



LA DANZA CORTESANA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

Madrid

Biblioteca Nacional

**LA DANZA CORTESANA
EN LA BIBLIOTECA NACIONAL**

Madrid

Selección y Estudio
CARLOS JOSE GOSALVEZ LARA
Servicio de Partituras, Registros
Sonoros y Audiovisuales
Biblioteca Nacional

LA DANZA CORTESANA EN LA CULTURA EUROPEA

El impulso natural del hombre a mover rítmicamente el cuerpo al compás de la música es un fenómeno comprobado universalmente. Parece claro, además, que este instinto humano cumple una importante función social, puesto que facilita la comunicación entre los individuos y agudiza en ellos el sentimiento de integración en el grupo; no es extraño, por tanto, que en todos los tiempos y en todas las comunidades se haya utilizado el baile como medio ideal de celebración o simple pasatiempo colectivo.

Esta función se muestra de manera particularmente elocuente en el ámbito del que vamos a ocuparnos a continuación: los estratos privilegiados de las sociedades europeas del Antiguo Régimen. En un primer momento (siglos XV-XVI), la música instrumental llegó a estar casi totalmente subordinada a la danza, al tiempo que el conocimiento de este arte se hacía requisito imprescindible para ser aceptado dentro del grupo social más selecto.

Se pueden distinguir tres vertientes distintas en la danza europea anterior al siglo XIX: el baile popular o folklórico, el

Imprime: IMAGEN, S. A. Sebastián Gómez, 5. MADRID.

Depósito Legal: M-40742-1987

I.S.B.N.: 84-7483-467-8

N.I.P.O.: 301-87-004-9

Cubierta: MINGUET e YROL, Pablo. El noble arte de danzar a la francesa y española...
Madrid, ca. 1758.

cortesano y el teatral. Pronto reparamos en que los límites entre estas tres manifestaciones no son nítidos, ya que los dos últimos se nutrían a menudo de modelos de extracción popular; determinadas danzas rústicas que en origen habían sido simples «tarariras» típicas de una región, sufrían un proceso de estilización al ser adoptadas en los medios cortesanos; a veces el fenómeno no se detenía aquí, la transformación continuaba y acababa desembocando en formas musicales abstractas totalmente independizadas de la danza. El caso del «minué» es quizás el ejemplo más significativo. En su origen fue un baile de carácter ligero de los campesinos del Poitou; hacia 1600 se introdujo en los salones y escenarios de la corte de Francia y, después de haber hecho bailar durante más de un siglo a los cortesanos de toda Europa, mostró sus formas más acabadas dentro de la sonata clásica de Haydn y Mozart.

Las danzas «cortesanizadas» solían perder el brío y la vitalidad iniciales y se hacían más reposadas y artificiosas, con un enmarañado laberinto de reglas que convertía a los esforzados aprendices en auténticos bailarines «científicos». Estas danzas se llamaban en España «bailes de cuenta», precisamente porque exigían a los danzarines llevar el control mental de todos los pasos y mudanzas que debían realizar, haciendo, como observaba Quevedo, «más cuenta que tratante de la plaza».

Desde el Renacimiento los compositores de música de danza acostumbraban a agrupar las piezas en series, alternando «bajas danzas», en las que los pies no se levantaban del suelo, y «danzas altas», más animadas y que obligaban al bailarín a efectuar ágiles saltos. Al mismo tiempo, los intérpretes de esta época solían introducir variaciones improvisadas para dar mayor amenidad a los bailes, logrando con ello un desarrollo extraordinario de la técnica instrumental. La conjunción de ambas prácticas de composición e interpretación de la música de danza tuvo una enorme trascendencia en la evolución de nuestra música instrumental y provocó el nacimiento de nuevas formas, como la «suite», la «sonata» y la «variación», que serían durante siglos pilares básicos de la música europea. De todas ellas, la «suite» es la más directamente ligada a la historia de la danza, ya que consistía en una sucesión de movimientos de

baile contrastantes que en un principio (mediados del siglo XVI) solía estar constituida por una «pavana» lenta y solemne como danza de pasos y una alegre «gallarda» como baile de saltos. Este esquema evolucionó con el tiempo hasta cristalizar en el período barroco en una estructura fija que incluía cuatro danzas obligadas: comenzaba con una «allemande» de aire sosegado a la que seguía la «courante», más rápida; volvía el ritmo lento y ceremonioso con la «sarabande» y concluía en una «giga» alegre y brillante. Frecuentemente se intercalaban entre ellas las llamadas «galanteries» («minués», «gavotas», «rigodones», etc.) de corte frívolo y gracioso.

La danza teatral tiene orígenes muy antiguos, pero sólo a partir del siglo XVI, y muy especialmente desde finales del XVII con Jean-Baptiste Lully, compositor de la corte de Luis XIV, toma carta de naturaleza. Los «ballets» fueron hasta el siglo XIX complemento habitual de las representaciones teatrales, especialmente de la ópera, pero por lo general con un carácter meramente ornamental; además, en esta época la danza escénica carecía de formas propias, a excepción de las «entrées», y se servía de las elaboradas en la danza cortesana: «sarabandes», «bourrées», «gavotas», etc., se bailaban tanto en el teatro como en el salón. Esta concepción de la danza dentro de la música se modificó a partir de las aportaciones del bailarín y coreógrafo francés Jean-Georges Noverre (1727-1810), que con su «ballet d'action» proponía la escenificación de argumentos por medio de la danza sin el apoyo del canto o la declamación. La fuerte oposición de sus contemporáneos a las tesis de Noverre impidió que el «ballet» se consagrara como espectáculo definitivamente independiente antes del siglo XIX.

Si el final del siglo XVIII fue época de grandes cambios en la música teatral, no lo fue menos para la danza cortesana, ya que las revoluciones de finales del siglo trajeron transformaciones en todos los órdenes de la vida social y, en consecuencia, también en este campo. En el Siglo de las Luces se inicia el paso de lo que podríamos llamar «danza antigua» a la «danza moderna»; en términos generales, los cambios en la moda conducen al fin de la larga época del «minué» y al comienzo de la del «vals».

LIBROS DE DANZA ANTERIORES A 1800

El extraordinario progreso experimentado por la música y la danza entre los siglos XVI y XVIII y la consecuente abundancia de testimonios escritos que han llegado hasta nosotros se explican por la atención que les dispensaron los grupos sociales más poderosos. Como ya hemos visto, en la educación de un cortesano anterior a la Revolución Francesa la danza era una disciplina fundamental; por ello no es extraño encontrar en los documentos de la época curiosas noticias sobre la habilidad de Isabel I de Inglaterra para bailar la «gallarda» o la afición del Papa León X a la «morisca»; entre los ejemplos de «personas principales» de la corte española que Juan Esquivel (1642) recuerda como consumados bailarines se cuenta el propio Duque de Lerma, y aún afirma que «no hay título ni señor que no sepa poco o mucho» del arte de danzar. Esta concepción elitista se refleja en los libros del período, que suelen conceder tanta importancia a las cuestiones de protocolo y trato social como a los pasos y coreografías, por lo que caen con frecuencia en extremos ridículos y son blanco de la ironía de espíritus críticos como el de Molière o los españoles Torres de Villarroel e Iza Zamácola.

La figura del maestro de baile gozaba en esta época de una alta consideración y se hacía cada vez más necesaria a medida que aumentaba el número de danzas practicadas y se acrecentaba su dificultad de ejecución. Los elevados honorarios de estos profesionales (el maestro de danza de Luis XIV Pierre Beauchamp cobraba más de dos mil libras anuales y era uno de los servidores mejor pagados de la corte) obligaban al cortesano que no podía costearlos a recurrir a cualquiera de los manuales publicados, algunos de los cuales, como *Le maître à danser* (1725) de Pierre Rameau, constituyó en su día un libro de texto obligado y un auténtico éxito editorial.

Los primeros tratadistas que ya en el siglo XV se ocuparon de clasificar los distintos bailes y regular sus pasos y movimientos fueron maestros italianos (Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, Guglielmo Hebreo), pero aunque la escuela italiana siguió desarrollándose y mantuvo su vigor y prestigio hasta el

siglo XVII, fue en Francia donde se elaboró un patrón de danza cortesana exportable a toda Europa, gracias sobre todo al apoyo que este arte obtuvo de la monarquía desde la Regencia de Catalina de Médicis. Un hito importante en el proceso de fijación de formas fue la fundación de la Académie Royale de Danse (1661), institución integrada por un grupo selecto de maestros cuya misión era regular todo lo concerniente a la danza francesa.

La Biblioteca Nacional de España conserva un fondo muy estimable de impresos y manuscritos que reflejan esta intensa actividad en torno a la danza en el período anterior a 1800. En su mayor parte proceden de la Biblioteca Real y del importante donativo del compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que llegó a coleccionar más de ochenta obras antiguas sobre el baile, entre las que se encuentran las más importantes.

Dentro de lo que podríamos denominar «libros de danza» se encuadran diversas categorías de obras, desde el ensayo histórico más ambicioso a la monografía que trata los aspectos técnicos más particulares. De todos ellos, uno de los tipos más interesantes es el del manual didáctico, dirigido a explicar de forma práctica los rudimentos del arte y, como el ya citado de Rameau, generalmente acompañado de ilustraciones y ejemplos musicales que facilitan la comprensión del texto.

