

[Recepción del artículo: 23/11/2023]
[Aceptación del artículo revisado: 28/12/2023]

LORS VEISSIEZ KAROLE ALER/ ET GENZ MOULT NOBLEMENT BALER.

LA DANZA EN LOS TRATADOS DIDÁCTICOS Y DE CORTESÍA Y SU
VISUALIZACIÓN EN EL RELATO POÉTICO-ALEGÓRICO EN LA EDAD MEDIA

LORS VEISSIEZ KAROLE ALER/ ET GENZ MOULT NOBLEMENT BALER.

DANCE IN DIDACTIC AND CONDUCT LITERATURE AND ITS VISUALISATION
IN THE POETIC-ALLEGORICAL TEXTS IN THE MIDDLE AGES

LICIA BUTTA

Universitat Rovira i Virgili,

licia.butta@urv.cat

ORCID ID: 0000-0002-8263-0107

<https://doi.org/10.61023/codexaq.2023.39.007>

RESUMEN

Una primera aproximación a la presencia de la danza en los tratados didácticos medievales permite delinear el rol social de la danza en fuentes paralelas a las eclesiásticas de la época. Así mismo el análisis de algunas miniaturas procedentes de códices que contienen el *Roman de la Rose* brindan argumentos para constatar hasta qué punto a través de las imágenes se llega a delinear un verdadero código visual de conducta en el cual la danza se depura, por lo menos en apariencia, de todo significado negativo, para proponerse como índice de comportamiento social y como motivo de autorrepresentación de la nobleza. La danza cortesana como ejercicio de control del cuerpo social es un fenómeno ampliamente estudiado para la edad moderna, no obstante, no ha recibido la misma atención en los estudios medievales. Se trata de una faceta que entra en contradicción con la abierta condena de la danza en los escritos eclesiásticos coetáneos. En este marco se hará hincapié también sobre el rol de la danza femenina, objeto de especial acritud en las palabras de los tratadistas.

PALABRAS CLAVES: *Speculum Principis*, *Tacuinum Sanitatis*, tratados morales, historia cultural de la danza, *Roman de la Rose*, Iconografía de la danza.

ABSTRACT

An initial approach to the presence of dance in medieval didactic treatises allows us to outline the social role of dance in complementary sources to the ecclesiastical ones of the time. Likewise, the analysis of some miniatures from codices containing the *Roman de la Rose* provides

arguments to confirm the extent to which, through images, a true visual code of conduct is delineated. In this code, dance is purified, at least apparently, of any negative meaning, to propose itself as an index of social behaviour and as a motif of self-representation of the nobility. Court dance as an exercise in the control of the social body is a phenomenon that has been widely studied in the modern age, but it has not received the same attention in medieval studies. The role of dance in courtly context discussed here only apparently contrasts with the open condemnation of dance in medieval ecclesiastical literature. In this context, the role of female dance, the subject of acrimony in the words of the treatises, will also be emphasised.

KEYWORDS: *Speculum Principis*, *Tacuinum Sanitatis*, Conduct Literature, Cultural History of Dance, *Roman de la Rose*, Dance Iconography.

INTRODUCCIÓN

Bajo el termino genérico de literatura didáctica es posible reunir un amplio abanico de textos dedicados a impartir consejos éticos-morales y de conducta social. Si bien su origen se puede fácilmente remontar a la Antigüedad Clásica, a partir del siglo XII y a lo largo de los siglos del Medioevo central y de la Baja Edad Media se multiplicaron en toda Europa los ejemplos de escritos que recogían preceptos religiosos o indicaciones sobre el correcto comportamiento social según el estamento de pertenencia de los destinatarios de los consejos, a los que hay que añadir textos de contenido médico que proporcionaban dictámenes sobre la alimentación, la salud o la manera más apropiada de vestir. Las recomendaciones iban dirigidas, prevalentemente, a miembros de las familias reales y de la nobleza en la etapa de la infancia o de la primera juventud, pero no faltaron, más adelante, consejos para las nuevas y adineradas clases burguesas, y para todas las edades y condiciones sociales. Se trata de obras que contribuyeron, gracias a su difusión y amplia circulación, a la educación cultural y a la movilidad social. Los libros de cortesía, los espejos de príncipes, las artes de amar y los manuales de conducta caballeresca ayudaron de esa forma a dibujar una sabiduría y un conocimiento laico dirigidos a un público cada vez más amplio, educado en la lectura y en la escritura, que incluía tanto hombres como mujeres.¹

Algunos de estos escritos ofrecen recomendaciones explícitas sobre la práctica de la danza, en ocasiones acompañadas por imágenes, como en el caso del *Tacuinum sanitatis*, cuyas representaciones establecen vínculos intervisuales con obras de carácter poético-alegórico como

* Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *Mujeres danzantes, idolatría y ritos: cultura visual e historia cultural de la danza en la larga Edad Media*. MUDANZA PID2022-140028NB-I00. Mis agradecimientos a Alessandro Arcangeli y María Victoria Curto por la atenta lectura del artículo y sus consejos.

¹ J. F. RUYs (ed.), *What Nature Does Not Teach: Didactic Literature in the Medieval and Early-Modern Periods* (Disputatio, 15), Turnhout, 2007; R. L. KRUEGER, "Introduction. Teach your children well: Medieval conduct guides for youths", en M. D. JOHNSTON (ed.) *Medieval Conduct Literature. An Anthology of Vernacular Guides to Behaviour for Youths*, Toronto, 2009, pp. IX-XXXIII; K. ASHLEY, R. L. A. CLARK (ed.), *Medieval Conduct*, Minnesota, 2001; E. M. JÓNSSON, "Les « miroirs aux princes » sont-ils un genre littéraire?", *Médiévales*, 51, 2006, <http://journals.openedition.org/medievales/1461>; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.1461>.

el *Román de la Rose* de Guillaume de Lorris, donde la danza, en cuanto que actividad propia de las clases nobles, se identifica con la alegría y el goce, experiencias imprescindibles en la vida de la corte. Otros textos más explícitamente dirigidos a la educación de las mujeres, como el *Reggimento e costumi di donna* de Francesco da Barberini, mencionan la danza como costumbre moralmente condenable, pero justificable si es practicada bajo un estricto control de los gestos y del cuerpo. Finalmente, en obras dedicadas a la educación moral y a la búsqueda de la virtud, como el *Breviario de Amor* de Matfre Ermengaut o el tratado de cortesía *Der welsche Gast* de Tommasino de Cerclaria, se reconduce la danza en el ámbito de las manifestaciones del pecado y de los vicios, condenándola sin apelación. Así pues, música y danza se convierten, en algunos escritos, en figuras de la cortesía, alegorías de la vida placentera y dedicada al ocio de las élites y, en definitiva, en verdaderas encarnaciones de los preceptos esenciales del amor cortés, que exigía a sus adeptos gestos y comportamientos ritualizados, entre los cuales la buena conversación y el baile formaban parte de un conjunto de ceremoniales esenciales para la autorrepresentación de clase. De esa manera, la danza en imágenes en manuscritos dedicados a la definición del amor cortés ayudó a la codificación social de las praxis comportamentales de las élites. A menudo, no obstante, su licitud será velada por el juicio negativo que la actividad coréutica había generado y generaba en el ambiente eclesiástico por su vínculo con el pecado de la lujuria y en general con la idolatría. Por un lado, entonces, en obras de gran difusión como el *Roman de la Rose* o la novela artúrica, se consolida una cultura visual que asocia indisolublemente danza y amor, danza y goce, danza y vida. Ese mismo imaginario, sin embargo, en el sí del discurso moral eclesiástico, y en especial aquello llevado a cabo por los padres predicadores a partir del siglo XIII, cambiará de significado. De esta forma, la imagen de la danza cortés por excelencia, la carola, se entenderá finalmente como danza de los vicios del pecado, abriéndose camino a su transformación final en Danza de la muerte.

LA DANZA EN EL *TACUINUM SANITATIS*: ¿PRECEPTOS MÉDICOS O CONSEJOS DE VIDA CORTÉS?

La obra conocida con el nombre de *Tacuinum Sanitatis* es la traducción latina del tratado *Taqwīm as-sihha bi al-Ashab al-Sitta*, dedicado a la medicina y a la higiene de Ibn Butlan, médico cristiano en Bagdad en la primera mitad del siglo XI.² El texto árabe, que se basa sobre los principios de la medicina humoral griega de Hipócrates y Galeno, tuvo gran difusión y fue traducido al latín probablemente en la corte de Manfredi, hijo de Federico II, entre 1253-1259. Ninguno de los códices que contienen el original en árabe y su traducción al latín presenta ilustraciones. Por el contrario, las traducciones latinas bajomedievales de los *Tacuina Sanitatis* se caracterizan por la predominancia absoluta de las imágenes sobre el texto, que, recortado drásticamente, se reduce a una didascalia para las miniaturas.³ Los manuscritos recogen escenas de vida de campo y de vida de corte con una generosa representación de la mujer ocupada

² H. ELKHADEM, *Le Taqwīm al-sihha (Tacuini sanitatis) d'Ibn Butlan: un traité médical du XI^e siècle. Histoire du texte, édition critique, traduction, commentaire*. Louvain, 1990.

