

**LA(S) DANZA(S) EN EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT
UNA OPORTUNIDAD PARA COMPARTIR Y RECREAR DANZAS MEDIEVALES EN
COMUNIDAD**

**THE DANCE(S) OF THE *LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT*:
AN OPPORTUNITY FOR THE COMMUNAL TRANSMISSION AND REENACTMENT OF
MEDIEVAL CHOREOGRAPHIC TRADITIONS**

Josefina Zuain
Universidad de San Martín
Provincia de Buenos Aires, Argentina
josefinazuain@gmail.com

Recepción: 13 de diciembre del 2024

Aceptación: 23 de julio del 2025

Resumen

Este artículo presenta una serie de materiales de archivo que permiten hacer aproximaciones metodológicas y epistemológicas a procesos de investigación, reconstrucción y recreación de danzas medievales desde una perspectiva contemporánea y con objetivos comunitarios. A partir de la lectura de bibliografía específica, puesta en relación con la experiencia de montaje de danzas con un grupo de mujeres habitantes de Poggio Moiano (un pequeño pueblo en la región Lazio de Italia) abordaré aspectos sociales y de colectivización de las prácticas históricas de danza en espacios públicos, analizaré los diferentes ámbitos en que la danza tiene lugar durante el medioevo (principalmente el siglo XII al norte de la península ibérica) y argumentaré en favor de establecer diferencias específicas entre reconstrucción y recreación de danzas desde un posicionamiento histórico. Durante el laboratorio de montaje que comentaré se establecieron lazos entre personas nacidas en Poggio Moiano y migrantes nacionales e

internacionales, y elaboramos una composición dancística que formó parte de la actual fiesta popular *Piazzetta in Piazzetta*, una celebración que hunde sus raíces en la historia misma de la zona antigua del pueblo, el uso del espacio público y la recuperación de la memoria local.

Palabras Clave

Danzas medievales, fiestas populares, danzas comunitarias, espacio público, arquitectura medieval

Abstract

This article presents archival materials that allow us to make methodological and epistemological approaches to dances research, reconstruction and recreation processes of medieval dances from a contemporary perspective and with community objectives. From the reading of specific bibliography, put in relation to the experience of staging dances with a group of women inhabitants of Poggio Moiano (a small town in the Lazio region of Italy) I will

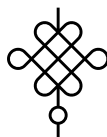


address social and collectivization aspects of the historical practices of dance in public spaces, I will analyze the different areas in which dance takes place during the Middle Ages (mainly the 12th century in the north of the Iberian Peninsula) and I will argue in favor of establishing specific differences between reconstruction and recreation of dances from a historical positioning. During the assembly laboratory that I will comment on, ties were established between people born in Poggio Moiano and national and

international migrants, we created a dance composition that was part of the current *Piazzetta in Piazzetta*, a celebration that has its roots in the history of the city itself, the use of public space and the recovery of local memory.

Keywords

Medieval dances, popular festivals, community dances, public space, medieval architecture



ANTE LA(S) DANZA(S) MEDIEVALE(S)

Parafraseando a Didi-Huberman (2011), diremos que danzando en el espacio comunitario de la ciudad milenaria estamos ante el tiempo. En los espacios conviven todos los tiempos presentes y futuros con las memorias que se remueven en esas relaciones en acto, relaciones actuantes, relaciones que entornan nuestras relaciones. Las ciudades son memorias en actualización constante; las paredes, los sistemas constructivos, los modos en que se transitan las calles y veredas, las memorias de cómo eran transitadas, las vistas que ofrecen, su organización y las relaciones del paisaje con las casas, con los comercios, con la luz del sol, con las actividades cotidianas: nos ponen ante el tiempo. Y, cuando reconstruimos memorias de danza *en* y *con* el espacio público, este conjunto de variables y afectos forman parte del danzar.

De la lectura transversal de documentos y estudios que abordan festividades y danzas en contexto medieval (Bajtin, Gomez Mutanté, Buttà, Torrente, Capezio, Carbonell y Zabala Arnal por nombrar algunxs de lxs investigadorxs que frecuento) he llegado a pensar (y propongo metodológicamente pensar) que existen en el medioevo tres ámbitos específicamente diferenciables para (y por) la ejecución de danzas. En primer lugar, encontramos manifestaciones de lo que podríamos llamar

las danzas populares, aquellas ejecutadas en los espacios urbanos, cantinas, plazas y otras zonas amplias de la ciudad. Dentro de este primer grupo, podemos diferenciar las danzas populares comunitarias, es decir, aquellas que emergen en el marco de diferentes festividades y prácticas de encuentro colectivo, de las danzas que forman parte de espectáculos y son ejecutadas por profesionales de la escena. Ambas manifestaciones estarán más o menos vinculadas al calendario festivo y a las historias locales. En segundo lugar, podemos identificar las llamadas danzas sagradas y danzas religiosas, que se ejecutaban tanto dentro de los templos como en sus portales, plazas y alrededores, pero cuyas características estarán reguladas por el monasterio o iglesia en torno y/o dentro del cual se realizaban. Dentro del espectro que las mismas ofrecen es necesario distinguir al menos entre danzas sagradas de carácter litúrgico y cultural de danzas religiosas, que eran acompañadas por textos sagrados, pero ejecutadas durante los actos extralitúrgicos. En tercer y último lugar, tenemos rastros de las danzas y códigos protocolares de ejecución de bailes sociales al interior de castillos (los cuales son posteriores al siglo X) y en fiestas de la clase económicamente acomodada. Dentro de estas últimas, que serán las más emparentadas con lo que conocemos como danzas cortesanas, contamos con rastros escritos en documentos de diferente naturaleza y localización y, sobre todo, una gran tradición posterior al renacimiento que recoge muchos de estos protocolos de danza que se van a ir desarrollando desde el medioevo. La preeminencia de escritura de este tercer grupo responde al nivel de codificación que las mismas desarrollan y a la intención de imposición de un diseño de comportamiento muy preciso. Respecto de esta tendencia en el desarrollo de un nuevo canon de conducta, que también es un nuevo canon de cuerpo y de interacción social, Bajtin (1987) ha dicho:

El nuevo canon de la buena conducta en sociedad es a su vez inspirado por las concepciones clásicas. Para ser bien educado es preciso: no poner los codos en la mesa, caminar sin sacar los omóplatos ni balancear las caderas, contener el vientre, comer sin ruido y con la boca cerrada, no sorber ni rascarse la garganta, etc.; es decir, eliminar las brusquedades. Sería interesante seguir de cerca el combate entre la concepción grotesca y la concepción clásica en la historia del vestido y de la moda y, mejor aún, el tema de este combate en la historia de la danza (p. 290).

El presente análisis desde la historia de la danza articulado con prácticas coreográficas y de encuentro comunitario responden a la propuesta de este autor.

Volviendo a los espacios de ejecución de danzas, no es que tenemos registro directo de la distinción de estos tres ámbitos sino que podemos construir tal distinción en la lectura de documentos (imágenes y textos) en relación, y la clasificación que propongo sirve para pensar el periodo que va del año 1100 al 1399.

De la lectura relacional de los diversos documentos con los que vengo trabajando, en particular, el presente artículo tiene centro gravitatorio en el *Llibre Vermell de Montserrat*¹, un códice fundamental para estudiar el siglo XII en Cataluña y que ha sido ampliamente analizado a lo largo de los últimos dos siglos².