Durante los siglos XVI y XVII el número de libros publicados en Europa sobre la materia es todavía muy reducido: cerca de una docena entre manuales didácticos y obras eruditas, la mayoría de ellos representados en la rica colección de la Biblioteca Nacional de Madrid. Entre las fuentes para el estudio de la danza europea del siglo XVI merece ser citado *Ad suos compagnones* (1529) de Antonius Arena, que describe las «basas dansas» de Provenza y, sobre todo, los manuales de tres importantísimos autores: Fabritio Caroso da Sermoneta (*Il ballarino*, 1581; *Nobilità di Dame*, 1605, reeditado en 1630 con el título *Raccolta di varii balli*), Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588, reeditado en 1589 y 1596) y Cesare Negri (*Le gratie d'a-*

more, 1602, reeditado en 1604 como *Nuove inventioni di balli*). A partir de ellos podemos reconstruir con bastante aproximación bailes como la «gallarda», «pavana», «canario» o «villano», cuyas descripciones vienen acompañadas de las ilustraciones y música correspondientes. A pesar de las notables diferencias que existen entre estos manuales, presentan una serie de coincidencias terminológicas que reflejan ya la realidad de un estilo internacional en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI.

En la centuria siguiente sólo hay constancia de dos nuevos manuales importantes de danza cortesana: *The english dancing-master*, publicado por John Playford en 1651, y el de Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado* (Sevilla, 1642), obra rarísima y que tiene para nosotros especial interés por ser el primer libro español conocido sobre el tema y porque nos presenta una descripción llena de vida de la danza practicada en la España de los Austrias. Esta escasez de literatura sobre baile en el siglo XVII se atenúa en parte con las reediciones de los grandes autores del período anterior y un conjunto de obras de carácter histórico como *Orchestra* (1618) de Johann Meursi, sobre las danzas del mundo clásico, *Des ballets anciens et modernes* (1682) del jesuita francés Claude-François Menestrier y el folleto *Le mariage de la musique avec la danse* (1664) de Guillaume de Manoir, violinista que ocupó el cargo de «roi des violons et maître des menestriers» en la antigua y extravagante cofradía de músicos de Saint Julien de París.

Entre 1700 y 1800 se produce la auténtica avalancha de publicaciones sobre la danza en todas sus vertientes: proliferan los diccionarios, obras polémicas en torno a su moralidad y, por supuesto, un amplio repertorio de piezas musicales para practicar el dulce arte del galanteo encubierto. Es la época del predominio absoluto de la danza francesa y casi todos los países europeos, desde Rusia hasta España, adoptan sus maneras y su vocabulario. Entre los numerosos documentos de esta época conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, señalaremos solamente aquellos que destacan por su especial interés histórico o artístico y remitimos para una información más exhaustiva sobre la bibliografía disponible al catálogo de

fondos musicales de la Biblioteca Nacional de José Subirá e Higinio Anglés¹.

Al empezar el siglo, el maestro de baile Raoul-Auger Feuillet publica en París su *Choréographie* (1700), primer intento importante de representación gráfica de la danza mediante signos. Este sistema de notación, cuya autoría reclamó el ya citado coreógrafo Pierre Beauchamp, fue un excelente medio de difusión del estilo francés durante todo el siglo XVIII, y en él conservamos más de trescientas cincuenta coreografías teatrales y de salón del ingenio del propio Feuillet y de Guillaume de Pecour, Malpied, Kellom Tomlinson, etc. La obra de Feuillet fue traducida al inglés por P. Siris (*The art of dancing*, 1706) y por el prestigioso bailarín e ingenioso coreógrafo John Weaver (*Orchesography*, 1722), autor asimismo de varios tratados de gran interés que pueden ser consultados en nuestra biblioteca. Una versión española de esta importante obra fue publicada por Pablo Minguet en *Explicación a la Choreografía* (ca. 1758).

Otro maestro de la danza que se interesó prontamente por la notación coreográfica fue Pierre Rameau, al que debemos una serie de mejoras en el sistema Beauchamp-Feuillet que aparecen recogidas en su *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (París, 1725); del mismo autor (que a pesar de la coincidencia de apellido no tiene ninguna relación con el célebre compositor Jean-Philippe Rameau) es el manual *Le maître à danser* (1725), obra difundida, traducida y plagiada en toda Europa, cuyo éxito radica en su carácter divulgativo y en la orientación a un público no necesariamente profesional. Kellom Tomlinson cita explícitamente a Rameau en su *The art of dancing explained by reading and figures* (1735), el libro más bello de cuantos se hicieron sobre la danza en todo el siglo.

Si hubiera que otorgar un premio a la originalidad entre los libros de danza del XVIII, éste recaería sin duda en *Neue und*

¹ ANGLES, Higinio.— Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid/ por Higinio Anglés y José Subirá.—Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.—3 v.; 24 cm.—(Catálogos de la música antigua conservados en España; 3).

curieuse teatralische tanz-schul (1716) de Gregorio Lambranzi. Se trata en realidad de una extravagante colección de láminas que representan a personajes infrecuentes (cocineros, tenistas, pescadores, etc.) bailando en escenarios de teatro. Nada se sabe del autor y del propósito del libro, a pesar de que en la introducción se presenta a sí mismo, en un alarde publicitario, como coreógrafo famoso en todos los teatros de Europa.

La figura de Jean-Georges Noverre (1727-1810) resplandece entre los teóricos de la danza de la segunda mitad del siglo XVIII; sus dos obras fundamentales, *Discussione sulla danza pantomima* (1774) y *Lettres sur la danse* están representadas en los fondos de la Biblioteca Nacional y de la segunda se conservan varias ediciones comprendidas entre 1760 y 1807, lo que da una idea de su gran difusión. Noverre es sin duda el teórico más importante de la época, pero no el único, como muestra la larga lista de autores y obras que completa el panorama de la literatura de danza europea del Siglo de Las Luces: Cahusac, Bonnet, Compan, Dufort, Gallini, Mereau, Dubois, Magri, Saint Moreau... sin duda merecerían algo más que este breve comentario.

En lo que respecta a España, el cambio dinástico de comienzos del siglo XVIII imprimió un nuevo rumbo a la sociedad y trajo consigo una creciente influencia cultural de Italia y Francia. Los sectores más acomodados se esforzaron en ponerse al día imitando las costumbres cortesanas del país vecino y atrajeron hacia el nuestro una pléyade de músicos, cantantes de ópera y maestros de baile extranjeros, lo que motivó a su vez una corriente de sentido contrario, xenófoba y nacionalista, que se manifiesta abundantemente en nuestra literatura.

Los impresos españoles de danza evidencian en esta época las dos posturas descritas: los hay que siguen fielmente los dictados de la moda francesa y también los que pretenden la recuperación de lo popular español, tendencia esta última especialmente vigorosa en la segunda mitad del siglo y que suscitó igualmente reacciones contrarias, como la divertida sátira de Juan Jacinto Rodríguez Calderón (*La bolerología ó quadro de las escuelas del baile bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*. Philadelphia, 1807).

Salvando muchas posibles matizaciones podríamos encuadrar dentro de la tendencia afrancesada los manuales de Bartolomé Ferriol y Boxeraus (*Reglas útiles para los aficionados a danzar*, 1745) y Pablo Minguet (*Arte de danzar a la francesa*, 1758), autor polifacético y precursor de la imprenta musical en España. En la segunda tendencia, la populista, estarían los escritos de «Don Preciso», seudónimo de Juan Antonio de Iza Zamácola (*Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos*, 1795; *Elementos de la ciencia contradanzaria*, 1796, y *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, 1788) y Juan Fernández de Rojas (*Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, 1792). En un punto intermedio se sitúa el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793) de Felipe Roxo de Flores, muy en la línea del espíritu científico de la Ilustración.

No podríamos terminar este breve recorrido por la bibliografía española del siglo XVIII sin mencionar la presencia en la Biblioteca Nacional de un conjunto de folletos de tono moralizante, concebidos en su mayor parte por religiosos enmarcados en la corriente más conservadora de la Iglesia. Por último, algo bastante más interesante desde el punto de vista musical: la serie de cuadernillos impresos y manuscritos con colecciones de contradanzas para ejecutar en los bailes públicos, que unen a la música la descripción pormenorizada de los pasos y mudanzas que deben realizarse en cada pieza y cuyos títulos, tan sugestivos como «El panduro», «La chinesca», «La más linda» o «La inglesa de Madrid», nos recuerdan ejemplos franceses contemporáneos.

BAILES ESPAÑOLES DE DIFUSION INTERNACIONAL

El peso económico, político y cultural de España durante el Siglo de Oro hizo que en muchas cortes europeas se imitaran las modas españolas... y se bailaran sus bailes. Como ya hemos visto, la aportación española en el terreno de la teoría de la danza es exigua y por tanto su influencia se manifestó sobre todo en la internacionalización de determinados temas musicales de origen hispano («La folía de España», «La España», «El Rey de España», etc.), y de algunas formas de baile difundidas

especialmente a través de los maestros italianos, súbditos ocasionales de la Monarquía hispánica.

Los bailes de probable raíz española que alcanzaron mayor difusión internacional en dicho período son la «moresca», «pavana», «zarabanda», «chacona», «folía», «canario» y «españolito», todas ellas reiteradamente mencionadas en las fuentes literarias de la época. La «zarabanda» y la «chacona» fueron las que corrieron mejor suerte y tuvieron una vida dilatada que se prolongó entre los siglos XVI y XVIII; la primera formó parte de la «suite» barroca, y la segunda, introducida en la música escénica, fue el embrión de formas musicales como el «rondó», el «tema con variaciones» y el «bajo obstinado».

Después de una larga época de letargo y colonización cultural, lo español vuelve a ponerse de moda a finales del siglo XVIII y principios del XIX; esta vez debido a que su «exotismo» atrae a las corrientes que, influidas por Rousseau, pretenden un retorno a la sencillez y autenticidad. La tiranía del artificioso «minué» llega así a su fin y la aristocracia acepta con gusto las danzas de los plebeyos, mucho más espontáneas y naturales. Este fenómeno de alcance europeo tiene en España su expresión en la moda del «majismo», consistente en la imitación de las costumbres, indumentaria y lenguaje castizo de las gentes de los barrios populares madrileños por parte de la nobleza y otros grupos sociales acomodados. A la hora de bailar, estos «majos» de pega se entusiasmaban con las danzas del pueblo llano: en los saraos españoles de fines de siglo los aires franceses habían sido sustituidos por el «fandango», la «seguidilla» y el «bolero», acompañados por instrumentos de humilde procedencia (guitarra, bandurria y castañuelas). Las tonadillas escénicas de Pablo del Moral y Blas de la Serna, entre otros, y las zarzuelas y sainetes de Ramón de la Cruz, reflejaban esta moda costumbrista a la vez que contribuían a difundirla hasta exasperar a ciertos intelectuales ilustrados: «¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas, nosotros los manolos y verduleras». (Gaspar Melchor de Jovellanos. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos...*, 1796).