³ F. MOLY-MARIOTTI, "Rapport image-texte dans le *Tacuinum Sanitatis*", en M. CECCANTI (ed.), *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, Firenze, 1997, pp. 257-265. Cada didascalia está dividida en rubricas *naturae/complectio, electio/melior ex eis, iuvamentum, nocumentm, remotio nocumenti, quid generant convenit magis*, si bien estas, no aparecen de manera uniforme en todas las ilustraciones.

en diferentes tareas.⁴ Los *tacuina* ilustrados pierden su función estrictamente médica para convertirse en consejos de comportamiento para conservar tanto el cuerpo como el alma en buena salud. Copiada sobre todo en área lombardo-véneta, esta versión iluminada del tratado tuvo probablemente como destinatarias principales a las mujeres de la nobleza.⁵

En los códices bajomedievales del *Tacuinum* la actividad coreo-musical se presenta dividida en tres partes: *cantus organare, cantum vel sonare, sonare et saltare* o *sonare et ballare*.⁶ La danza, por lo tanto, queda íntimamente vinculada a la música y sus beneficios.⁷ El binomio *ballare et saltare* se despoja aquí de cualquier juicio moral, ético o religioso y se configura como un movimiento apto para el mantenimiento de la buena salud, tanto en la juventud como en la madurez, y así se representa en las miniaturas de varios códices datados entre finales del siglo XIV y la mitad del XV, entre los cuales destacan aquellos creados en el marco de la promoción artística de la noble familia lombarda de los Visconti.⁸

Uno de los ejemplares ilustrados, probablemente el primero de la serie de *tacuina* lombardos, fue realizado en el taller de Giovannino de Grassi alrededor de 1380-1390 y dedicado a Verde Visconti, hija de Bernabò Visconti y Regina della Scala y esposa de Leopoldo de Austria en 1365. Se trata del códice de la Bibliothèque Nationale de Paris ms. Nouv. Acq. Latin 1673 (ff. 85v 86r), en el cual está ausente el folio dedicado a la danza.⁹ El texto resume el contenido de los capítulos del tratado árabe, con breves didascalias que acompañan elocuentes imágenes que ocupan todo el espacio de la página. En el f. 85v se lee el título *cantus*, que se escenifica con la imagen de un grupo de tres niños de pie, acompañados por el maestro, en presencia de un rey sentado. El f. 86r contiene bajo el título de *organantum vel pulsareque* la representación de tres músicos en un jardín, un escenario que desaparecerá en otras copias iluminadas.

En el manuscrito realizado en área véneta a finales del siglo XIV, también reconducible al taller de Giovannino de Grassi conservado en la Bibliothèque Universitaire de Liège (ms.

⁴ G. OROFINO, "Il pane e le rose: Donne e cereali nell'iconografia dei *Tacuina sanitatis*", en G. ARCHETTI (ed.), *La civiltà del pane: Storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico*, Spoleto, Milano, 2015, pp. 1339-1355; P. MANE, "Imágenes medievales de la mujer en el trabajo. El campo y la ciudad", en C. CHARLES, (ed.), *Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media*, Bilbao, 2011 pp. 153-168; EAD., "Images des femmes aux champs: un regard sur l'iconographie du XIII^e au XVI^e siècle", en P. MADELINE, J-M. MORICEAU (eds.), *Les femmes dans les sociétés rurales*, Caen, 2004, pp. 31-58; A.A. HENTSCHE, *De la littérature didactique du Moyen Age s'adressant spécialement aux femmes*, Cahors, 1903.

⁵ A. BERTZ, *Picturing health: The garden and courtiers at play in the late fourteenth century illuminated Tacuinum Sanitatis*. Tesis doctoral inedita, University of Southern California, 2003.

⁶ A. BOVEY, *Tacuinum Sanitatis: an Early Renaissance Guide to Health*. London, 2005; L. COGLIATI ARANO, O. RATTI, A. WESTBROOK, *The Medieval Health Handbook: Tacuinum Sanitatis*. New York, 1992; B. WITTHORF, *The Tacuinum Sanitatis: Studies in Secular Manuscript Illumination in Late Fourteenth Century Lombardy*, Harvard, 1973.

⁷ A. ARCANGELI "Dance and Health: The Renaissance Physicians", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2000, 18, 1, pp. 3-30, 3-11.

⁸ B. WHITTHORF, "The *Tacuinum Sanitatis*: A Lombard Panorama", *Gesta* 17-1 (1978), pp. 49-60; C. HOENIGER, "The Illuminated 'Tacuinum sanitatis'. Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre", en J. A. GIVENS, K. M. REEDS, A. TOUWAIDE (eds.), *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, Aldershot, 2006, pp. 51-81; D. MELINI, "Musical Iconography in the Visconti Codices", *Music in Art*, 37, 1/2, *The Courts in Europe: Music Iconography and Princely Power*, 2012, pp. 45-56, part. 48-49.

⁹ E. BERTI TOESCA, *Il Tacuinum sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi*, Bergamo, 1936; V. SEGRE RUTZ, "Il *Tacuinum Sanitatis* di Verde Visconti e la miniatura milanese di fine Trecento", *Arte Cristiana*, 89 (2000), pp. 375-390.

1041), el f. 64v muestra cuatro personajes femeninos de diferentes edades que danzan alegremente acompañadas por dos músicos que tocan instrumentos de viento (Fig. 1).¹⁰ Se trata del único ejemplar de los *Tacuina* ilustrados en el cual se representa una verdadera danza de las edades de la mujer. Desde la primera infancia hasta la vejez, a todas se les permite encontrar beneficio en el baile. La miniatura resulta especialmente significativa, porque en la didascalia que acompaña otras copias ilustradas se desaconseja la danza en la primera etapa de la vida.¹¹ En el f. 65r dispuesto, por lo tanto, al lado de la imagen dedicada a la danza, el texto introduce los *Gaudia*, los placeres físicos, que se representan con un hombre y una mujer que se besan y se abrazan de forma explícitamente erótica al lado de una mesa bien preparada (Fig. 2). La concomitancia entre la imagen de la danza y la del goce, que se visualiza con la imagen de los amantes, es relevante para entender el vínculo entre el bienestar físico provocado por el baile, la alegría que genera, y los ideales de la vida cortés y del *fin'amor* que se consolidan ya a partir del siglo XII en la cultura literaria y visual del occidente medieval.¹² En este sentido, hay que remarcar el hecho de que, si bien el texto de los *tacuina* pretende proporcionar una información de carácter más bien técnico-científico, las miniaturas de los manuscritos desarrollan un



Fig. 1. *Tacuina Sanitatis*, ms. 1041, f. 64v, Bibliothèque Universitaire, Liège. (foto: Bibliothèque Universitaire, Liège, <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1525>)

¹⁰ El manuscrito digitalizado se puede consultar en <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1525>. J. GOBEAUX-THONET, "Un manuscrit inédit du *Tacuina Sanitatis* in Medicina d'Ibn Butlan conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liège", *Scriptorium*, 23-1 (1969), pp. 101-111; C. OPSOMER, *L'art de vivre en santé. Images et recettes du Moyen Âge. Le «Tacuina Sanitatis» (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*. Liège, 1991. En la didascalia del f. 64v se lee: *Nature. Movere pedes et persona et proportionaliter ad sonum. Melius ex eo. Quando proportionaliter iam tibi cio sono et actus persone. Juvamentum. Participatio videndi et audiendi in delectatione et consonantie. Nocumentum est receditur a consonantia notarum. Remotio nocuenti. Redit notarum consonantia*. En el f. 65r: *Gaudia. Nature. Exitur virtus in talis et caliditas subcesive et subcessive. Melius ex eo. Quod ducit ad prosperitatem. Infra perditantibus et tristibus. Nocumentum. Eo quod multiplicatum mortem inducunt. Remotio nocuenti. Cum in abitatione sapientum et discretione*.

¹¹ Como en el *Tacuina Sanitatis* de Viena, ms. 2644 f. 104r: ARCANGELI "Dance and Health", pp. 3-11.

¹² M. CLOUZOT, "Sonare et ballare. Musique et danse dans les manuscrits des XIV^e et XV^e siècles", en M. CLOUZOT, C. LALOUÉ (eds.), *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, 2005, pp. 56-65. Sobre el *background*

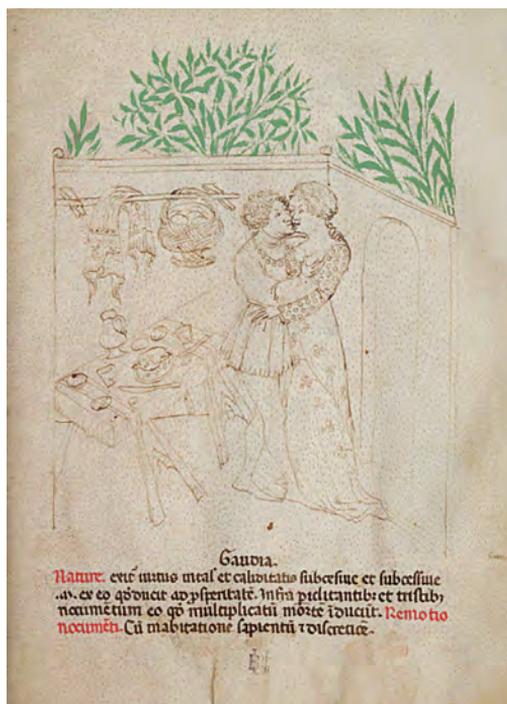


Fig. 2. *Tacuinum Sanitatis*, ms. 1041, f. 65r, Bibliothèque Universitaire, Liège. (foto: Bibliothèque Universitaire, Liège, <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1525>)

discurso visual paralelo y complementario que enlaza con la tradición visual cortés, mostrando escenas ambientadas en frondosos jardines, dentro de los cuales actividades propias de las clases más humildes, como los campesinos, entran en diálogo y en contraposición con la ociosa vida de las élites, cuidadosamente representada. El códice de Liège, como casi todos los otros *Tacuinum* tradogóticos ilustrados, establece un vínculo visual con el imaginario literario del amor cortés ofreciendo a su audiencia femenina, un repertorio de imágenes a través de las cuales se exponen los preceptos de una conducta adecuada al estamento nobiliario.

