

**DANSES IMAGINADES,
DANSES RELATADES**
PARADIGMES ICONOGRÀFICS DEL BALL
DES DE L'ANTIGUITAT CLÀSSICA FINS A L'EDAT MITJANA

DANCING IMAGES AND TALES
ICONOGRAPHY OF DANCE
FROM CLASSICAL TO MIDDLE AGE



LICIA BUTTÀ
JESÚS CARRUESCO
FRANCESC MASSIP
EVA SUBÍAS
(EDITORS)

Institut Català d'Arqueologia Clàssica

TRAMA|1
TREBALLS D'ARQUEOLOGIA
DE LA MEDITERRÀNIA ANTIGA

DANSES IMAGINADES, DANSES RELATADES
PARADIGMES ICONOGRÀFICS DEL BALL
DES DE L'ANTIGUITAT CLÀSSICA FINS A L'EDAT MITJANA

DANCING IMAGES AND TALES
ICONOGRAPHY OF DANCE FROM
CLASSICAL TO MIDDLE AGE

LICIA BUTTÀ
JESÚS CARRUESCO
FRANCESC MASSIP
EVA SUBÍAS
(editors)

Abstracts in English

TRAMA|1
TREBALLS D'ARQUEOLOGIA
DE LA MEDITERRÀNIA ANTIGA

Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Tarragona 2014

Dances imaginades, danses relatades : paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana = Dancing images and tales : iconography of dance from Classical to Middle Age. – (Trama : treballs d'arqueologia de la Mediterrània antiga ; 1)
Ponències presentades al seminari internacional, celebrat el 3 de desembre del 2012, organitzat pel Grup de Recerca ICONODANSA de la Universitat Rovira i Virgili. – Bibliografia. – Textos en català, castellà, anglès i italià, resums en anglès
ISBN 978849420341
I. Buttà, Licia, ed. II. Institut Català d'Arqueologia Clàssica III. Títol: Dancing images and tales
IV. Col·lecció: Trama (Institut Català d'Arqueologia Clàssica) ; 1
1. Dansa – Història – Fins al 1500 – Congressos 2. Dansa en l'art – Congressos 3. Dansa en la literatura – Congressos
793.3(091)".../1500"(063)
793.3(0:7)(063)
793.3(0:82)(063)

Aquesta obra es basa en les ponències presentades al Seminari Internacional "Dances imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins a l'Edat Mitjana", celebrat el 3 de desembre del 2012, organitzat pel Grup de Recerca ICONODANSA (Universitat Rovira i Virgili, URV), amb el suport del projecte de recerca 2011LINE08 (Banco Santander-URV).

Aquesta publicació s'inscriu en el marc dels treballs desenvolupats dins el projecte de recerca "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)", FF12013-42939-P, finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació, i ha estat possible també gràcies al suport del grup de recerca "Literatura Art i Representació a la llarga Edat Mitjana (LAIREM)", 2009SGR258 / 2014SGR894, finançat per l'AGAUR (Generalitat de Catalunya), i del grup de recerca "Estudis de literatura grega i la seva recepció (ELGAR)", 2009SGR799 (UB).



© d'aquesta edició, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC)

Plaça d'en Rovellat, s/n, 43003 Tarragona

Telèfon 977 24 91 33 - fax 977 22 44 01

info@icac.cat - www.icac.cat

Durant els nou primers mesos de publicació, qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer tenint l'autorització dels seus titulars, amb les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, www.cedro.org) si heu de reproduir fragments d'aquesta obra.

A partir del desè mes de publicació, aquest llibre està subjecte –llevat que s'indiqui el contrari en el text, en les fotografies o en altres il·lustracions– a una llicència Reconeixement-No comercial-Sense obra derivada 3.0 de Creative Commons (el text complet de la qual es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>). Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i les entitats que la publiquen i no se'n faci un ús comercial, ni lucratiu, ni cap obra derivada.

© del text, els autors

© de les fotografies i il·lustracions, els autors, llevat que s'indiqui el contrari

© de la traducció a l'anglès de l'article d'Elina Gertsman, Marta Giráldez Pubill

Primera edició: desembre del 2014

Coordinació editorial: Publicacions de l'ICAC

Disseny de la col·lecció i de la coberta: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Foto de la coberta: Dansa en cercle de dones, bronze d'Olímpia, segle IX aC, Museu Nacional d'Atenes. Foto: Pau Martínez.

Maquetació i impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Dipòsit Legal: T. 1838-2014 (format digital)

ISBN: 978-84-942034-1-1 (format digital)

SUMARI / CONTENTS

Danza y paradigma: una introducción. <i>Licia Buttà</i>	7
La dansa a l'origen de la polis: textos i imatges. <i>Jesús Carruesco</i>	9
Musica e danza in Magna Grecia e nella Sicilia greca: esempi di contesti delle performance rituali. <i>Angela Bellia</i>	21
Nereidas y bailarinas en el arte egipcio del período romano tardío: estilo, contexto y lenguajes de representación. <i>Eva Subías Pascual</i>	29
Χορός: A stage-shifting periact on which all the earth will dance. A Paradigm for dance from Antiquity to Byzantium and beyond. <i>Nicoletta Isar</i>	51
L'harmonia de l'univers: la dansa en cercle a l'edat mitjana. <i>Francesc Massip</i>	65
<i>Vacabimus</i> . Appunti per una cinesiologia dantesca. <i>Roberto Fratini</i>	85
Danzas en los márgenes: sobre las escenas cortesanas en el Salterio de la Reina María. <i>Licia Buttà</i>	109
La valoració del ball en textos morals, religiosos i literaris a l'antiga Corona d'Aragó. <i>Lenke Kovács</i>	123
Un baile que mata. <i>Elina Gertsman</i>	131
Bibliografia general / General Bibliography	145
Abstracts in English	157

DANZA Y PARADIGMA: UNA INTRODUCCIÓN

«De sólo ritmo, sin música, es el arte de los bailarines, estos también por medio de ritmos figurados imitan caracteres, emociones, acciones».

Aristóteles, *Poética*, 1, 26-27

La danza como objeto de narración, como ejemplo de conducta humana en los debates ético-morales, como alegoría política y religiosa o simplemente como elemento distintivo y anecdótico de la vida cortesana, representa bien la sociedad medieval en muchas de sus contradicciones. Más en general, por su relación con el cuerpo y los gestos el arte coréutico ha sido utilizado a lo largo de los siglos como herramienta para expresar conceptos, creencias, ideas filosóficas. Tanto en época clásica como en la cultura bizantina y durante la Edad Media la danza ocupa un lugar destacado ya que contamos con frecuentes referencias al baile en textos literarios, tratados éticos morales, documentos de archivo y testimonios visuales. Estas presencias se justifican a partir del uso paradigmático de la danza como espejo de conceptos e ideas. El cuerpo en movimiento como forma simbólica, como acto que define el espacio de la ciudad antigua a nivel físico, social y político, como momento creador de identidad popular en el Medioevo rural y como estilización civilizadora en la ciudad tardomedieval: he aquí sólo algunas de las cuestiones que han atraído el interés de los investigadores en las últimas décadas, convirtiendo la danza en objeto de investigación científica. Entre las muchas aportaciones cabe destacar las afirmaciones de Paul Zumthor: «Si no fuera por la indigencia de nuestra información habría que [...] reconocer la supremacía absoluta de la danza entre las formas de arte que pusieron en prácti-

ca o en causa, durante los siglos medievales, de alguna manera el cuerpo viviente».¹ Los estudios culturales conducidos por Jean Claude Schmitt, por otro lado, han prestado especial atención al cuerpo, a la danza, a la representación del ritmo en la cultura visual de la Edad Media. Schmitt ha sido pionero en identificar el gesto, el cuerpo, el movimiento rítmico como factores distintivos e identificativos de las comunidades sociales medievales contribuyendo así a una transformación epistemológica que en los últimos años ha modificado la propia manera de aproximarse a los temas de investigación, privilegiando motivos que por su naturaleza transversal pueden llegar a contribuir a una lectura más transparente de los fenómenos históricos y culturales en sentido amplio.² Tampoco hay que olvidar que las reflexiones de Aby Warburg a principios del siglo xx ya habían puesto de manifiesto la importancia de las imágenes en movimiento como *topos* mismo de la forma, una forma que atraviesa el tiempo y, adaptándose a nuevos estilos, lo modifica.³ Una contribución fundamental en esta dirección representan los estudios de iconografía de la danza, llevados a cabo tanto por parte de musicólogos como de historiadores del arte y del teatro⁴ que han demostrado como ciertas visualizaciones del baile se pueden considerar paradigmas, claves epistemológicas para aproximarse a ideas y conceptos del pasado.⁵ No se trata, como recuerda Agamben en sus reflexiones sobre el método, de aislar un concepto/metáfora, sino de entender hasta qué punto el mecanismo que nos brinda la identificación de paradigmas en los hechos culturales tiene un peso en nuestra capacidad de interpretar, analizar y comprender. Hay que considerar en primer lugar cómo el baile representado o descrito en textos literarios puede llegar a funcionar como una herramienta interpretativa analógica o, si se prefiere,

1. Paul ZUMTHOR, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, (1987), Madrid, 1989, p. 301.

2. Jean C. SCHMITT, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

3. Aby WARBURG, *Il rituale del Serpente. Una relazione di viaggio*, Milano, 1998; Claudia CIERI VIA, «Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"», *Quaderni. Warburg Italia*, 2/3, 2004/2005 (2006), pp. 63-136.

4. Pioneros respectivamente los artículos de Lillian B. LAWLER, «The Danse in Methaphor», *The Classical Journal*, 46, 8, 1951, pp. 383-391; Tillman SEEBASS, «Iconography and Dance Research», *Yearbook for Traditional Music*, 23, 1991, pp. 33-51; Jonathan J.G. ALEXANDER, «Dancing in the Street», *The Journal of Walters Art Gallery*, 54, 1996, pp. 147-162.

5. Giorgio AGAMBEN, «Qué es un paradigma», en *Signatura Rerum. Sobre el Método*, Barcelona 2008, pp. 4-16.

alegórica.⁶ Su frecuente ocurrencia en distintos ámbitos culturales da legitimidad al planteamiento teórico de este libro, que pretende ofrecer una visión de conjunto de algunos de los paradigmas coréuticos más repetidos, tanto en la tradición literaria como en el arte figurativo. La danza escrita cobra protagonismo en las palabras de aquellos representantes de la iglesia que quieren condenar su práctica en los sermones, manuales de confesores, textos didácticos y exegéticos, colecciones de *exempla*, textos relacionados con la mística. Descripciones, encuentros alegóricos en los cuales el baile juega el papel del acontecimiento mágico, están presentes en la literatura de carácter cortés y en la novela. La danza representada, por otro lado, pertenece a la cultura visual tanto de la época clásica como de la Edad Media: así aparece con frecuencia en relieves, cerámicas, en artesonados de iglesias, en capiteles de claustros, en los coros, en la decoración de palacios públicos y residencias privadas. La ilustración de manuscritos constituye, además, un rico y articulado campo en estricta simbiosis con el texto narrativo o poético. La danza bailada, finalmente, es el lado vivo y persistente de una larga tradición que ha sobrevivido hasta nuestros días. Si embargo, el objetivo aquí no es el de reconstruir a través de la narración y de la representación la ejecución de la danza del pasado, operación ésta que presentaría muchos puntos débiles y dudosos resultados. Más bien se busca perfilar unos *topoi* iconográficos recurrentes, para que la figuración y la narración de la danza puedan adquirir carácter significativo.

A través de la lectura de algunos de los paradigmas visuales y narrativos más comunes del baile, el volumen *Danses imaginades, danses relatades* pretende así destacar el uso simbólico, alegórico y en ocasiones al servicio del discurso político que del baile se hizo en época clásica y medieval, con especial atención a perfilar la relación existente entre herencias clásicas y mundo bizantino por un lado, civilización bizantina y occidente europeo por el otro. La danza en círculo es entonces una presencia que invade paradigmáticamente toda la cultura clásica, desde el arte figurativo hasta el teatro y sirve como elemento casi normativo de la praxis política, tal como se apunta en el estudio de Jesús Carruesco o como momento distintivos en los rituales de paso entre el estado de *παρθένος* a *γυνή*, según las investigaciones de Angela Bellia. Al mismo tiempo esta concepción se filtra, casi sin solución de continuidad, al mundo

bizantino, manteniéndose cristalizada en ámbito teológico según argumenta Nicoletta Isar. Eva Subías, por su parte, define un marco para una serie de imágenes-arquetípicas femeninas relacionadas con rituales y performances teatrales y de contenido místico en el ámbito grecorromano del Egipto tardío, que encuentran similitudes visuales en la vecina cultura hindo-budista del kushan al poner en valor los movimientos de danza como manifestación de la divinidad. También el occidente medieval volverá a presentar, polarizando su significado, la danza en círculo, tanto como figura de la “harmonia mundi” como del “monde renversé” dominado por los instintos y el pecado, como recuerda Francesc Massip. En la *Danse macabre* la peligrosidad del movimiento orquestado acaba, según la lectura propuesta por Elina Gertsmann, identificándose con la muerte misma, se explicaría así la progresiva pérdida de movimiento de los seres humanos frente a la concitada eferescencia de los seres diabólicos en aquello que puede considerarse uno de los temas principales de la reflexión sobre las postrimerías en la Edad Media tardía. La danza representada puede considerarse, entonces, documento del imaginario,⁷ y así lo es en sus apariciones en los márgenes de los manuscritos, en donde se fragmenta en copiosas tipologías. Un caso peculiar se detecta en los márgenes del Salterio de la Reina María, de la British Library: aquí desfilan como en un verdadero repertorio jóvenes, viejos, nobles, monjas, frailes y hasta monos. Más allá de que puedan o no reflejar las actividades placenteras de una determinada clase social, las carolas elegantes a la vez que singulares del salterio parecen funcionar como imágenes-síntesis tanto de un discurso de carácter moral como de episodios que pertenecen a la literatura cortés. Las menciones explícitas a la danza en fuentes de carácter ético-morales por otro lado, como las que analiza Lenke Kovács, ponen en evidencia la ambigüedad propia de la mirada eclesiástica hacia ella. Finalmente el baile en cuanto movimiento puro se transforma en protagonista, en centro narrativo, en báscula de la historia en un texto como la Divina Commedia, en donde la danza no solamente es relatada, sino que, en el análisis de Roberto Fratini, acaba siendo parte de la construcción figural del poema, tanto lingüística como estructuralmente.