En la polémica participaban aquellos viajeros extranjeros aquejados de un romántico «fanatismo hispano» que habrían suscrito la solemne manifestación de W. Beckford ante el consternado Boccherini y la no menos horrorizada Duquesa de Osuna, su francófila mecenas: «... Declaré allí mismo y en voz alta que no hay más música que la española ni más baile que el español (...) y que, comparado con tan arrebatadoras melodías e inspiradores movimientos, todo lo que ofrece el resto de Europa parece pesado e insípido». (*Cartas españolas*, ca. 1787). La consternación no impidió a Boccherini componer vibrantes «fandangos», como habían hecho anteriormente D. Scarlatti y el Padre Antonio Soler.

Quizá no fuera el baile en sí mismo, sino el esnobismo de los bailarines, lo que extremaba las posturas y hacía ver en él a los más críticos una perturbadora dejación de los valores, el porte y la imagen que la aristocracia había proyectado secularmente. Así parece desprenderse también del género de críticas que vierte Rodríguez Calderón en su descripción de una academia de «boleros»: «... Procurando dar vueltas encontradas solían a menudo encontrarse con las faldas en la cabeza que a no ser por los blancos y ajustados calzones descubrirían lo que el respeto y pudor no permiten decir. En fin, por todas partes se dejaba ver el abandono, la prostitución y la descompostura...» (*La bolerología...*, p. 9).

Las raíces populares del «fandango» son indiscutibles, aunque carecemos de referencias literarias anteriores al siglo XVIII. El «bolero», en cambio, es una invención del bailarín gaditano Sebastián Cerezo (hacia 1780) a partir de las «seguidillas manchegas». Gracias al prestigio internacional de la obra de Boccherini y más tarde a la producción operística de Manuel García y a la música para guitarra de Fernando Sor, estos ritmos adquirieron desde fines del siglo XVIII y principios del XIX una proyección europea: Gluck, Mozart y Beethoven compusieron «fandangos» y Chopin fue un auténtico entusiasta del «bolero», cuya vitalidad no se extinguió hasta bien entrado el siglo XX en la música culta (basta recordar el celeberrimo *Bolero* de Ravel). De este modo culminó la influencia española en la música de danza europea, vinculada a la imagen romántica de los bandidos, los toreros y las castañuelas.

ILUSTRACIONES





1. En la época en que el alemán Heinrich Aldegrever (1502-1560) realizó su serie de grabados «Danzas de bodas», estaba empezando a formarse un estilo internacional de danza cortesana basado en las tradiciones francesas, italianas y españolas. El baile era una de las pocas manifestaciones sociales en las que se permitía un acercamiento físico entre los sexos. B.A./43041.

2. Los manuales publicados por Fabritio Caroso da Sermoneta entre 1581 y 1630 tienen muchos puntos comunes con la famosa *Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau (anagrama utilizado por el monje francés Jehan Tabourot) y los de su compatriota Cesare Negri. El periodo comprendido entre el Renacimiento y el Barroco es, gracias a ellos, uno de los mejor conocidos por los historiadores de la danza. (F. Caroso. *Nobiltà di Dame*. Venecia, 1605). M/1150.

**ALLA SERENISS.
CATTOLICA
D. MARGARITA D'AVSTRIA,
Regina di Spagna, &c.**

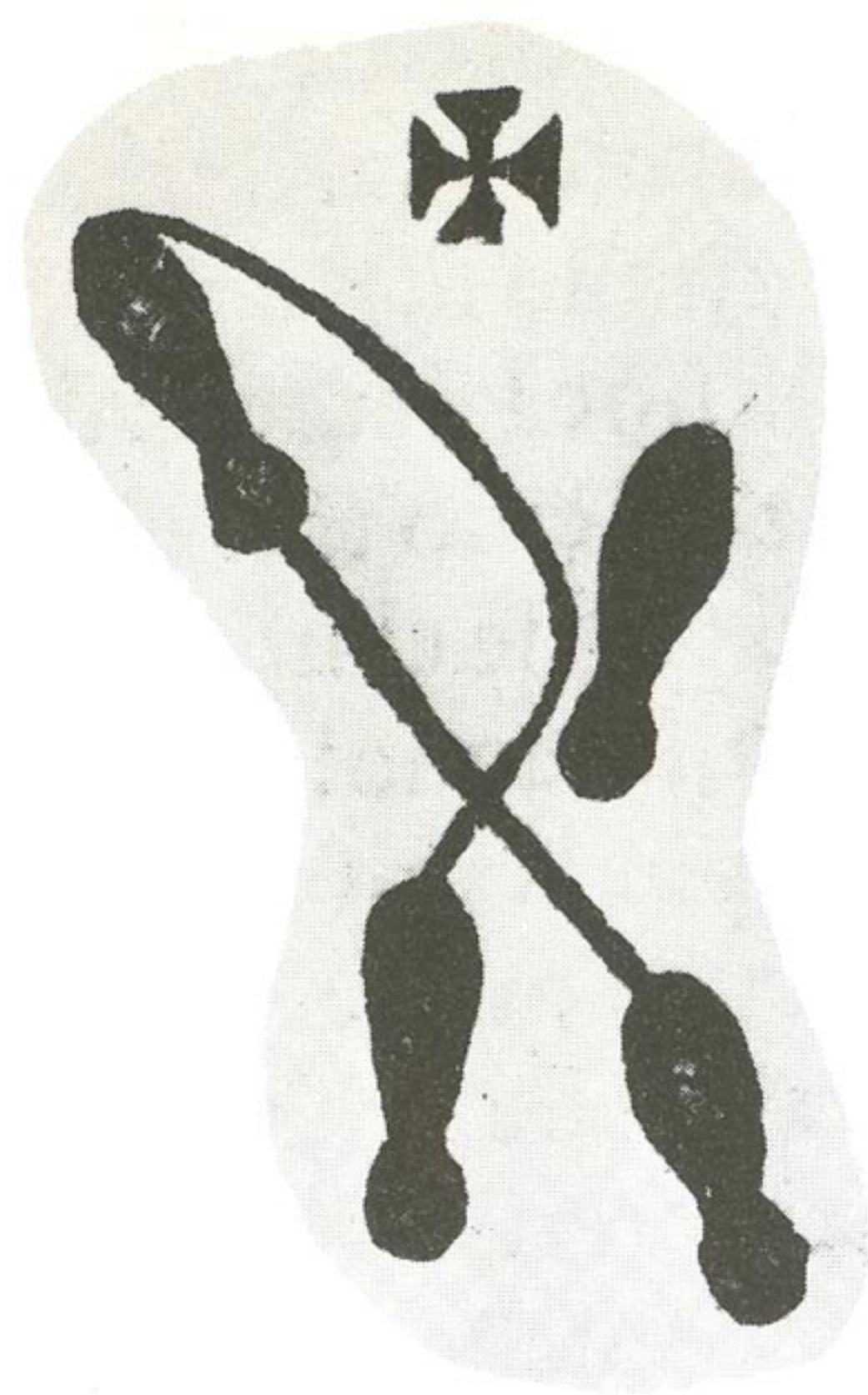
QVESTA, che di valore, e di beltate
Il sommo pregio à gran ragione ottiene,
Poi ch' in se chiude quanto il Ciel di bene
Può ne l'altre partir per ogni etate.
O RE FILIPPO, è ben che Voi canitate;
Però ch' in Voi, come in suo seggio tiene
Tutto il favor d' Apollo, onde a gran spene
Di priſchi honori il ſeol noſtro alzate.
Jo già d' Amore à teſſer rime aſpetto,
Ben al Voſtro hò deſio pari, o ſimile,
Arte non già, c' hor vien che me l' inuole;
Ma non ſia (ch' io mi creda) almen diſdetto
A sì alta Regina, in Tempio humile
Le ſacro il cor in vece di parole.