Otros dos ejemplares lombardos presentan la tripartición de la música en tres miniaturas distintas. Se trata del códice conservado en Viena ms. 2644¹³ (Österreichische Nationalbibliothek, ms. Series Nova 2644) datado 1390-1400, y del ms. 4182 de la Biblioteca Casanatense de Roma, conocido como *Theatrum sanitatis*, poco posterior.¹⁴

En ambos documentos se repite la sucesión y concatenación de las tres miniaturas dedicadas al canto, la música y la danza y aquella dedicada al *Gaudium*. En el primero, el *Cantus* se desarrolla en el interior de una iglesia y el *Organare canti vel sonare* en el interior de un palacio. En la miniatura dedicada a *Sonare et*

médico del entretenimiento como medio para procurar placer con el objetivo de preservar la salud véase el fundamental estudio de O. GLENDING, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London (1982), 2019, pp. 77-89.

¹³ IBN BUTLĀN et al. *Tacuinum sanitatis in medicina: codex vindobonensis series nova 2644 della Österreichische National Bibliothek*. Roma, Salerno, 1986; D. POIRION, A. C. THOMASSET, *L'Art de vivre au Moyen Âge: Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque Nationale d'Autriche*, Paris, 1995; F. UNTERKIRCHER, A. MARTÍNEZ DE LAPERA, I. RODRIGUEZ CACHERA, *Tacuinum sanitatis (Ms. Osterr. Nationalbib. ser. n. 2644). Español-Latín Códice de Cerruti: Tacuinum sanitatis in medicina, Codex Vindobonensis series nova 2.644*, Madrid, 1987. Para la reproducción digital del códice: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830&order=1&view=SINGLE.

¹⁴ J. M. LÓPEZ PIÑERO, "El contenido del *Theatrum Sanitatis* de la Biblioteca Casanatense", en *Theatrum Sanitatis Biblioteca Casanatense*, Barcelona, 1999, vol. 2 (Estudio), pp. 47-87; F. JEREZ MOLINER, "Las ilustraciones del *Theatrum Sanitatis* de la Biblioteca Casanatense de Roma", en *Theatrum Sanitatis Biblioteca Casanatense*, Barcelona, 1999, vol. 2 (Estudio), pp. 89-143; L. SERRA (ed.), *Theatrum Sanitatis. Codice 4182* della R. Biblioteca Casanatense, Roma, 1940.

ballare (f. 104r), una danza cortés se ubica en un pórtico externo y es protagonizada por una pareja, cuyos movimientos mesurados se realizan al son de instrumentos de viento, como en el códice de Liége (Fig. 3). El *Gaudio* al f. 104v, finalmente, es ambientado en un feliz jardín, amenizado por el canto de los pájaros que pueblan los árboles (Fig. 4).¹⁵ En el Casanatense, en las primeras dos escenas desaparece el marco arquitectónico, mientras la danza parece tener lugar en un interior y muestra implicados en el movimiento a dos hombres y una mujer cogidos de la mano. Finalmente, otro ejemplar más tardío, el códice de la Bibliothèque National de Paris, Ms. Latin 9333 fechado entre 1430 y 1450, es una copia de área renana del códice de Viena ms. 2644.¹⁶

En el f. 101r dos clérigos y dos niños cantan delante de un coral abierto en frente de un altar, en el que es expuesto un ostensorio abierto. La didascalía, por su parte, hace hincapié en la importancia de concordar las voces para que el canto resulte armonioso. En el f. 10v, titulado *organare*, se representan dos músicos y un cantante en un ambiente interior. En la última



Fig. 3. *Tacuinum Sanitatis*, ms. Series Nova 2644, f. 104r, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, (foto: Österreichische Nationalbibliothek, Viena, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830&order=1&view=SINGLE)



Fig. 4. *Tacuinum Sanitatis*, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Series Nova 2644, f. 104v, Österreichische Nationalbibliothek, Viena. (foto: Österreichische Nationalbibliothek, Viena, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830&order=1&view=SINGLE)

¹⁵ Por su sonido se trata de instrumentos apropiados para una ejecución al aire libre. A. GALLO, *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, 1992, pp. 78-82.

¹⁶ El manuscrito digitalizado se puede consular en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105072169/f217.item#>

miniatura, *Sonare et ballare*, en el f. 102r, una pareja de jóvenes danza a las afueras del palacio mirándose a los ojos, acompañada por tres trompetas. La pareja danzante anticipa la representación del folio siguiente, donde un hombre y una mujer se tocan castamente en el interior de un florido jardín, cuyos arboles están poblados de aves, mientras a sus espaldas el espacio está delimitado por un exuberante rosal. Se trata, como ya hemos visto en el ejemplar de Liege, en el de Vienna y en el Casanatense de Roma, de la representación de los *Gaudia*, que, colocada después de la escena coréutica, establece una relación entre esta y los placeres físicos, ya que ambos provocan alegría y un buen estado del cuerpo y del alma. El marco naturalístico en el que se desarrolla la escena contribuye a este paralelismo, recordando la iconografía del jardín del placer, con sus árboles poblados de pájaros de distintas especies, flores y jugosos frutos, tan bellamente descritos en muchos textos literarios medievales, entre los cuales tiene un lugar especial el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.¹⁷

En los ejemplos analizados, la música y la danza forman parte del capítulo dedicado a los estados de ánimo, sus detrimentos y sus remedios.¹⁸ Ambas actividades, por lo tanto, son útiles porque ayudan a concordar los movimientos del cuerpo y del alma con los del universo, a través de un gesto mesurado que produce armonía. La danza, en concreto, se propone como remedio a la melancolía, que es el opuesto de la alegría y el goce, experiencias imprescindibles, como se ha dicho, de la vida cortés.¹⁹

EL *ROMAN DE LA ROSE*: LA CAROLA COMO ORDEN SOCIAL

Es bien conocido el peso que el imaginario del *Roman de la Rose* tuvo en la Edad Media. La primera parte de este poema alegórico de enorme fortuna –se conservan casi 200 copias– cuenta con 4000 versos escritos por Guillaume de Lorris en 1225 y está centrada en los ideales del *fin'amor*, mientras que, en la segunda parte, escrita cuarenta años después, entre 1268 y 1278, se extienden dieciocho mil versos de carácter fundamentalmente moralizante, obra de Jean de Meun.²⁰ Se trata de una parte más doctrinaria, caracterizada por los diálogos y las inserciones de preceptos, en la cual la danza adquiere un significado negativo, ausente en los versos de Guillaume de Lorris.²¹

El primer autor compone un verdadero arte de amar y, por lo tanto, se puede incluir ese poema alegórico dentro de los escritos didácticos medievales. En todo el *Roman* reina la

¹⁷ M.T. GOUSSET, Éden: *Le Jardin médiéval à travers l'enluminure XIII^e-XV^e siècle*, Paris, 2001.

¹⁸ En esta parte del texto se explican también los inconvenientes ligados a la ira, el insomnio y sus remedios.

¹⁹ CLOUZOT, “Sonare et ballare”, pp. 56-65.

²⁰ La bibliografía sobre el *Roman* es muy extensa, cito aquí algunos de los textos de referencia: GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *El libro de la Rosa*, C. ALVAR (introd.), C. ALVAR y J. MUELA (traducción), Madrid, 2020, pp. 9-38, vv. 48-128 y 573-1344; R. LOUIS, *Le Roman de la Rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, 1974, pp. 39-53; C. BEL, H. BRAET, *De la Rose. Texte, image, fortune*, Louvain, Paris, 2006; J. FLEMING, *Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, 1969; J. FLEMING, *Reason and the Lover*, Princeton, 1984; C. PAGE, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Idealism in France 1100-1300*, Londres, Dent, 1989, pp. 187-191; J. MORTON, M. NIEVERGELT, J. MARENBOON (ed.), *The 'Roman de La Rose' and Thirteenth-Century Thought*, Cambridge, 2020; N. COILLY, M.H. TESNIÈRE, M. LEFÈVRE, W. FAUQUET, *El Roman de la Rose: el arte de amar en la Edad Media*, Salamanca, 2018.

²¹ K. DICKASON, *Ringleaders of Redemption. How Medieval Dance Became Sacred*, Oxford, 2020, pp. 174-196.

tensión entre vicios y virtudes cortesas, hecho que además acerca el poema al género de la Psicomauia, cuyo origen se remonta a Prudencio. El *Roman* de Guillaume de Lorris tiene como objetivo la definición de los preceptos del amor cortés, mientras la segunda parte es, según declara el mismo Jaen de Meun, un espejo moral para enamorados.²²

La trama es bien conocida: el poeta o amante sueña con ser introducido por Ociosa, una joven y bella doncella, en el jardín de amor, cuya descripción atenta de la flora y la fauna que alberga a su interior define un no-lugar, un espacio heterotópico aislado de la realidad, que se configura en clara oposición con la visión de los vicios pintados y esculpidos en el muro externo del jardín.²³ Una vez dentro el espacio cerrado del vergel, el poeta encuentra a Solaz:

Allí se estaba distrayendo con gentes de tanta belleza que, al verlas, me pregunté de dónde podría haber llegado, pues eran como ángeles con alas: nadie vio a jóvenes más bellos. Se habían puesto a bailar al corro al son de las canciones que le cantaba una dama llamada Alegría. Alegría lo hacía bien y de forma agradable; nadie entonaría los estribillos mejor ni con más elegancia; cantaba extraordinariamente bien con voz clara y pura; se movía con habilidad, golpeaba con los pies de forma adecuada y entraba en el momento oportuno: estaba acostumbrada a cantar siempre la primera y ese era el trabajo que hacía más a gusto. Allí los veríais dar vueltas, bailando con gracia en hermosos corros sobre la fresca hierba. Allí veríais flautistas ministriles y juglares que cantaban retroenchas y canciones de Lorena, pues en Lorena es donde se hacen las canciones más bellas de todos los reinos. Habían numerosas mujeres que tocaban las castañuelas y la pandereta con habilidad: no cesaban de lanzar la pandereta al aire y la recogían con un dedo sin fallar nunca. Solaz hacía que bailaran en medio de la rueda dos doncellas muy hermosas, que vestían sólo la cota y tenían el cabello trenzado; no es necesario cantar la elegancia con que bailaban: una se acercaba a la otra y, cuando ya estaban juntas, aproximaban las bocas de forma que os pareciera que iban a besarse en el rostro. Bien sabían moverse.