Higinio Anglès ya en 1963 planteaba que la documentación histórica conocida sobre la danza en el templo de Montserrat durante el medioevo es muy extensa y rica en toda clase de detalles, cuando la música conservada, en cambio, es relativamente muy poca. Haciendo una pequeña digresión, diremos que el códice arroja algunos datos de ejecución de las danzas, pero no, por ello, es vasta la información coreográfica y, en ese sentido, no hay gran diferencia con la falta de información respecto de la musicalidad de las piezas.

En particular, las danzas medievales que eran aprobadas y promovidas (esto implicaba que fueran regladas) por la iglesia, se practicaban en las plazas contiguas a los templos y, a veces al interior de los mismos, y se cree que solo excepcionalmente se danzaban durante la liturgia eclesiástica. No es difícil imaginar que ciertas danzas se practicaran en el interior de los templos cuando a lo largo de los siglos los concilios insisten en regular ciertos comportamientos dentro de los mismos y tampoco en ciertas fechas sacras.

Entre los documentos de gran importancia que dan cuenta de la necesidad de insistir en que se considera indebido danzar al interior del templo y en fechas sagradas, no podemos dejar de recordar el canon del Concilio III de Toledo del año 587 d.C. en el que se prohibió “una costumbre irreligiosa que la gente común suele hacer durante las solemnidades de los santos, de modo que las personas que deben asistir a los servicios divinos, velan con bailes y cánticos obscenos, no sólo injuriosos para sí mismos, sino también perturbando los oficios religiosos” (*Apud.* Anglès, 1955, pp. 45-88). El hecho de que aquí aparezca un término fundamental, me refiero al carácter obsceno de las danzas “injuriosas” que perturbarían los oficios religiosos, nos permite realizar una primera observación y es el hecho de que el escándalo no está puesto en el danzar en sí mismo sino en el carácter “obsceno” de las danzas que se pretende erradicar del templo. Siguiendo la regulación de las conductas, en el *Concilio de Trento*³, de 1545 a 1563, en el *Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración de la misa*, en el primer capítulo dedicado a las reglas de vida y conductas honestas de los clérigos se dice explícitamente que los mismos deben evitar “convitonas, bailes, dados, juegos y cualesquiera otros crímenes”.

¹ Recomiendo en particular el trabajo de Maricarmen Gómez Muntané (2017), titulado: *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*.

² En particular recomiendo revisar el trabajo de Maricarmen Gómez Muntané, que en 2017 publicó *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*.

³ Consultado en <https://www.clerus.org/> 15 de noviembre de 2025.

En este sentido, podemos imaginar algunas cuestiones kinéticas de las danzas que son llamadas “deshonestas” o “indecentes” trazando una crítica de lo que se fueron instalando como danzas “honestas”, donde la distancia entre los cuerpos, las frontalidad de la ejecución de las coreografías y la codificación lingüística de los pasos y gestos, contrasta con las danzas carnales que, por ejemplo, recupera Bajtin a través de su lectura de Rabelais.

La lectura de documentos medievales sistemáticamente nos permitirá acercarnos a la danza más desde lo que se pretende regular, censurar y erradicar que de las prácticas en sí mismas. Algo que, por cierto, en muchas ocasiones, continúa funcionando igual en la actualidad.

De todos modos, se cree que hasta el siglo IX las danzas introducidas en los templos no tuvieron carácter sagrado en el sentido cultural y litúrgico. Al respecto, Anglès (1963) destaca que

Lo curioso del caso es que a pesar de ello, la autoridad eclesiástica, inmediatamente, cuando descubría un caso de haberse introducido el baile en alguna función religiosa para mejor solemnizar el acto, se levantaba contra ello enérgicamente y prohibía con toda su fuerza la repetición de tales actos que consideraba indignos de la Casa del Señor. Ello demuestra también que la Iglesia y los Santos Padres se preocuparon en todas las épocas, hasta el siglo XIV de prohibir los cantos profanos y las danzas que, por abusos inconcebibles, se habían introducido en el templo. Tanto los Concilios como los obispos y papas se esforzaron en prohibir también la música y las danzas no santas, incluso aquellas que se ejecutaban no dentro sino ante los templos en la plaza de las iglesias para celebrar mejor las viglias de las grandes fiestas (p. 5-6).

Teniendo en cuenta que el uso de bancos en las iglesias es un desarrollo que comienza a expandirse en el siglo XVI, como signo de estatus de familias burguesas y que, paulatinamente, irá tomando la totalidad del espacio como sucede hoy en día, conviene pensar que el espacio vacío del templo y la concurrencia masiva con diferentes motivos, como funerales, misas, bautismos, festividades y otros asuntos, habrá sido de gran incentivo para que las danzas simplemente emergieran como parte del encuentro comunitario. Existe una larga discusión acerca de si efectivamente se danzaba dentro de las iglesias y, probablemente el carácter emergente (y no codificado) de la práctica sea la razón por la cual contamos con pocos documentos de este tipo de experiencias.

A excepción de una composición para escenario, las danzas comunitarias realizadas en el espacio público eran y son formas de relación con la ciudad y su memoria, tanto como formas de relación entre personas que, al mismo tiempo, aparecían principalmente, articuladas con el calendario anual. Ese calendario anual

aún sigue vigente y, así como lo marcaba, aún hoy marca el ritmo de la vida campesina fuertemente determinada por la labor de la tierra.

APROXIMACIONES METODOLÓGICAS A LA TRANSMISIÓN DE DANZAS MEDIEVALES DESDE MI EXPERIENCIA PERSONAL

Actualmente vivo en un pueblo que se viene construyendo desde el medioevo o antes. Las edificaciones en estos borgos nunca terminan, de hecho, aun con sus toques más contemporáneos el *palimpsesto* de piedras y memorias en sus paredes es parte del encanto local. Es la imagen ante la cual estamos ante el tiempo y es la imagen ante la cual ejecutamos las danzas que voy a narrar a continuación.

La información sobre los orígenes de Poggio Moiano es fragmentaria, se cree que durante mucho tiempo habría sido un asentamiento de leñadores originado alrededor del siglo VII. Lo cierto es que acá se han encontrado hasta ruinas etruscas y la región es la Sabina. Poggio Moiano se encuentra a cincuenta kilómetros de Roma hacia el centro-norte de la península itálica.

De la información que se ha podido recolectar hasta ahora y según conversaciones informales que he tenido con vecinos, la primera vez que Poggio Moiano aparece nombrado en un documento es en el año 1083 y al año siguiente se tiene notificación de que fue consolidado como feudo por Enrique IV.



El estudio en el que escribo está a nivel del suelo del borgo antiguo, es decir, estoy escribiendo en los cimientos de un pueblito que se eleva sobre mi cabeza lo que equivaldría a un edificio de seis o siete pisos en la actualidad. Toda la zona, de construcción en piedra y paredes de dos metros de ancho, sube por la montaña copiando su silueta. Arriba, durante la década de los ochenta y noventa, se construyeron casas grandes a las que se accede por amplias calles y en las cuales se pueden guardar dos, tres y hasta cuatro coches por unidad familiar. De a poco, el borgo fue quedando prácticamente deshabitado y durante más de treinta años, la única ocasión anual para “bajar” es la fiesta llamada *Piazzetta in Piazzetta*.