Licia Buttà
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

6. AGAMBEN, *cit.* (en nota 5), p. 8.

7. Modélico en este sentido es el análisis conducido por Fratini sobre el paradigma iconográfico de ballet en época romántica: ROBERTO FRATINI, «Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica en la litografía del siglo XX», *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, 35, 2009, pp. 188-240.

LA DANSA A L'ORIGEN DE LA POLIS. TEXTOS I IMATGES

JESÚS CARRUESCO

Institut Català d'Arqueologia Clàssica
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

En els seus diàlegs de maduresa, a partir de la *República* i sobretot a les *Lleis*, Plató atorga al cor (*χορός*) –entès a Grècia com una combinació de música, cant i dansa– un paper fonamental en l'educació del ciutadà de la seva ciutat ideal.¹ És a través de la pràctica coral institucionalitzada, que Plató anomena *χορεία*, que els joves s'han d'educar en els valors cívics i que els adults actualitzen periòdicament els fonaments i els llocs de la identitat col·lectiva. No hi ha res de revolucionari en aquesta asseveració. El cor constitueix una institució bàsica de la polis grega des dels seus orígens i, darrere de la seva aparent radicalitat, la proposta platònica constitueix en certa manera una refundació de la polis retornant a les seves bases originàries, en oposició a l'Atenes democràtica, centrada en el teatre, que Plató considera una forma adulterada i pervertida del cor arcaic.²

En aquest article ens centrarem en la funció de la dansa en els orígens de la polis grega, remuntant-nos a principis de l'època arcaica, l'època del naixement de la polis, de la poesia èpica i de l'art geomètric i orientalitzant. La tesi general en què s'emmarca la lectura de textos i imatges que aquí proposem és que la pràctica ritualitzada del cor, que òbviament no és exclusiva ni d'aquesta època ni de la cultura grega, tanmateix és seleccionada i promocionada en un grau extraordinari

en el període tardogeomètric (s. VIII-VII aC) fins a esdevenir el principal paradigma simbòlic articulador de la polis naixent a tots els seus nivells.³ Plató utilitza el terme *χορεία*, un substantiu abstracte per oposició al *χορός* com a pràctica coral concreta. Nosaltres traduirem aquest terme grec pel neologisme 'coralitat', que inclou el cor, però també el seu ús com a representació metafòrica o simbòlica, explícita o subjacent a una pluralitat de manifestacions. Es tracta d'una matriu cultural que forneix paradigmes ordenadors a tots els nivells d'articulació de la comunitat, més enllà de la pràctica mateixa de la dansa en el cor. Podem esmentar, sense pretensió d'exhaustivitat, l'articulació social, política, temporal, espacial, discursiva o iconogràfica. En els textos i imatges que comentarem a continuació aquests nivells d'articulació apareixeran sovint combinats; per a més claredat, doncs, podem enumerar-los de manera esquemàtica:

a) Articulació social: la dansa coral defineix i estructura la col·lectivitat, la seva composició en franges d'edats, en diferència de gènere o en diferència de classe (particularment la polaritat fonamental aristòcrates – poble, en termes grecs βασιλείς / ἄριστοι vs. λαός / δῆμος); gestiona l'intercanvi i el vincle social entre individus, famílies i classes i la integració dels elements externs (el ξένος, l'estranger com a hoste); i articula col·

1. Plat., *Leg.*, 654a-b, 765a ss., 795d-e, 799a ss., 814d ss.

2. Sobre el cor ritual grec (amb exclusió del cor teatral), les obres fonamentals són: Steven LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-London, 1993; Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, MD, 2001; Barbara KOWALZIG, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, 2007. Sobre la lírica coral com a gènere literari, vegeu recentment LUCIA ATHANASSAKI, EWEN BOWIE (ed.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Trends in Classics Supplementary Volumes, 10, Berlin, 2011.

3. Hem analitzat aspectes específics d'aquesta hipòtesi en una sèrie d'estudis recents, fites d'un *work in progress* que aspira a la confirmació de la validesa general d'aquest paradigma. Els més rellevants d'aquests estudis per al present article són: Jesús CARRUESCO, «La colère d'Aphrodite et d'Hélène dans la poésie grecque archaïque», in Sydney Hervé Aufrère, Michel Mazoyer (ed.) *Clémence et châtiment*, Paris, 2009, pp. 39-47, 2009; Jesús CARRUESCO, «Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega», in José Francisco González Castro, Jesús de la Villa Polo (ed.), *Actas del XII Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, València, 2010, vol. 2, pp. 271-277; Montserrat REIG, Jesús CARRUESCO, «Chôros-Chôre: la delimitació de l'espai en els textos homèrics», in Eulàlia Vintrolà, Francesca Mestre, Pilar Gómez (ed.), *Homenatge a Montserrat Jufresa*, Barcelona, 2012, pp. 285-310; Jesús CARRUESCO, «Choral Performance and Geometric Patterns in Textual and Iconographic Representations», in Vanessa Cazzato et alii, (ed.), *The Look of Lyric, Mnemosyne Supplementum*, Leiden, en premsa.

lectivitats en nivells superiors a la polis (en els santuaris d'abast supralocal, com ara els jonis a Delos o el conjunt dels grecs a Delfos i Olímpia).

b) Articulació del temps i de l'espai públic: el cor forneix simbòlicament un patró de repetició i recurrència cíclica (p.ex., a nivell mític i cultural, les Hores i altres grups de divinitats representades coralment), que es projecta sobre la realitat col·lectiva articulant el calendari i l'espai, tant els espais públics de la ciutat (vies processionals, àgora, santuaris) com el territori en el seu conjunt (com suggereix la relació lèxica *χορός – χώρα*),⁴ a dins i a fora del casc urbà.

c) Articulació dels discursos d'autoritat, caracteritzats per l'*ἀλήθεια* ('veritat', entesa com a 'no oblit')⁵ i la *μίμησις* (entesa performativament com a 'imitació activa, articulació, configuració') i vehiculats per dos canals privilegiats, l'auditiu (la veu rítmica i eficaç transmesa per les Muses als poetes, però també als 'reis', alhora polítics, jutges i legisladors)⁶ i el visual (assegurant la funció activa, performativa i ordenadora de la imatge).

Una qüestió de caire alhora cronològic i conceptual necessita un aclariment previ. En parlar de l'origen de la polis grega ens referim a un procés d'una enorme complexitat, que coneix diferents ritmes i modes de desenvolupament segons els llocs, i inclou múltiples formes d'organització col·lectiva, com ara la polis pròpiament dita i sistemes confederats que els grecs generalment designaven amb el terme *ἔθνος*. El paper central del cor que aquí estudiem, tanmateix, constitueix un tret general de la cultura grega, i el trobem també sota múltiples formes en cadascuna de les regions del món grec i també en el nivell panhel·lènic de l'èpica homèrica i hesiòdica i dels santuaris supralocals, com Delfos, Olímpia o Delos. Pel que fa a la cronologia, es tracta d'un fenomen que es prolongarà al llarg de tota la història grega amb un grau de continuïtat extraordinari (com ho demostra l'estudi de Nicoletta Isar sobre el món bizantí, en aquest mateix volum). Tanmateix, per tal de cenyir-nos al moment històric de l'aparició de la

polis, centrarem aquí l'atenció en textos no pròpiament corals (els de la lírica coral o el drama àtic, que daten majoritàriament dels períodes tarδοarcaic i clàssic), sinó pertanyents a la tradició èpica panhel·lènica, tant homèrica com hesiòdica. De manera anàloga, els aspectes que fan referència a la importància del model coral en l'àmbit de la imatge (com ara la funció de definir marges o de relacionar les imatges figuratives amb els motius abstractes) poden observar-se ja en la iconografia del període geomètric.

El primer text, i el més important, és la descripció de l'escut que el déu Hefest fabrica per a Aquil·les a la *Iliada*.⁷ Aquest escut és el suport d'una sèrie de representacions iconogràfiques per una banda còsmiques en els seus extrems, amb els astres al centre i Océa formant la vora exterior; per altra banda, en els espais intermedis, amb la representació paradigmàtica de la polis, en forma polaritzada de dues ciutats, una en pau i l'altra en guerra. L'escut esdevé així alhora una imatge del cosmos i una imatge de la polis, i totes dues queden interrelacionades per la presència, figurada i metafòrica, de la dansa.

En efecte, tres escenes corals (i per tant de dansa) vénen a posar en relació aquests dos nivells, còsmic i polític, per una banda, però també, per altra banda, a ritmar i articular l'espai iconogràfic de la representació de la ciutat. Aquesta s'obre, tot just després de la descripció del cercle central de l'escut ocupat pels moviments dels cossos celestials (que es descriuen amb vocabulari i imatgeria inequívocament coral, com en el cas de la tensió eròtica entre Orió i l'Ossa),⁸ amb una escena de matrimoni múltiple en la qual els joves acompanyen les núvies per tota la ciutat amb cants nupcials (himeneus) i danses circulars:

Ἐν δὲ δύο ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνά ἄστου, πολλὸς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν

4. Cf. REIG, CARRUESCO, *cit.* (a la nota 3), on estudiem aquesta relació, establerta en primer lloc, en apèndix a la seva obra, per Deborah BOEDEKER, *Aphrodite's Entry into Greek Epic, Mnemosyne Supplementum*, 32, Leiden, 1974.

5. Sobre el concepte de 'veritat' a la Grècia arcaica, cf. Marcel DETIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, 1972.

6. Cf. Hes., *Theog.*, 80 ss.

7. Sobre aquest passatge, cf. Gregory NAGY, «The shield of Achilles: End of the Iliad and beginning of the polis», in Gregory Nagy, *Homeric Responses*, Austin, 2003, pp. 194-207; Martin REVERMANN, «The text of *Iliad* 18.603 and the presence of an ΑΟΙΔΟΣ on the shield of Achilles», *CQ*, 48, 1998, pp. 29-38; Andrew S. BECKER, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, London, 1995; Oliver TAPLIN, «The Shield of Achilles within the Iliad», *Greece and Rome*, 27, 1980, pp. 1-21; Guenter A. DUETHORN, *Achilles' shield and the structure of the Iliad*, Amherst, Mass., 1962.

8. Sobre la dimensió coral del moviment dels astres a la Grècia arcaica, cf. Gloria FERRARI, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago, 2008; Charles SEGAL, «Sirius and the Pleiads in Alcman's Louvre Partheneion», in Charles Segal, *Aglaiia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham, MD, 1998, 25-41.

αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ιστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

Va figurar-hi dues belles ciutats d'homes moridors. En l'una hi havia noces i festins. S'enduien de les cambres nupcials les núvies, les feien anar per la ciutat a la llum de torxes enceses i entonaven molts himnes de boda. Donaven voltes nois dansadors, al mig dels quals emetien sons flautes i fòrminxs. Les dones les admiraven dretes, cadascuna a la porta de casa seva.⁹

Des del punt de vista de l'espai, el moviment coral aquí descrit defineix l'espai públic de la ciutat, per oposició a l'espai domèstic de la casa, en les dues modalitats, corresponents al cor processional i al cor estàtic, dels carrers recorreguts pels seguicis nupcials, marcats per l'himeneu, i les places suggerides per les danses circulars, que defineixen un punt central ocupat per l'instrumentista. Des del punt de vista de la societat, l'esquema bàsic del ritual iniciàtic que és el matrimoni genera la polaritat generacional mares-filles, amb els joves com els actors de la dansa i els adults com el seu públic. Tanmateix, l'absència del mascle adult del text és significativa: aquest cor iniciàtic se situa d'alguna manera en el marge del cos cívic, definint des d'allà el seu centre, el ciutadà. Aquest el trobem immediatament a continuació, en una escena de judici a l'àgora:

λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἄθροοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεΐκειον εἵνεκα ποινῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· [...]
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον ἀμφὶς ἀρωγοί·
κῆρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,
σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦϊσσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δίκαιον.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα,
τῶ δόμεν ὃς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

Els homes eren tots a l'àgora, on havia sorgit una disputa: dos homes es discutien per la sanció corresponent, a causa de l'assassinat d'un home [...]. La gent cridava a favor de tots dos, defensant o bé l'un o bé l'altre. Els heralds intentaven refrenar la multitud. Els an-

cians estaven asseguts en pedrissos polits al cercle sagrat i tenien a les mans els ceptres dels heralds de veu sonora, amb els quals s'alçaven i emetien el dictamen alternativament. Al mig d'ells hi havia dos talents d'or per a donar-los al qui pronunciés la sentència més recta.¹⁰

La necessitat de llegir els dos episodis successius com dues meitats d'una mateixa realitat (com, en tot l'escut, la ciutat en pau i la ciutat en guerra) queda palesa en observar, d'una banda, la complementarietat dels actors: joves i dones en el primer, homes i ancians en el segon. Però encara més important és observar, en els termes subratllats, la presència d'un vocabulari coral, amb l'ἀγορά com a espai cívic definit per l'acció d'aplegar-se (ἀγείρω) i configurat a partir d'un cercle sagrat (ἱερός κύκλος)¹¹ que articula i unifica els espais polaritzats que es troben a l'exterior (dos semicercles ocupats pels dos bàndols que la discòrdia separa) i a l'interior (els dos talents que la sentència dels jutges asseguts en el cercle unirà en un únic premi per al vencedor). En la seva estructura agonística, el ritual del cercle recompon els vincles socials amenaçats per la sempre amenaçadora Eris (νεῖκος). Que aquest ritual es pensa seguint una matriu coral queda també de manifest, a més de per l'èmfasi en la circularitat, pels termes de successió i alternança, que recullen modalitats característiques de la performance coral grega, el cant responsorial i el cant amebueu, entre diversos solistes i entre solistes i cor, respectivament. D'aquesta manera, al principi de la descripció de la ciutat, els fonaments mateixos de la vida cívica queden definits per aquesta doble escena, amb la presència inaugural d'un cor real i un de metafòric.