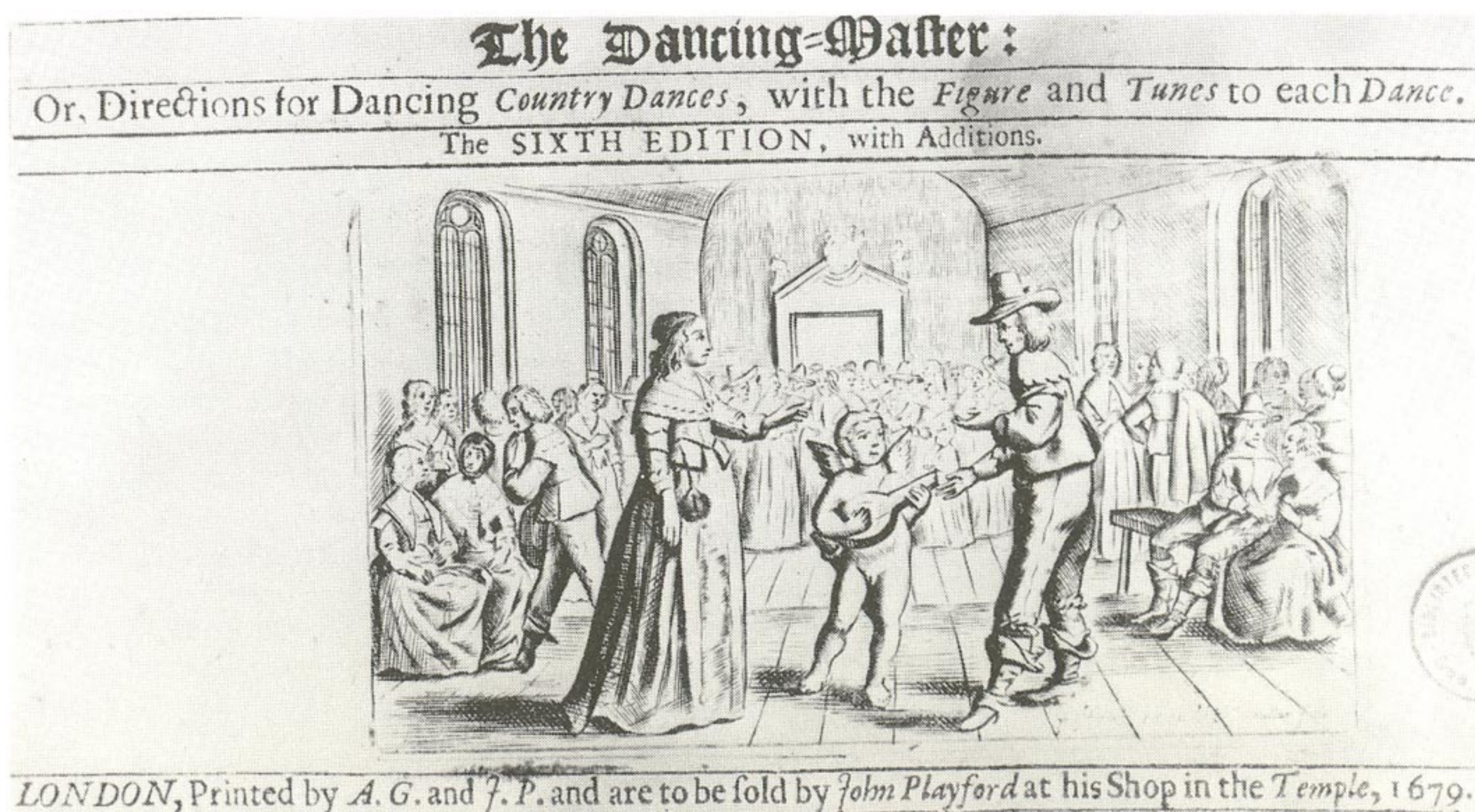
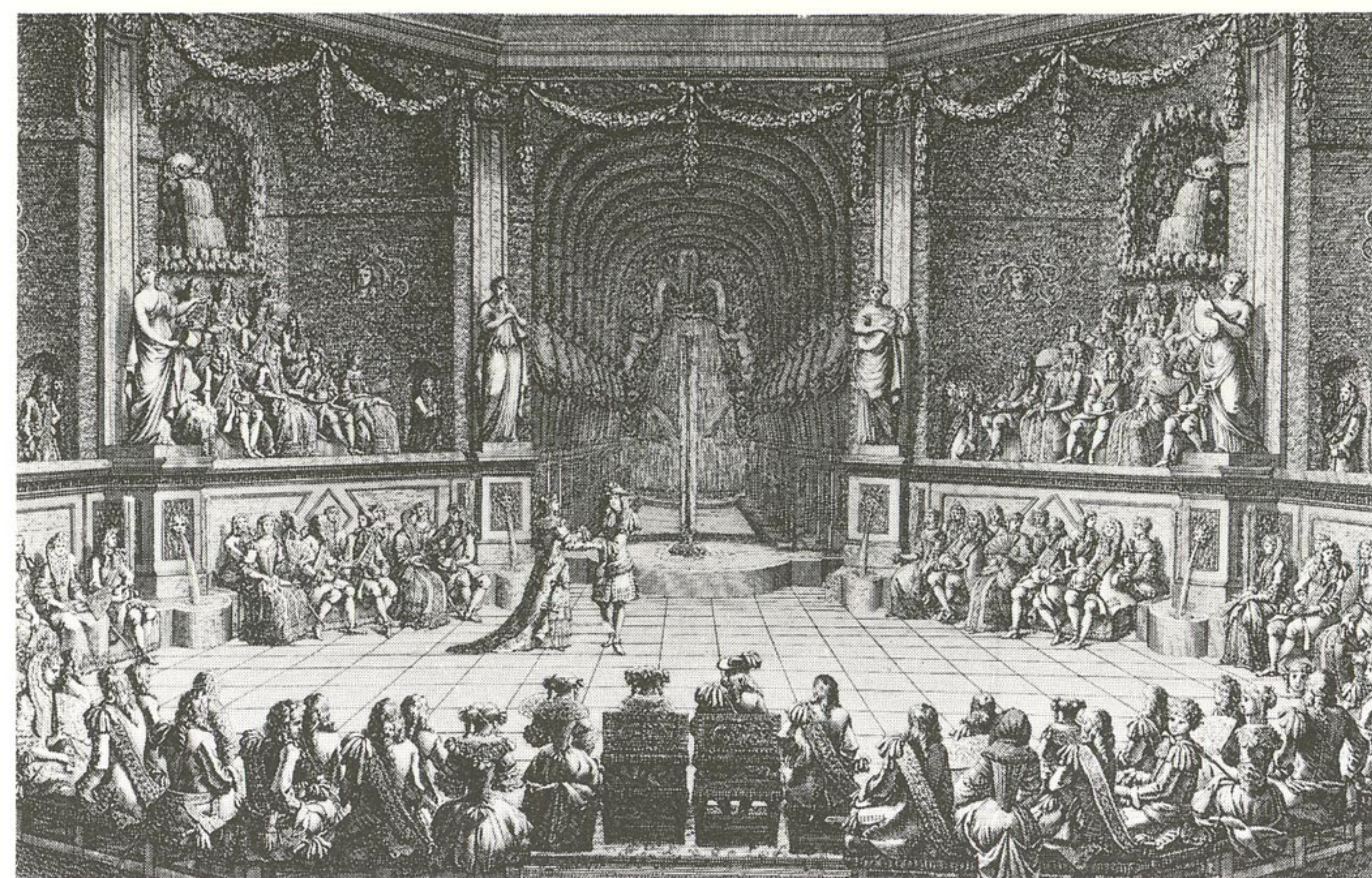


3-4. La reputación como bailarín del italiano Cesare Negri, «Il Trombone» (1535-1604?), era muy anterior a la publicación en 1602 de su obra *Le gratie d'amore*: se cuenta que en la víspera de la batalla de Lepanto bailó en la nave capitana ante don Juan de Austria. Su obra está dedicada al rey de España Felipe III y constituye un auténtico tesoro para el estudio de la danza cortesana de la segunda mitad del siglo XVI. (Retrato del autor en *Nouve inventioni di balli*. Milán, 1604. De la misma obra reproducimos el grabado que ilustra el «salto del nudo»). M/670.





5. La Biblioteca Nacional de Madrid posee ejemplares de las dos únicas obras didácticas importantes escritas en el siglo XVII. Una de ellas es *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), del español Juan Esquivel Navarro, y la otra *The english dancing master* (1651), publicada por John Playford, famoso impresor de música londinense. Mientras la primera tuvo una difusión muy corta, la segunda fue reeditada numerosas veces antes de 1728, hecho que parece indicar un cierto estancamiento de la «ciencia» danzaria durante el siglo XVII. (*The dancing master*, Londres, 1679). M/2824. Izquierda: *Discursos sobre el arte del dançado*, p. 22). R/34.899.



BALLET DU TEMPLE DE LA PAIX.

Dansé devant Sa Majesté à Fontainebleau.

MIS EN MUSIQUE

PAR MONSIEUR DE LULLY, CONSEILLER
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France, & de ses Finances,
& Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.



A PARIS,

Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique
rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Farnelle.

