

EL CAMINO DE LA CONTRADANZA

Dra Marita Fornaro¹

1.- Los orígenes ingleses



La contradanza y sus danzas derivadas constituyen un espléndido caso de circulación de manifestaciones artísticas en Europa y América, con modalidades cortesanas y populares en su contexto y su ejecución.

El origen campesino inglés que refleja su nombre, *country dance*, ha llevado a una frecuente interpretación errónea en alguna bibliografía iberoamericana, ya que en general los investigadores europeos concuerdan en que no es una danza sino un tipo de danza, con múltiples variantes regionales, caracterizada en ese período de surgimiento en el área rural inglesa (aunque también tuvo expresiones en Escocia) por una serie de rasgos coreográficos que, varios siglos después, se conservan en las reelaboraciones americanas.

Los rasgos generales de estas coreografías son:

- danza con número par de participantes, organizados en parejas
- intercambio de parejas durante la evolución coreográfica
- pasos simples y con pocas variantes
- gran riqueza de figuras.
- dos formaciones de base: *longways* y *rounds*
- filas (*longways*) generalmente enfrentadas de hombres y mujeres.
- sucesión progresiva de las numerosas figuras

1 -Versión resumida del trabajo "El papel de España en la recepción e irradiación de la contradanza: del ámbito rural inglés al Río de la Plata". Doctorado en Música, Universidad de Salamanca

Siguiendo el cuadro clasificatorio que incluimos en esta unidad, podríamos definir esta danza como colectiva, de pareja, con interdependencia entre dichas parejas, con contacto ocasional entre los participantes, contacto concretado generalmente a través de las manos, y de función profana, específicamente de entretenimiento, y eventual cortejo. En cuanto a las reglas de participación, no es posible la entrada de bailarines una vez comenzada la coreografía, por lo que puede considerarse una danza con reglas cerradas de introducción a su *performance* concreta.

Si bien las *country dances* ya tenían una función de entretenimiento cuando su ejecución comenzó a registrarse al ser adoptadas en la corte inglesa, es probable su origen en las tempranas ceremonias del May Day. De acuerdo con Maud Karpeles, la referencia más temprana para el término "country dance" aparece en el *Spenser's Shepherd Calendar* de 1579, pero el título de dos country dances "Putney Ferry" y "The Shaking of the Sheets", editadas posteriormente, aparecen citadas en el *Misogonus* (aprox. 1560).

La corte de Isabel I adoptó la *country dance* siguiendo el entusiasmo que por estas coreografías manifestó la reina. Durante el Protectorado se realizó la primera descripción sistemática por parte de John Playford, en *The Dancing Master* (1650), posteriormente titulada *The English Dancing Master*, obra que incluye más de cien melodías con instrucciones para bailar cada una de ellas. Las dieciocho ediciones de esta obra realizadas entre 1650 y 1728 dan idea del auge de esta danza.

La última edición incluye aproximadamente novecientas variantes. Las primeras siete ediciones de este manual fueron publicadas por el propio John Playford, y las siguientes por su hijo Henry y colaboradores. Estas ediciones constituyen una magnífica oportunidad de seguir la evolución de una danza de moda, ya que cada edición supone cambios: algunas piezas aparecen alteradas, otras son omitidas, se agregan nuevas. Por otra parte, es posible apreciar el proceso elaboración y sofisticación que implica la vida cortesana de una expresión artística de origen popular. Y una típica figura de la vida de las danzas europeas aparece en el horizonte de la ejecución: la del maestro de danzas. Como anota Karpeles, "the majority of the dances in the Playford collection must therefore be regarded as artistic productions resulting from the conscious manipulation of traditional material, rather than pure folk-dances. *The Dancing Master* was adressed to people who were familiar with the dances, and is in the nature of a *memoria technica* rather than an instruction book. The deciphering of the dances therefore presents considerable difficulty (1985:6:189).

La colección de Playford es el mayor *corpus* de melodías para danza disponible para el siglo XVII en Inglaterra, y ya constituye un ejemplo de la relación entre lo

académico y lo popular, y de cómo un género musical-coreográfico va siguiendo las reglas estéticas de su época. Anota Karpeles: "They are not all traditional; while many have probably been adapted from folk tunes, others are the work of individual composers. The modal characteristics that occur frequently in the tunes of the earlier editions were gradually suppressed when were already known in the 16th century and provided Byrd, Farnaby and others with themes for composition for the virginals" (op. cit., 190).