Parlant de metàfora, en el sentit etimològic de trasllat i projecció de significat, l'anàlisi d'aquest passatge ens permet d'afirmar que aquesta és precisament una de les funcions primordials del cor grec, la seva capacitat d'estructurar i definir simbòlicament altres àmbits, on no és literalment present. En aquest sentit, és significativa la situació medial de l'escena explícitament coral de l'himeneu entre la descripció del moviment dels astres i la dels moviments i disposició dels ciutadans en l'escena judicial a l'àgora, totes dues, com hem

9. *Il.* 18, 490ss. (trad. Joan Alberich).

10. *Il.*, 18, 502ss.

11. Cf. els espais circulars relacionats amb la dansa coral en tipologies monumentals d'èpoques posteriors, com ara l'*orchestra* del teatre o espais rituals com el 'cercle ritual' de Samotràcia, estudiat recentment per Donna B. WESCOAT, «Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrace», in Donna B. WESCOAT, Robert G. OUSTERHOUT (ed.), *Architecture of the Sacred: space, ritual, and experience, from classical Greece to Byzantium*, Cambridge, 2012, pp. 66-113.

apuntat, fortament marcadés per valències corals, per bé que la dansa no hi és literalment present. Deixem aquí apuntada aquesta disposició textual, que reprendrem al final de l'anàlisi de l'escut per comparar-la amb la disposició del cor en les fonts iconogràfiques.

Al passatge que hem considerat segueix la descripció de la ciutat en guerra, en què no ens detindrem, però on podem percebre interessants simetries amb les pràctiques col·lectives esmentades, com en l'escena de l'emboscada i el setge, també tenyides de coralitat. A continuació, la pau retorna per a la descripció dels treballs del camp, amb una doble escena de llaurada i de sega, que culmina amb la celebració d'un banquet que aplega el poble treballador, el rei-aristòcrata i les dones, seguida d'una escena de verema, on el cor torna a aparèixer de manera explícita:

Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν ἀλώην
καλὴν χρυσεῖην· [...]
[...] μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,
τῇ νίσοντο φορῆες ὅτε τρυγόμεν ἀλώην.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἦῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιθδέα καρπὸν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμυγι λιγείῃ
ἡμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῆ τ' ἰνυμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

Va representar-hi, a més a més, una gran vinya carregada de raïm, bella, tota d'or. [...] Només hi havia un sol camí, per on els veremadors anaven quan feien la verema. Unes noies i uns xicots, plens de pensaments juvenívols, portaven dins cistells trenats el raïm dolç com la mer. Al mig de tots ells, un jove, amb una fòrminx sonora, els tocava una música amable i entonava una bella cançó amb la seva veu delicada. Els altres, colpejant a terra al mateix ritme, el seguien saltant amb els peus entre cants i crits de joia.¹²

El cant i la dansa recorren aquí no l'espai urbà de carrers i places de l'escena de l'himeneu sinó el

territori rural de la polis, el que els grecs anomenen la *chôra*. El moviment coral articula aquest espai traçant un eix que el travessa i l'orienta, el camí que uneix la vinya amb la ciutat, definit en el sentit del retorn cap a aquesta. En la seva anàlisi del procés de definició de la polis, Polignac ha remarcat la importància d'aquest eix articulador del territori, portant generalment del santuari extraurbà al centre urbà en forma de via processional recorreguda ritualment per la col·lectivitat en festes importants, com ara les Jacínties lacònies, marcant el viatge de retorn del santuari d'Amiclas a Esparta.¹³

De nou aquesta escena coral ocupa un lloc mitjancer entre les escenes agrícoles que la precedeixen i la descripció de les tasques de la ramaderia, amb vaques i ovelles, que la segueixen. No és aquest el lloc per a una anàlisi detallada del vocabulari emprat, que hem realitzada en un altre treball.¹⁴ Ens limitarem aquí a observar la presència de correspondències lèxiques que tenyeixen de coralitat la descripció dels moviments dels animals i les persones.¹⁵ De nou la descripció del cor articula les escenes contigües i estructura paradigmàticament l'espai físic i social de la polis.

Aquesta representació de la ciutat paradigmàtica sobre l'escut d'Aquil·les fabricat per Hefest culmina, immediatament després de les escenes de pasturatge esmentades, amb una darrera i especialment elaborada escena coral, en un espai anomenat precisament *chorós*, una pista de dansa construïda *ad hoc* a imitació d'un exemple mític, el 'cor' que Dèdal construï per a Ariadna a Creta. Nois i noies, luxosament vestits i adornats, amb garlandes, joies i precioses armes, dansen envoltats per una multitud que els contempla admirada, a ells i els seus moviments, que tracen sobre el terreny formes diverses i alternades, tantost un cercle perfecte, comparat a la roda del torn quan un terrissaire construeix un vas, tantost línies (στίχες) rectes o entrecreuades formant una graella o un dibuix sinuós, mentre que dos acròbates generen en el centre vertiginosos remolins:

12. *Il.*, 18. 561ss.

13. François DE POLIGNAC, *La naissance de la cité grecque*, Paris, 1995.

14. CARRUESCO, en premsa, *cit.* (a la nota 3).

15. Com ara la línia sinuosa que dibuixen els bous sobre el camp que estan llaurant, designada amb els verbs *διεύω* i *στρέφω*, que es correspon a un dels moviments dels dansaires en la darrera escena coral de l'escut i, significativament, a la disposició del text, freqüent en les inscripcions més antigues, anomenada precisament *βου-στροφηδόν*. Connexions lèxiques com aquesta (cf. el terme *στοιχηδόν* per a una altra disposició textual, en relació a les *στίχες* del cor en el passatge que ens ocupa), unides a una anàlisi acurada de les inscripcions més antigues conservades, com la de l'enòcoe del Dípilon (s. VIII aC), el contingut de la qual es refereix precisament a la dansa, apunten a la importància crucial del paradigma coral per pensar l'escriptura, en el moment de la seva reaparició a la Grècia arcaica, com a visualització coreogràfica del llenguatge, una hipòtesi que pensem demostrar en un futur estudi.

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
 τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ
 Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
 ἔνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι
 ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.
 τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
 εἶτα' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
 καὶ ῥ' αἶ μὲν καλάς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
 εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
 οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι
 ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
 ἐζόμενος κεραμεὺς περὶήσεται, αἶ κε θέησιν·
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
 πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος
 τερπόμενοι· [μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος αἰοῖδός
 φορμίζων,] δοῖω δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσοις.
 Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο
 ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.

Va cisellar-hi també l'il·lustre Camatort un lloc de dansa (*χορός*) semblant a aquell que en altre temps Dèdal va fer (*ἀσκέω*) a l'espaiosa Cnosos per a Ariadna, la de bells rínxols. Allí xicots i donzelles, dignes d'un dot de molts bous, dansaven tot donant-se les mans pel canell. Elles portaven vestits fins, i ells un quitons ben teixits, que lluien lleugerament amb oli. Elles duïen belles corones, i ells portaven espases d'or penjades de baldrics de plata. De vegades corrien amb passos ensinistrats molt àgilment, com quan un terrissaire assegut prova la roda (*τροχός*) feta a mida per a les seves mans per veure si corre, i altres vegades corrien en rengleres (*στίχες*) els uns envers els altres. Una gran multitud embadalida era al voltant de la deliciosa dansa. Al mig un aede diví tocava la fòrminx i dos acrobates, que iniciaven la dansa, feien tombarelles entre ells, al bell mig. Finalment hi va representar la gran força del riu Océan a la vora més extrema de l'escut sòlidament fabricat.¹⁶

Múltiples aspectes reclamarien una atenció molt més detallada que la que aquí ens podem

permetre. També seria necessari posar en relació aquesta descripció amb els textos de lírica coral de què disposem. Ens limitarem doncs a destacar sumàriament els trets més rellevants per a entendre la funció central de la dansa en l'articulació de la polis. En primer lloc, cal parlar esment a la dimensió espacial del cor, que aquí designa un espai delimitat i/o construït que remet al sagrat cercle de pedres polides on se celebrava l'escena judicial a l'àgora en el passatge inicial, abans considerat. La identificació del cor amb l'espai de l'àgora la retrobem a l'*Odissea*, en la descripció de la dansa dels joves feacis en l'escena de presentació de l'hoste estranger, Ulisses, davant de tot el poble feaci a l'àgora d'aquest altre model de ciutat.¹⁷ En les ciutats reals, l'àgora d'Esparta, o una part del seu espai, rebia el nom de *Χορός*, i en l'àgora d'Atenes un espai específic, la ubicació del qual ha estat objecte d'intensos debats entre els arqueòlegs, era anomenat l'*Ὀρχήστρα*, és a dir, Pista de Dansa, un terme reprès posteriorment en el marc d'aquest espai coral monumentalitzat que és el teatre, designant precisament el seu centre generador, físicament i conceptual.

En segon lloc, el fet que aquest espai coral sigui una imitació d'un altre de paradigmàtic, el *χορός* d'Ariadna a Creta construït per Dèdal, remet al caràcter profundament mimètic del cor grec, a diversos nivells. En el nivell temporal, l'acció coral organitza el temps de la ciutat en un ritme cíclic de *re-performances*, reactualitzacions repetides d'un temps i un model paradigmàtic, el del mite diví i heroic, tal com podem observar en la presència recurrent del mite en els textos pròpiament corals, com ara els partenis d'Àlcman o els epinícis de Píndar o Baquilides.¹⁸ En el nivell de les imatges, la mimesi de la dansa coral genera uns models que es projecten sobre l'espai i la població de la ciutat, en aquest cas l'espai simbòlic del laberint –tal com suggereix l'evocació de Dèdal i Ariadna–, que sabem que era imitat coreogràficament en la famosa dansa de la grua, en el santuari apol·lini de Delos.¹⁹ La dansa dels joves de la ciutat homèrica imita, doncs, la

16. *Il.* 18, 590ss.

17. *Od.* 8, 250ss. És significatiu observar també aquí, en dues ocasions, l'ús espacial del terme *chorós*, designant l'espai on es celebra la dansa.

18. Un exemple extraordinàriament sofisticat l'ofereix el final de la *Pítica* 9 de Píndar, on la celebració del jove vencedor se situa sobre el rerefons del temps històric de la fundació de la ciutat, Cirene, amb l'evocació d'unes noces d'un avantpassat seu amb una princesa de la noblesa indígena líbia, que al seu torn imitaven les segones noces que, en el temps encara anterior del mite heroic, Dànaos havia fet per a les seves filles, les Danaïdes, en forma de ritual alhora agonístic i coral: una cursa en què les núvies, formant un cor, eren el premi.

19. Plut., *Thes.* 21: «Teseu va dansar amb els joves la dansa que encara avui diuen que practiquen els delis. Aquesta consisteix en una imitació dels revolts i interseccions (*περίοδοι, διέξοδοι*) del Laberint, seguint un ritme ple de girs i canvis de direcció (*παρὰλλάξεις, ἀνελιξεις*). Els de Delos anomenen aquest tipus de dansa 'la grua' (*γέρανος*), segons refereix Dicarc.»

que en el temps del mite van dansar per primer cop els joves atenesos salvats per Teseu, resolent simbòlicament l'espai caòtic del laberint, que els seus moviments rememoren, en el cercle i la línia del cor apol·lini. La funció articuladora del cor equival aquí a una refundació simbòlica de la ciutat, en el marc de l'esquema iniciàtic que aquest cor de joves, fills de ciutadans i futurs ciutadans, actualitza davant dels ulls satisfets de la comunitat.