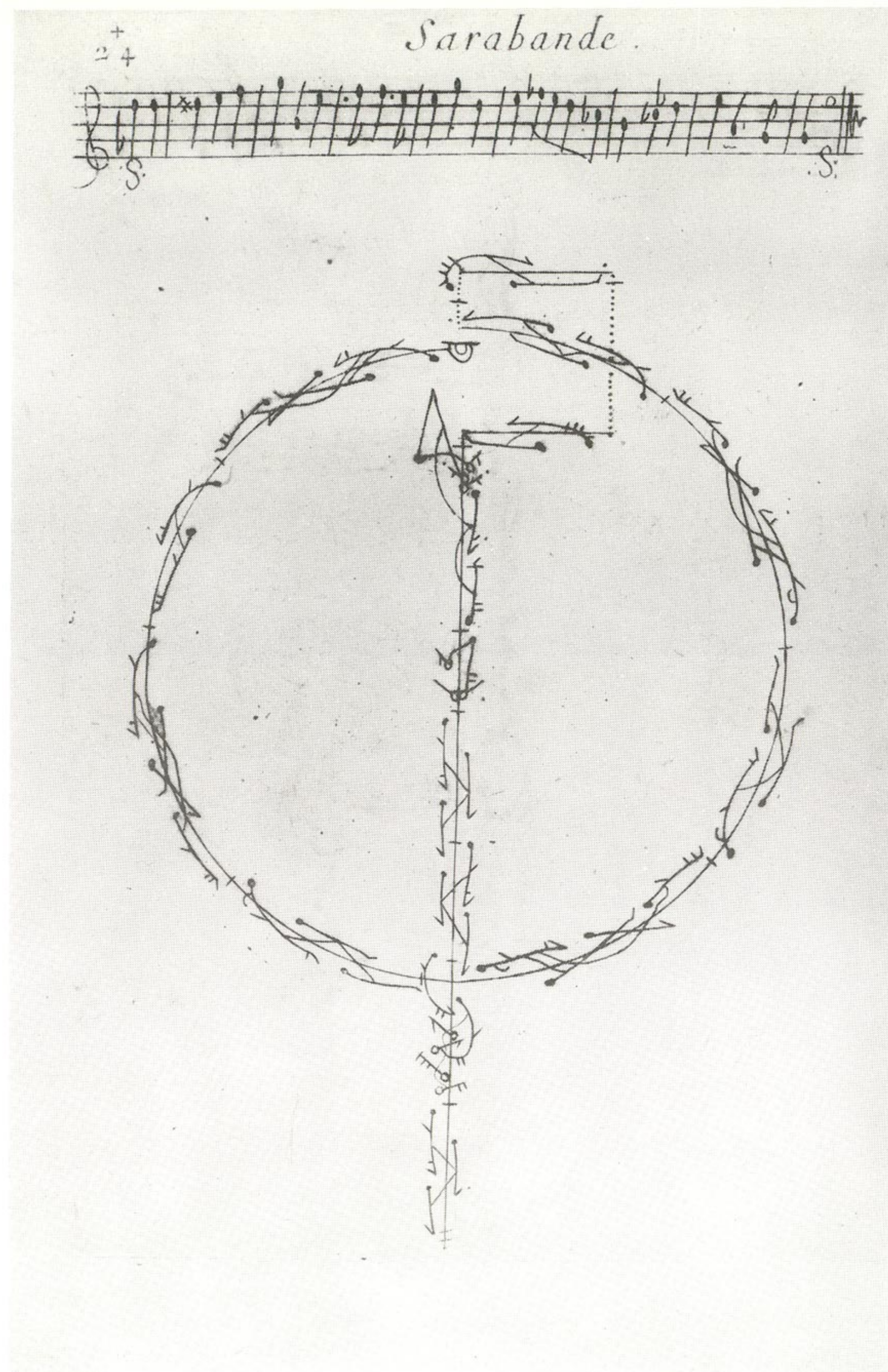
ET SE VEND

A la Porte de l'Académie Royale de Musique rue Saint Honoré.

MD. CC. LXXXV.

AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

6-7. Los ballets franceses de la segunda mitad del siglo XVII eran espectáculos áulicos en los que se combinaban música y coreografía en la representación de complicados asuntos mitológicos y alegóricos. Uno de los primeros y más famosos fue el titulado «Ballet royal de la nuit», escenificado el 23 de febrero de 1653 con música de Jean-Baptiste Lully y en el que tomó parte el joven Luis XIV en el papel de sol que todo lo ilumina. A partir de entonces, el músico italiano ensayó distintas variantes de la misma fórmula en estrecha colaboración con el coreógrafo Pierre Beauchamp y el célebre comediógrafo Molière. (Arriba). Pareja bailando ante el rey y la corte en un grabado de finales del siglo XVII. B.A./15197. (Izquierda). Portada de la partitura del *Ballet du Temple de la Paix*, texto de Philippe Quinault y música de Lully, estrenado en el palacio de Fontainebleau el 20 de octubre de 1685. M/1067.

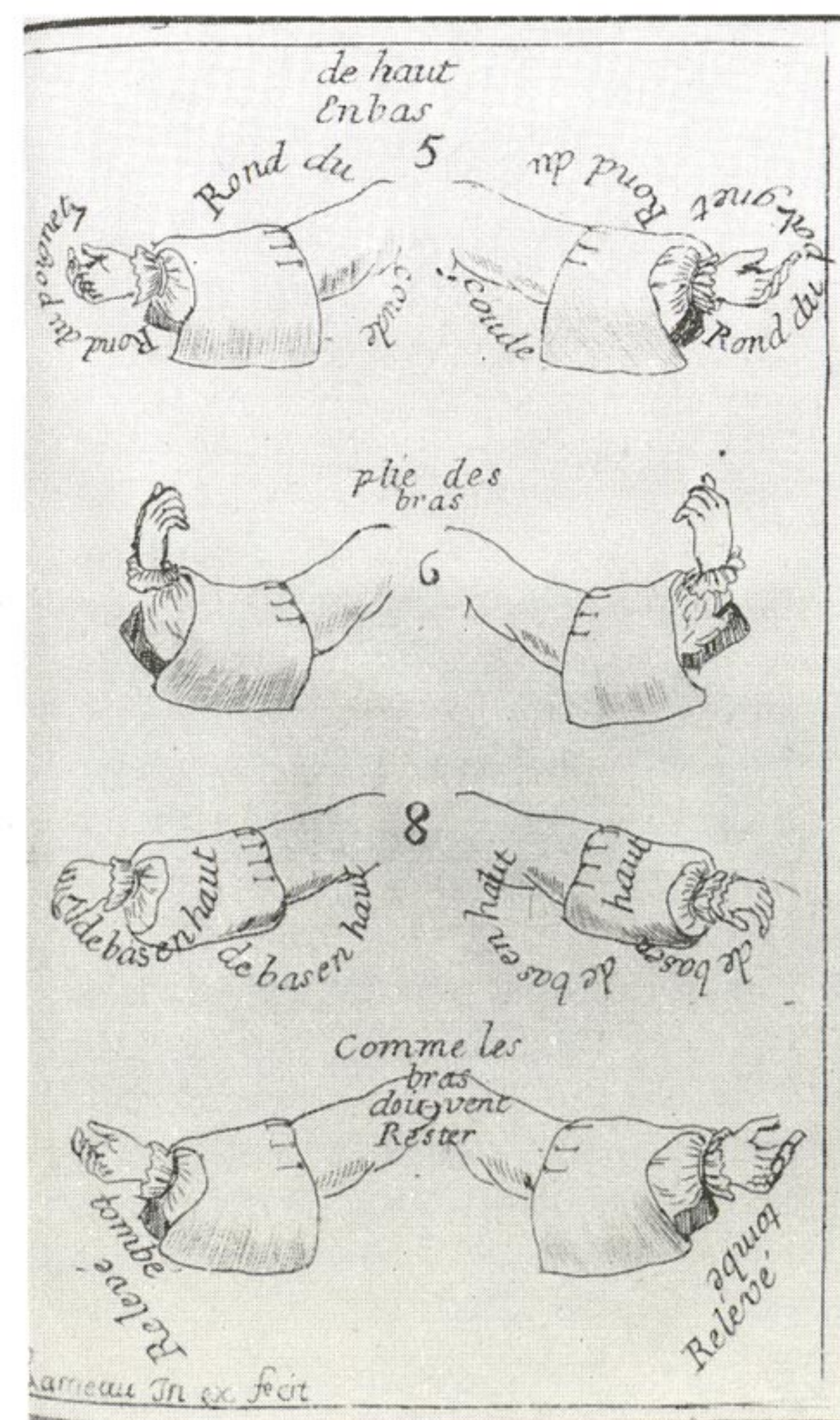
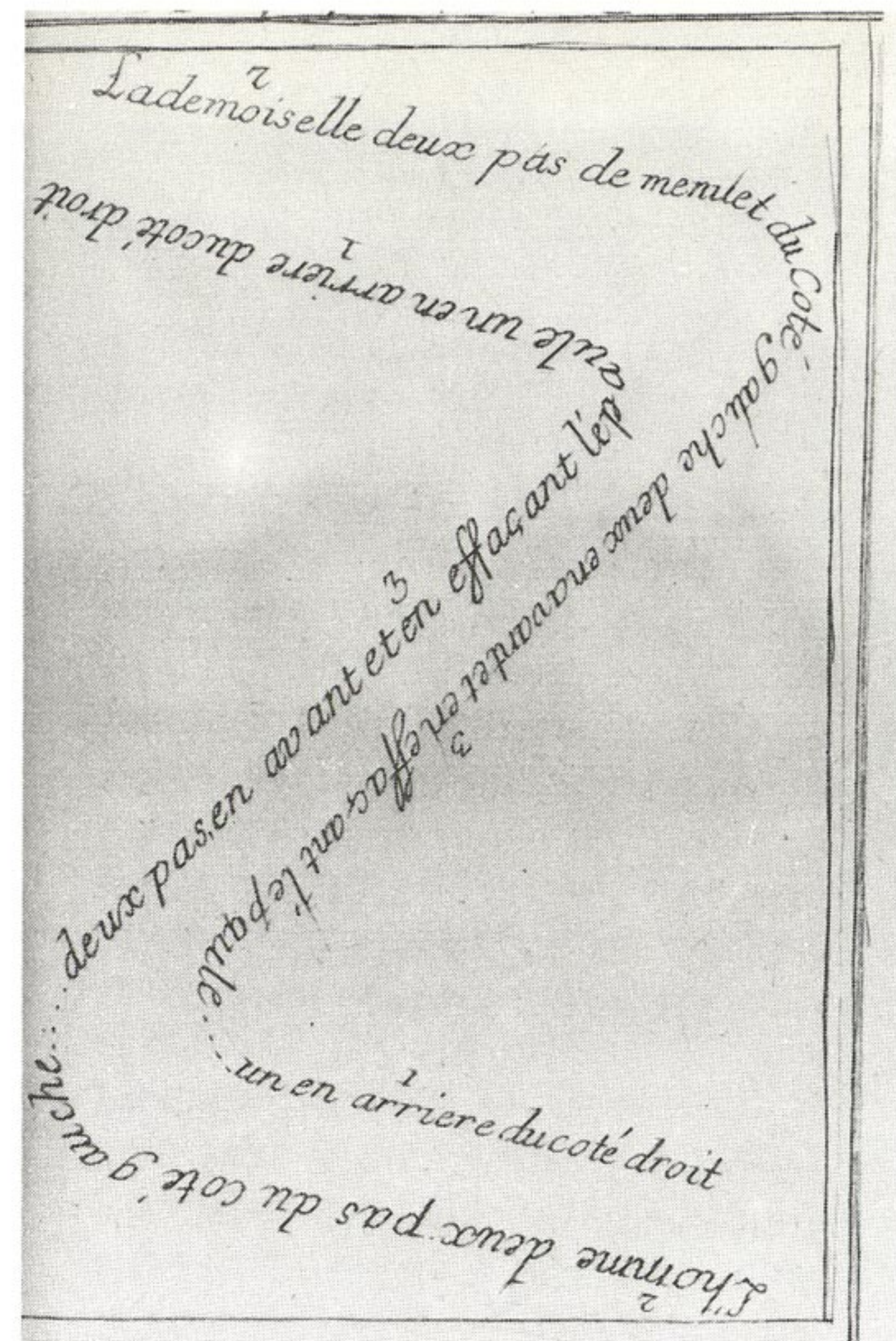


8. Al coreógrafo francés Raoul-Auger Feuillet (1659-1710) se atribuye el invento del primer sistema eficaz de representación gráfica de la danza, capaz de reflejar a la vez los giros y movimientos del cuerpo y las figuras dibujadas en la planta de la sala por los danzantes. Al aparecer su *Choréographie*, Feuillet fue acusado de plagio por el veterano bailarín y coreógrafo Pierre Beauchamp, pero éste murió sin poder demostrar su autoría. La notación coreográfica Beauchamp-Feuillet fue muy utilizada en los libros de danza del siglo XVIII (R. A. Feuillet. *Choréographie*. París, 1700). M/1147.