Las danzas incluidas en las ediciones de Playford fueron estudiadas e interpretadas en este siglo por Cecil Sharp, quien para analizar algunas de las coreografías se basó en su trabajo de campo sobre danzas rurales tradicionales sobrevivientes a comienzos de este siglo.

2.- El auge francés

Hacia 1685 - 1688 la *country dance* inglesa es introducida en la corte francesa. Aparentemente el término *contredanse* surge de una falsa etimología, refiriéndose a las filas de bailarinas unos frente a otros. Además de ejecutarse las piezas de moda, la música y la coreografía comienzan a componerse a la manera francesa. Estos productos también se editan. La famosa colección de Feuillet, "*Recueil de contredanses*", editada en París en 1706 todavía incluye piezas inglesas: *Greensleeves* aparece como *Les manches vertes*; *Christ Church Bells* como *Le carillon d'Oxford*. Las figuras comienzan una nueva evolución, y también los ritmos: (Burford, 1985:4:703).

En Francia adquieren más importancia y formalidad los pasos, y, muy importante, los desplazamientos sobre el escenario abandonan parcialmente las filas para adaptarse a una forma más compacta, el cuadrado en el cual las figuras se van sucediendo sin el elemento progresivo que las caracterizaba en Inglaterra. El término *cotillon* se aplica a esta nueva formación.

La corte francesa será el gran foco de difusión de la contradanza en Europa, que ya llega a Alemania como danza de ese origen; en cuanto a América, se ha discutido mucho sobre la influencia de los maestros de baile franceses en su presencia en el Caribe. Sin embargo, el Río de la Plata no recibió la contradanza a través de los maestros de danza franceses, sino por la vía del salón español.

La escasez de bibliografía española sobre la vida de este complejo coreográfico en España y, más aún sobre su papel de difusora hacia Iberoamérica es sorprendente. Porque fuera del área del Caribe - donde se bailó contradanza francesa, pero también española - el salón colonial americano recibió esta danza como coreografía de moda directamente desde la Metrópoli.

3.- La contradanza española y las reelaboraciones americanas

La contradanza llega a España con los primeros años del siglo XVIII. Acompaña la llegada al trono de España de Felipe de Anjou; aparecen contradanzas publicadas en España en esa primera década del siglo (Masson, *vide* Vega, 1956:87 - 88). Para Carlos Vega el estilo originado en Inglaterra y reelaborado en Francia sería el que llega a las Colonias americanas, pues considera que la contradanza ya de estilo español es más tardía, de comienzos del siglo XIX (1956:89).

Si aplicamos la teoría de los focos y subfocos de irradiación, es claro que la corte francesa cumple en los siglos de auge de este complejo coreográfico la función de foco fundamental de irradiación, del que Madrid recibe modas de corto y mediano plazo. A su vez, España irradia ese complejo hacia sus colonias, donde se dan fuertes procesos de reelaboración regional, con un importante fenómeno: surgen las variantes campesinas de las coreografías del salón colonial.

Entre la escasa bibliografía disponible para la presencia y la reelaboración española de la contradanza debe citarse el trabajo de Alvarez Solar-Quintes sobre las contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral (1967, *passim*). Este investigador hace referencia a un tratado español de fines del siglo XVIII, el "Arte de poner y bailar contradanzas" de José García de Segovia, sobre el que se dispone de documentos de 1796. Una apertura de suscripción para la edición del tratado de García de Segovia informa del contenido de sus tres partes:

En la Primera, se trata *"de la definición de la contradanza, sus géneros, partes y compases; de la explicación de las voces que se usan en este baile, y de las leyes de urbanidad y buena crianza a que debe sujetarse el que baila contradanza; subordinación con que se ha de mirar al que las pone; facultades y obligaciones de éste y del Bastonero. En la Segunda Parte se reúnen en el primer capítulo algunas prevenciones generales para la mejor inteligencia de las figuras de cuatro compases, en el tercero las de ocho y el cuarto las de dieciséis. Y en la Parte Tercera se da un método para poner y combinar todo género de contradanzas, repartido en cuatro capítulos que tratan de la contradanza inglesa, de la francesa, de la de Aventureros y la del Zángano. De suerte que, a más de recopilar en este pequeño tratado toda la moralidad y honestos documentos que conducen a hacer el baile lícito e inocente, hallarán en él los aficionados un manantial inagotable de combinaciones de contradanzas nuevas, vistosas y varias y el arte o ciencia de inventarlas según orden"*.(Alvarez Solar-Quintes, 1967:81)

El mismo investigador ha publicado una pequeña colección de contradanzas ubicada en el Archivo Histórico Nacional, "escritas en un cuadernito de tamaño octavilla"... con el título "Contradas Nuevas que se han de baylar en el Amphiteatro de Los Caños del Peral, en los bayles en Máscara del inmediato Carnabal de 1770. Con sus músicas y explicación de figuras". (Alvarez Solar Quintes, 1967:83).