En tercer lloc, és rellevant la posició d'aquesta darrera escena coral, tancant tota la descripció paradigmàtica de la ciutat en l'escut, que s'obria precisament amb la primera escena coral, la de l'himeneu. Si aquella anava precedida per la representació còsmica dels astres, ocupant el centre (ὀμφαλός) de l'escut, aquesta ve seguida de la imatge també còsmica del riu Oceà, límit extern alhora de l'escut i del món. Aquesta divinitat, rarament representada, apareix en un dinos arcaic del British Museum, signat per Sòfilos, participant precisament en una processó nupcial, la de Tetis i Peleu, com la que es descriu al principi de l'escut (fig. 1). Però el que aquí ens interessa destacar és la funció de marge simbòlic del cor, ja al·ludida anteriorment. Es tracta, però, d'un marge dinàmic, actiu i mimètic, que configura i interconnecta els espais, extern i intern, que delimita, ja sigui l'espai simbòlic del ciutadà (en contextos iniciàtics, com aquí, o d'integració de l'estranger a través de l'hospitalitat, com en l'escena coral a Feàcia, en el llibre 8 de *Odissea*), ja sigui els espais físics de la imatge. En aquest sentit, hem de recordar que el text que ens ocupa és la descripció d'una imatge (una ἔκφρασις, en termes retòrics) i, efectivament, en la iconografia de la ceràmica grega, des d'època geomètrica, el cor sol ocupar l'espai del marge, proper a la boca del recipient (fig. 2), i en aquesta posició es pot identificar amb la sanefa o orla geomètrica, com la greca o el meandre, que, com veurem a continuació, podien ser llegides per ulls contemporanis com a representacions estilitzades o abstractes del cor. Aquesta relació és suggerida per l'observació de les peces, que tendeixen a estilitzar la connexió dels braços i les mans dels dansaires fins al punt de convertir-los en representacions quasi geomètriques, seguint l'esquema, per exemple, del meandre o la greca (fig. 3). Igualment, la comparació entre dues copes àtiques representant, respectivament, la lluita d'Hèracles i Nereu i de Tetis i Peleu, apunta a aquesta mateixa equivalència visual (fig. 4-5). En el segon cas, a més, l'equivalència formal entre la greca de la sanefa exterior i el motiu geomètric del centre del vas, precisament la imatge coral –en aquest cas, alhora agonística i matrimonial– de



FIGURA 1. Dinòs àtic signat per Sòfilos, Noces de Tetis i Peleu. Detall: Oceà i Tetis, c. 580 aC, British Museum.

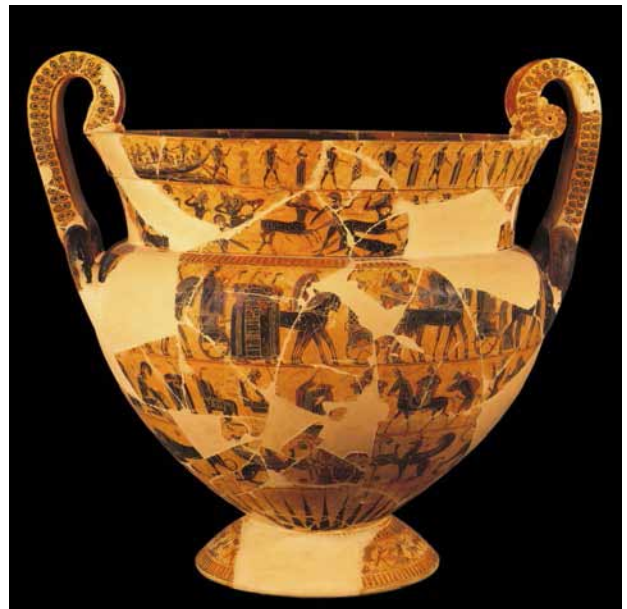


FIGURA 2. Crater àtic, anomenat vas François, c. 570 aC, Museu Arqueològic Nacional de Florència.

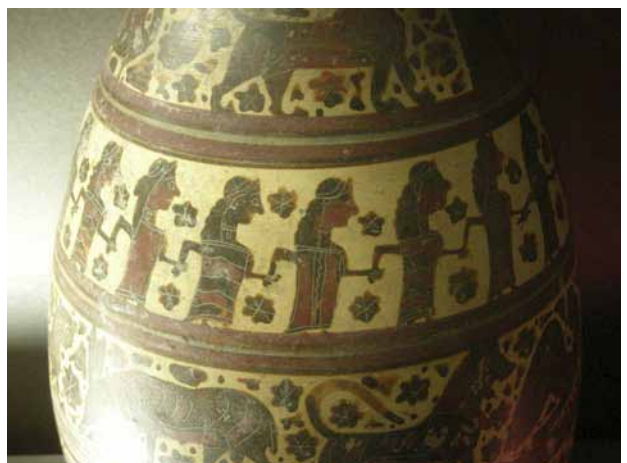


FIGURA 3. Olpe coríntia, Pintor de l'Ànodos, c. 600-590 aC, Museu del Louvre.

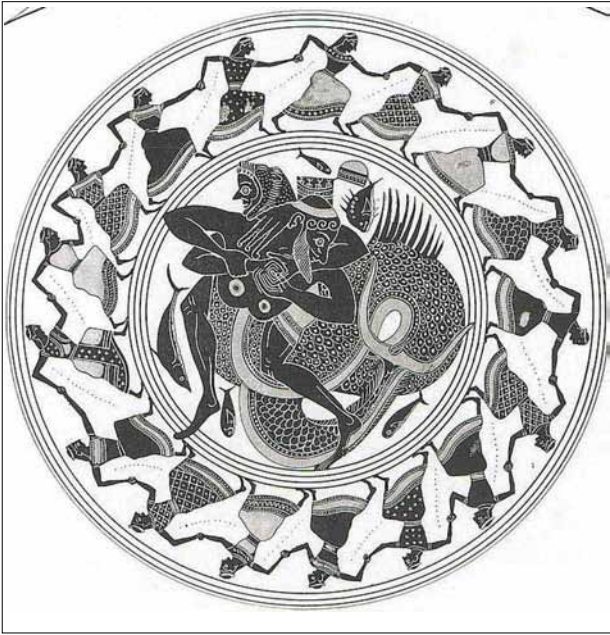


FIGURA 4. Cílix àtica, c. 550 aC, Museu Nacional de Tarquínia (RC 4194).

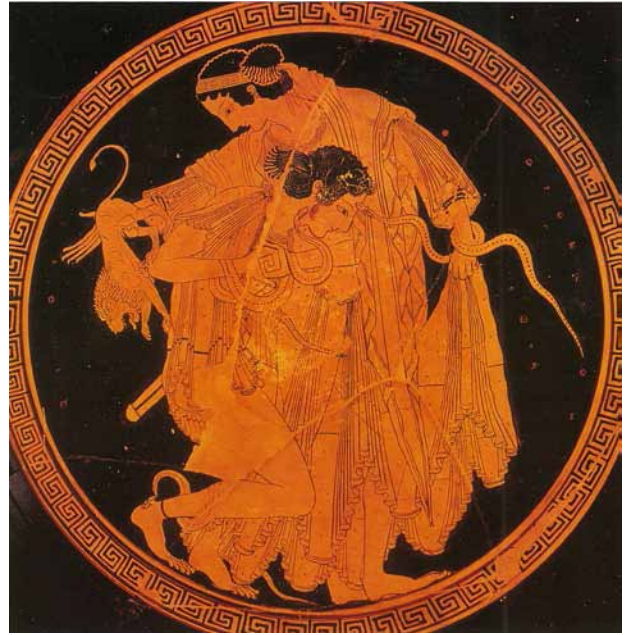


FIGURA 5. Cílix àtica, c. 500 aC, Berlín, Staatliche Museen (inv. F2279).

les mans travades de Peleu, ofereix un paral·lel exacte amb la relació, en l'escut d'Aquilles, entre els espais còsmics central i extern dels astres i d'Oceà, respectivament, immediatament contingut a la primera i la darrera escena coral.

En quart i darrer lloc, aquest passatge homèric és extraordinàriament significatiu en la mesura en què ens descriu la pràctica coral en el període dels inicis de la polis des del punt de vista de la seva recepció per part del públic contemporani. Els elements constitutius d'aquesta recepció corresponen perfectament als que trobem tant en els textos de la lírica coral arcaica (començant pel gran parteni del poeta espartà Àlcman, del s. VII aC) com en les representacions corals en la iconografia dels períodes geomètric, orientalitzant i de figures negres. En contemplar la dansa, el públic admira simultàniament diversos elements de l'acció ritual, que posen de relleu el caràcter polisèmic del cor grec:

a) La bellesa dels cossos dels dansaires, expressada aquí pel motiu de les mans entrelaçades, imatge alhora del lligam social i del desig eròtic, tots dos definits pel cor iniciàtic, un motiu que apareix invariablement subratllat en les representacions iconogràfiques (fig. 6);

b) La vàlua i bellesa dels objectes que adornen els dansaires, vestidures, joies o armes. Designats pel terme *ἄγαλμα*, aquests objectes tenen una funció de primera importància en l'articulació social de la polis arcaica, com a símbols d'estatus aristocràtic, exhibits davant de tota la comunitat en els moments del ritual (matrimoni, funeral, ofre-



FIGURA 6. Enòcoe euboica, procedent de Pitecusa, c. 700 aC, British Museum.

na en el santuari), o, intercanviats en la dinàmica del do i contradó, com a generadors de lligams de solidaritat entre llinatges aristocràtics, ja sigui

dins de la mateixa ciutat o a través de la distància.²⁰ També en aquest cas, la iconografia presenta paral·lels remarcables, com ara la representació dels punyals i les corones –precisament els objectes esmentats en el text homèric– exhibits pels dansaires en ceràmiques geomètriques o la minúcia amb què es representen els estampats dels vestits dels joves atenesos dansant el γέρανος a Delfos en el vas François, culminant en el corega, Teseu, que endossa una túnica ricament decorada amb curses de carros (fig. 7).²¹

c) Les imatges metafòriques de realitats externes a la dansa mateixa, que els dansaires o els seus moviments evocuen a ulls dels qui els contemplen, com ara –de manera explícita en forma de comparació– la roda del torn, o bé –de manera implícita en forma de correspondències lèxiques entre el vocabulari emprat aquí i el que hem trobat en les altres escenes, no corals, de l'escut– els moviments dels astres, diversos animals (ocells com la grua o animals domèstics com les vaques) o el corrent circular d'Oceà, tancant tota la descripció de l'escut immediatament després de l'escena coral. Tots aquests motius reapareixen tant en els textos corals (a Àlcmàn, p.ex., les Plèiades, els coloms, les vedelles o els cavalls)²² com en el repertori iconogràfic contemporani (p.ex., els motius astrals o els frisos d'animals, com ara ocells aquàtics, extraordinàriament freqüents al voltant dels vasos geomètrics o orientaltzants).²³

d) Les formes abstractes que els moviments dels dansaires tracen en l'espai, que rebran en èpoques posteriors el nom tècnic de σχήματα, i que tenen una funció activa d'articulació i generació



FIGURA 7. Teseu menant la dansa del γέρανος. Detall de figura 2.

d'ordre, sovint en forma dinàmica o processual de pas de caos a κόσμος (com en el model abans esmentat del laberint). Tal com apuntàvem abans, totes i cadascuna de les formes abstractes evocades en aquest passatge troben corresponents exactes en el repertori iconogràfic contemporani, ocupant i articulant l'espai del suport d'una manera tan sistemàtica i fins i tot hipertròfica que tot aquest període ha rebut ben justificadament la denominació de Geomètric. Tanmateix, com ho demostren els exemples ja adduïts, que s'estenen fins la ceràmica de figures vermelles d'època clàssica, aquest vocabulari esdevé una constant en la cultura grega, de manera absolutament paral·lela a la importància sostinguda de la pràctica coral sota formes diverses.

L'anàlisi acurada d'aquesta multiestratificació de la mirada coral és especialment reveladora en la mesura en què ens proporciona una clau de lectura de la imatge, basada en categories internes al moment cultural que ens ocupa. En efecte, les observacions anteriors ens permeten comprendre el sentit de la interrelació de diversos nivells visuals

20. Sobre les connexions mítiques d'aquests objectes i les seves propietats, cf. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, 1975. La connexió amb Dèdal apareix doblement inscrita en el text que ens ocupa, en la comparació amb el cor construït per Dèdal per a Ariadna i en l'ús del verb διαβάλλω, 'fabricar', per designar la tasca d'Hefest fabricant l'escut on està representat el cor paradigmàtic de joves que imita el cor mític de Dèdal, una *mise en abyme* característica de la dinàmica relacional del cor grec (vegeu l'exemple citat a la nota 18).

21. L'esquema essencialment coral de la *mise en abyme* apareix aquí de manera especialment subtil: les curses de carros representades en l'orla inferior de la túnica de Teseu menant la dansa reapareixen en la cara posterior del vas (també en el coll, en el registre immediatament inferior al de la dansa) en la representació 'real' –és a dir, en primer grau, no ja com una representació dins de la representació– de la cursa de carros en els jocs fúnebres en honor de Pàrocle. Així, d'una banda, el pintor suggereix iconogràficament (pel biaix del brodat del vestit del dansaire, ja que el contingut del cant o els moviments del cos escapen a la representació visual) el caràcter mimètic de la pràctica coral, alhora que, d'altra banda, estableix un lligam entre les dues cares del vas, completant així d'alguna manera el cercle conceptual de la dansa coral, que en la seva literalitat encercla només una meitat del recipient.

22. Cf. Jessica M. PRIESTLEY, «The φάρος of Alcman's *Partheneion* 1», *Mnemosyne*, 60, 2007, pp. 175-195; Mario PUELMA, «Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment», in Mario Puelma, *Labor et Lima. Kleine Schriften und Nachträge*, Basel, 1995, pp.51-110.