Durante *Piazzetta in Piazzetta* en cada plaza del borgo se ofrece algún tipo de comida que mis vecinas preparan, sin saltarse nunca el primer plato de pasta, por supuesto. En el marco de esta fiesta los diferentes grupos artísticos del pueblo, la mayoría musicales, ofrecen recorridos o intervenciones en las callecitas sin acceso a coches que durante todo el año permanecen literalmente vacías. En este marco, dirigí una intervención que podría llamar *Site-specific* y *reenactment*. Un *Site-specific* nivel conceptualismo Kosuth, porque hicimos danzas medievales en nuestras calles medievales, tomando uno de los conceptos coreográficos que hemos heredado del medioevo que es el de recorrer la ciudad de la mano, para resaltar, exaltar y celebrar singularidades de la misma (Buttà, Bajtin y otrxs). Podríamos decir que una de las

primeras ideas que extraemos de la investigación *en y con* danzas medievales es que el *Site-specific* no nació a mediados del siglo XX.

Durante las diferentes etapas de cualquier investigación mis momentos favoritos son aquellos en que todos los tiempos y sentidos se retuercen, cuando lo más nuevo parece venir desde muy lejos, así como aquello que parecía muy lejano de pronto se siente actual, muy actual y cercano. Esta fiesta, que para muchos de lxs habitantes del pueblo funciona como un viaje al pasado, mantiene viva la articulación entre la memoria de generaciones que habitaban por aquí y la nueva vida, allá arriba, más vinculada a las altas velocidades. La distancia que señalo entre arriba y abajo, aquí y allá, es completamente simbólica, ya que alcanzan quince minutos a pie para transitar de punta a punta el pueblo entero.

Volviendo a mi tarea dentro de la fiesta, ¿cómo se realiza una reconstrucción de una danza comunitaria que, por supuesto, no sabemos ni exacta, ni someramente cómo era?

Me propuse realizar un abordaje que pusiera en relación conocimientos y saberes provenientes de *modos de investigación que crean obras*⁴, así como diferentes fuentes, manuscritos y, sobre todo, devenires de las prácticas. Más allá de las hipótesis, que igualmente formaron parte del proceso de trabajo, los diferentes elementos que entraron a jugar en el sistema de análisis fueron herramientas que me permitieron trazar coreografías como *posibles*, secuencias de movimiento capaces de dar cuenta de usos y funciones de la danza en tiempos remotos y formas comunitarias de entrar en relación. Pero, sobre todo, y más allá de la veracidad de mi reconstrucción (es la razón por la cual digo que trabajé más allá de las hipótesis), el trabajo fue un acercamiento para pensarnos hoy *a través* de un archivo histórico realizando una lectura háptica del pasado, un acercamiento somático a los documentos medievales y una (re)vinculación comunitaria entre danzas, memorias familiares y la arquitectura en la cual habitamos.

OBSERVAR UNA Y MIL VECES EL DOCUMENTO

Los documentos antiguos tienen una potencia especial, porque algo misterioso destella allí. El hecho de que hayan sido conservados, que siglos y siglos después

⁴ En 2020 publicamos junto a Maria Paz Garaloces, el segundo todo de una investigación en partes titulada *Catálogo. Los textos de la Danza*. Este segundo tomo, titulado *Modos de investigación que crean obras* fue incorporado a la colección de libros de danza que dirijo: Segunda En Papel Editora. En el prólogo del mismo planteamos lo siguiente: “creemos que el Catálogo (todo) responde en resonancia, porque el recorrido que planteamos se refleja en tanto y en cuanto también es un proceso de investigación. La oportunidad de trabajar con los archivos de lxs coreógrafxs nos habilita a hacer uso de la historia, escribirla para que otrxs hagan uso también. Los diferentes tomos de este “uno” y “mil” Catálogos son un modo de disponer pensamiento en circulación. Seleccionar, editar y diseñar son nuestras prácticas en este libro”.

tengamos acceso a ellos, envuelve ya muchos secretos. En este sentido, presentar los materiales visuales funcionó como una herramienta de seducción al grupo y una forma de compartir la complejidad del asunto con el que íbamos a trabajar.

La investigación como procedimiento colectivo estaba presente en las decisiones compartidas, los ensayos y los acuerdos. No sólo puse a circular referencias históricas y realicé algunas pequeñas exposiciones orales, sino que, sobre todo, llevé preguntas para trabajar desde los afectos, la memoria y las historias personales de cada una de las participantes. Estas conversaciones dieron lugar a los relatos de la infancia de las mujeres nacidas en Poggio Moiano, muchas de las cuales pasaron sus primeros años de vida en el borgo antiguo y lo conocen como la palma de su mano y esas historias se enlazaron con la actualidad de mujeres migrantes que apenas conocen el lugar y su historia. En general diré que todas coincidimos en que el borgo es especialmente hermoso y singular. El estudio de los documentos y la estructura musical de cada pieza fueron estableciendo un modo común de hacernos cuerpo con estos materiales para recrear conceptos, cuerpos, archivos y poner estos materiales en relación con la historia local.

Para el programa de danzas de *Piazzetta in Piazzetta 2022* seleccioné dos danzas sagradas (o religiosas) contenidas en el cancionero del *Llibre Vermell de Montserrat*: (1) *Imperayritz de la ciutat joyosa / Verges ses par misericordiosa motete polifónico*⁵ (fol. 25v) y (2) *Ad mortem festinamus, danza en forma de virolai*⁶ (fol. 26v). Se trata

⁵ Imperayntz de la ciudad joyosa / de paradis ab tot gaug eternal / neta de crims de virtutz habundosa / mayres de Dieu per obra divinal / verges plasen ab fas angelical / axi com sotz a Dieu molt graciosa / placaus estar als fizels piadosa / preyan per lor al rey celestial. / Rosa flagran de vera benenanca / fons de merce jamays no defallen / palays d'onor on se fech l'alianca / de deu e d'hom per nostre salvamen / e fo ver Dieus es hom perfetamen / ses defallir en alcuna substancia / e segons hom mori senes dubtanca e com ver Dieus levech del monimen. / Flor de les flor dolca clement et pia / l'angel de Dieu vesem tot corrocacat / e par que Dieus lamandat qu'ens alcia / don el es prest ab l'estoch affilat. / Donchos placa vos que'l sia comandat / qu'estoyg l'estoch e que remes nos sia / tot fallimen tro en lo presen dia / ens done gaug e patz e sanitat.

⁶ Ad mortem festinamus peccare desistamus. / Scribere proposui de contemptu mundano ut degentes seculi non mulcentur in vano. / Iam est hora surgere a sompno mortis pravo. / Vita brevis breviter in brevi finietur mors venit velociter quae neminem veretur. / Omnia mors perimit et nulli miseretur. / Ni conversus fueris et sicut puer factus et vitam mutaveris in meliores actus intrare non poteris regnum Dei beatus. / Tuba cum sonuerit dies erit extrema et iudex advenerit vocabit sempiterna electos in patria prescitos ad inferna. / Quam felices fuerint qui cum Christo regnabunt facie ad faciem sic eum adspectabunt Sanctus Dominus Sabaoth conclamabunt. / Et quam tristes fuerint qui eterne peribunt pene non deficient nec propter has obibunt. / Heu heu miseri numquam inde exhibunt. / Cuncti reges seculi et in mundo magnates advertant et clerici omnesque potestates fiant velut parvuli dimitant vanitates. / Heu fratres karissimi si digne contemplemus passionem Domini amara et si flemus ut pupillam oculi servabit ne peccemus. / Alma Virgo virginum in celis coronata apud tuum filium sis nobis advocata / Et post hoc exilium occurens mediata. / Vila cadaver eris cur non peccare vereris. / Cur intumescere quearis. Ut quid peccuniam quearis. Quid vestes pomposas geris. / Ut quid honores quearis. Cur non paenitens confiteris. Contra proximum non laeteris.

puntualmente de dos canciones que se danzaban respectivamente, según indica el manuscrito, *a ball redo* y *virolai*. No todas las piezas del cancionero contienen indicaciones de danzas y, en particular, estas dos piezas además de contener indicaciones de danza aparecen de forma contigua dando finalización al cancionero.