No sé qué más deciros; no me iría de allí nunca, mientras aquellas gentes continuaran con sus bailes y danzas. Contemplé la rueda de pie, hasta que me vio una alegre dama: era Cortesía la apreciada y efable, ¡que dios le evite todo mal! Cortesía se dirigió a mí diciéndome: ¡buen amigo, qué hacéis aquí? Venid y tomad parte en el baile con nosotros, si queréis. Sin tardananza ni demora me uní a la rueda, contento de que Cortesía me hubiera suplicado y pedido que bailase, pues estaba deseoso y con ganas de bailar, aunque no me atrevía a hacerlo. Contemplé los cuerpos, las formas, los rostros, el aspecto y las maneras de los que estaban bailando y os la voy a describir.²⁴

²² COILLY, TESNIÈRE, LEFÈVRE, FAUQUET, *El Roman de la Rose*.

²³ P. MÉNARD, *Les Représentations des vices sur les murs du verger du "Roman de la Rose": le texte et les enluminures*. Paris, 1984. Sobre el jardín de amor y su imaginario medieval: P. F. WATSON, *The garden of Love in Tuscan Art of Early Renaissance*, Londres, 1979; P. CARAFFI, P. PIRILLO, (eds.), *"Prati, Verzieri e pomieri", Il giardino Medievale. Culture Ideali, società*, Firenze, 2017, *passim*; F. CARDINI, M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso: Il giardino medievale*, Roma-Bari, 2002; R. BARNETT, "Serpent of Pleasure: Emergence and difference in the medieval garden of love", *Landscape Journal*, 28-2 (2009), pp. 137-150; I. RIDZUAN, "Discovering Dèduit: An examination of the garden setting in the Roman de la Rose", *The Arbutus Review*, 7-1 (2016), pp. 38-50; S. SANSONE, "Tensioni allegoriche e suggestioni naturalistiche nel giardino medievale. Su alcuni esemplari illustrati del Roman de la Rose", en A.C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo. Natura e figura*, Milano, 2015, pp. 641-648.

²⁴ *Deduit illecques s'esbatoit, / s'avoit si belles genz o soi/ que, quant je les vi, je ne soi / dont si tres belles genz povoient / estre venu, car il sembloient / tout pour voir angres empanez: / si belles genz ne vit Homs nez./ Ceste gent dont je vous parolle / s'estoient pris a la Karolle, / et une dame leur chantoit, / qui Leesse appellee estoit. / Bien scot chanter et plaisamment, / ne nulle plus advennement / ne plus bel ses refrez ne fist. / A chanter merveilles lui sist, / qu'elle avoit la voix clere et saine, / et elle n'estoit pas villaine, / ains se savoit bien debriser, /*

El amante contempla la danza y los festejos a su alrededor, mientras Solaz danza con sus compañeras de forma adecuada, moviéndose armoniosamente al compás del canto de Alegría. Alrededor se exhiben otras figuras, entre ellas, juglaresas que tocan el pandero y realizan malabares con el instrumento.

Invitado por Cortesía a emprender la danza, el poeta no puede dejar de observar la armonía de los cuerpos, las formas y las maneras con que se mueve el corro. El autor utiliza términos que indican medida y contención de los gestos en búsqueda de una uniformidad y concordia que está en la base de muchas lecturas alegóricas de la carola en el jardín del placer.

En el vergel danzan Solaz, el Dios Amor, Belleza, Riqueza, Generosidad, Franqueza, Cortesía, Ociosa y Juventud. Después de la detallada descripción de los participantes en la danza, el poeta vuelve a remarcar que: “así bailaban aquellas gentes, acompañadas por otras de su séquito. Todos ellos eran nobles, educados y de buen comportamiento”.²⁵

El códice ms. 387 de la Biblioteca Universitaria de Valencia, que perteneció a la biblioteca del rey Alfonso el Magnánimo, copia de finales del siglo XIV, da buena cuenta de todos los detalles del texto, reiterando la danza en tres escenas separadas a los ff. 7r y 8v que permiten al pintor de detenerse en los diferentes momentos festivos, dando protagonismo a los danzantes de la carola, pero también a las juglaresas que cumplen malabares con los instrumentos musicales y divertidas acrobacias acompañadas por un juglar (Figs. 5-6).²⁶ Por otro lado, entre los códices del siglo XIV, el ms. 101 de la Bibliothèque de la Ville di Tournai, que contiene una copia del *Roman de la Rose* y su versión moralizada por Gui de Mori, presenta una elaborada

*ferir du pié et envoisier. / Elle estoit adéz coustumiere / De chanter en tous lieux premiere, / car chanter estoit li mestiers, / qu'elle faisoit plus vouletiers. / Lors veissiez a Karole aler / et genz moult noblement valer / et. Faire mainte belle tresche/ et maint beau tour sur l'erbe fresche. / La veissiez vous fluteurs/ menestreaux et jugleours; / si chantoient les uns rotuanges, / les autres nottes loheranges, / pour ce c'on fait en Loheraine / plus belles nottes qu'ouen nul regne. / Assez i ot tableterresse/ illec entour timberresses / qui moult savoient bien jouer, / qui ne fnoioient de ruer/ le timbre en hault, que recueilloient / sus en doit qu'onques n'i failloient./ Deux damoisselles moult mignottes, / qui estoient en pures cottes/ trecees de moult noble trece, / faisoit Dedit par grant noblesse/ em mi la karolle baler; / maiz de ce ne fait a parler / comme baloient cointement: / l'une venoit tous bellement/ contre l'autre, et quant estoient/ pres a pres, si s'entregettoient / les bouches: si vous fust advis / qui s'entrebaioient ou cis. / Bien se savoient debriser. / Ne vous en sçai que deviser, / mais a nul jour ne me queisse / remuer tant com je veisse / ceste gent ainsi esforcier / de karoler et de dancier. La karole qui iert si plaissant/ regardai illec jusqu'a tant / c'une dame moult envoisie / me tresvit: ce fut Courtesie, / la vaillant et la debonnaire, / Que Dieu defende de contraire! / Courtoisie lors m.appella: / “Beaux amis, que faites vous la? / - fait Courtoisie-, ça venez, / et avecques nous vous preñez / a la karolle, s'il vous plaist.” /Sanz demourance et sans arest / a la karole me sui pris, / si ne fu pas trop entrepris, maiz sachiez que moult m'afrea / dont Courtoisie me pria /et me dist que je karolasse, / car de karoller, se j'osasse, / estoie envieux et surpris. / A regarder lores me pris / les corps. Les façon et les chieres, / les samblances et les manieres⁷ des genz qui illec karolloient, / si vous dirai quel i estoient. GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose, el libro de la rosa*, C. ALVAR (trad.), Barcelona, 1985, pp. 81-85, vv. 746-826.*

²⁵ *Ainsi Karolloient illecques / cest gent, et autres avecques, / qui estoient de leur mesnies. / Franches genz et bien enseignies / et gens de bel afaïement / estoient tuit communement.* GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose*, p. 110, vv. 1302-1307.

²⁶ Para consultar el códice: https://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?sesion=2023110118430530352&source=uv_ms_0387&div=1. D. M^a. GONZÁLEZ DORESTE, J. M. OLIVER FRADE, “La mise en page de la fiesta en dos manuscritos del Roman de la Rose”, en E. REAL, D. JIMÉNEZ, D. PUJANTE, A. CORTIJO (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 57-70.

Fig. 5. *Roman de la Rose*, ms. 387, f. 7r, Biblioteca Universitaria, Valencia. (foto: Biblioteca Universitaria, Valencia, https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?sesion=2023110118430530352&source=uv_ms_0387&div=1)



Fig. 6. *Roman de la Rose*, ms. 387, f. 8v, Biblioteca Universitaria, Valencia. (foto: Biblioteca Universitaria, Valencia, https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?sesion=2023110118430530352&source=uv_ms_0387&div=1)



miniatura en el f. 12v (Fig. 7). Aquí se observa en forma sincrónica todo el desarrollo de la primera parte del poema, desde la llegada del amante al jardín hasta su participación en una danza multitudinaria y los momentos sucesivos, en los cuales se aleja de la compañía de las virtudes para explorar el vergel seguido por el Dios Amor a punto de lanzar su flecha.²⁷ Todas las acciones toman lugar dentro de un amurallado jardín de forma circular, abigarrado de personajes y florido de una naturaleza amiga. No faltan tampoco los animales y los pájaros habitan las crestas de los árboles. Distribuidas las acciones en una perspectiva vertical, la danza toma lugar en el fondo de la escena, describiéndose minuciosamente la entrada en la carola

²⁷ A. VALENTINI, “Le remaniement de Gui de Mori et sa tradition manuscrite”, en C. BEL, H. BRAET (ed.), *De la Rose. Texte, image, fortune*, Louvain, Paris, 2006, pp. 299-320; A. VALENTINI, “Sur la date et l’auteur du remaniement du Roman de la Rose par Gui de Mori”, *Romania*, 124 (2006), pp. 361-377.



Fig. 7. *Roman de la Rose*, ms. 101, f. 12v, Bibliothèque de la Ville, Tournai. (foto: Bibliothèque de la Ville, Tournai, con permesso)

del amante, mientras la escena es amenizada, tal como relata el texto, también por la presencia de un juglar y una juglaresa que realizan una danza en pareja en un espacio diferente del que es definido por la carola.