The image shows a musical score for a piece titled "Chacona" in 3/2 time. The notation is written on three staves. Below the staves, there is a large illustration of two dancers in a room. The dancers are wearing elaborate costumes, including ruffled shirts and patterned trousers. They are holding long, thin sticks or canes. The room has a wooden floor and a large window in the background. Below the illustration, there is a block of German text describing the dance.

Arlequin u. sein weib stellen obige figur schritt vor schritt vor, hernach laufft der Arlequin mit seinen gewöhnliche bewegungen um das weib herumb, u. die frau u. den man, dan begiebt sich Arlequin in das hinterste u. die frau auf das vorderste des Theatri u. tanzt ganz allein mit de gesicht gegen die zuschauer u. den rücken gegen den man wendend, daß da winket Arlequin der frau, eben als wen sie beyde hinein gehn wolten, allein sie wendet sich um, u. bezeuget daß sie keine lust hierzu hat, be da laufft der Arlequin gegen das weib, und die an das ort wo Arlequin gestanden, dan tanzt Arlequin wie vorher das weib allein, welche ihm gleichfalls wie er gethan wincket, endlich nahen sie sich zusammen, u. faßen einander bey der lincken hand, ziehen ihre Balalch oder Blotze herauf u. schlagen einander auf die schuiter und gehen hinein.

9. El curioso compendio de coreografías teatrales del veneciano Gregorio Lambranzi, ilustrado por J. G. Puschner, recoge diversos personajes de la «commédia dell'arte» y nos recuerda los espectáculos itinerantes de las compañías italianas que recorrían la Europa del siglo XVIII. (G. Lambranzi. *Neue und curieuse theatra-lische Tanz-schule*. Nurnberg, 1716). M/2611.



10-12. Pierre Rameau fue maestro de danza de la princesa Isabel de Farnesio antes de que ésta se convirtiera en reina de España. Su manual *Le maître à dancier* (1725) sirvió de modelo a muchos otros, y contiene una detalladísima descripción de los movimientos, pasos y ornamentos del «minué», prototipo del baile de corte francés en el siglo XVIII. Su ejecución llegó a ser tan compleja que hizo exclamar al coreógrafo Marcel: «¡Cuánta filosofía encierra un minué!» Los bailarines adoptaban un semblante de afectada gravedad, se tomaban de las manos por parejas, entre reverencias, y marchaban luego con paso menudo (de ahí el nombre del baile) describiendo una gran Z en el salón. M/1914.



13-14. El maestro de danza Kellom Tomlinson afirma en la introducción de su obra que ésta fue redactada once años antes de su publicación (1735); con ello pretende haberse anticipado a la de Pierre Rameau (1725), muy celebrada y admirada en su época. Al margen de esta polémica, el libro del inglés es uno de los más bellos manuales de danza conocidos y sus primorosos grabados consiguen la máxima eficacia en la explicación de los bailes. (K. Tomlinson. *The art of dancing explained by reading and figures*. 2.º ed. Londres, 1744). M/2061.