Conocido como el *Llibre vermell de Montserrat*⁷ por sus cubiertas de terciopelo carmesí con las que fue encuadernado en el siglo XIX, este manuscrito fue elaborado a finales del siglo XIV (está datado hacia el año 1399), siendo copia de algún original perdido y contiene, también, fragmentos de escrituras del siglo XVI. Está conservado en el Monasterio de Montserrat, cerca de Barcelona y su importancia en el ámbito de los estudios en danza se debe a que contiene una colección de cantos y danzas medievales para entretenimiento de los peregrinos que acudían a dicho monasterio.

El códice está estructurado en las siguientes partes: (1) *Libro de los milagros de Santa María de Montserrat*. Los diez primeros folios contienen una colección de narraciones de milagros, de la que faltan las 60 primeras. El último milagro de la serie está fechado en 1336. (2) *Cancionero de Montserrat*, que contiene diez cantos: *O Virgo splendens*; *Stella splendens*; *Laudemus Virginem*; *Splendens ceptigera*; *Los set goytxs*; *Cuncti simus concanentes*; *Polorum Regina*; *Mariam matrem*; *Imperayritz de la ciutat joyosa*; *Ad mortem festinamus*. La traducción, del "Birolay" de Madona Sancta Maria, por P. Villanueva, denota la existencia de otras piezas similares en los folios desaparecidos. (3) *Íncipit, tratado breve de confesión*.

El libro refleja que los monjes advertían a los fieles que en aquella montaña santa sólo eran permitidas las canciones honestas y devotas. El valor especial del códice montserratino es precisamente porque allí se han conservado algunas de las tonadas de tales danzas y, en alguna ocasiones, se indica cómo debían bailarse. ¿Qué relaciones podemos establecer entre el *Llibre Vermell*, la danza y la peregrinación?

El *Libre Vermell*, al copiar el n.º 2, *Stella splendens*, escribe: <<ad trepidum rotundum>>, el n.º 5, *Los set goytxs*, la titula: <<Ballada ... a ball redon>>; el n.º 7, *Polorum regina*, también indica <<a ball redon>>. De entre las diez composiciones contenidas en este manuscrito, cuatro son, pues, indicadas para la danza de corro, dándose las manos y bailando formando un círculo. Todo ello nos señala que los peregrinos únicamente podían bailar en aquel templo <<a ball redon>> y dándose las manos sin preocuparse para nada de contar los <<puntos>> como se estilaba en

⁷ Se compone de 154 folios, escritos por ambas caras, de los cuales se han perdido 36. Contiene el *Cançoner Montserratí*, formado por diez piezas vocales dedicadas casi en su totalidad a la Virgen de Montserrat y destinadas al uso por parte de los peregrinos que acudían de manera masiva al monasterio desde el siglo XIV. Link al facsímil para ver el ejemplar completo: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_81.html

la <<estampida>> del siglo XIII, o como se practica aún hoy día en la danza tradicional de la *sardana* (Anglès, 1955, p. 69).

Las indicaciones de danza *a ball redon*, implican que el pulso de la danza se transmite de mano en mano a todo el grupo y ello hace que se construya de forma colectiva. La iglesia de Montserrat fue un importante centro de peregrinación, al menos desde la segunda mitad del siglo XII, en su estudio *El Llibre Vermell, Cantos y danzas de fines del medioevo*, Santiago Galán Gómez y Maricarmen Gómez Muntané (2018), plantean que:

en la estela del culto mariano promovido por la floreciente literatura de milagros de la Virgen (que atestiguan las donaciones para el monasterio documentadas ya en esas fechas), el monasterio de Montserrat atrajo en sus inicios un flujo de peregrinos de la zona de influencia más próxima, para ampliarse ya en el siglo XIII no sólo como lugar favorecido por la Corona aragonesa en tanto sitio especial de devoción, sino como nodo destacado de la ruta jacobea que, originada en Barcelona o llegando desde Francia por el paso del Portús, se dirigía por Zaragoza a Santiago de Compostela (p. 271).

La peregrinación se volvía una práctica cada vez más común en aquellos días. Los artistas callejeros y los juglares que iban de pueblo en pueblo, mostraban un especial interés en propagar por la península las historias, los milagros y leyendas de la Madona Sancta María de Montserrat. De hecho, las mismas *Cantigas de Santa Maria del Rey Sabio* (1252-1284)

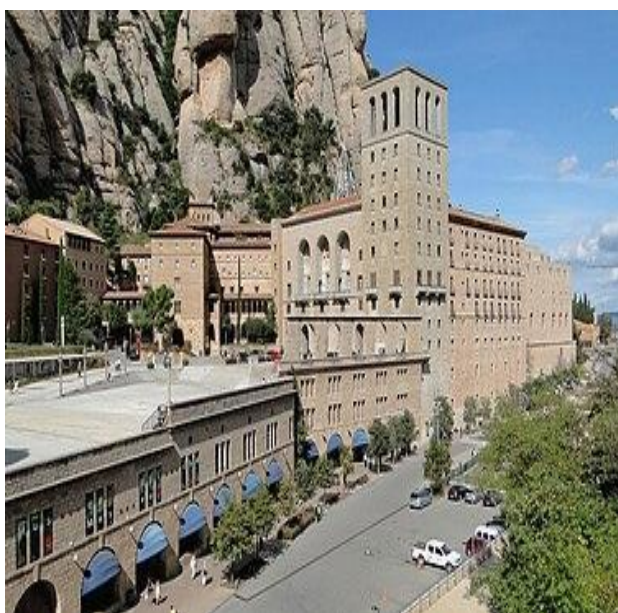
... narran y cantan seis milagros anteriores a los mismos y que figuran en el *Llibre Vermell*, por lo que no sería extraño que algunos formaran parte de las hojas perdidas del código montserratino. Los milagros y las leyendas de Montserrat eran conocidos en la corte del Rey Sabio por las relaciones familiares entre la casa condal de Barcelona y la corte real de Castilla y León. (...) La fama y el buen nombre de Santa María de Montserrat se habían, pues, propagado por doquier en Europa en el siglo XIV. Papas, obispos y reyes conceden indulgencias y privilegios a los romeros que suben la santa montaña. El número de peregrinos aumenta <<a diversis mundi climatibus confluentes>> como escribe el rey Pedro de Aragón en 1342 (Anglès, 1955, p. 52).