Nos ha interesado especialmente esta colección, de veinticuatro contradanzas, por el contexto para el que se compusieron, y por disponer de melodías y precisas indicaciones de ejecución.

Respecto al contexto, interesa destacar dos aspectos: el lugar y la ocasión. En cuanto al lugar, los Caños del Peral, llamados también las Fuentes del Arrabal, eran originalmente lavaderos públicos de Madrid, junto a los que en 1704 una compañía de comediantes italianos había levantado un "corral" cercado. A través de los años este corral de comedias fue sustituido por edificios que ya abarcaron los caños y lavaderos, hasta que se construyó en el lugar el Teatro Real. En el período en que se compusieron - quizás por encargo - estas contradanzas, el teatro era un edificio de dos pisos, con escenario, patio descubierta y asientos de madera.

Pero también es importante la ocasión para la que se compusieron las contradanzas: un baile de máscaras, que por entonces tenían lugar tanto en la época carnavalesca como fuera de ella. La ejecución de contradanzas por parte de bailarines disfrazados aparece tanto en documentos europeos como americanos, como podrá apreciarse en el que hemos seleccionado para la Banda Oriental del Uruguay, en contexto muy diferente pero también ubicado en la segunda mitad del siglo XVIII. Las danzas llevan nombres como "La Rumbona", "La Cadena franca".

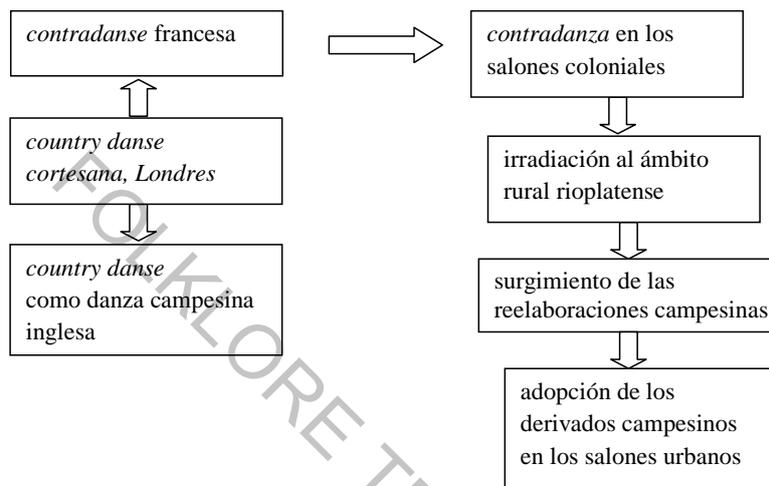
Los procesos de reelaboración y adaptación han generado estudios de diferente enfoque y profundidad en las distintas regiones de Iberoamérica. Así, por ejemplo, la contradanza cubana y su evolución han sido objeto de numerosos estudios; en Argentina, Carlos Vega sentó las bases para una abundante bibliografía rioplatense planteando movimientos de "ascenso" y "descenso" de las danzas según los postulados de la Escuela Histórico Cultural, enfoque teórico contemporáneo de sus numerosas investigaciones sobre coreografías tradicionales.

De la compleja vida de la contradanza en Iberoamérica dos hechos nos interesan fundamentalmente para futuras investigaciones:

- a) el surgimiento de múltiples variantes campesinas a partir de las coreografías del salón colonial, variantes que a su vez vuelven al ámbito urbano

- b) la adopción en varios países de alguna de estas variantes como danza de carácter simbólico asociada al concepto de nación.

Durante este largo proceso de irradiación a Iberoamérica se constituye lo que hemos denominado "el arco de la contradanza", que se dibuja desde el ámbito rural europeo hasta el medio campesino americano. En el siguiente cuadro esquematizamos la evolución del complejo coreográfico de la contradanza para el área del Río de la Plata, donde las reelaboraciones campesinas protagonizan un nuevo pasaje hacia los salones de Montevideo y Buenos Aires.