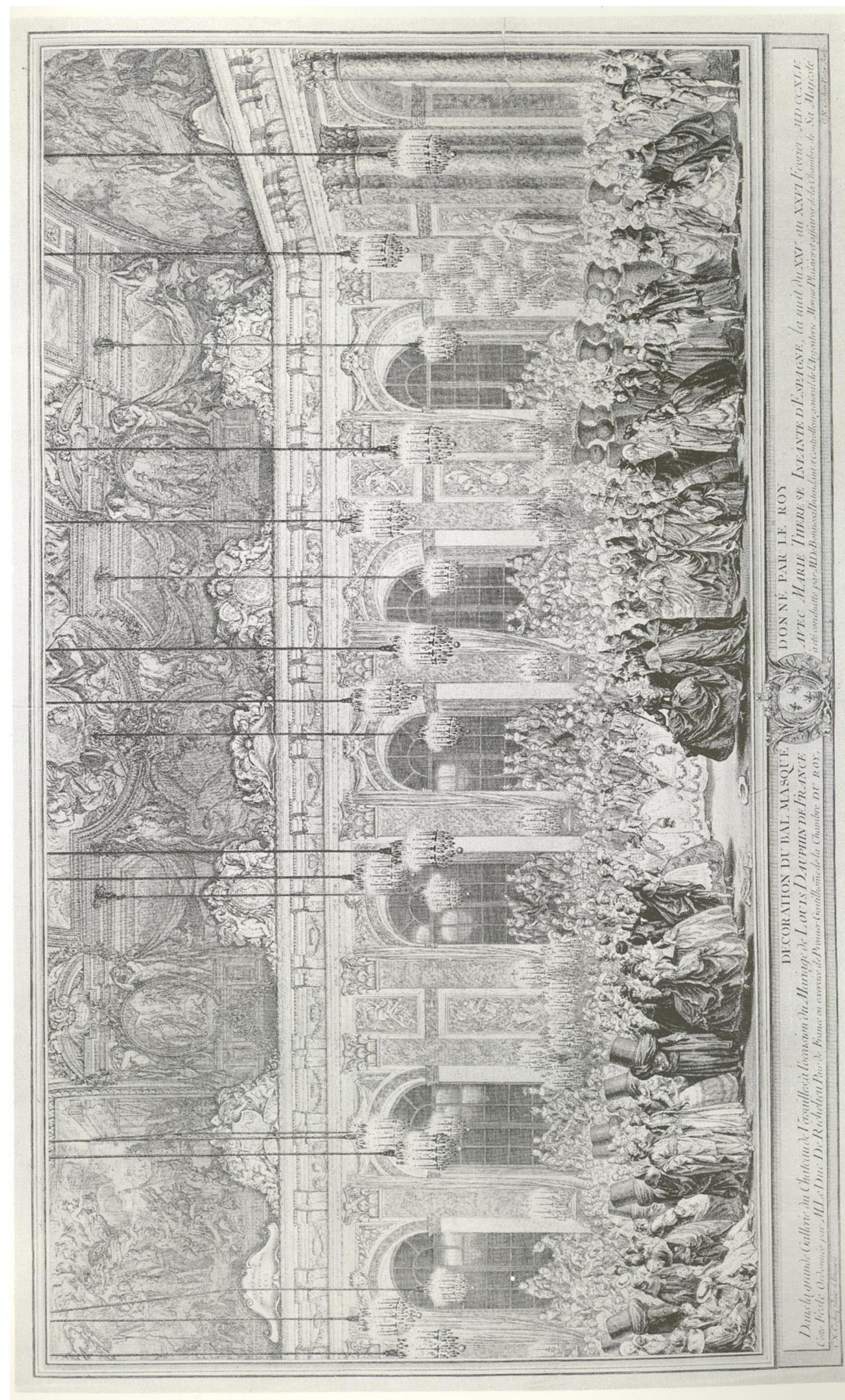


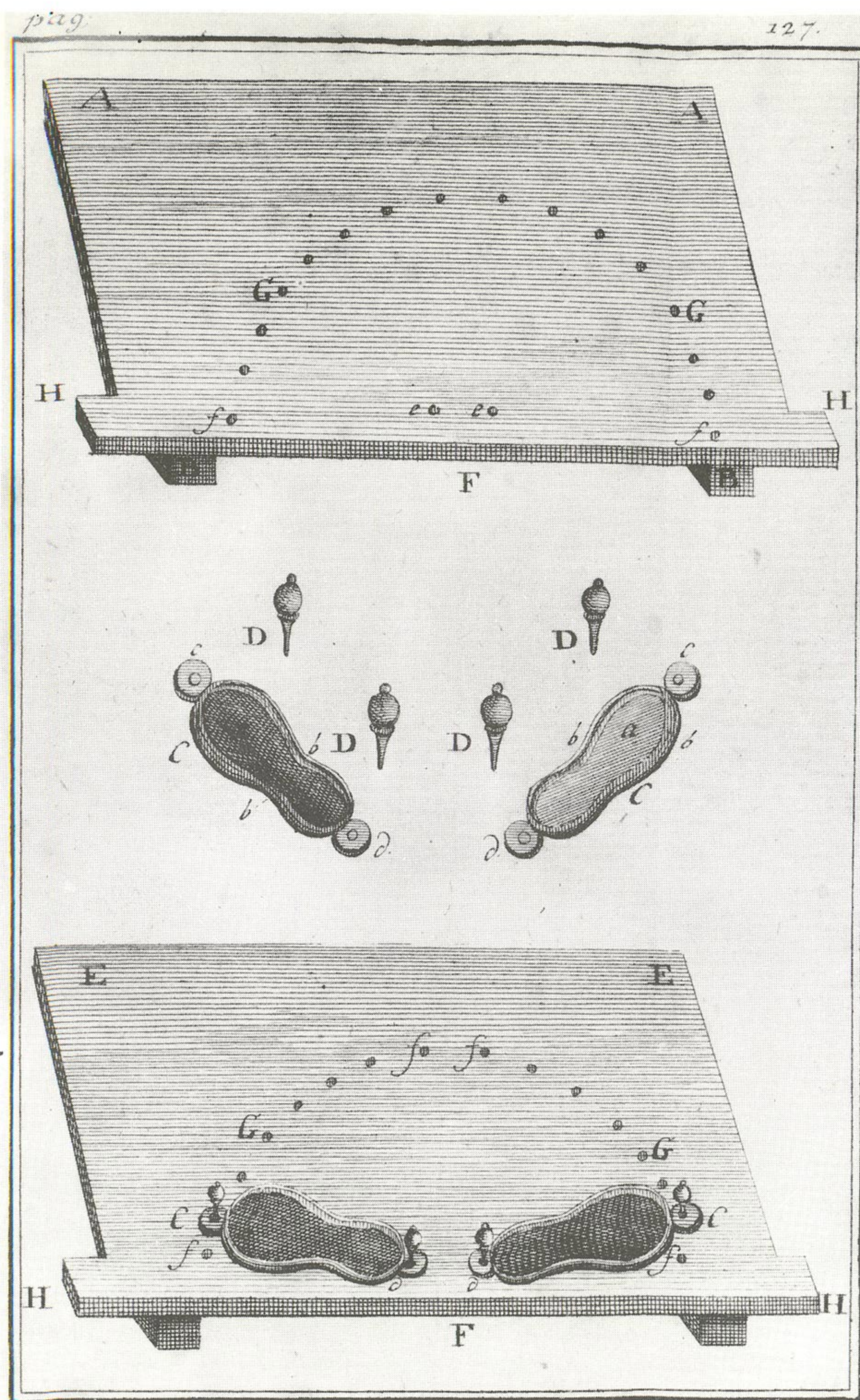


15-16. Los bailes públicos de máscaras se asociaron tradicionalmente a todo tipo de celebraciones y festejos, predominando en ellos el aspecto social sobre lo artístico. El anonimato del disfraz permitía contactos más atrevidos entre las personas, por lo que las críticas eclesiásticas forzaron en ocasiones su prohibición.

(Derecha). Grabado de Charles N. Cochin que representa el baile de máscaras celebrado en 1745 en Versalles con motivo de la boda del Delfín de Francia, ocasión en que se conocieron el rey Luis XV y la famosa Madame Pompadour.

(Arriba). En la Biblioteca Nacional se conservan varios de estos minúsculos cuadernillos de «contradanzas» para los bailes de máscaras que, con carácter más popular, se celebraban en los teatros españoles. El Conde de Aranda fue uno de sus mayores impulsores. B.A./18658 y M/922.





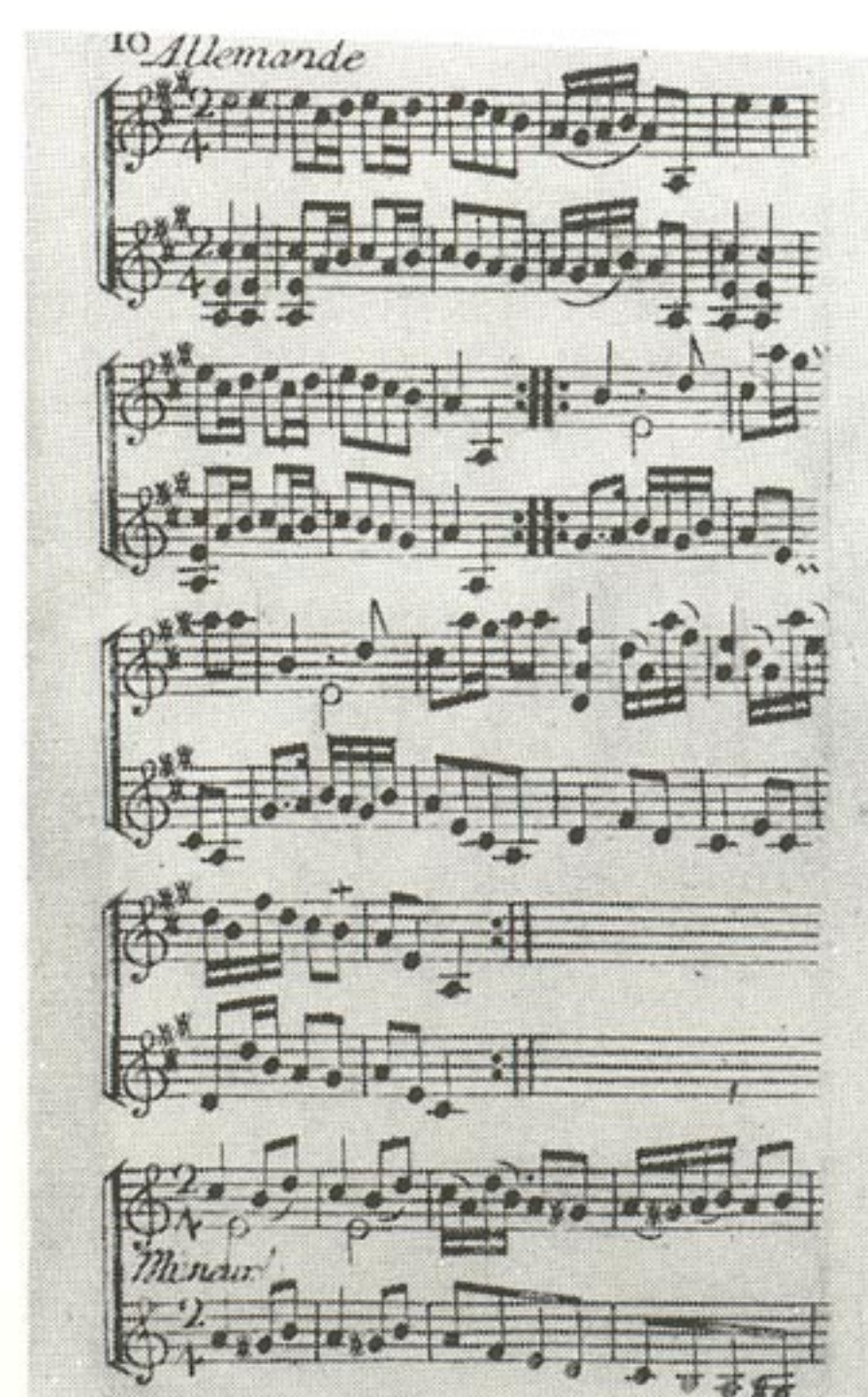
17. Los cortesanos del siglo XVIII no dudaban en someterse a todo tipo de disciplinas con tal de adquirir la suficiente destreza en la danza. Los maestros ejercían una auténtica tiranía sobre ellos y les imponían métodos caprichosos e inventos estrafalarios, como este aparato para aprender a colocar los pies. (Mereau. *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*. Gotha, 1760). M/838.



18. A mediados del siglo XVIII la influencia francesa se manifiesta en la internacionalización del estilo Luis XV. La delicadeza, la elegancia, la importancia del detalle y del matiz características del rococó, encuentran su expresión en la sofisticada serie de reglas e intrincadas normas del baile cortesano. (Grabado alemán de la época). B.A./674.