La danza en corro de las virtudes del amor cortés se contrapone a la teoría de los vicios dispuesta en los muros externos del jardín del placer. Estos rodean y amenazan el espacio del *hortus conclusus* estableciendo una psicomáquia entre vicios y virtudes que continuará en el interior, configurando el camino alegórico del amante hacia el objeto de su deseo: la rosa más bella y protegida del rosal.²⁸ Empezando la danza, el amante inicia un itinerario que arranca con su imprescindible admisión en el círculo cerrado de las virtudes cortesas. El movimiento circular, pausado y bien ritmado, liderado por Alegría indica al poeta el camino no solamente para alcanzar el amor, sino para participar de la armonía y perfecta concordia de todos aquellos que se ponen al servicio de dichas virtudes. Por el contrario, las figuras inmóviles, petrificadas, de los vicios impiden este progreso y la plena realización de las aspiraciones del amante.²⁹ La

²⁸ MÉNARD, *Les Représentations des vices sur les murs du verger du "Roman de la Rose": le texte et les enluminures*.

²⁹ COILLY, TESNIÈRE, LEFÈVRE, FAUQUET, *El Roman de la Rose*, pp. 43-81; SANSONE, "Tensioni allegoriche", pp. 645-646.

carola del *Roman* se propone entonces como espejo y modelo de comportamiento para todos aquellos que se aproximan a su lectura y a la observación de su dispositivo iconográfico, que a partir de las primeras copias iluminadas del siglo XIII se hace cada vez más complejo.³⁰ La representación de la danza se presta además a la definición de una red de referencias intervisuales e intertextuales con un amplio abanico de textos literarios medievales. Martin Cluzot, a este propósito, ha puesto en evidencia la frecuencia con la que nos encontramos con descripciones de danzas en la literatura entre los siglos XIII y XV. Se trata, en la mayoría de los casos, de grupos de nobles empeñados en realizar una “carola”, término que acabará designando la danza literaria por excelencia.³¹ La danza en círculo, en su aspecto simbólico, indica armonía y perfección y, por ende, dichas cualidades se trasladan a sus protagonistas, cuya danza acaba simbolizando la concordia de un grupo social homogéneo, el estamento noble. *Carolare*, recuerda Cluzot, es además sinónimo de divertimento: “c’est dans le cadre de la cour que la danse apparaît comme un “divertissement” spécifique à la société aristocratique qui l’inscrit dans un temps ritualisé et des comportements codifiés”.³²

La dimensión de control social y de autorrepresentación aristocrática se conjuga con la idea de que la danza sirve de premisa al encuentro de amor.³³ Asimismo, el baile en la literatura cortés y poético-alegórica se entenderá como ritual de iniciación y, por esto, será protagonizada prevalentemente por jóvenes.

Belleza, gracia y cortesía son los tres valores que con evidencia, en la segunda mitad del siglo XV, se imponen como conducta de comportamiento noble y que se acentúan en unas reglas de medida del cuerpo y sus gestos, según los preceptos de los primeros tratados enteramente dedicados a la danza.³⁴ Se trata en verdad de un proceso que ahonda con toda evidencia

³⁰ Para consultar las miniaturas en los códices conservados del *Roman de la Rose* se acuda al pionero proyecto digital: Roman de la Rose Digital Library: <http://romandelarose.org/>.

³¹ CLOUZOT, “Sonare et ballare” pp. 56-65; R. MULLALLY *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Farnham, 2011. A propósito de la centralidad de la danza en la sociedad bajomedieval la excelente tesis doctoral de Adrien Belgrano abre a nuevas perspectivas y ofrece una investigación histórica original y fructífera: A. BELGRANO, *Récite de danse à “l’âge de la carole” (années 1170-années 1390). Essai de sociologie historique de la connaissance*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2023.

³² CLOUZOT, “Sonare et ballare”, pp. 56-65, part. 57.

³³ D. CAMPÓO SCHELOTTO, “La danza y el lenguaje de la virtud en el Cortesano”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, Nuova Serie, II-2 (2014), pp. 9-30, 11-13.

³⁴ P. CASTELLI (ed.), *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro, 1987; B. SPARTI (ed.), *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De pratica seu arte tripudii*, Oxford, 1993; J. NEVILLE, *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington 2004; A. PONTREMOLI, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere” nella società di corte del XV secolo*, Macerata, 2011; A. PONTREMOLI, “La danza di Domenico da Piacenza fra spettacolarità gotica e teatralità umanistica”, en M. LACCHÉ (ed.), *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l’immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, Roma, 2008; L. ACONE, *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Paris, 2020. Sobre la cuestión de la gestualidad y del origen de las buenas maneras en las cortes occidentales entre Edad Media y Renacimiento J. BREMMER, H. ROODENBURG (ed.), *A cultural history of gesture from antiquity to the present day*, Cambridge, Oxford 1991; D. KNOX, “Giovanni Bonifacio’s L’arte de cenni and Renaissance ideas of gesture”, en M. TAVONI (ed.), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento. Confronti e relazioni*, Ferrara, 1996, pp. 379-400; A. ARCANGELI, “La danse et la codification d’un langage des gestes dans l’*Arte de’ cenni* (1616) de Giovanni Bonifacio”, *e-Phaistos* [Online], IV-1 | 2015, URL: <http://journals.openedition.org/ephaistos/662>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ephaistos.662>.

sus raíces en la afirmación de la danza cortés, y de la carola en particular, como espejo de la nobleza ya a partir de finales del siglo XIII, cuando se codifica la imagen del Rey amor coronado, que conduce la danza de las alegorías de las virtudes en el jardín del placer.³⁵ La escena se halla representada en muchos de los códices iluminados del *Roman*. Los testimonios son numerosos, se citan aquí como posibles ejemplos entre otras, las miniaturas en el códice Arsenal 3338, ff. 7r y 8r y en el ms. fran. 1575, f. 5v, ambos conservados en la Bibliothèque National de Paris o aquellas que se hallan en el testimonio de la Bodleian Library, ms. Selden Supra 57, f. 6v (Fig. 8). La danza así configurada es espejo de un orden social ya claramente establecido en una gestualidad contenida y reglamentada, que algunas miniaturas rinden explícitamente a través de una insistida simetría en la distribución de los personajes, como en el f. 6v del manuscrito M.0185 de la Morgan Library de New York.³⁶ Se trata de una contención de los gestos que observa un *paideia* coréutica de derivación platónica, de la que se apropia también la mirada eclesiástica, exigiendo a los danzante respeto para los lugares y los tiempos del baile, que en ningún caso se tienen que solapar con el tiempo litúrgico.³⁷ En este sentido, la dimensión atemporal



Fig. 8. *Roman de la Rose*, MS. Selden Supra 57, f. 6v, Bodleian Library (foto: Bodleian Library, <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2cc90d04-1e18-40d3-a8b2-5fb077172ee9/>)

³⁵ Sobre el nacimiento de la cortesía véase C.S. JAEGER, *The origin of courtliness: civilizing trends and the formation of courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia, 1985.

³⁶ <https://ica.themorgan.org/manuscript/page/9/77186>. CLOUZOT, “Sonare et ballare”, pp. 59-60 cita *Le Doctrinal des filles a marier rappelle aux donzelles* (siglo XV): *Fille quant serez en karolle / Dansez gentiement et par mesure*, reiterando por lo tanto la idea de la danza como *armonía mundi*. La autora recuerda también la institución de la llamada Cour d’Amour el 6 de enero de 1400 a la corte de Carlos VI, basada sobre la idealización de los valores corteses.

³⁷ D. TRONCA, *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Roma, 2022; J. L. MILLER, *Chorea. Vision of the cosmic dance in western literature from plato to Jean de Meun*, Toronto, 1979; J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, 2016, pp. 170-182; F. SYSON CARTER, “Celestial dance: a search for perfection”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 5-2 (1987), pp. 3-17; G. BERGHAUS, “Neoplatonic and Pythagorean notions of world harmony and their influence on Renaissance dance theory”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 10-2 (1992), pp. 43-61.

del jardín, así como su faceta de no-lugar en cuanto espacio heterotópico del sueño, despoja la danza, por lo menos en los versos de Guillaume de Lorris, de cualquier connotación negativa.

REGGIMENTO E COSTUMI DI DONNA: BAILAR SEGÚN LA CLASE SOCIAL

Entre los tratados didácticos y de cortesía dirigidos a las mujeres, la obra del toscano Francesco da Barberino *Reggimento e costumi di donna* dedica a la danza una atención particular.³⁸ Del autor (1264-1348) sabemos que fue un reconocido notario y juez, que había estudiado derecho en Bolonia y que también ejerció de representante diplomático para el *comune* de Florencia. Estuvo, además, en contacto con la cultura poética provenzal, probablemente durante su estancia en Aviñón.³⁹

El tratado en prosa y verso en lengua vernácula, acabado entre 1318 y 1320, formaba parte de un conjunto de tres obras, de las cuales el notario consiguió acabar solo dos: los *Documenti d'amore*, dirigido a la educación moral de los hombres, y el *Reggimento*, dedicado a las buenas costumbres de las mujeres.⁴⁰ Francesco aspiraba con los dos libros a crear un “doctrinal du citoyen idéal”, o más concretamente a proporcionar un *speculum* de comportamiento destinado a la nueva clase burguesa del entorno urbano.⁴¹

Mientras los *Documenti* se caracterizan por ser una obra erudita, escrita y glosada en latín, el *Reggimento* es un texto en lengua vulgar. El idioma elegido sugiere la voluntad del notario de llegar a un público laico lo más amplio posible, si bien la obra no tuvo una gran difusión.⁴² En los *Reggimenti* se combinan tres géneros: el texto principal, que se expresa con la voz del autor, conduce prevalentemente el discurso alegórico-moral; este se acompaña de un texto más claramente didáctico, cuyo contenido recoge hasta enseñanzas y preceptos sacados de la sabiduría médica antigua; finalmente, cuenta con una parte de texto más ilustrativa que es apoyada por novelas, *exempla* y anécdotas. Estas tres tipologías narrativas conviven en los veinte capítulos en los que está dividido el libro. Los primeros siete están organizados según la edad y clase social de las destinatarias: la primera categoría, correspondiente a las hijas de reyes y emperadores, sobre las que se ejerce un control más rígido, se presenta como modelo para todas las demás. Cazalé propone leer los *Reggimenti* como un texto alegórico de iniciación, caracterizado por la *queste* de la virtud. En el centro de todo el tratado está, sin embargo, la función del matrimonio como garante de *pax social*.⁴³

³⁸ G. E. SANSONE (ed.), *Francesco da Barberino, Reggimento e costumi di donna*, Roma, 1995.