A vía de ejemplo de las circunstancias experimentadas por la práctica de la contradanza en territorios del Río de la Plata, hemos seleccionado tres testimonios representativos de la variada "vida social" de este género coreográfico. El primero, recogido por Carlos Vega, está constituido por un prolongado pleito entablado a mediados del siglo XVIII entre el Obispo del Río de la Plata y el Cabildo de Buenos Aires, pleito que duró diez años y cuya documentación está disponible en el Archivo de Indias, donde fue ubicado por el historiador argentino José Torre Revello. El día 30 de julio de 1746 comienza el conflicto cuando el Obispo de Buenos Aires lanza un edicto prohibiendo los bailes:

"que persona alguna de qualquier dignidad, grado, carácter, calidad y condición qe. sea pueda concurrir á semejantes danzas en casas particulares".

La pena establecida era de excomuni3n mayor para todos, con pago de cincuenta pesos por parte de los ricos de la ciudad y diez pesos por parte de los pobres. A los

músicos, considerados principales culpables, se les quitarían los instrumentos. A lo largo del pleito se especifica que eran "los bailes de minuets y contradanzas", y que bailaban

"mirando un sexo á otro no de paso sino muy de propósito, en que corren sin murallas, y termino las complacencias de la indómita juventud teniendo a la vista el adorno de las doncellas y casadas con artificiosos movimientos del cuerpo, y al oído versos y dichos probocativos q.e ensienden el ardor de la concupiscencia afianzandose su precipicio con el ningun recato de darse unos a otros las manos, deteniendose en tan peligroso ademan todo el tiempo que quieren". (Vega, 1956: 94 - 96)

El segundo episodio se ubica en la antigua Banda Oriental del Uruguay, en 1752, en la entonces despoblada región del actual Departamento de Rocha, donde se encontraron las misiones demarcadoras de límites encabezadas por el Marqués de Valdelirios por parte de España y el general Gómez Freyre de Andrada representando a Portugal. Dos años atrás se había firmado el Tratado de Madrid, por el cual España cedía las Misiones Jesuíticas Orientales y la región de Río Grande (actual sur del Brasil) a cambio de la Colonia del Sacramento. Al encontrarse las misiones que, por el citado Tratado, debían fijar los límites, el Marqués español invitó a comer al General portugués, y en el Diario de la Misión quedó registrado el encuentro:

"Se sirvió la mesa con toda grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marqués y bailar contradanza. La primera se componía de ocho oficiales militares que representaban las cuatro partes del mundo y las cuatro estaciones del año, vestidos de los correspondientes colores adornados los que figuraban de mujer, con diamantes y preparativos propios. La segunda constaba de ocho personas que eran soldados vestidos de indios orientales, también enmascarados. La tercera de ocho soldados, cuatro en traje de tigres y cuatro de yacarés, con vestidos pintados unidos al cuerpo y muy apropiados á lo que representaban. La cuarta de nueve soldados con los cuerpos pintados, sus carcaces adornados de plumas de varios colores, su arco y flechas. Danzaron ocho contradanzas y muchos minuets hasta cerca de la media noche, tocándose muchas sonatas, y cantándose arias, lo que hizo la noche muy lucida y agradable. Mostróse el Marqués muy satisfecho de este obsequio. Danzó el mismo marqués y el Sr. Jeneral y todos los oficiales de una y otra parte. Presentáronse al Marqués tres sonetos alusivos al objeto a que se dedicaba la función dos de ellos en español y uno en italiano". (Ayestarán, 1956:453)

El musicólogo uruguayo, responsable de la ubicación de este singular documento, lo define como "una de las más curiosas descripciones de la Contradanza colonial. Todo un fantástico ballet con representaciones zoomorfas e intervención de figuras indígenas. Revive en él todavía la antigua costumbre renacentista del baile con antifaz"

(Ayestarán, *loco cit.*). Realmente, no disponemos de nada remotamente semejante en las descripciones para los salones de Buenos Aires y Montevideo; consideremos la particularidad del encuentro en una región que, aún hoy, está escasamente poblada y donde la organización de tal representación, doscientos cincuenta años atrás, representa un esfuerzo "de producción", como diríamos hoy, realmente sobresaliente.