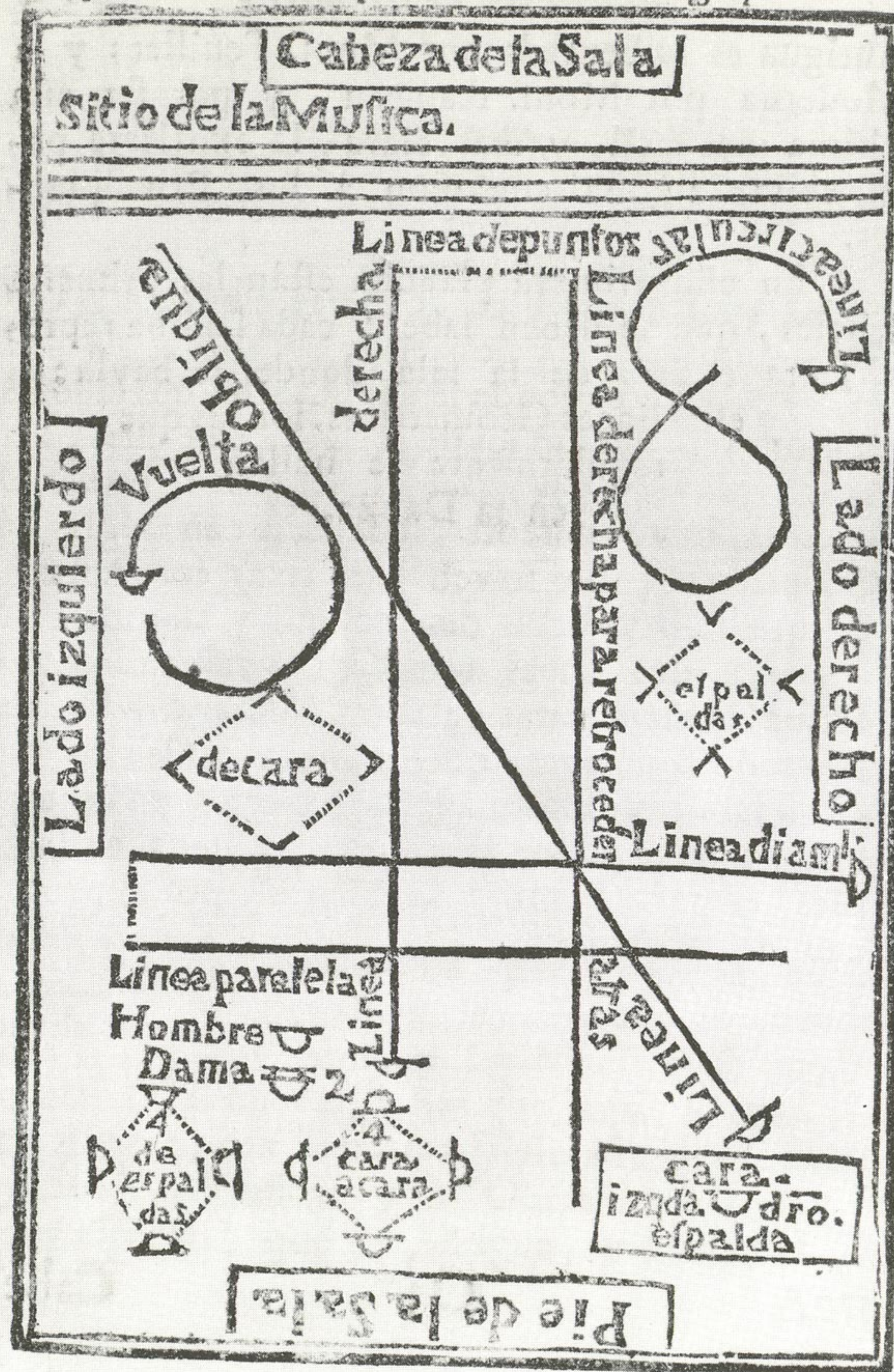


19. El coreógrafo franco-suizo J-G. Noverre fue el creador del «ballet pantomima» (*Le judgement de Paris*, 1751). Recorrió las cortes europeas aclamado o denostado, pero en general incompredido, y suscitó el resentimiento de sus colegas por la renovadora concepción del «ballet» de sus *Lettres sur la danse* (1759). (Retrato de Noverre en una edición rusa de esta obra fechada en 1803). M/3459.



20-21. La «allemande» o «alemana» era una antigua danza germánica de aire lento y sentimental que empezó a popularizarse a mediados del siglo XVII, tras sustituir a la rígida «pavana» como danza introductoria de la «suite». Su principal característica consistía en que debía ser bailada por parejas cuyas manos se mantenían siempre enlazadas, como muestra la ilustración perteneciente a la obra de Pierre Dubois *Principes d'allemandes* (París, ca. 1770). M/201.

14 Primera Tabla para entender la Chorographia.



BREVE TRATADO DE LOS PASSOS
DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA,
QUE OY SE ESTILAN EN LAS SEGUIDILLAS,
Fandango, y otros Tañidos.

Tambien sirven en las Danzas Italianas, Francesas,
è Inglesas, siguiendo el compàs de la Música, y las
figuras de sus Bayles.

CORREGIDO
EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION
por su Autor Pablo Minguet, Gravador de Sellos,
Laminas, y Firmas.

Con Licencia: En Madrid, en la Imprenta del Autor. Año 1764.
Vive frente la Carcel de Corte, encima de la Botica, donde se ha-
llará este, y todas sus Obras, y en las Gradas de S. Phelipe.

22. El primer manual español que recoge los postulados de la moda francesa es el de Bartolomé Ferriol, poco más que una mera traducción de la obra de Rameau.

El grabado ilustra la disposición de un salón de baile según el *Abrégé de la nouvelle méthode...* del autor francés. (B. Ferriol Boxeraus. *Reglas útiles para los aficionados a la danza*. Capua, 1745). M/860.

23. Pablo Minguet (17-?-1801) es uno de los personajes más curiosos de la historia de la musicografía española. Era un autodidacta cuya actividad no se limitaba al campo de la danza, puesto que escribió también diversos tratados sobre instrumentos musicales que él mismo grababa e imprimía con un delicioso aire ingenuo. Sus folletos sobre danza trataban de agradar al público más heterogéneo abarcando tanto las corrientes castizas como las extranjeras. R/14659.



24. «...Hacia medianoche, a los acordes de la orquesta y con acompañamiento de palmas, empezó el baile por parejas más alocado que pueda imaginarse. Se trataba del conocido «fandango» (...). Cada pareja, hombre y mujer, no hacían nunca más de tres pasos y mientras tocaban las castañuelas al compás de los músicos, realizaban mil posturas y ademanes de una sensualidad increíble». Así describe Giacomo Casanova un «fandango» presenciado en el Madrid de Carlos III. (Grabado francés de finales del siglo XVIII). B.A./16197.

ELEMENTOS

DE LA CIENCIA

CONRADANZARIA,

Para que los Currutacos, Pirracas,
y Madamitas del Nuevo Cuño pue-
dan aprender por principios á bay-
lar las Contradanzas por sí solos, ó
con las sillas de su casa,
&c. &c. &c.

SU AUTOR

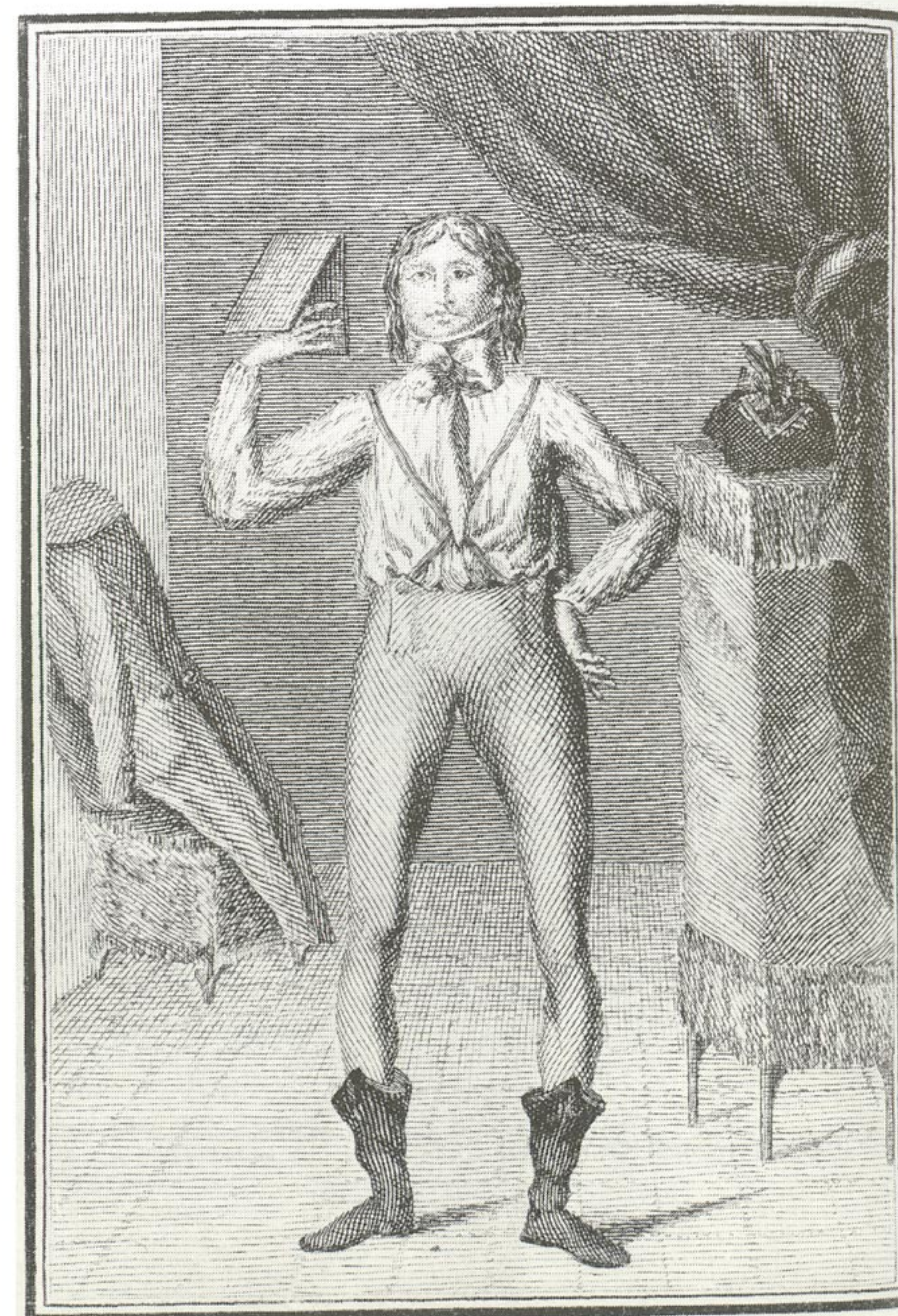
DON PRECISO.



CON LICENCIA EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE
JOSEPH GARCÍA. AÑO DE MDCCXCVI.

25-26. Esta obra satírica de Juan Antonio de Iza Zamácola, «Don Preciso», pone en evidencia el grado de popularidad alcanzado por las «contradanzas», bailes de origen inglés («country-dances», danzas rústicas) de gran simplicidad musical. Se trata de una parodia de los manuales de danza al uso, en estilo semejante al de *La bolelogía* (1807) de J. Rodríguez Calderón, *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* (1792) de J. Fernández de Rojas y otros escritos burlescos de la época. M/884.





27. El «bolero» fue creado hacia 1780 por el bailarín gaditano Sebastián Cerezo. Su nombre parece proceder del verbo «volar», ya que requería una gran agilidad por parte de los ejecutantes. La presencia de esta forma en la música europea se ha prolongado hasta el siglo XX (José León. *Seguidillas voleas...* Madrid, ca. 1801). M/2463.

28. En el periodo napoleónico un baile popular alemán sustituye al «minué» en la hegemonía de los salones: se trata del «vals», que mantendrá su vitalidad durante todo el siglo XIX y cuya popularidad no queda restringida a los círculos aristocráticos. (Aguafuerte francés, ca. 1800). B.A./43304.