Dijimos que dentro del *Llibre Vermell* contamos con la sección (2) *Cancionero de Montserrat*, contenida entre los folios 21v-27 donde se recogen una colección de piezas musicales, todas anónimas. El propósito explicitado de dicho cancionero era el de entretener con cánticos y danzas a los peregrinos que llegaban al Monasterio que, como ya se ha dicho, era uno de los sitios de peregrinación más importantes en

la época en que el manuscrito fue copiado. Sin embargo, diremos que las pautas coreográficas y musicales plasmadas en el manuscrito, no sólo pretenden entretener a los peregrinos, sino que, también, tienen como misión contener toda inclinación al desenfreno, la fiesta y los excesos de comportamiento principalmente durante las noches:

Como a veces los peregrinos, cuando están velando en la iglesia de Santa María de Montserrat, quieren cantar y bailar, y también en la calle de día, y allí sólo deben cantar cantos honestos y piadosos, por eso están escritos en alguna parte encima y por debajo. Y deben usar esto con honestidad y moderación, para no molestar a los que perseveran en la oración y contemplación devota, en la cual todos los veladores deben insistir de la misma manera y dedicarse a ella devotamente (Folio 22).

La transmisión de cantos “honestos” y “piadosos”, con el acompañamiento de danzas “moderadas” excede la liturgia y es una apuesta por la implementación de un modo de comportamiento basado en una moral del cuerpo que transmite lo que se considera “correcto” en términos de medida, gesto y movimiento. Aquel famoso canon del que nos habla Bajtin. Las relaciones entre protocolos de comportamientos y danzas tienen una larga historia y se continúa desarrollando a lo largo de los siglos llegando al *sumum* con los tratados barrocos.



En 1955 Anglès Higinio publicó un artículo intitulado *El "Llibre Vermell" de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, el mismo recoge un estado de la cuestión completo en el cual se detallan los estudios que han abordado el libro hasta aquel momento. Señala que el valor especial del *Llibre Vermell* reside en que “se trata de cantos y de danzas religiosas ejecutadas en Montserrat; unos, para crear ambiente oracional en aquel templo; otros, como expansión santa de los peregrinos durante aquella época” (Anglès, 1955, p. 45).

Respecto del ambiente religioso en el cual fueron escritos los documentos contenidos en el libro, Anglès destaca la popularidad alcanzada por los milagros de la Virgen de Montserrat en los siglos XII y XIII, como puntapié del creciente interés

de los peregrinos por visitar el monasterio. La singularidad de los cantos y danzas contenidos en este libro es que fueron escritas para ser ejecutadas por los peregrinos mismos, lo que da a suponer la existencia general de una amplia cultura musical en Cataluña ya que se cuenta con que los visitantes tendrán conocimiento de las piezas musicales que contiene el cancionero, las cuales son muy variables entre sí. En este punto el autor nos recuerda que en Europa se han conservado muy pocos documentos de repertorios de música y danza medieval religiosa escritos para ser ejecutados por los visitantes de los templos:

... se han conservado dos repertorios de música medieval escritos en vista a proporcionar solaz y distracción espiritual a los romeros en las vigiliass y jornadas vividas en los santuarios, y ambas colecciones son patrimonio hispano: el primero es la colección del siglo XII contenida en el códice pseudo-calixtinus, conservado en la catedral de Santiago de Compostela, el segundo, de carácter más popular, son las canciones conservadas en Montserrat. Los cantos de Compostela eran ejecutados por cantores técnicos y no por el pueblo; ello supone que en Compostela durante el siglo XII había una buena escuela de polifonía y que los fieles peregrinos se deleitaban en oír dentro de aquel templo músicas tan placenteras. Aunque, si bien parece, la polifonía de Compostela - a lo menos algunas piezas -, no es obra hispana, el hecho de que tal música fuera ejecutada en la catedral de Compostela a fin de crear ambiente de devoción amable para los peregrinos, supone que allí había buenos cantores especializados en este arte. En Montserrat, en cambio, son generalmente los mismos fieles quienes cantan y danzan, unas veces para dar expansión a sus alegrías espirituales, otras entonan cantos de perdón y de penitencia siguiendo el espíritu y el plan de las romerías en Montserrat (Anglès, 1955, p. 49).

Volviendo sobre el hecho de que en el folio 22 se destaca la necesidad de que el empleo del tiempo de los peregrinos durante su estadía en el monasterio y alrededores sea “devoto” y “honesto”, diremos que la importancia de este documento reside en su especificidad, ya que se trata de cantos litúrgicos y danzas religiosas de carácter popular, a través de los cuales se pretende establecer criterios para el comportamiento de los peregrinos que visitan la iglesia y permanecen allí durante largas temporadas, en general se estima que llegaban a estar alrededor de cuarenta días:

(...) dignos de ser ejecutados durante las vigiliass de la noche en el mismo templo para descansar un poco después de los sermones y de las oraciones, o durante el día, en la plaza, ante la iglesia, al salir de los actos solemnes de la liturgia montserratina. En el folio 77 leemos: <<Brevis exortatio ad sermocinandum...>>, donde se consigna lo siguiente: <<Item debent conversari honeste in via viniendo,

stando et redeundo, vitando cantilenas vanas atque tripudia inhoesta>>. El interés mismo del código de Montserrat, al decir que los peregrinos durante el camino de ida y vuelta, como durante su estancia en aquel santuario, tenían que evitar canciones y danzas un poco libertinas, nos señala como nuestro pueblo sería aficionado al canto y a la danza profana, cuando no estaba rodeado del ambiente sagrado y penitencial de las romerías, procesiones y otros actos religiosos extralitúrgicos (Anglès, 1955, p. 52).

Según cuenta la leyenda, la primera aparición de la Virgen de Montserrat tuvo lugar en el año 880 d.C. La Virgen habría sido vista por un grupo de niños pastores quienes, guiados por una luz hasta la imagen de la Virgen, encontraron su manifestación en el interior de una cueva. Luego del suceso, el obispo de Manresa habría intentado trasladar la figura de piedra. Pero, como este movimiento fue imposible, la dificultad fue interpretada como el deseo de la Virgen de permanecer en el lugar y Manresa, desistiendo de trasladarla, mandó a construir la ermita de Santa María allí mismo. Aquella primera ermita, a lo largo de siglos de ampliación, se convirtió paulatinamente en el actual complejo monacal. En el siglo XII se construyó la iglesia en estilo románico y de esa fecha es la talla de la Virgen que se venera actualmente. La interacción provocada por las rutas de peregrinaje es fundamental en el proceso de intercambio y construcción cultural de los siglos XII al XIV en toda la península en general y para este monasterio en particular. En este sentido, si bien se han perdido los primeros sesenta milagros contenidos en el *Llibre Vermell* sabemos que el último fue datado en 1336, lo que ubica al libro como coetáneo a la construcción de la iglesia románica.

En aquel artículo de 1955 escrito por Anglès donde señala que el valor especial del *Llibre Vermell* reside en las huellas de los cantos y danzas religiosas escritos para crear ambiente oracional y ofrecer solaz al pueblo, el autor también destaca la popularidad alcanzada por los milagros de la Virgen de Montserrat en los siglos XII y XIII, encontrando en este fenómeno el puntapié del creciente interés de los peregrinos por acercarse a la Iglesia.

Estos cantos religiosos de carácter popular que establecen criterios para el comportamiento de los peregrinos que visitan la iglesia y permanecen allí durante largas temporadas, da cuenta, entonces, de danzas y cantos considerados dignos (y dignificantes, quizás) de ser ejecutados durante las vigiliass de la noche, en el templo y entre oraciones y sermones en la plaza, durante el día. El repertorio se ofrece con la explícita intención de evitar las danzas y los comportamientos señalados como “deshonestos”, lo que paradójicamente documenta el interés y el conocimiento del pueblo por otros modos de cantar y danzar, probablemente más carnalescos, más eróticos, más desordenados, más festivos.