Para terminar, hemos seleccionado un documento sobre los resquemores de la "aristocracia" de Buenos Aires ante la presencia de estas danzas en sus salones. Ya estamos en el siglo XX; una clase poderosa económicamente quiere afirmar su lejanía de las costumbres rurales, de la paradójica figura del gaucho que tanto en Uruguay como en Argentina es sentido como héroe de las luchas de la independencia pero también como lazo con una cultura que se separa de la europea. El escritor Juan Pablo Echagüe ironiza sobre los salones patricios que acogen con entusiasmo las coreografías campesinas, en un artículo de 1906 que publica también en sus memorias de 1908:

"Se dice que el pericón nacional será danzado de preferencia este año en los salones. Desde hace tiempo se discutía el grave asunto. La idea encontró al principio intransigentes opositores. Según éstos, el pericón no podía llevarse al gran mundo, porque ello equivaldría a aristocratizar la guarangada. Pero después se argumentó que si los yanquis



habían impuesto el cake-walk, una danza de negros, bien podríamos nosotros sostener el pericón, una danza de gauchos. Hasta por patriotismo era necesario defenderlo. Un baile genuino de esta tierra: un resto de las costumbres nativas en derrota; uno de los pocos rasgos prominentes que la invasión de los bárbaros de Europa va dejando a nuestra pampa grandiosa, no debía extinguirse así. Y pues en el campo se moría, que viniese a revivir en los salones”.

A los salones viene. Ha trocado la bota de potro por charolado escarpín y media de seda, el tirador salpicado de monedas de plata por el chaleco con botones de oro, el pañuelo azul de puntas flotantes por la corbata blanca de impecable nudo. Y he aquí las barbas enmarañadas y la melena polvorienta de Juan Moreira emergiendo triunfalmente de un traje de frac. El hábito, es claro, no ha cambiado al monje. Bajo los techos

dorados, entre el fulgor rutilante de la luz eléctrica, el pericón seguirá siendo lo que fuera bajo el ombú coposo y los reflejos del fogón pampeano: nada más que un baile rústico. En vano se ha intentado adaptarlo al nuevo medio, modificándole algunas evoluciones y suprimiéndole otras. No se consigue pulir su incurable vulgaridad original".

El orgullo aristocrático del cronista habría sin duda sufrido un golpe irremediable de haber conocido el largo recorrido cortesano de las figuras que desdeñaba, pues esa misma aristocracia a la que reclamaba pertenecer había recogido del ámbito rural europeo las cadenas, molinetes, filas y círculos de "vulgaridad original" para hacerlos representativos de monarquías y noblezas.



Bibliografía

- Álvarez Solar-Quintes, - "Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid". Barcelona. 1967
- Aretz, I. (relatora), 1977 - América Latina en su Música. México: Siglo XXI.
- Aretz, I., 1980 - Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Caracas.
- Aretz, I., 1986 - La música ibérica en América. Anuario Musical,
- Ayestaran, L., 1953 - La música en el Uruguay, Vol. I. Montevideo. SODRE.
- Ayestarán, I., 1968 - Teoría y práctica del folklore. Montevideo: Arca.
- Ayestarán, I., 1971 - El folklore musical uruguayo. Montevideo: Arca.
- Burford F. 1985 - "Contredanse". New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Carpentier A. 1946 - La música en Cuba. México. Fondo de Cultura Económica.
- Dahms, S., 1995 - "Country Dance, Contredanse". Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Stuttgart : Bärenreiter.
- Echagüe, J.P., 1908 - Prosa de combate. Valencia: edición del autor.
- Karpeles, M., 1974 - Cecil Sharp's Collection of English Folk Songs. London.
- Karpeles, M., 1985 - "The country dance". New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Leon, A., 1984 - Del canto y el tiempo. La Habana : Letras Cubanas.
- Linares, M. y F. Nuñez, 1998 - La música entre Cuba y España. Madrid : Fundación Autor.
- Marcel-Dubois, C., 1989 - "Contredanse". Die Musik in Geschichte und Gegenwart. München
- Sachs, C., 1947 - Historia universal de la danza. Buenos Aires : Centurión.
- Scharp, C.J., 1961 - English County Songs. London.
- Vega, C., 1936 - Danzas y canciones argentinas, teoría e investigaciones. Buenos Aires.
- Vega, C., 1944 - Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires.
- Vega, C., 1986 - Las danzas populares argentinas. Inst Nac de Musicología "Carlos Vega".
- Vega, C., 1956 - El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires : Ricordi.
- Vega, C., 1980 - "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". Rev. Instituto Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", Nº 3 (1979). Buenos Aires.