23. Sobre els motius de la iconografia geomètrica i la seva significació, cf. Susan LANGDON, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge, 2008; Eva RYSTEDT, Berit WELLS (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric pottery*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueci, Series in 4º, LIII, Stockholm, 2006; Anthony M. SNODGRASS, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge, 1998; John C. CARTER, «The Beginnings of Narrative Art in the Geometric Period», *BSA*, 1972, pp. 25-58; Bernhard SCHWEITZER, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, Köln, 1969; John N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, London, 1968; Nikolaus HIMMELMANN-WILDSCHUTZ, «Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten der frühgriechischen Ornamente», *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, 7, Wiesbaden, 1968, pp. 259-346.

i semàntics, presents simultàniament juxtaposats en el mateix vas o per separat en peces diverses, com ara la representació figurada d'escenes narratives (p. ex. danses, funerals, banquetes o batalles), la representació també figurada de motius icònics com animals, garlandes o astres, o la representació de formes purament geomètriques. Com hem vist, per als tres nivells el text analitzat ens forneix exemples d'una lectura coral possible en la mirada dels espectadors de l'època que contemplaven la dansa del cor de joves (mimesi coreogràfica d'accions mítiques o rituals, imatges metafòriques dels dansaires i formes abstractes de la dansa), una mirada que naturalment era la mateixa que mirava i interpretava les imatges que han arribat fins a nosaltres. Per una altra banda, la doble modalitat espacial del cor grec, en forma de processó, seguint una via, o de cor estàtic, en una plaça o pista de dansa, es correspon a la disposició sobre l'espai iconogràfic dels motius o nivells de representació abans esmentats, alternant entre la forma de fris continu al voltant del vas o de l'edifici i la forma de camp iconogràfic tancat, que pot presentar-se aïllat o també en forma seqüencial, com en la disposició de les mètopes al voltant del temple. En aquest cas, la disposició alternada de mètopes i triglifs pot ser interpretada també en forma coral com la ja esmentada juxtaposició d'imatges figurades (p. ex. d'episodis mítics) i motius abstractes de línies paral·leles (στίχες). Atesa la limitació d'espai, aquests són només alguns exemples representatius, suggerits per la lectura del text homèric que hem seleccionat, de l'extensió i profunditat de les funcions articuladores que la cultura grega atorga al model coral.

No podem detenir-nos amb el mateix detall en altres textos èpics que descriuen danses corals i que, en tots els casos, posen de manifest la multiplicitat de nivells de significació i de funcions del cor en els inicis de la polis. Esmentarem doncs a continuació amb major brevetat alguns dels més significatius, limitant-nos, en aquesta ocasió, a la tradició homèrica.²⁴ En el cant 8 de l'*Odissea*, ja hem al·ludit a l'escena de la dansa dels joves feacis a l'àgora, espai públic que l'ocasió designa com a χορός. Dues són les danses aquí descrites,

la que acompanya el cant del rapsoda, que narra la història dels amors adúlter d'Ares i Afrodita, i la dansa acrobàtica de dos joves amb una pilota. En tots dos casos, retrobem elements ja coneguts, com ara la disposició en cercles concèntrics, en el primer cas (amb el rapsoda al mig i el poble al voltant dels dansaires); la descripció de la dansa com a ἀγών, en termes competitius, amb la presència de nou jutges en aquest espai circular que ens remet a la disposició de l'escena judicial a l'àgora de la ciutat de l'escut d'Aquil·les; l'execució amebea, és a dir, en forma alternada, dels moviments dels joves en la segona dansa; o, en tots dos casos, la importància de la mirada admirativa dels espectadors, que és una mirada mimètica:

αἰσυνῆται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέσταν,
 δήμιοι, οἱ κατ' ἀγῶνα ἐὺ πρήσσεσκον ἕκαστα,
 λείηναν δὲ χορὸν, καλὸν δ' εὐρυναν ἀγῶνα.
 κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
 Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον ἀμφὶ δὲ κοῦροι
 πρωθῆβαι ἴσταντο, δαίμονες ὄρχηθμοῖο,
 πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῶ.

Llavors els mestres de jocs, escollits del
 [poble, s'alçaren,
 nou, que solien guardar tota cosa en bon ordre
 [a la lliça (ἀγών);
 van allissar el redol (χορός) i van fer un bell
 [camp de certamen (ἀγών).
 I va tornar l'herald, portant la lira sonora
 a Demòdoc, el qual es posà en el mig, i el
 [voltaven,
 drets, uns minyons en la flor, campions en l'art
 [de la dansa (ὄρχηθμός),
 i amb els peus percuïen la lliça (χορός) divina;
 [i Ulisses
 veia aquell miralleig dels peus i en son cor
 [s'admirava.²⁵

Ἀλκίνοος δ' Ἄλιον καὶ Λαοδάμαντα κέλευσε
 μονᾶξ ὄρχησασθαι, ἐπεὶ σφισιν οὐ τις ἔριζεν.
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν σφαῖραν καλὴν μετὰ χερσὶν ἔλοντο,
 πορφυρέην, τὴν σφιν Πόλυβος ποίησε δαΐφρων,
 τὴν ἕτερος ῥίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιδόντα

24. Vegeu una llista més o menys completa dels passatges rellevants a Nicholas RICHARDSON, «Reflections of choral song in early hexameter poetry», in ATHANASSAKI, BOWIE, *cit.* (a la nota 2), pp. 15-32. Pel que fa a la tradició hesiòdica, el passatge més rellevant és la dansa de les Muses amb què s'obre la *Teogonia*, primer estàtica entorn a l'altar de l'Helicó, després processional obrint el camí de l'Helicó a l'Olimp, i finalment monumentalitzada en l'al·lusió al χορός (pista de dansa) davant del seu palau olímpic. Especialment interessant resulta, en el segon cas, l'enumeració del contingut del cant que acompanya la dansa, que no és altra cosa que un catàleg resumit dels catàlegs genealògics que constitueixen la *Teogonia*, establint una identificació entre el moviment de la dansa i el camí del cant (οἶμος), en el precís moment en què es produeix la trobada entre les Muses i el poeta Hesíode. Sobre la importància del cor com a model organitzador per al catàleg èpic, observable també en el *Catàleg de les Naus* de la *Iliada*, cf. CARRUESCO 2010, *cit.* (a la nota 3).

25. *Od.* 8, 258-265 (trad. Carles Riba).

ιδνωθεις ὀπίσω· ὁ δ' ἀπὸ χθονὸς ὑψός' ἀερθεις
 ῥηϊδίως μεθέλεσκε, πάρος ποσὶν οὔδας ἰκέσθαι.
 αὐτὰρ ἐπει δὴ σφαίρη ἀν' ἰθὺν πειρήσαντο,
 ὀρχείσθην δὴ ἔπειτα ποτὶ χθονὶ πουλβοτείρη
 ταρφέ' ἀμειβομένω· κούροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι
 ἐσταότες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.

I aleshores Alcínous manà a Laodamas i
 [Hàlios
 que dansessin tots sols, puix que amb ells
 [ningú concorria.
 Ells, agafant amb les mans una bella pilota de
 [porpra,
 que era feta exprés de Pòlibos, home de traça,
 l'un, esquenavinclat, la llançava als núvols
 [ombrívols,
 l'altre, fent un salt, la tornava cada vegada
 còmodament, abans que els peus li toquessin
 a terra.
 Quan s'hagueren provat a llançar-se de front la
 [pilota,
 van posar-se a ballar damunt la terra nodrissa,
 canviant-se amb freqüència, i els altres joves
 [marcaven,
 drets a la lliça, el compàs; i era gran la fressa
 [que feien.²⁶

Aquestes danses es produeixen en el marc de l'acollida pública de l'hoste estranger davant de tot el poble de Feàcia, després de la recepció en el cercle restringit de l'aristocràcia local, que ha tingut lloc en el palau del rei a través de la pràctica del banquet. De manera significativa, la dansa, com les competicions atlètiques que la precedeixen, necessita de la mirada de tot el poble aplegat per a l'ocasió a l'espai públic accessible a tothom, articulant d'aquesta manera els dos nivells que configuren la comunitat, el dels aristòcrates i el de la resta del δῆμος. En aquest context cívic, la funció del cor és aquí, a més de la representació articulada de la comunitat en el seu conjunt i en els seus components particulars (aristòcrates i poble, joves i adults, homes i déus), també la d'acollir i eventualment integrar l'estranger, a través del reconeixement per part d'aquest, com acaba fent Ulisses, dels valors representats a través de

26. *Od.* 8, 370-380.

27. *Od.*, 8, 380-389.

28. Aquest text es pot datar amb una certa seguretat en la segona meitat del s. vi aC. Una part de la crítica actual tendeix a situar també en aquest moment la configuració més o menys definitiva del text de la *Iliada* i l'*Odissea*, que nosaltres seguim considerant, amb la majoria dels estudiosos, un fenomen propi dels inicis de la polis, en el període geomètric tardà (s. viii aC). En qualsevol cas, és indubtable l'antiguitat dels materials poètics que configuren els poemes. Les profundes correspondències entre les descripcions corals que aquí ens interessen i la iconografia del període tardogeomètric demostren, al nostre entendre, l'antiguitat d'aquests passatges, que, si fos certa la hipòtesi de la datació baixa, caldria imaginar en els períodes anteriors a la cristallització dels grans poemes circulant ja en el marc de cants parcials més reduïts, com ara el de la fabricació de les armes d'Aquil·les.

la performance coral. Aquest reconeixement, fruit de la mirada admirativa de l'heroi com a espectador paradigmàtic de la dansa, li comporta tant la resolució de la discòrdia prèviament suscitada com l'activació del mecanisme del do valuós per part de la noblesa local, que defineix l'estatus del nouvingut com a ξένος:

δὴ τότε ἄρ' Ἀλκίνοον προσεφώνεε δῖος Ὀδυσσεύς·
 “Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
 ἤμην ἀπειλήσας βητάρμονας εἶναι ἀρίστους,
 ἦδ' ἄρ' ἑτοῖμα τέτυκτο· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.”
 ὧς φάτο, γήθησεν δ' ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,
 αἴψα δὲ Φαιήκεσσι φιληρέτμοισι μετηύδα·
 “κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες·
 ὁ ξεῖνος μάλα μοι δοκίει πεπνυμένος εἶναι.
 ἀλλ' ἄγε οἱ δῶμεν ξεινήϊον, ὧς ἐπιεικές.

I Ulisses el divinal digué aleshores a Alcínous:
 –i Rei i senyor Alcínous, honor de tot aquest
 [poble,
 t'has vanat de com eren egregis els vostres
 [dansaires,
 i és veritat provada, que em ve estupor quan
 [els miro.
 Tal digué; i s'alegrà la Sagrada Puixança
 [d'Alcínous
 i tot d'una als feacis parlà, aquella gent tan
 [remera:
 –Escolteu-me si us plau, consellers i ducs
 [dels feacis:
 tinc aquest foraster per home de gran saviesa.
 Doncs oferim-li ja, com és d'ús, els presents
 [d'hostatgia [...].²⁷

La funció d'articulació social del cor que aquest exemple posa de manifest troba un desenvolupament especialment complex i sofisticat en la descripció dels cors a Delos de l'*Himne Homèric a Apol·lo*.²⁸ Aquí, en el context d'un santuari supralocal, en aquest cas el santuari nacional de tots els jonis que és Delos, l'illa sagrada d'Apol·lo, se'n presenta primer el moviment d'aplegament (ἀγείρω de nou) de tots els jonis que convergeixen en el santuari comú, que ocupa el centre geogràfic tant de l'espai jònic, entre l'Àtica i la costa de l'Àsia Me-

nor, com d'un espai insular, el de les Cíclades, que serà imaginat com un cor d'illes per Cal·límac en el seu *Himne a Delos*, reescriptura hel·lenística de l'himne arcaic que aquí ens ocupa. Aquest moviment d'aplegament dels jonis es concreta en la celebració de competicions atlètiques i de cors, en els quals es celebra el déu a través del cant i la dansa:

ἀλλὰ σὺ Δῆλῳ Φοῖβε μάλιστα' ἐπιτέρπειαι ἦτορ,
 ἔνθα τοι ἔλκεχιτωνες Ἴαονες ἠγερέθονται
 αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίης ἀλόχοισιν.
 οἱ δέ σε πυγμαχίη τε καὶ ὄρχηθμῶ καὶ αἰοιδῆ
 μνησάμενοι τέρπουσιν ὅταν στήσωνται ἀγῶνα.
 φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἔμμεναι αἰεὶ
 ὅς τὸτ' ἐπαντιάσει' ὄτ' Ἴαονες ἀθρόοι εἶεν·
 πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
 ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναικας
 νῆας τ' ὠκείας ἠδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.

Però tu és a Delos, Febus, on més alegres el cor, car allà s'apleguen en honor teu els jonis de llargues vestidures, amb llurs fills i les venerables esposos. Ells es recorden de tu i amb la lluita, la dansa (ὄρχηθμός) i el cant et complauen quan celebren la lliça (ἀγών). Diria que són immortals i lliures sempre de vellúria qui els tingués davant quan els jonis s'hi apleguen; car de tots ells veuria la gràcia (χάρις) i s'alegraria el cor contemplant els homes i les dones de bella cintura i les ràpides naus i llurs nombroses riqueses.²⁹

Un cop més podem observar l'èmfasi en la mirada coral, en aquest cas d'un hipotètic espectador ideal, que apreciaria la gràcia (χάρις) dels dansaires, un concepte intrínsecament lligat a la dansa coral en el pensament. Representat en l'àmbit diví per les tres Gràcies, deesses en perpètua disposició coral, aquest concepte implica tant la bellesa i l'atracció (també eròtica) que formen part essencial del cor i de la mirada coral com el lligam recíproc d'articulació social generat pel do o el favor, i idealment expressat en el nivell simbòlic per les mans entrelaçades dels dansaires.³⁰ Però en aquest text un detall es també digne d'atenció: els dansaires que celebren la divinitat són perce-

buts ells mateixos com a déus per l'espectador de la dansa, definint una 'contaminació' o interpenetració dels nivells intern i extern de la dansa –el déu representat i els actors que representen– que els grecs anomenen *mimesi*.