³⁹ C. GUIMBARD, “Recherches sur la vie publique de Francesco da Barberino”, *Revue des Études Italiennes*, 28, 1-2 (1982), pp. 5-39; A. THOMAS, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge*, Paris, 1883.

⁴⁰ S. BISCHETTI, A. MONTEFUSCO, *Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, vol. 1, Berlin, Boston, 2021; E. STOPPINO, “The Italian *Reggimento e Costumi di Donna* (Selections) and *Documenti d'Amore* (Selections) of Francesco da Barberino”, en M. JOHNSON (ed.), *Medieval Conduct Literature: An Anthology of Vernacular Guides to Behaviour for Youths with English Translations*, Toronto, 2009, pp. 127-183; C. CAZALÉ, “Le *Reggimento e costume di Donna* de Francesco da Barberino [Un miroir truqué]”, *Médiévales*, 6 (1984), pp. 69-84, part. 71.

⁴¹ C. HARDING, “Speaking in Pictures: Reading, Memory and Interpretation in Francesco da Barberino’s Advice to Women in his *Reggimento e costumi di donna*”, *RACAR: revue d’art Canadienne, Canadian Art Review*, 36-1 (2011), pp. 29-40, part. 33.

⁴² CAZALÉ, “Le *Reggimento e costume*”, p. 72.

⁴³ *Ibidem*.

Si bien no ha quedado rastro del programa iconográfico del *Reggimento*, así como los *Documenti*, el manuscrito fue concebido para combinar texto y miniaturas, como demuestran las descripciones de imágenes que pueden leerse en el códice. De esa manera, según Harding, el autor planificó un cuidadoso sistema de representaciones para incentivar mnemotécnicas con el fin de aprender y recordar los preceptos impartidos en el texto.⁴⁴

La ficción literaria se construye a partir de la declaración del autor de escribir inspirado directamente por las virtudes. Se trata de una obra de carácter moralizante, en la cual se imparten consejos según las diferentes clases sociales. Mientras que a las mujeres de clase alta se impone una conducta impecable, que implica un riguroso control de los gestos y del cuerpo, evidente en los preceptos que interesan a la práctica de la danza, de la música y del canto, a las mujeres de clases inferiores se les permite bailar con menos restricciones. A las primeras, por tanto, se les exige un comportamiento cónsono a su clase social, que implica contención y mesura en las expresiones del cuerpo. Francesco da Barberino delinea así un panorama en el que la danza es una actividad y una experiencia imprescindible en las primeras etapas de la sociabilidad de la mujer, es decir, la infancia y la juventud, las cuales tiene que ser reglamentadas dentro de un marco de estricto autocontrol y compostura. Los consejos impartidos por Barberini entonces interesan sobre todo a la mujer cuando se halla preparada para contraer matrimonio, mientras que se restringen cuando se dirigen a la mujer casada, que ya no tiene por qué bailar en público. Se trata de una interesante progresión que vincula la danza con la juventud y con el goce, con el placer del amor y la expresión de la alegría del cuerpo, todas ideas que, como se ha observado, están en la base del discurso visual y textual del *Roman de la Rose* y de los *Tacuina Sanitatis*. En todo caso, para las mujeres se reitera la necesidad de controlar el comportamiento, de ejercer autocontrol en varios aspectos de la vida y, sobre todo, en lo que concierne a las pulsiones sexuales, para conducir así a una existencia enfocada en la búsqueda del conocimiento y de las virtudes.

En el primer capítulo se trata de la mujer en edad infantil, mientras que en el segundo se imparten consejos para las jóvenes en tiempo de matrimonio. En ambos casos la materia se organiza según las clases sociales, empezando con las hijas de emperadores y reyes para descender a las hijas de jueces, médicos y otros burgueses, hasta llegar a las hijas de los campesinos. Así leemos en la primera parte (la infancia):

E se avien talora le convegna cantare per detto del signore o della madre o dalle sue compagne pregata un poco prima, d'una maniera bassa soavemente canti, ferma, cortese e cogli occhi chinati, e stando volta a chi maggior vi siede. E questo canto basso, chiamato camerale, è quel che piace e che passa ne' cuori; che dice uno provenzale cotali parole sovra questo punto:

ogni cantar si volge con assai
più dolcezza nella voce minore,
e questa passa più tosto nel core.
E messer Guido Guinizelli disse:
donna, il cantar soave
che per lo petto mi mise la voce
che spegne ciò che nuoce,
pensieri in gioia e gioia in vita m'have

⁴⁴ HARDING, "Speaking in Pictures", pp. 29-40.

e s'egli avien che per simil comando le convenga ballare, sanz'atto di vaghezza, onestamente balli; né già, como giollara, punto studi in saltare, acciò che non si dica che ella sia di non fermo intelletto.

Odi perché perdeo a Folcalchieri una gentil fanciulla lo maritaggio del duca di Storlich. Sensonia fue figlia di messer Guiglielmo de Folcalchieri, un valoroso cavaliere de scudo e antico gentile; e senza dubio ella era maravigliosamente bella. Lo duce di Storlich passava per lo paese, e, veduta lei, diliberò in sé di torla per donna. La madre ch'èbe nome madonna Genea, desinando il conte in camera con lei e certi altri ch'erano ivi ad albergo, la fecion ballare al suono d'uno mezzo cannone; sicché a uno accorto ballarech'ella volse fare ballando e saltando, cadde sì ch'ella mostrò la gamba; sì che il duce ne disdegnò e rimase per questo così alto suo onore.⁴⁵

Francesco da Barberino refuerza su consejo citando de forma muy significativa Guido Guinizelli,⁴⁶ principal representante del Dolce Stil Novo italiano, que había promulgado los ideales del amor cortés. La correcta modulación de la voz en el canto, se inscribe en una tradición que supera los límites de la literatura didáctica para buscar legitimación en la producción poética, que, como en el caso del *Roman de la Rose*, había proporcionado toda una ética de los gestos y los comportamientos en el marco de la relación amorosa. El “cantar soave” de esa forma, es actitud necesaria para provocar la “gioia”, indisolublemente vinculada con los ideales de comportamientos de la nobleza. Tanto el consejo como la citación poética y la anécdota ejemplar insisten en la contención del gesto por parte de la niña que aspira a tocar un instrumento acompañándose con la voz o a danzar. Su juventud y la dedicación a estos placeres no tienen por qué llevarla, sin embrago, a un comportamiento parangonable al de una “giullara”, cuya condena gozaba de una larga tradición en la literatura religiosa y en los *exempla*.⁴⁷

En el mismo libro el autor sigue con las advertencias:

Io vi misi di sovra figlia d'imperadore con quella di re insieme, ché quasi possono di costumi gire in simigliante grado; avegna ch'io ricordo che quanto ell'è maggiore cotanto è più obrigata ad alto costumare, come in essa è ciascuna, ché grande seria lo fallo: di tanto maggiore

Vendetta e pena degno,
quanto ha più onor, ch'a molti e quasi sdegno.
Or vi discendo agli altri gradi di questo capitolo.

⁴⁵ Se cita de la edición crítica de SANSONE (ed.), *Francesco da Barberino*, pp. 1-31, 11.

⁴⁶ Se trata de la rima XXI *Donna il cantar soave*, G. GUINIZZELLI: *Rime*, in *Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Mondadori, Milano 1986. Se vea también: M. MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze, 1969.

⁴⁷ C. KLAPISCH-ZUBER, “La danse de Salomé”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 46 (2017), URL : <http://journals.openedition.org/clio/13754>; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.13754>. Sobre los juglares y su condenación en la Edad Media se vean los estudios de referencia de C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, “L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo”, en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, pp. 207-258 y “Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34-5 (1979), pp. 913-928. Más recientemente C. DICKASON, “From Satanic Minister to Holy Model: The Sacralization of the Medieval Jongleur”, *Journal of the American Academy of Religion*, 90 (2022), pp. 860-891; J. M. ZIOLKOWSKI, *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*. Vol. 1: *The Middle Ages*, Cambridge, 2018; M. CLOUZOT, *Le jongleur, mémoire de l'image. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés, 1200-1330*, Pieterlen-Berna, 2011; *Musique, folie et nature au Moyen Âge. Les figurations du fou musicien dans les livres enluminés, XIII-XV siècle*, Berna, 2014; S. PIETRINI, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

E s'ella sarà figlia di marchese, di duca, conte o d'un altro simile barone porrà tenersi alli detti costumi; ma puote più indugiar a cominciare, e già non far sì alti portamenti, e non bisogna ch'ella cotanto stretti tenga suoi costumi.⁴⁸

A medida que desciende la escala social, a la mujer se le concede un mayor espacio y se le impone un menor control del comportamiento.

S'ella sarà figliuola di cavaliere da scudo o di solenne iudice o di solenne medico o d'altro gentile uomo li cui antichi ed ello usati sono di mantenere onore, nella cui casa sono o sieno usati d'esser cavalieri, costor pongo in un grado in questo caso e lasso il più e 'l meno a quella discrezione che Dio dà loro. E dico di colei c'ha questo grado, ch'ella non fia sì tosto tenuta alli costumi come quell'altre che dett'ho di sopra e porrà ben più ridere e giucare e più dattorno onestamente andare e anco in balli e canti più allegrezza menare; ma però ch'ogni etade onestade raconcia, parmi che, quanto puote, suo voler rafreni a trarsi a' bei costumi dell'altre più antiche, che tanto sé insorzi vergogna temendo. E poi riguardi alli detti costumi e, servando ciascuno quanto convegnia a lei, sua vita acosti ad averli con seco.⁴⁹

Se le permite reír, jugar, danzar y cantar con mayor alegría, si bien el precepto general de la contención sigue siendo el consejo principal de Francesco para toda mujer.