En este sentido, el *Llibre Vermell de Montserrat*, ofrece un contexto de análisis, es decir, no es un documento que en sí mismo da constancia de la danza, sino que funciona como documento que nos permite analizar e hipotetizar relaciones y existencias de prácticas y saberes implícitos. Diremos que no se trata de una fuente, sino de un *corpus* de trabajo, en el sentido en que lo define Jean Luc Nancy (2000):

En toda escritura se rastrea un cuerpo, es el rastrear y el rastro es la letra, sin embargo nunca es la letra, una literalidad, o más bien “letralidad” la que ya no es legible. Un cuerpo es lo que no se puede leer en un escrito o uno tiene que comprender la lectura o el leer como algo más que un descifrar. Más bien, como tacto, como ser tocado. Escribir, leer: cosas de hecho (p. 24).

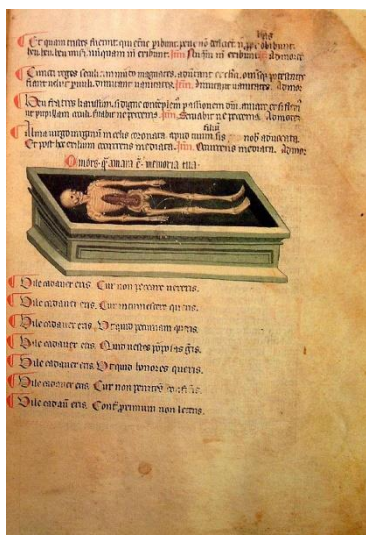
Lo mismo sucede con la reconstrucción y recreación de danzas, esa lectura de los documentos, que es al mismo tiempo tocar y ser tocada, toma la forma de caminata de mano en mano, toma la forma de un ritmo grupal que se combina con la musicalidad de la pieza que nos acompaña. Toma forma en nuestras siluetas transformadas por los vestuarios, en las pausas, las respiraciones compartidas y la fiesta. Por ello hablo de un acercamiento háptico y somático a los documentos, porque de este modo rearticulamos la relación con el espacio arquitectónico, con la historia local y personal y con la vida en comunidad.

INTERPRETAR EL SENTIDO DEL TEXTO PARA CREAR CRITERIOS COREOGRÁFICOS

Danzar es un estado afectivo, atencional y emocional. No se trata solo de repetir una secuencia de pasos, la pregunta activa y continua es: ¿qué (me/nos) está pasando durante estos movimientos juntxs? En este sentido, los criterios coreográficos de escucha, copia y movimiento grupal, son fundamentales para pensar el trabajo que he realizado a partir del manuscrito.

Para trabajar las dos piezas seleccionadas del cancionero de Montserrat, comencé traduciendo las letras de las canciones escogidas.

De los procesos de traducción, es necesario comentar que tuve que realizar dos pasajes. Una primera traducción del latín y el catalán antiguos al español que luego traduje al italiano. Lo importante era transmitir “algo” del sentido de las dos piezas escogidas. También les mostré los documentos, por supuesto, y entre las preguntas que surgieron con respecto a *Ad Mortem Festinamus*, fue la razón por la cual su musicalidad es tan alegre cuando la imagen que se ve en la partitura podría hacer pensar en otra cosa.



Saber el sentido de las letras ayuda a palpar, imaginar e interpretar el estado afectivo y atencional en el cual el grupo generará su momento de danza. Para algunas personas ciertos imaginarios son más pregnantes que otros. En general, la idea de una *danza de la muerte* tiene mucho impacto y provoca muchos chistes cargados de algo de nervios y preocupación.

Ad mortem festinamus... comienza invitándonos a que, dado que nos dirigimos hacia la muerte, mejor será que desistamos de pecar: “La vida es corta, se acabará en poco tiempo, la muerte llega rápido y a nadie teme. La muerte hace perecer todo sin compasión”. Una vida fuera del pecado es presentada como la vía de acceso al bendito reino de Dios y felices serán los que reinarán

con Cristo y le contemplarán cara a cara, mientras que muy tristes estarán quienes perecerán eternamente, porque las penas no tendrán fin ni por su causa serán consumidos: “Ay, ay, infelices, nunca saldrán de allí”.

La danza de la muerte, como se ve en muchas de las imágenes que la representan tuvo siempre un objetivo de comunión social e igualdad, en el sentido de insistir en la idea de que todos somos iguales ante la muerte: “Todos juntos los reyes de la época, los grandes hombres del mundo, los clérigos y todos los poderes por más pequeños que sean, advertíos y dejad tus vanidades”. El canto es dirigido a la Virgen de Montserrat: “Alma Virgen de las vírgenes coronada en el cielo con tu hijo, intercede por nosotros”.

De la traducción de esta letra y de la escucha de su melodía, podemos deducir que las danzas de la muerte, como celebración de la vida libre de pecado, no eran una advertencia terrorífica de un advenir oscuro, sino una



celebración de conciencia y libertad, adquiridas por llevar una vida fuera del pecado.

Este tema tiene mucho para dar, porque las danzas de la muerte eran más bien un código a modo de mensaje irónico mezclado con moraleja para señalar y recordar a la comunidad que, dado que la muerte es una condición de la vida, es mejor vivir sin pecado, sin avaricia, sin lujuria, sin glotonería, es decir, es mejor vivir con la conciencia hoy de que nuestra alma irá al cielo mañana según se evite cometer pecados.

Las danzas de la muerte recordaban que, tarde o temprano, el cuerpo es reducido a un esqueleto lo que implica que al llegar la muerte si no nos hemos comportado rectamente será tarde para pedir la redención del alma. Leerlas, incluso independientemente de su corte católico, nos permite pensar en problemas muy actuales. Entre otros asuntos elaboran una crítica a la acumulación de riquezas y al consumo de superficialidades que distraen de la vida cotidiana y del lazo comunitario que nos une a la vida. Estos excesos, que cada cultura y cada tiempo materializa según sus parámetros, reflejan falta de conciencia de muerte y, sobre todo, falta de conciencia de lo que la vida puede ser en términos vitales, es decir: la vida siendo vivida. Estos temas surgieron en las charlas con las vecinas permitiéndonos reflexionar sobre las condiciones actuales de nuestras vidas, la pérdida de actividades comunitarias en el pueblo y el consumo voraz de productos innecesarios (un problema muy local, muy italiano). La última estrofa de *Ad mortem festinamus*, danza en forma de *virolai*, advierte:

Serás un pobre cadáver porque no tienes miedo de pecar. ¿Por qué quieres hincharte? ¿Qué cantidad de dinero pretendes tener? ¿Qué ropa elegante llevas? ¿Qué honores buscas? ¿Por qué no te arrepientes y te confiesas? No te regocijes contra el prójimo (Folio 26 v., Llibre Vermell).