Aquesta funció del cor es reprèn i amplifica en el passatge immediatament següent, que introdueix, enfront dels cors rituals dels jonis a Delos, el cor de les Delíades, unes noies que formen part del personal del santuari:

πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
 κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβελέταιο θεράπναι·
 αἴ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
 αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
 μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
 ὕμνον ἀεῖδουσιν, θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρώπων.
 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστῶν
 μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος
 φθέγγεσθ'· οὔτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αἰοιδή.

Hi ha, a més d'aquesta, una gran meravella, la glòria de la qual mai no s'extingirà: les noies de Delos, serventes del déu que fereix de lluny, les quals, després que han celebrat en primer lloc Apol·lo, i al seu torn Leto i Àrtemis que gaudeix amb les fletxes, canten l'himne dels homes i les dones antics, i deixen fascinades les tribus dels homes. Saben imitar (*μιμεῖσθαι*) les veus i els moviments (*κρεμβαλιαστῶν*) de tots els homes, i pensaria cadascú que és ell mateix qui està parlant: fins a tal punt s'ajusta el seu bell cant.³¹

El contingut de la dansa coral de les Delíades són els déus i els herois, en clara al·lusió al contingut de l'èpica, fornint així un model coral també per al poeta èpic, com el que evocuen les Muses invocades com a cor inspirador del rapsoda en els proemis de la *Teogonia* hesiòdica o del *Catàleg de les Naus* a la *Ilíada*.³² Però en aquest cas la *mimesi* coral confon ja no els déus i els que els celebren en la dansa, com en el passatge anterior, sinó els membres del cor i els seus públics successius, que semblen contemplar-se en un mirall o sentir-se cantar ells mateixos.³³ Així, la superposició dels

29. *Hymn. Hom. Ap.*, 146-155.

30. Sobre la importància d'aquest concepte a la Grècia arcaica i clàssica, cf. Bonnie MacLACHLAN, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, 1993.

31. *Hymn. Hom. Ap.*, 156-164.

32. Cf. *supra*, nota 24.

33. El passatge ha suscitat nombrosos comentaris i discussions entre els estudiosos, especialment pel que fa a l'obscur terme *κρεμβαλιαστῶν*, que considerem, amb Peponi, que cal entendre referit als moviments de la dansa, els *σχήματα* del vocabulari tècnic d'èpoques posteriors. Cf. Anastasia E. PEPONI, «*Choreia* and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)», *CA*, 28, 2009, pp. 39-70; Jaume PÒRTULAS, «Le Fanciulle di Delo», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 62, 1996, pp. 437-443.

dos passatges consecutius dels cors de Delos ens forneixen un model complet de la funció mimètica de l'acció coral, que posa en relació de reciprocitat, transformant-los mútuament els uns en els altres, els nivells del déu o l'heroi del mite, que constitueix el contingut o destinatari del cant i la dansa corals, el dels espectadors successius de la performance coral (suggerint amb la seva indefinició, en el primer cas, o varietat, en el segon, el ritme temporal cíclic de l'acció ritual), i, entre l'un i l'altre, el nivell intermedi dels o les coreutes, que constitueixen així una autèntica interfície mimètica entre passat i present, déu i home, articulant els segons termes en funció i a imatge dels primers.

En la limitada selecció d'exemples, textuais i iconogràfics, considerats en aquest estudi hem pogut observar la funció crucial de la pràctica coral en els diversos processos que simultàniament organitzen l'espai de la polis a la Grècia arcaica. En el cor s'organitza i defineix la comunitat com a sistema social estructurat, en primer lloc a través de la participació activa dels joves, els quals, en tant que joves, a través del cor accedeixen a l'estatus adult i, en tant que fills d'aristòcrates, defineixen visualitzant-lo un estatus social privilegiat per a ells i les seves famílies. En segon lloc, l'articulació social en el cor es produeix també a través de la participació com a espectadors del δῆμος, que es defineix com a tal per aquesta participació. En tercer lloc, el cor funciona com a mecanisme integrador de l'estranger, gestor del contacte in-

tercultural, així com articulador de comunitats a escala supralocal, per exemple, els jonis que es reuneixen en el festival panjònic de Delos o els que acudeixen als santuaris panhel·lènics d'Olímpia i Delfos. A través del cor, per altra banda, es defineix i articula el temps i l'espai públic de la polis. A partir de la doble configuració de la dansa estàtica i la dansa processional, les pràctiques corals marquen el territori amb punts significatius (l'àgora, els santuaris extraurbans, el port...) i amb vies que posen en contacte aquests punts en una xarxa de comunicacions. A nivell còsmic, el cor organitza els moviments dels cossos astrals, de les estacions de l'any, de les edats de l'home o de la disposició geogràfica d'illes i continents. En l'àmbit cultural, el cor és en darrer terme la font i el garant dels discursos d'autoritat de la polis, en atorgar-los l'ἀλήθεια, la seva condició de veritat en tant que memòria col·lectiva: el discurs del poeta (coral i no coral, en la mesura en què el cor diví de les Muses fonamenta l'un i l'altre) i el del jutge-polític-legislador. Metafòricament, el cor forneix el paradigma articulador de les principals institucions de la polis, com l'assemblea de ciutadans, l'administració de justícia o el simposi. En definitiva, la coralitat, entesa com a paradigma cultural fonamentat en la pràctica col·lectiva ritualitzada del cant i la dansa que els grecs anomenen χορός, constitueix el model organitzatiu fonamental que la cultura grega seleccionà i desenvolupà a partir de principis de l'època arcaica en el procés de configuració de la polis.

MUSICA E DANZA IN MAGNA GRECIA E NELLA SICILIA GRECA: ESEMPI DI CONTESTI DELLE PERFORMANCES RITUALI

ANGELA BELLIA

New York University – Università di Bologna

Quest'articolo è frutto della mia collaborazione con il progetto di ricerca "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)" FF12013-42939-P, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación.

Le terrecotte con la raffigurazione di suonatrici e danzatrici trovate in Magna Grecia e in Sicilia costituiscono un campo privilegiato d'indagine per comprendere la funzione delle attività musicali e corali nei luoghi sacri.¹ Il contesto di rinvenimento di questi particolari *ex-voto*, la cui produzione risale ad un periodo compreso tra il v e l'inizio del III sec. a.C., aiuta a comprendere sia quali strumenti musicali² fossero più adatti alle diverse *performances* rituali sia a documentare il ruolo della musica e della danza nella sfera sacra dei Greci d'Occidente.³ Da un lato queste singolari figurine testimoniano il legame delle diverse tipologie di strumenti musicali con specifici ambiti religiosi e con le differenti danze eseguite nel corso delle cerimonie femminili, dall'altro le terrecotte sono preziose per determinare lo *status* delle suonatrici e delle danzatrici e per trasmettere significati che l'osservatore antico, partecipe del medesimo codice di comunicazione dell'artigiano, poteva cogliere immediatamente.⁴

Lo studio sistematico delle statuette di suonatrici e danzatrici ha consentito di individuare tra gli altri gruppi quello dei *χοροί* formati da figure femminili danzanti che reggono o suonano strumenti musicali: la loro presenza è connessa specialmente ai luoghi sacri in cui è documentata anche un'attività culturale in relazione alle acque.⁵ Tra questi spicca il santuario di Grotta Caruso a Locri per il rinvenimento di un cospicuo numero di figurine di suonatrici e danzatrici in gruppo.⁶

Il piccolo santuario fu scoperto nel vallone Caruso-Polisà della collina di Locri da Paolo Enrico Arias negli anni '40.⁷ Nel luogo, immediatamente fuori le mura della città, era praticato un antico culto delle acque attorno alla sorgente che scaturiva nella grotta.⁸ Nonostante la sua organizzazione originaria sia stata ricostruita solo in parte per un crollo che si verificò durante lo scavo, è stato accertato che l'area sacra era un Ninfeo rupestre, il solo indagato in modo sistematico a Locri e in Magna Grecia.⁹

1. Per la funzione votiva della coroplastica con la raffigurazione di suonatrici e danzatrici, si veda Angela BELLIA, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Pisa-Roma, 2009, pp. 157-175.

2. Verrà adottata la classificazione degli strumenti musicali a fiato, a percussione e a corde, considerato che questa era la più diffusa tra gli scrittori antichi. Cfr. Martin L. WEST, *La musica greca antica*, Lecce, 2007, p. 81.

3. Per la relazione tra la musica e la danza con la sfera del sacro nell'Occidente greco, si veda Angela BELLIA (ed.), *Musica, culti e riti dei Greci d'Occidente*, Pisa-Roma, 2013.

4. Per la lettura delle immagini e la necessità di appropriarsi di strumenti idonei a comprendere il codice visuale convenzionale composto da figure, schemi e motivi immediatamente comprensibili all'osservatore antico, si veda Carmela ROSCINO, «Iconografia e iconologia», in Luigi Todisco (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma, 2012, pp. 153-154.

5. Per le triadi fittili trovate in Sicilia, si veda BELLIA 2009, *cit.* (nota 1), pp. 168-170. Per la relazione dei gruppi fittili con l'attività culturale legata all'acqua, si veda Elisa C. PORTALE, «Coroplastica votiva nella Sicilia di V-III secolo a.C.: la stipe votiva di Fontana Calda a Butera», *Sicilia Antiqua*, 5, 2008, pp. 26-27.

6. Felice COSTABILE, Elena LATTANZI, Paolo Enrico ARIAS (eds.), *I Ninfei di Locri Epizefiri: culti erotici, sacralità delle acque*, Antiqua et nova, Soveria Mannelli, 1991; Angela BELLIA, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, pp. 92-120.

7. Paolo Enrico ARIAS, «La fonte sacra di Locri dedicata a Pan e alle Ninfe», *Le Arti*, 3, 5, 1941, pp. 177-180; Paolo Enrico ARIAS, «Locri. Scavi archeologici in Contrada Caruso-Polisà (aprile-maggio 1940)», *Notizie e Scavi*, 7, 1946, pp. 138-161.

8. Paolo Enrico ARIAS, «La scultura di Locri Epizefiri», in Domenico Musti *et alii*, *Locri Epizefiri*, Napoli, 1977, pp. 507-512; Claudio SABBIONE, Roberta SCHENAL, «Il santuario di Grotta Caruso», in Elena Lattanzi *et alii* (eds.), *I greci in Occidente. Santuari della Magna Grecia in Calabria*, Napoli, 1996, p. 78; Rosina LEONE, *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Torino, 1998, pp. 76-77; Marcella BARRA BAGNASCO, «Il culto delle acque a Locri Epizefiri: contesti e documenti», in Sabrina Buzzi *et alii* (eds.), *Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, Bonn, 2001, pp. 29-32.

9. A Locri è stata trovata anche la Grotta dell'Imperatore, altro luogo rupestre legato alle acque. Si veda COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 21-45. Per i luoghi di culto delle acque in Magna Grecia, si veda Marcella BARRA BAGNASCO, «Il culto delle acque in

I numerosi *ex-voto* fittili trovati a Grotta Caruso richiamano i riti di purificazione e di fertilità femminili: oltre al loro legame con Persefone e Afrodite,¹⁰ alcune statuette sono connesse alla sfera sacra di Artemide,¹¹ che potrebbe aver assimilato quello della Ninfa Λοκρία.¹² Gli *ex-voto* indicano inoltre che la grotta era stata consacrata alle Ninfe,¹³ destinarie di uno specifico culto nella grotta locrese.

Dalla documentazione archeologica emerge che nel Ninfeo le fanciulle, singolarmente o in gruppo si recavano nel luogo per compiere sia i riti prenuziali sia quelli di purificazione dopo il matrimonio, entrando nel bacino d'acqua della grotta attraverso una scala (fig. 1):¹⁴ il rinvenimento a Grotta Caruso di tre, quattro e, in un caso, cinque figure femminili fittili che danzano e suonano l'αὐλός,¹⁵ i κύμβαλα,¹⁶ il τύμπανον¹⁷ e la λύρα¹⁸ suggerisce che tali riti fossero arricchiti da *performances* corali.

Nei gruppi fittili le figure femminili sono disposte l'una accanto all'altra,¹⁹ rappresentando un adeguato circolo di partecipanti alla *performance* rituale.²⁰ Tra i χοροί composti da tre figure femminili è possibile distinguere quattro diversi tipi iconografici²¹ in relazione alla diversa collocazione delle figure, al loro abbigliamento e acconciatura, e alla presenza di una figura femminile senza strumenti musicali; i particolari figurativi possono rivelare una distinzione d'età e i differenti ruoli all'interno del coro e nell'attività rituale.²²

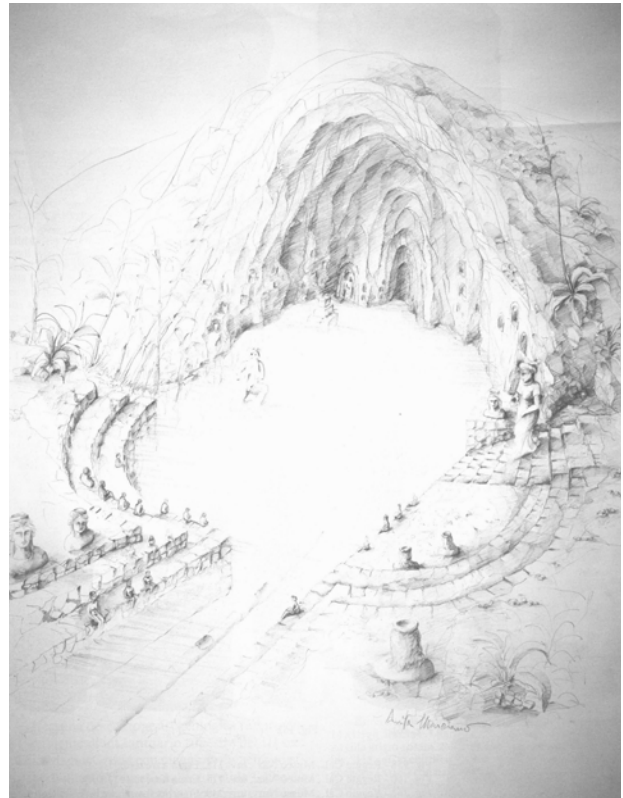


FIGURA 1. Disegno in base alla documentazione dello scavo archeologico di Grotta Caruso con gli altari per le statue e la scala di accesso. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 94, fig. 3.