En la parte segunda el notario dirigiéndose a las jóvenes en edad de matrimonio analiza sistemáticamente sus comportamientos en sociedad y declara:

ma s'ella fosse in camera con sue maestre, over con altre donne in luogo alcun degl'uomini rimosso, porrà, per suo passare, parole belle e più alquante dire, e sollazzo con gioia usare talora, temperatamente, e pianamente dire il giorno una fiata alcuna bella e onesta canzonetta; né lodo in lei cantare in altra guisa o loco, né già ballare, e ancor men saltare. Ma però che durar no poria sì rinchiusa con tanto freno la sua tenerella età, lodo che, s'ella ha seco alcuna donna o balia over maestra che si intenda di suono, faccia talora sonar bassamente; e se 'l suo intelletto s'aconciasse a diletto, porrà imprendere d'uno mezzo cannone o di viuola o d'altro stornamento onesto e bello – e non pur da giullare- o vuole d'una arpa, ch'è bene da gran donna. E questo imprenda da donna, se puote; la qual se vien di fuori, tenga con seco allo suo insegnare presente alcuna delle sue maestre.⁵⁰

La mujer en la adolescencia tiene que dejar de bailar y saltar, permitiéndosele solamente cantar y tocar un instrumento con moderación. Barberino insiste aquí con el paragón con los juglares, aconsejando a la joven tocar no “da giullare”. La actividad musical de la joven mujer tiene que tener como objetivo el “diletto” contenido y mesurado de una gran dama y no la diversión fácil y desbocada provocada por las prácticas artísticas de una juglaresa.

Después de haberse detenido en un cuento ejemplar dirigido a mujeres del estamento intermedio, el autor sigue con sus preceptos:

Ritorno alla materia e dico che costei di questo grado, s'ella vorrà tal fiata ballare, cantare, o sollazzare in luogo onesto e d'oneste compagnie, tuttora vergognosa, il porrà fare servando i modi che già detti sono.⁵¹

⁴⁸ SANSONE (ed.), *Francesco da Barberino*, p. 13, 1-10.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 14, 1-11.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20, 13-25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 27, 18-20.

La hija de caballero o juez podrá bailar siempre que guarde decoro, esté en el contexto apropiado y con la correcta compañía. El lugar y los testimonios de la danza y del canto adquieren la misma importancia que la manifestación coreútica misma: se pone en evidencia de este modo la ascendencia platónica del pensamiento de Francesco, que insiste sobre la adecuación de los gestos y a la vez del espacio escenario de la danza.

Ora vi vengo a un altro grado e dico che, s'ella sarà figliuola di certi altri minori, come lavoratori, artefici, consimili persone, venga pensando e dirizando sé alli detti costumi e quanto conviene a suo minor stato.⁵²

E assai più porràe quanto a ballare, cantare e sollazzare usare larghezza; intenda onestamente sue contenenze; non meni cotali imaginari di se e la sua gente, quando ne venisse talento d'andare al pari coaltre maggiori.⁵³

Las jóvenes mujeres de los estamentos artesanos finalmente podrán bailar y contar con mucha más permisividad que las mujeres de clase alta, sin olvidar, en cualquier caso, observar las normas de medida y continencia.

La quinta parte está dedicada a los preceptos para las mujeres casadas, mientras que la parte sexta trata los consejos para las viudas. En semejantes circunstancias el baile queda terminantemente prohibido. La danza, por tanto, se admite sólo en joven edad: las primeras etapas de la infancia y de la juventud son las únicas en las que será lícito danzar.

Nel libro si Madonna Monias d'Egitto, che s'appella "libro defica l'arme del cuore", leggesi che li nimici delle donne sono diciassette: ornamenti, lusinghe, tesoro, lode vere o non vere, baldanza, sicurtà, solitudine, oziosità, ricchezza, somma necessità, vino, le piazze, le giostre, i canti, i sonari, saltari e, sovra tutte cose, la malvagia compagnia.⁵⁴

Usi lo men che puote alle finestre,
o per le vie rade volte si truovi,
e non istudi in far suo legature
troppo legiadre o suo drappi di veste
La sua usanza con donne mature;
balli e tutt'altre vanità lassi;
mostri che sempre cordogliosa sia;
prieghi sovente per lo suo marito
l'alto Signor che li perdoni a lei.⁵⁵

Finalmente, en la decimosexta parte Francesco vuelve, bajo inspiración de Prudencia, a dirigir sus palabras a las mujeres, esta vez en forma de aforismos y rimas.

quella che si diletta in balli spesso
dà segno ch'ella sia sospetta e vana
e ch'ami loda della gente strana.⁵⁶

⁵² *Ibidem*, p. 27, 30-33.

⁵³ *Ibidem*, p. 27, 37-39.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 74, 8-12.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 113, 7-15.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 182, 10-12.

Se pur vuoi entrare in balli
 Dove teco uomini sieno,
 sia di giorno chiaro almeno,
 o lumiera sia fatta
 che si veggia chi man gratta.⁵⁷

Cambiando registro el notario revela la amplitud de sus fuentes. Con la adopción de un tono agudo e irónico manifiesta su pensamiento misógino y reconduce el discurso sobre la danza a la inapelable condena eclesiástica.

DER WELSCHER GAST Y EL BREVIARI D'AMOR: LA DANZA COMO VICIO, LA DANZA DE LOS VICIOS

El problema moral, y la imparable lucha entre vicios y virtudes, subyace a la mayoría de los textos didácticos y se encuentra a menudo también en la base de los tratados de cortesía. El *Welsche Gast* (el huésped extranjero) es un poema en *Mittelhochdeutsch* (alto alemán medio) que trata de la educación de los jóvenes nobles y de la vida cortés y que se coloca a medio camino entre el tratado moral y un *Speculum principis*. El autor fue Tommasino de Cerclaria, Thomasin von Zerklare, un clérigo originario del Friuli, en Italia, que redactó su obra en la corte patriarcal de Wolfger von Erla en Aquileia hacia el 1215-1216. Tommasino compuso quince mil versos en rima consonante que se conservan en veinticinco códices redactados entre la segunda mitad del siglo XIII y el tercer cuarto del XV.⁵⁸ El autor ofrece una serie de preceptos para los jóvenes de alta alcurnia con el fin de conseguir una vida virtuosa, alejada del vicio y de los rituales de la vida cortés. Una parte especialmente relevante es aquella dedicada a las lecturas apropiadas para jóvenes hombres y mujeres, con una lista de personajes masculinos y femeninos ejemplares sacados tanto de la historia antigua como de la novela artúrica y cortés. La obra se acompaña con un aparato iconográfico complejo y original que traduce en imágenes, o complementa, el contenido de los versos. Si bien las referencias textuales a música y danza son muy escasas, de los códices que nos han llegado, diez contienen representaciones de instrumentos musicales o de figuras danzantes que bien ilustran el punto de vista del clérigo sobre el valor negativo de las performances coreo-musicales.⁵⁹ No sorprende, por tanto, la explícita condena de ministriles y juglares, una actitud que también se observa en la obra de Francesco da Barberino.

En total son tres las únicas referencias directas a la danza en este tratado de cortesía. En el primer caso, Tommasino aconseja a los jóvenes destinatarios de sus palabras que eviten actividades lúdicas y relacionadas con la expresión de la alegría y el goce durante el luto por

⁵⁷ *Ibidem*, p. 186, 24-28.

⁵⁸ P. LARSON, "Un trattatista friulano in lingua tedesca nel secolo XIII: Tommasino di Cerclaria", *Medioevo Europeo. Rivista di filologia e altra medievalistica*, 3/2 (2019), pp. 199-206; THOMASIN VON ZIRCLARIA, *Der welsche Gast* (*The Italian Guest*), M. GIBBS, W. McCONNELL (eds.), Kalamazoo, 2009; C. SCHNEIDER, P. SCHMIDT, J. ŠIMEK, L. HORSTMANN (eds.), *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022. Para una visión completa de las ilustraciones de los códices: *Welscher Gast Digital* <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>.

⁵⁹ M. HORYNA, J. ŠIMEK, "Musikalische Motive in den Illustrationen des Welschen Gastes", en C. SCHNEIDER, P. SCHMIDT, J. ŠIMEK, L. HORSTMANN (eds.), *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, pp. 201-218, part. 202.

la pérdida de un amigo: “debería rehuir de danzas torneos y música, este es el consejo que le doy”.⁶⁰ En el segundo caso, es la propia pluma del escritor la que habla, contenta de no tener que trabajar mientras el autor se abandona a la diversión: “Cuando tú estabas mirando los torneos y la danza junto a damas y caballeros, yo estaba encantada de estar contigo”.⁶¹ La tercera referencia a la danza, finalmente, se encuentra en una posición extra textual, ya que se halla en la filacteria de una imagen, donde esta se menciona vinculada a la tentación. El autor recomienda que el tiempo dedicado a rezar sea breve, para evitar distracciones de la mente como la aparición de una mujer que invite a la danza.⁶²

En tres de los códices que preservan el *Welsche Gast* se conserva además una original representación coréutica. Se trata de una simbólica carola de los vicios que aparece en dos testimonios del siglo XIV (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, f. 100v, y Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, f. 97r.) (Figs. 9-10) y en uno de la segunda mitad del XV (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320, f. 102r). La miniatura en este caso no corresponde a un pasaje concreto del texto. Su esquema se repite igual en los tres manuscritos: en el centro de la carola se encuentra la representación del vicio tocando un instrumento de viento, mientras a su alrededor se desarrolla la danza de los vicios, cada uno puntualmente identificado con una inscripción. La danza circular parece parodiar la carola cortés descrita en el *Román de la Rose* de Guillaume de Lorris, donde las que danzan son las virtudes del amor cortés. Al mismo tiempo alude a la idea de Juan Crisóstomo, retomada por san Agustín y repetida en varios textos morales y religiosos y en los *exempla*, el hecho de que en el centro de la danza esté el diablo: *chorea est circulus cujus centrum diabolus est*.⁶³