La otra pieza elegida, fue *Imperayritz de la ciutat joyosa / Verges ses par misericordiosa motete polifónico* (fol. 25v). Me resultó muy difícil hacer una traducción de esta letra porque está escrita en catalán antiguo. Pero trabajamos con una noción fundamental, la idea de ingresar en un espacio sagrado, alabando a la Virgen misericordiosa que nos recibe con gratitud y alegría. La noción de respeto y solemnidades celebradas a la Virgen tomó la forma de un recorrido escaleras abajo en lo que fue hace un tiempo la entrada principal al pueblo. La escalera, completamente empinada, porque, como ya señalé el pueblo antiguo copia la silueta de la montaña, impone de por sí un respeto y una atención singulares a la hora de transitarla al son de la música. Es peligrosa, claro. Diseñamos una coreografía simple de combinación de pasos y reverencias, cada reverencia a la Virgen se realizaba mirando al cielo, agradeciendo su obra divina y su misericordia. La larga

procesión dedicada a la Virgen y *Ad Mortem Festinamus...* fueron acompañadas por la reconstrucción de estas piezas realizada por Jordi Savall.

Al pie de la escalera, nos fuimos encontrando, enlazamos las manos, dibujamos una ronda y realizamos una danza en círculo. Solemne, majestuosa, lenta, con los pies rasantes y varias reverencias dedicadas unas a otras.

Luego de algunos ensayos y antes de lanzarnos a la función, empezamos a diseñar el vestuario. Este momento fue muy divertido, sobre todo porque nos propusimos que cada una lo resolviera *como pudiera y con lo que encontrara en casa*. Miramos referencias de trajes o formas de vestirse, aparecieron tutoriales en Youtube que explican cómo hacer un vestido tipo medieval sin máquina de coser y, por supuesto, nos empezó a bombardear la publicidad de los trajes medievales que puedes comprar en línea y que ya vienen hechos.

Es interesante para la percepción, porque se hace necesario inventar variables de uso a cosas que andan a mano. Nos dimos cuenta de que lo verdaderamente importante y condición total era entender algunas reglas simples como, por ejemplo, que las telas no podían ser estampadas y que existían diferencias enormes entre un vestido de campesina y un vestido de la aristocracia, así como diferencias regionales y estacionales. Todo lo demás fue creación y la creación colectiva es grandiosa. Durante este tiempo del trabajo todas mis vecinas salieron a revisar sus cofres de telas guardadas y hasta apareció un vestido que no era medieval, sino renacentista pero a una de ellas le quedaba espectacular y decidimos que estaba bien igual, que el tiempo se mezcla en la escena y que tampoco se trataba de ser tan rigurosas.

Un body estética sado fancy y un corsé para corregir la postura se convirtieron en ese cinto ancho que usaban las campesinas para sostener pollera y camisa. Las trenzas tomaron miles de formas, alrededor de las cabezas, sosteniendo un poco de cabello largo o dibujando una corona sobre la cual colocamos flores frescas. Muchos inventos, fantasías, aproximación, o como diría Didi-Huberman (2004), el momento del montaje:

Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje.

Es que investigar no es solo dar con la representación exacta y precisa de una materialidad, aun cuando se está ensayando una reposición de repertorio. La apuesta por la creación de una dinámica más que los resultados de la misma, por ejemplo la posibilidad hipotética de que también en el medioevo colaboraran entre sí las mujeres que danzaban con motivo de alguna festividad quizás era más reconstructivo que el resultado visual de lo que estábamos creando. Pero en este punto, la colaboración de unas con otras, el envío de pruebas de vestuarios e inventos miles a través del grupo de Whatsapp y la circulación de ideas tiene una riqueza destacable, interesantísima, no renunciable. Y, está de más decirlo, de ninguna manera se resuelve mejor comprando diez trajes iguales por internet, porque nos perdemos, justamente, la posibilidad de hacer(nos) comunidad en esa creación colectiva.

ENSAYAR, REPASAR Y ENTRENAR LA ESCUCHA GRUPAL PARA SENTIR(NOS) HACER(NOS) CUERPO MEDIEVAL CON LA CIUDAD

No es una costumbre muy entrenada la de ponernos de acuerdo para hacer todas juntas la misma cosa al mismo tiempo. Esa es una de las cosas más importantes que hemos dejado de practicar al perder la tradición de danzas colectivas en comunidad en nuestros espacios públicos. Y es, claro, un tesoro que podemos recuperar a través de la práctica que estoy comentando.

Entre las herramientas coreográficas más contundentes que pude transmitir, trabajamos con la noción de que el grupo nos informa y que durante la danza podemos olvidar la coreografía, tanto como puede pasar que la coreografía se olvide de nosotras, pero que lo importante es permanecer a la escucha del grupo para orientarnos, para danzar juntas, para dar el próximo paso sin titubear. En este sentido, establezco la diferencia entre recrear y reconstruir, porque el trabajo se ha propuesto recrear dispositivos de trabajo que no necesariamente reconstruyen esquemas coreográficos con intención de equivalencia, sino que algo del material kinético se recrea, es nuevamente corporeizado a través del uso de los dispositivos de investigación coreográfica, pero no por el repaso esquemático de coreografías ya escritas.

Las danzas comunitarias tienen apoyo coreográfico, pero sobre todo, tienen apoyo en las dinámicas grupales que las coreografías plantean. Jugamos con esta combinación de prioridades, marcando tiempos y formas para los pasos, las reverencias, las rondas y los encastres de brazos, siempre destacando que todo eso podía un poco transformarse según el pulso del grupo que también debería estar a la escucha del pulso del público. Por cierto, la fecha de la función vino muchísima gente a vernos y el grupo disfrutó mucho sus danzas.



CONCLUSIONES

Si el estudio, la lectura y los ensayos coreográficos nos permitieron acercarnos a algo de lo que se entendía por danzas “honestas”, dignas de bailarse en el templo, el reverso de esta investigación ofrece una pregunta importante que es cómo serían los llamados bailes indecentes. Esa pregunta forma otra de las aristas de mi poliédrica investigación en torno a danza, documentos antiguos y moralismos, temas que abordo en otros escritos.

En una nota relativamente reciente, Álvaro Torrente (2019) sostuvo que todo indica que el perreo ha existido desde hace mucho más tiempo de lo que se creía. Y, a través del análisis de descripciones realizadas por moralistas y otros indignados, recoge lo que podrían ser descripciones de danzas como el twerk y el perreo hoy por hoy. Lo interesante de esta situación es que pone de relieve una tendencia a renovar la indignación a través de la creencia en la condición novedosa de prácticas con características similares que resurgen una y otra vez a lo largo de la historia.

El twerk, mi práctica de base, puede parecer algo muy nuevo porque es un fenómeno montado sobre un circuito joven que ha tenido fuerte impacto y mucha visibilidad en las redes sociales. A mí me gusta decir que esto de mover las carnes traseras y frotar las partes pudendas es algo que existió y existirá siempre, porque es vehículo de juego y erotismo, características ambas que por más que los moralistas hayan insistido (y sigan insistiendo) en señalar como animalescas o salvajes, en verdad dan cuenta de nuestra profunda condición de ser humanos.

Las danzas medievales y la dificultad o el absurdo conceptual que implicaría su reconstrucción y reposición se me aparecen como una oportunidad para trabajar la memoria y los modos en que podemos entrar en relación con el espacio, así como a la lectura hipotética de lo que los diferentes códigos pretenden reglar (usando las danzas como medios para la implementación de cánones corporales). Las ciudades y sus espacios urbanos contienen una memoria colectiva que se encuentra en constante actualización. Las danzas, al interactuar con estos espacios, se convierten en un medio útil para conectar presente, pasado y futuro, generando relaciones entre personas y lugares que trascienden el tiempo.

