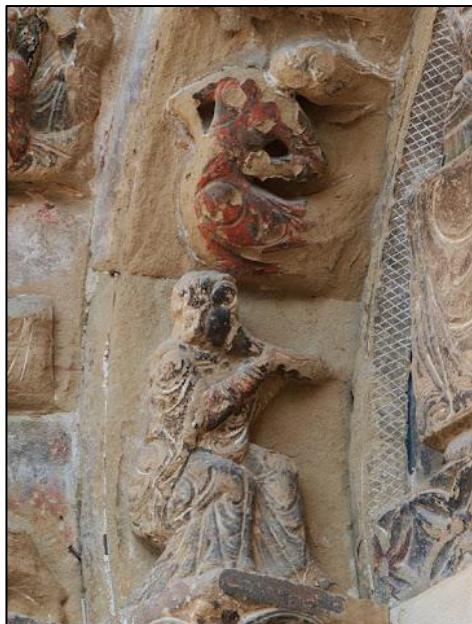


Figuras 42 y 43. Capiteles de bailarinas en la iglesia de San Nicolás de El Frago. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figura 44. Capitol con juglar contorsionista en el interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). Fuente: Arteguías, “Guía de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza” <<https://www.arteguias.com/monumentos/iglesia-santa-maria-uncastillo.htm>>.

Figura 45. Bailarina contorsionada, arpista y motivos vegetales en la iglesia de San Salvador de la Seo (Zaragoza). Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figuras 46. Bailarina erguida con los brazos en jarra, en posición de iniciar el baile. Portada norte de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Fuente: Románico Digital, “Ejea de los Caballeros” <https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/zaragoza_Ejea_de_los_Caballeros.pdf>.

Figura 47. Bailarina contorsionada y músico con instrumento de viento. Portada norte de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/collaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figura 48. Capitel con bailarina contorsionada y músico tocando un albogué de San Miguel de Biota. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/collaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.

Figura 49. Bailarina contorsionada y músico arpista, portada occidental de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/collaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figuras 50 y 51. Contorsionistas de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza), del s. XII.

1º Intradós arquivolta central. Fuente: Lacasta Serrano, 2010: 99.

2º Canecillo. Fuente: Lacasta Serrano, 2010: 101.



Figura 52. Tres acróbatas y un músico en un capitel interior de la iglesia de San Isidoro (León), s. XI-XII. Fuente: Lacasta Serrano, 2010: 82.

Figura 53. Miniatura del Libro de Horas de Maastricht (f.38) (primeros del s. XIV), donde se ve a un clérigo tocar la viola, acompañado de una monja que baila al son de la música. Fuente: Vila-Belda, 2016: 57.





Figura 54. Bailarina descalza contorsionada y músico con una vihuela de arco en un alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa en Huesca. Fuente: García Omedes, A., “La bailarina del maestro de Agüero”, *Románico Aragonés* <<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043876-Bailarinas.htm>>.



Figura 55. Escena de baile en un plato cerámico esmaltado en verde y morado, último tercio del siglo XIV. Museo Provincial de Teruel, nº. Inv. 7148. Fuente: Buttà, Kovács, Massip, Sanchis y Valls, 2016.



Figuras 56 y 57. Juglar y músico junto a dos danzantes y una juglaresa del artesonado de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel. Fuente: Herrero Massari, 1999: 8.



Figuras 58 y 59. Bailarina con castañuelas y músico. Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel. Fuente: Tolosa, José Antonio, “Catedral de Santa María de Mediavilla. Techumbre”
https://www.aragonmudejar.com/teruel/pag_catedral/tabica02.htm.



Figura 60. Músicos tocando tejoletas y alboque. Miniatura de la Cantiga 330. Fuente: Vila-Belda, 2016: 51.



Figura 61. Miniatura titulada “Fuego en un baile de máscaras” de las Crónicas de Froissant, por el Maestro de Froissart Getty (hacia 1483, Brujas). Fuente: Wikipedia, Ball des ardents, <https://es.wikipedia.org/wiki/Bal_des_Ardents#/media/Archivo:Bal_des_ardents_1483.jpg>.

ANEXO LITERARIO (2)

1. Fragmento de la *Danza de la Muerte* del poeta y clérigo inglés John Lydgate (1370-1451?), traducido y referenciado en Markessinis, 1995: 58-59, versos 491-512:

“La muerte al juglar”

A ti juglar, que por bien agradar
a las gentes, hábil tocas y cantas
de la mano diestra te voy a tomar
para que te unas con los otros a mi danza.

Intentar escapar de nada serviría,
nadie revoca nunca mi sentencia
y el que en música sabe de arte y armonía
puede con maestría aquí mostrar su
ciencia

“El juglar responde”

Esta nueva danza es tan extraña,
llena de sorpresa y de perfidia,
los complicados pasos tan a menudo
cambian
y el compás tantas veces varía
que ya no me sirve nada de esto,
a menos que librarme pudiera,
pero hombres muchos hay, si he de
hablar presto
que danzan, sí, mas no como quisieran

2. Poema a la danzarina Nuzha de Abu ‘Alī al-Hasan Ibn Kisrā (c. 1207), traducido y referenciado en Velázquez Basanta, 1999: 210-211.

“Provocadora” despierta en el corazón el deseo de ella misma,
pues en todo lo que hace hay hermosura y embellecimiento.
No puede pronunciar el *šīn* en nada de lo que dice,
y a causa de ese defecto, el deslucimiento la evita.

Cuando danza, contemplas algo prodigioso:
a veces se ve como un alif, y otras es el nūn.
¡Oh recreo de los ojos! Te das a ti misma el nombre de Nuzha
para que sea patente su significado: Evidencia y demostración.

Me gusta cuando yergue su pecho
y entrelaza los brazos ante los ojos,
como si cuando está erguida fuese un alif
y, al curvarse, se transformara en lām

3. Cantiga de Santa María nº 409. Referenciada en Gómez Mutané, 1990: 66.

*Cantando e con dança
seja por nós loada
a Virgen corôada
que é noss'esperança.*

4. Fragmentos del Llibre Vermell de Montserrat (1396-1399), traducidos y referenciados en Gómez Mutané, 1990.

*Quia interdum peregrini quando
vigilant in ecclesia Beate Marie de
Monte Serrato volunt cantare et
trepudiare, et etiam in platea de die, et
ibi non debeant nisi honestas ac
devotas cantilenas cantare, idcirco
superius et inferius aliquae sunt scripte.*

(fol. 22 recto).

“Dado que a veces los peregrinos cuando velan en la iglesia de la Virgen María de Montserrat quieren cantar y bailar y también (desean hacerlo) de día en la plaza, y allí sólo deben cantarse canciones honestas y devotas, por tal razón hay escritas algunas antes y después [de esta nota]”.

5. Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo: XXII-700 (1198-1264). Citado en Quintanilla González, 2018: 263.

*Un rico arçidiano bien de tierras estrannas
caeçio esta festa entre essas compannas,
vino grandes Quirolas, proçessiones tamañas
que nin udio nin vio otras destas calannas.*