La disposición circular alrededor de una persona u objeto evoca además el tipo iconográfico con el que se representa la danza idolátrica de los judíos en torno al becerro de oro, con toda la carga negativa que esto conlleva.⁶⁴

La imagen de la danza circular de los vicios aparece en la parte final de los códices, en un contexto narrativo muy concreto en el que el autor describe la lucha alegórica de las virtudes contra los vicios. Las dieciséis figuras que danzan en círculo aparecen justo al final de la Psicomaquia, después de la miniatura que ilustra la celebración de la victoria por parte de las virtudes y que está estratégicamente colocada en el último folio de códice. Se trata, por lo tanto, de un diagrama mnemotécnico para el lector: la mentira, la vanagloria, la injusticia, la embriaguez, el robo, la violencia, la intemperancia, el libertinaje, el engaño, la fornicación, la inconstancia, la codicia, la avaricia, la usura, la envidia y la ira se mueven juntas en torno a la alegoría del vicio, desnudo, con un gorro frigio y una gaita.⁶⁵ En los tres códices se acentúa el carácter cortés de la carola con la presentación de una danza elegante, pausada, en la cual la mayoría de las alegorías se encarnan en un cuerpo femenino, elegantemente vestidas,

⁶⁰ *Er sol ouch mîden gern den tanz, / den buhurt und daz seitespil, / daz ist daz ich râten wil*, v. 5.602–5.604.

⁶¹ *Dô du mit rîtern und mit vrouwen / phlæge buhurt und tanz schouwen / dô was ich harte gern bî dir*, V. 12.241.

⁶² *Wol dan ze dem tanze*, vv. 10.187-10.200.

⁶³ SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, p. 166; TRONCA, *Christiana choreia*, pp. 96-99.

⁶⁴ HORYNA, ŠIMEK, “Musikalische Motive”, pp. 201-218.

⁶⁵ L. HORSTMANN, *Ikongraphie in Bewegung: Die Übertieferungsgeschichte der Bilder des “Welschen Gastes”*, Heidelberg, 2022.



Fig. 9. *Der Welsche Gast*, Cod. Memb. I 120, f. 100v, Forschungsbibliothek, Gotha. (foto: Forschungsbibliothek, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0001/image,info,thumbs)



Fig. 10. *Der Welsche Gast*, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 97r, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. (foto: Württembergische Landesbibliothek, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0001/image,info,thumbs)

siguriendo de esta forma la identificación de los vicios con la mujer danzante. Identificación que tiene una larga tradición en la cultura visual medieval y que se puede remontar hasta las ilustraciones del vicio de la lujuria en algunos códices de ámbito anglosajón de la Psicomaquia de Prudencio fechados entre siglo x y xii.⁶⁶

Si en el *Welsche Gast* el esquema de la danza circular es adoptado en el contexto de la representación de la Psicomaquia, de la lucha entre vicios y virtudes, y sirve de esquema mnemotécnico para el lector, en el *Breviario de amor* de Matfre Ermengaut todo el imaginario visual del amor cortés se pone al servicio de un discurso moral en contra de los vicios de la lujuria y la vanagloria. Al mismo tiempo se utiliza dicho imaginario para desarrollar un atento discurso sobre el uso de las riquezas y los bienes materiales.⁶⁷

El *Breviario* ha sido definido como un poema enciclopédico: la obra cuenta con 34.597 versos que se insertan en la tradición poética de los trovadores.⁶⁸ Una articulada red de imágenes sostiene el aparato teórico de este poema didáctico dedicado al amor divino y al amor

⁶⁶ L. BUTTÀ, “Danzando come Salomè, esultando come Miriam”, en L. BUTTÀ, F. MASSIP, R. SANCHIS FRANCÉS, *El teatro del cos. Dansa, espectacle i rituls a la Corona d’Aragó*, Roma 2022, pp. 72-73.

⁶⁷ F. BOTANA, “Virtuous and Sinful udes of temporal wealth in the Breviari d’amor of Matfre Ermengaud (ms. BL Royal 19.C.1)”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVII (2006), pp. 49-80.

⁶⁸ P. RICKETTS, “The Hispanic Tradition of the Breviari d’Amor by Matfre Ermengaud de Béziers”, en D. M. ATKINSON, A. H. CLARKE (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972, pp. 227-253; H. HARUNA-CZAPLICKI, “Les manuscrits occitans enluminés du Breviari d’amor: essai d’une approche artistique et historique”, en *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique*. Toulouse, 2016, pp. 37-85 (Cahiers de Fanjeaux,

humano, escrito muy probablemente por un laico próximo a la orden franciscana. De su autor se conoce bien poco, procediendo la mayoría de los datos biográficos del propio texto del breviario.⁶⁹ El poema se puede dividir en dos partes: una primera de carácter moral y religioso, con ejemplos sacados de las historias bíblicas, y una segunda que trata de discernir el amor terrenal entre hombres y mujeres, recorriendo, desde un punto de vista estrictamente moralizante, el camino de los tratados de amor.

La serie iconográfica dedicada al vicio de la vanagloria que se desarrolla en el “Perilhos tractaz d’amor”, como ha sido observado por Federico Botana, dialoga con el ciclo dedicado al buen uso de la riqueza, es decir, a las obras de caridad. Aquí los torneos, el banquete y la danza (Figs. 11-12), representados tanto en el conocido códice Royal MS 19.C.I de la British Library (f. 203v-f. 204v) como en el códice más tardío conservado en la Bibliothèque Municipale de Lyon ms. 1351⁷⁰ ff. 182v-183r, junto con la representación del homenaje a la dama y, finalmente, de la mala muerte del pecador, resignifican imágenes que pertenecían a la cultura visual y textual de los lectores laicos y cultivados del breviario, devolviendo así la danza al contexto del discurso didáctico con finalidad moral.⁷¹ Aquí la carola protagonizada por hombre y mujeres en fila, parecida en su esquema a las muchas representaciones que se habían difundido en los códices



Fig. 11. *Breviary d'amour*, Royal ms. 19.C.I, f. 204v, British Library (foto: British Library, con permiso)

51); I. CAPDEVILA, *Breviary d'amour: text, còdex, obra*, tesis doctoral, Barcelona, 2022; P.T. RICKETS, *Matfre Ermengaud, 1246-1322, et le Breviary d'Amor*. Perpignan 2012.

⁶⁹ BOTANA, “Virtuous and Sinful uses”, pp. 52-56; RICKETS, *Matfre Ermengaud, 1246-1322*, pp. 17-32.

⁷⁰ El códice digitalizado se puede consultar en <https://bvmm.irht.cnrs.fr/sommaire/sommaire.php?reproductionId=12449>.

⁷¹ Basta con recordar la asociación de danza y torneos en contextos festivos en la literatura cortés o un tratado como *Le livre de chivalerie* de Geoffroi de Charny (1350), donde en el marco del debate sobre los juegos y los pasatiempos de la clase noble el autor recuerda a su audiencia el hecho de que: *Et toutevoies devoit il sembler que li plus beaux jeux et li plus beaux esbatemens que telles gens qui tel honnour veulent querre devoient faire seroient qu'il ne se doivent point lasser de jouer, de joster, de parler, de dancier et de chanter en compagnie de dames et de damoiseles ainsi honorablement comme i puet...* R. W. KAEUPER, E. KENNEDY, *The book of Chivalry of Geoffroi de Charny. Text, Cotext, and traslation*, Philadelphia, 1996, p. 112, 93-98.



Fig. 12. *Breviari d'amor*, ms. 1351, f. 182v, Bibliothèque Municipale, Lyon (foto: Bibliothèque Municipale de Lyon, <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/12449/canvas/canvas-1332729/view>)

del *Roman de la Rose* y de otras narraciones cortesas, deja de ser espejo de diversión y alegría para manifestar su carácter pecaminoso con la inserción de dos figuras diabólicas que conducen el corro de los despreocupados bailarines hacia la perdición. El acto coréutico, exaltado en el marco del *fin'amor* como espejo de armonía y distinción social, desde el púlpito de los padres predicadores se configura nuevamente como un acto sacrílego y pecaminoso. Si bien Matfre Ermengaut probablemente no fue hombre de iglesia, su proximidad ideológica a la orden franciscana se hace evidente en su discurso hacia el mal uso de las riquezas, la vanidad de las cosas de este mundo y su severa mirada hacia la danza, aspectos todos que representaban un *modus vivendi* destinado a la perdición y que marcaban, paso tras paso, un camino que del jardín del placer conducía inexorablemente al infierno.

CONCLUSIONES

Entre el siglo XIII y el XIV aumenta el papel social de la danza entre las clases de poder. Su codificación en algunos tratados didácticos, en los cuales se apunta a su rol, negativo o positivo, en la formación de las jóvenes mujeres y los jóvenes varones de las clases altas, y su puesta en imágenes en las miniaturas de obras como el *Roman de la Rose*, contribuyen a enfatizar la dicotomía entre una danza lícita, identificada con el goce, el placer y considerada en definitiva una actividad imprescindible de la vida cortes y del *fin'amor*, y la memoria siempre viva de la mirada eclesiástica. Esta última condena no tanto la danza en sí, cuanto toda actividad que, olvidando los preceptos de una conducta piadosamente orientada, se desvía hacia los placeres y las vanidades de la vida. La danza juega en esta tensión un rol importante, evidenciado por el juego de referencias intervisuales e intertextuales detectables en la producción literaria y la cultura visual de la época. En definitiva, el acto coréutico es, por su propia naturaleza corporal, vinculado al placer, y sujeto por lo tanto a apartarse de las reglas sociales que ejercen un estricto control sobre el cuerpo en general y sobre el cuerpo femenino en particular.