Magna Grecia dall'età arcaica alla romanizzazione: documenti archeologici e fonti letterarie», in Maria L. Nava *et alii*, *Archeologia dell'acqua in Basilicata*, Potenza, 1999, pp. 25-52.

10. COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 127-150; SABBIONE-SCHENAL, *cit.* (nota 8), pp. 77-80; Guglielmo GENOVESE, *I santuari rurali nella Calabria greca*, Roma, 1999, pp. 104-108.

11. COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 290-291; Marcella BARRA BAGNASCO, *Locri Epizefiri V. Terrecotte figurate dall'abitato*, Alessandria, 2009, pp. 151-152.

12. STRABONE (*Geografia*, VI 1, 7) riporta la tradizione della fondazione di Locri nel luogo della fonte Lokria, nome eponimo della città. Cfr. COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 95-96.

13. TEOCRITO, *Idilli*, XIII, v. 43. Per i cori di Ninfe in luoghi appartati e umidi, si veda Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: their Morphology, Religious Role and social functions*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2001, p. 41.

14. SABBIONE-SCHENAL, *cit.* (nota 8), pp. 71-72. Per i rituali d'immersione prenuziali e quelli purificatori dopo le nozze, cfr. Orazio PAOLETTI, «Luoghi sacri», in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, II 3a, 2004, p. 9.

15. Per l'αὐλός, cfr. WEST, *cit.* (nota 2), pp. 129-164.

16. Per i κύμβαλα, cfr. WEST, *cit.* (nota 2), p. 194.

17. Per questo strumento musicale a percussione, cfr. WEST, *cit.* (nota 2), pp. 192-194.

18. Per la λύρα, si veda WEST, *cit.* (nota 2), pp. 82-104.

19. La menzione di Χαριλάος, χοροδιδάσκαλος di Locri, in un'iscrizione attica del 328-327 a.C., è una ulteriore testimonianza dell'attività corale nella polis italiota. Si veda BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 22.

20. Valentina HINZ, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Wiesbaden, 1998, p. 48, nota 313. Cfr. CALAME, *cit.* (nota 13), pp. 34-38; Walter BURKERT, *La religione Greca*, Milano, 2003, p. 339; Gina SALAPATA, «Female Triads on Laconian Terracotta Plaques», *The Annual of the British School at Athens*, 104, 2009, p. 332.

21. COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 180-185.

22. Cfr. Matthew DILLON, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London-New York, 2002, pp. 250-254; Bärbel KLEINE, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*, Rahden, 2005, pp. 13-17; Elisa C. PORTALE, «Le nymphai e l'acqua in Sicilia: contesti rituali e morfologia dei votivi», in Anna Calderone (ed.), *Cultura e religione delle acque*, Roma, 2012, pp. 169-191.

Il primo tipo presenta una suonatrice di *αὐλός*, una di *κύμβαλα* e una di *τύμπανον*. A sinistra, la suonatrice di *αὐλός*, di dimensioni inferiori rispetto alle altre figure, è stante e tiene lo strumento al petto posando entrambe le mani sulle canne; quella centrale, che ha la gamba destra in movimento, regge i *κύμβαλα* di forma sferica sul ventre e, come l'*Ἀσκληπίς*, porta il velo sul capo e indossa l'*ἱμάτιον* sopra il chitone pieghettato che arriva alle caviglie; la terza suonatrice, che porta un basso *πόλος* e capelli ricadenti sulle spalle, regge il *τύμπανον* dalla cornice con la mano sinistra, accostandolo al busto, e lo suona al centro con la mano destra tesa e aperta, avanzando sulla gamba destra nell'atto della danza (fig. 2).²³

Nel secondo tipo iconografico vi è un diverso ordine di disposizione delle suonatrici. La figura a sinistra suona i *κύμβαλα* e indossa il peplo con *ἀπόπτυγμα*; quella al centro tiene al petto le canne dell'*αὐλός* e sembrerebbe indossare, come la figura a destra, forse la suonatrice di *τύμπανον* o un personaggio femminile nel gesto dell'*ἀνακάλυψις*,²⁴ chitone e *ἱμάτιον* portato come un velo sul capo.²⁵

Il terzo tipo presenta tre figure femminili vestite di peplo con *ἀπόπτυγμα*. La prima a sinistra, con la gamba sinistra in movimento, suona l'*αὐλός* e indossa un basso *πόλος*, portato come contrassegno della sposa o della sacerdotessa;²⁶ la dan-



FIGURA 2. Triade di suonatrici con l'*aulos*, i *kymbala* e il *tympanon* danzanti, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, invv. 126; 127; 588. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 111, fig. 25.

zatrice al centro ha i capelli raccolti ad alta crocchia; sulla sua spalla posa la mano la danzatrice a destra che regge, con basso *πόλος* e reggente il *τύμπανον* (fig. 3).²⁷

Nel quarto tipo sono presentate tre figure femminili che indossano un lungo chitone trasparente e portano i capelli raccolti in alto a crocchia. La



FIGURA 3. Triade formata da una suonatrice di *aulos*, da una danzatrice e da una suonatrice di *tympanon*, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, inv. 130. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 112, fig. 27.

23. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Invv. 126; 127; 588. Alt. cm 11-8; largh. cm 7,5-3,5, IV sec. a.C. ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 148, figg. 11-12; Paolo Enrico ARIAS, *Cinquanta anni di ricerche archeologiche sulla Calabria (1937-1987)*, Rovito, 1988, p. 43; COSTABILE, *cit.* (nota 6), p. 180, nn. 1-3 (Tipo A), figg. 286-287; BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 111, fig. 25.

24. Cfr. BELLIA, *cit.* (nota 1), pp. 32-33, nn. 28-29; PORTALE, *cit.* (nota 22). Per il gesto dello svelamento della sposa, si veda Antonella PAUTASSO, «Anakalypsis e Anakalypteria. Iconografie votive e culto nella Sicilia Dionigiiana», in Carmela A. Di Stefano (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Pisa-Roma, 2008, pp. 285-291.

25. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 132. Alt. cm 10; largh. cm 10. IV sec. a.C. COSTABILE, *cit.* (nota 6), p. 180, n. 4 (Tipo B), fig. 288. Cit. in ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 177; ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 148; ARIAS, *cit.* (nota 23), p. 43; BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 112, fig. 26.

26. Per la raffigurazione del *πόλος*, diademi, fiori come richiami alla sfera nuziale, si veda PORTALE, *cit.* (nota 5), p. 50, nota 2.

27. Museo Archeologico Nazionale di Locri. [Invv. 130-131. Alt. cm 10-8,5; largh. cm 8-7,5. IV sec. a.C. ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 177; ARIAS *cit.* (nota 7), p. 146, 12 e p. 148; ARIAS *cit.* (nota 23), p. 41 e p. 43; COSTABILE, *cit.* (nota 6), pp. 180-182, nn. 5-6 (Tipo C), figg. 289-291; BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 112, figg. 27-28.

prima figura a sinistra è stante e porta una corona con la mano sinistra; la seconda suona l'*αὐλός*, posando entrambe le mani sulle canne; la terza, in atteggiamento di danza, ha la gamba sinistra flessa, regge il *τύμπανον* con il braccio sinistro e ha il destro sul fianco,²⁸ nell'atto di tenere un lembo del chitone (fig. 4).²⁹

Nel gruppo formato da quattro figure femminili che indossano il chitone trasparente possono individuarsi due tipi iconografici.³⁰ Al primo appartiene quello composto da una danzatrice a sinistra che tiene un lembo del chitone, seguita da una suonatrice di *αὐλός*; l'*αὐλητρίς* è stante, ha statura più bassa e, a differenza delle altre figure che portano il velo sul capo, ha i capelli raccolti a crocchia;³¹ alla sua destra, un'altra danzatrice tiene con la mano il chitone; a destra una figura regge la *λύρα* sul fianco sinistro e, con la mano destra distesa lungo il fianco, sembra tenere un oggetto (*πλέκτρον?*).³²

Nel secondo tipo iconografico la figura a destra suona il *τύμπανον*; quella al centro suona l'*αὐλός* posta tra due danzatrici che non hanno strumenti musicali e sono da identificarsi anche come le cantatrici. Ad eccezione dell'*αὐλητρίς*, che porta i capelli raccolti in alto a crocchia, tutte le figure portano il velo sul capo.³³

Ai gruppi di tre o quattro figure femminili rinvenuti a Grotta Caruso se ne può aggiungere un altro, in origine formato da cinque suonatrici e danzatrici.³⁴ Avvia il corteo una piccola figura femminile danzante posta a sinistra che porta la mano destra in alto sul capo e sembra reggere un oggetto; la seguono una suonatrice di *αὐλός* e un'altra di *λύρα*; quest'ultima, di maggiori dimensioni, ha il torso nudo e un chitone trasparente che lascia intravedere le forme del corpo. La suonatrice di *αὐλός*, che avanza con la gamba sinistra flessa, regge al petto con entrambe le mani lo strumento, di cui si distinguono le due canne. La suonatrice di *λύρα*, inclinata e in vivace



FIGURA 4. Danzatrice, suonatrice di *aulos* e di *tympanon* in triade, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, invv. 128; 587/129. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 113, fig. 29.

movimento di danza, tiene con la mano sinistra lo strumento accostato al busto e con la destra regge il chitone; la cassa di risonanza dello strumento è appoggiata al fianco sinistro; la traversa è trattenuta da bracci curvi con estremità che si protendono ai lati; la liricine ha una coroncina sui capelli raccolti in alto e che scendono a ciocche o trecce lungo le spalle (fig. 5).

Analoghi ai gruppi di suonatrici in coro locresi sono quelli rinvenuti a Reggio Calabria (fig.

28. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Invv. 128; 587/129. Alt. cm 11,5-9; largh. cm 8, IV sec. a.C. COSTABILE, *cit.* (nota 6), p. 182, nn. 7-8 (Tipo D), figg. 292-293; BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 112, fig. 29. Cit. in ARIAS *cit.* (nota 7), p. 177, 148; ARIAS *cit.* (nota 23), p. 17 e p. 43.

29. Per il gesto adolescenziale del lembo dell'abito tirato su dalle danzatrici, si veda PORTALE, *cit.* (nota 22), pp. 169-191.

30. COSTABILE, *cit.* (nota 6), p. 182.

31. Per l'acconciatura a crocchia come richiamo alla sfera giovanile, si veda PORTALE, *cit.* (nota 5), p. 11.

32. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 133. Alt. cm 9; largh. cm 10, IV sec. a.C. ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 177, 148; ARIAS, *cit.* (nota 23), p. 43; COSTABILE, *cit.* (nota 6), p. 182, n. 9 (Tipo A), fig. 294; BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 113, fig. 30.

33. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 581. Alt. cm 9; largh. cm 10, IV sec. a.C. ARIAS, *cit.* (nota 7), p. 177, 148; ARIAS, *cit.* (nota 23), p. 43; COSTABILE, *cit.* (nota 5), p. 182, n. 10 (Tipo B) dove però la figura a destra è identificata come suonatrice di *aulos*.

34. Museo Archeologico Nazionale di Locri. S.n.i. Alt. cm 12; largh. cm 15,5. Fine IV-inizio III sec. a.C. Inedita. Non si conservano le due figure a destra. BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 118, fig. 36.



FIGURA 5. Danzatrice, suonatrice di *lyra* e di *aulos* in gruppo, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale di Locri, S.n.i. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 118, fig. 36.

6)³⁵ e in Sicilia;³⁶ sia per il loro contesto sia per il legame con le fonti e le grotte è stringente il confronto con i *χοροί* trovati nel santuario rupestre di San Biagio ad Agrigento, sede di un Ninfeo (fig. 7),³⁷ nella Fontana ellenistica di Morgantina³⁸ e nella stipe votiva del santuario di Fontana Calda a Butera (fig. 8):³⁹ la posizione del luogo sacro, situato a pochi chilometri da Gela, in un sito ricco di acque che sgorgano dalle rocce, acque tiepide e dal pungente odore di iodio che si sente in tutta la zona,⁴⁰ ha suggerito di considerare il luogo come sacro alle Ninfe, divinità legate specialmente ad Artemide. Il riconoscimento della dea come principale destinataria del culto presso la sorgente di Butera⁴¹ trova conferma nel rinvenimento di diverse tipologie di statuette che comprendono non solo l'Artemide Sicula con l'arco o con la fiaccola, ma anche le figure femminili sedute in trono, le donne incinte, le divinità femminili con alto *πόλος* e le offerenti.⁴² A questi *ex-voto* possono aggiungersi anche le fi-



FIGURA 6. Frammento di triade di cui si conserva la suonatrice di *aulos* al centro, fine V sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, inv. 359. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 110.

gure femminili fittili in coro, comprese centinaia di frammenti presumibilmente con le stesse raffigurazioni, che propongono lo svolgersi nel luogo sacro di attività femminili di canto, danza e musica legate al culto di Artemide e del suo *χορός* di Ninfe.