Al mismo tiempo, esta aproximación me permitió plantear una primera clasificación de las prácticas de danzas medievales en tres grupos: (1) Danzas populares: Realizadas en espacios urbanos como plazas, y divididas en comunitarias (parte de festividades) y espectáculos. (2) Danzas sagradas o religiosas: Ejecutadas en templos o sus alrededores, distinguiéndose entre litúrgicas (parte de ritos) y extralitúrgicas (asociadas a celebraciones). (3) Danzas proto-cortesanas: Codificadas y realizadas en contextos de clase, muchas de las cuales influenciaron las tradiciones renacentistas.

A pesar de que se cree que las autoridades eclesiásticas regularmente prohibían la danza dentro de los templos, la evidencia de documentos como el Concilio III de Toledo sugiere que estas prácticas eran, al menos, más frecuentes de lo que se piensa. La ausencia de bancos y la congregación masiva en los templos medievales habrían dado espacio estas dinámicas comunitarias, que reflejaban una interacción festiva entre las personas y el espacio sacro.

Basada en la experiencia personal en la reelaboración y reinención junto al grupo de mujeres de Poggio Moiano, me atrevo a afirmar que las reconstrucciones implican un abordaje somático y háptico del pasado que facilita acercamientos al propio espacio habitacional. Este tránsito y uso de espacios arquitectónicos más difícilmente comprensibles, desde una experiencia de las ciudades actuales como los borgos antiguos, enriquece la experiencia de vivir en ellos promoviendo una relación afectiva con los mismos y con la comunidad.

La utilización de documentos históricos, música y prácticas contemporáneas facilita la revinculación en comunidad, desde la danza, la música y la arquitectura. Este proceso va más allá de la precisión histórica, centrándose en la resonancia

actual que dichas tradiciones tienen al ser conocidas por quienes las desconocen, es decir, más allá de la reconstrucción, planteando gestos que crean dinámicas sociales milenarias.

El *Llibre Vermell de Montserrat*, en este sentido, ha funcionado como articulador, por la particularidad de las danzas allí escritas y para pensar formas de participación en las festividades actuales, como *Piazzetta in Piazzetta*, demostrando cómo las tradiciones medievales pueden ser recreadas, es decir, revividas y reinterpretadas, generando un diálogo intergeneracional. Estas experiencias refuerzan la conexión entre lo histórico y lo contemporáneo enriqueciendo el modo de vivir en espacios patrimoniales.

Más que un ejercicio de reconstrucción histórica, la investigación y recreación de danzas medievales permite una lectura sensible del pasado. Este enfoque resalta el valor del cuerpo, el espacio y la historia como vehículos de memoria cultural, conectando los saberes de ayer con las prácticas de hoy y provocando afectaciones sensibles en los espacios habitacionales.

REFERENCIAS

- Anglès, Higinio. (1955) El "Llibre Vermell" de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV. *Anuario Musical*; Enero 1, Nro. 10, pp. 45-88
- Anglès, Higinio. (1963) La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo Munich: Max Hueber Verlag.
- Asensio, Jorge. C. (2018) Cantos y danzas medievales revisitados: A propósito del *Llibre Vermell De Montserrat*. Sociedad Española de Musicología (SEDEM). *Revista de Musicología*, Vol. 41, No. 1 (Enero-Junio 2018), pp. 263-268
- Bajtin, Mijail (1987) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Alianza Universidad.
- Buttà, Licia (2017) De cómo hacer representaciones con palabras: sobre danza, escritura y teatralidad. En Buttà, Licia y Valls Fusté, Maria del Mar (2017) *Danza, escritura y teatralidad en la Edad Media*. *Revista de Poética Medieval* Número 31.
- Buttà, Licia y Valls Fusté, Maria del Mar (2017) *Danza, escritura y teatralidad en la Edad Media*. *Revista de Poética Medieval* Número 31.
- Buttà, Licia; Carruesco, Jesús; Massip Francesc; Subías Eva (editors) (2014) *Danses imaginæes, Danses relatades. Paradigmes iconogràfics Del ball Des De l'antiguitat clàssica fins a l'eDat mitjana*. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica
- Buttà, Valls Fusté y Sánchez Roig (2018) El archivo digital danaem: danza y arte en la larga edad media. *Archeologia e Calcolatori* Supplemento 10, 2018, 49-63

- Capezio, Oriana (2017) Nota sulla danza nel mondo arabo medievale. En Quaderni di Studi Arabi , 2017, Vol. 12 (2017), pp. 59-68. Istituto per l'Oriente C. A. Nallino
- Carbonell, Xavier (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 113-114-115-116: pp. 61-70.
- Didi-Huberman, Georges (2004) El archivo arde. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Didi-Huberman, Georges (2006) Ante El tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Galán Gómez, Santiago y Gómez Muntané, Maricarmen (2018) El Llibre Vermell, Cantos y danzas de fines del medioevo, Ad limina, IX, Santiago de Compostela, pp. 271-274
- Gómez Muntané, Maricarmen. (2017) El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean Luc (2000) Corpus. Arena Libros
- Torrente, Álvaro (2019) Así se perreaba en el Siglo de Oro. BBC NEWS Mundo. 23 de noviembre de 2019. Recuperado el 10/12/2022 en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50460431>
- Zuain, Josefina (2023) El origen de la danza y la reprobación de acciones deshonestas. Prácticas cortesanas, danzas y escrituras: análisis de los Discursos sobre el Arte del Dançado de Juan de Esquivel Navarro. El Artista Nro. 20. <https://www.redalyc.org/revista.oa?id=874>
- Zuain, Josefina (comp.). (2023) La Danza / The Dance. Segunda en Papel Editora
- Zuain, J. y A.A.V.V. (2023) Salón de baile Palacio Errázuriz Alvear. Aproximaciones al espacio desde la danza. Segunda en Papel Editora.
- Zuain, Josefina (2025) Investigar modos de investigar. 10 herramientas para el desarrollo de investigaciones artísticas. Segunda en Papel Editora.

Listado de imágenes

Imagen 1, p. 6. Danzas Medievales en *Piazzetta in Piazzetta* Poggio Moiano, 2022.

Imagen 2, p. 7. Flyer Danzas Medievales en *Piazzetta in Piazzetta* Poggio Moiano, 2022.

Imagen 3, p. 12. Monasterio Santa María de Montserrat.

Imagen 4, p. 16. Folio 26 v. *Ad mortem festinamus danza en forma de virolai.*
Nos apresuramos a la muerte con una danza en forma de virola.

Imagen 5, p. 16. Danzas Medievales en *Piazzetta in Piazzetta*, 2022, Poggio Moiano, Italia.

Imagen 6, p. 20. Pruebas de vestuario para *Piazzetta in Piazzetta*, 2022, Poggio Moiano, Italia.

SOBRE LA AUTORA

Josefina Zuain

Es bailarina y escritora. Coordina talleres de escritura para artistas y se desempeña como consultora de proyectos en el área del arte y afines. Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, donde en 2019 finalizó su Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, con beca internacional otorgada por Fundación Carolina y Banco Santander (con tesis). Dirige un sello editorial especializado en contenidos de danza, 2da. En Papel Editora y una plataforma virtual en formato archivo que reúne 12 años de producción de contenidos en torno a la danza