Come nei gruppi locresi anche le figurine femminili fittili di Fontana Calda sono rappresentate

35. Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 359. Un esemplare frammentario è stato trovato nel Santuario di Griso Labocchetta. BELLIA, *cit.* (nota 6), p. 110.

36. Per l'iconografia delle triadi fittili rinvenute in Sicilia e in Magna Grecia, si veda anche PORTALE, *cit.* (nota 5), pp. 6-29; PORTALE, *cit.* (nota 22), pp. 169-191.

37. PORTALE, *cit.* (nota 22), pp. 169-191.

38. BELLIA, *cit.* (nota 1), p. 100, n. 215.

39. L'indagine risale all'autunno del 1951 quando Dinu Adamesteanu scoprì il deposito votivo appartenente ad un santuario collocato fuori dall'attuale centro abitato, non senza relazione con esso. Si veda Dinu ADAMESTEANU, «Butera: Piano della Fiera, Consi e Fontana Calda. Fontana Calda. Scoperta della stipe votiva di un santuario campestre», in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, 44, 1958, col. 639, fig. 260; PORTALE, *cit.* (nota 5), fig. 21a; BELLIA, *cit.* (nota 1), pp. 99-105, nn. 315-319.

40. ADAMESTEANU, *cit.* (nota 40), coll. 592-594; Carla GUZZONE, «La stipe o deposito votivo di Fontana Calda», in Rosalba Panvini (ed.), *Butera dalla preistoria all'età medievale*, Caltanissetta, 2003, pp. 121-131.

41. Si veda PORTALE, *cit.* (nota 5), p. 49.

42. Per le diverse tipologie di coroplastica a Fontana Calda, si vedano ADAMESTEANU, *cit.* (nota 40), coll. 628-652; PORTALE, *cit.* (nota 5), pp. 9-58.



FIGURA 7. Danzatrice e suonatrice di *tympanon*, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Regionale di Siracusa, inv. 16097. Foto: Angela Bellia, *Il canto delle vergini loresi*, Pisa-Roma, 2012, p. 32, n. 28.

nell'atto di suonare l'*αὐλός*, il *τύμπανον* e i *κύμβαλα* e a danzare disposte l'una accanto all'altra, esprimendo la pluralità. A sinistra è posta la suonatrice di *αὐλός* che tiene lo strumento al petto con entrambe le mani; l'*αὐλητρίς* ha capelli raccolti in alto a crocchia, indossa l'*ἰμάτιον* che dal braccio destro scende e gira sopra il braccio sinistro e porta orecchini di forma globulare. La suonatrice di *τύμπανον* è al centro e regge lo strumento a sinistra accostato al busto con la mano destra tesa nell'atto di percuoterlo; la figura è di dimensioni superiori rispetto alle altre, dalle quali si distingue anche per il *πόλος* di forma tronco conica che porta sul capo. La suonatrice di *τύμπανον*, in un caso sostituita da una suonatrice di *κύμβαλα*,⁴³ indossa il chitone che forma pieghe lungo il corpo e l'*ἰμάτιον* che dal braccio destro scende e gira sopra quello sinistro. La figura a destra, anch'essa più alta dell'*αὐλητρίς* ma meno della figura con il *τύμπανον*, porta un copricapo conico, indossa il chitone e tiene il lembo dell' *ἰμάτιον* con la mano sinistra nell'atto della danza.

È assai probabile che le attività sacre praticate a Grotta Caruso e a Fontana Calda siano da riferire ai rituali della *νυμφή*, termine che indica sia le pose, le giovani donne al primo incontro



FIGURA 8. Triade di figure femminili con l'*aulos* e il *tympanon* danzanti, IV-III sec. a.C., Museo Archeologico Regionale di Gela, inv. 6376. Foto Angela Bellia, *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Pisa-Roma, 2009, p. 126, n. 315.

amoroso o in età da marito, come pure «gli esseri divini, che governano su fiori e sorgenti».⁴⁴ Alle Ninfe le fanciulle dedicavano prima delle nozze le statuine⁴⁵ che le riproducevano e nelle quali si identificavano⁴⁶ nel corso di cerimonie che potevano comprendere *performances* corali. Non si può non notare che nei gruppi fittili loresi e di Butera i particolari figurativi richiamano il rito nuziale: il copricapo, il velo portato sulla testa e i gioielli erano tutti indispensabili per le donne che vi partecipavano.⁴⁷ L'*αὐλητρίς*, di dimensioni più piccole, è forse da considerarsi come figura secondaria della rappresentazione, con il ruolo

43. BELLIA, *cit.* (nota 1), pp. 126-127, n. 317.

44. BURKERT, *cit.* (nota 20), p. 300.

45. Leonida (*Antologia Palatina*, IX, 326) ricorda che le immagini delle Ninfe erano inserite nelle rocce presso le fonti. Cfr. *Antologia Palatina*, VI, 189.

46. SABBIONE-SCHENAL, *cit.* (nota 8), pp. 71-72. Per l'identificazione delle ragazze con le Ninfe, si veda BURKERT, *cit.* (nota 20), p. 300.

47. Si veda Jennifer LARSON, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001, pp. 114-115; Elisa C. PORTALE, «Iconografia votiva e performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca», in Fabio Caruso, Lorenza Grasso (eds.), *Sikelikà Hierà*, Catania, 2013, c.s.; PORTALE, *cit.* (nota 22), pp. 169-191.

esclusivo di esecutrice: essa si distingue dalle altre figure, le protagoniste del rito, disposte in coro attorno ad essa.⁴⁸ Nonostante non sia possibile essere certi dell'intenzionalità dei coroplasti di raffigurare un tipo particolare di strumento, l'*αὐλός* che ricorre con più frequenza nei gruppi fittili è caratterizzato da canne che potrebbero corrispondere alla descrizione degli *ἀύλοι παρθένιοι*, "tipo da fanciulla", adatti a sovrastare la sonorità degli strumenti a percussione e ad accompagnare le danze.⁴⁹

La suonatrice con il *τύμπανον*, che talora posa la mano sulla spalla della sua compagna, sembra compiere un gesto di protezione della danzatrice (sposa?): potrebbe trattarsi della raffigurazione di una sacerdotessa o di una donna anziana che presiede al rito.⁵⁰ L'uso dei *τύμπανα* e dei *κύμβαλα*, oltre che dei *κρόταλα*,⁵¹ era indispensabile ad accompagnare il canto e la danza nel corso dei riti nuziali:⁵² le cerimonie talvolta comprendevano anche la dedica degli strumenti musicali a percussione, simboli dello *status* verginale,⁵³ alle dee

protettrici delle nozze.⁵⁴ Ad esse le fanciulle offrivano anche una ciocca di capelli o la treccia come ringraziamento per averne protetto la verginità durante i riti prima delle nozze.⁵⁵ Le lunghe ciocche o trecce che ricadono sulle spalle della liricine potrebbero denotare la sua condizione di *παρθένος*: la trasparenza degli abiti, la ricca acconciatura e l'altezza inducono a riconoscerla la sposa che, tra altre qualità, doveva possedere quelle della grazia e della bellezza⁵⁶ e la capacità di accompagnare il suo canto con la *λύρα* per suscitare il desiderio e avere accesso allo *status* di *νόμφη*.⁵⁷

Le testimonianze archeologiche e figurative che documentano le esecuzioni corali a Locri e in Sicilia trovano riscontro nelle fonti scritte che ricordano la pratica di singolari danze etniche. Una notizia fornita da Aristosseno di Taranto, riportata da Ateneo, fa riferimento alle danze Epizefirie:⁵⁸ può essere interessante notare che queste siano citate da Ateneo anche in relazione con la danza ionica,⁵⁹ probabilmente per sottolinearne il

48. Per i gruppi fittili del VI sec. a.C. rinvenuti a Corinto composti da una suonatrice di *αὐλός* attorno alla quale danzano quattro figure femminili che si tengono per mano. Cfr. Agnes N. STILLWELL, *Corinth. Results of Excavations conducted by The American School of Classical Studies at Athens*, Princeton (New Jersey), The American School of Classical Studies at Athens, 1952, 15, 2, pp. 42-43.

49. POLLUCE (*Onomasticon*, IV, 81) precisa che gli «*αὐλοί* con la voce da fanciulla» accompagnavano i canti corali di fanciulle.

50. Un analogo gesto, che potrebbe richiamare quello di una divinità che presiede al rito o di una sacerdotessa che abbia assunto connotazioni divine, è eseguito da una figura matronale con il *τύμπανον* raffigurata nei *pinakes* di Lipari, cfr. Assunta SARDELLA, Maria G. VANARIA, «Le terrecotte figurate di soggetto sacrale del santuario dell'ex proprietà Maggiore di Lipari», in Luigi Bernabò Brea, Madeleine Cavalier, *Meligunis Lipára*, x, Roma, 2000, pp. 96-97; Angela BELLIA, «Mito e rito nelle raffigurazioni musicali dei pinakes di Lipari», *Imago Musicae*, 23, 2006-2010, p. 14.

51. Per i *κρόταλα* nell'ambito sacro, cfr. WEST, *cit.* (nota 2), p. 195.

52. John H. OAKLEY, «Wedding dances», in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, II, 4b, 2004, pp. 312-314.

53. A questa fase della vita delle fanciulle sembra legato anche il ritrovamento nei santuari dedicati alle divinità femminili, ed in particolare ad Artemide, di figurine fittili con fianchi e seni poco pronunciati e ventre piatto: si tratterebbe di bambole che tengono appoggiati contro le gambe i *κύμβαλα*, allusivi dei giochi dell'infanzia offerti alla dea prima delle nozze. Si veda BELLIA, *cit.* (nota 1), pp. 166-167.

54. *Antologia Palatina*, VI, 280. Cfr. Claude CALAME, «Iniziazioni femminili spartane: stupro, danza, ratto, metamorfosi e morte iniziatica», in Giampiera Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia*, Roma-Bari, 2008, p. 37. Si veda inoltre CALAME, *cit.* (nota 13), 2001, p. 131.

55. John H. OAKLEY, Rebecca H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, 1993, pp. 11-21; Victoria SABETAI, «Woman's Ritual Roles in the Cycle of Life, in Nikolaos Kaltsas», in Alan Shapiro (ed.), *Worshipping Women*, New York, 2008, pp. 289-297; Louise BRUIT ZAIDEMAN, «Le figlie di Pandora», in Pauline Schmitt Pantel (eds.), *Storia delle donne*, Roma-Bari, 2009, pp. 402-408; François LISSARRAGUE, «Uno sguardo ateniese», *ibidem*, pp. 182-197. Per l'offerta della treccia o di ciocche di capelli alle divinità femminili prima del matrimonio, cfr. Paul DEUSSEN, «The Nuptial Theme of Centuripe Vases», *Opuscula Romana*, 9, 1973, pp. 126-127.

56. Nell'*Epitalamio di Elena* di Teocrito (*Idilli*, XVIII, vv. 22-89) sono descritte la grazia e la bellezza di Elena che, meglio di ogni altra, oltre a filare e a tessere, sa cantare accompagnandosi con la *λύρα*. Si veda CALAME, *cit.* (nota 13), p. 72.

57. Si vedano CALAME, *cit.* (nota 13), p. 72; 159-160; Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Trame di donne. Arianna, Penelope, Aracne, Elena, Filomena e Progne*, Costabissara (Vicenza), 2010, pp. 55-76.

58. ARISTOSSENSO, fr. 112 Wehrli, in ATENEIO, I, 22b. Si vedano Marcello GIGANTE, «La cultura a Locri», in Domenico Musti *et alii* (ed.), *Locri Epizefirii*, Napoli, 1977, p. 634; Marcello GIGANTE, «La civiltà letteraria nell'antica Calabria», in Salvatore Settis (ed.), *Storia della Calabria antica I: Età Classica*, Roma, 1987, p. 600; BELLIA, *cit.* (nota 6), pp. 21-22.

59. ATENEIO, *I Deipnosofisti*, XIV, 629e.

carattere licenzioso e orgiastico.⁶⁰ La danza ionica, eseguita nella sfera sacra di Artemide a Siracusa e in tutta la Sicilia, forse anche con l'*αὐλός*,⁶¹ era in origine una danza cultuale caratterizzata da movimenti in cui gli esecutori reggevano il chitone in alto con una mano. Non si può del tutto escludere che questo gesto sia richiamato nei *χοροί* fittili dalle figure che tengono un lembo dell'abito trasparente sollevato. L'azione può connotare anche l'età giovanile dei membri del *χορός*,⁶² alludendo ad una sessualità che sta per svelarsi e ad una imminente unione sessuale.⁶³

Se i gruppi di figurine fittili, Ninfe o semplici offerenti, impegnate nella danza accompagnata dall'*αὐλός*, dai *κύμβαλα* e dal *τύμπανον* si riferiscono a speciali momenti della vita femminile, la loro

presenza nei luoghi di culto dedicati alle divinità protettrici delle nozze è in relazione con i riti di passaggio e di iniziazione al matrimonio. Come le creature divine, la cui attività caratteristica era la danza,⁶⁴ le fanciulle in coro si apprestavano ad abbandonare lo *status* di *παρθένο*s per ricoprire quello di *γυνή*:⁶⁵ la proiezione mitica dell'istituto corale femminile mirava attraverso la *performance* rituale non solo a integrare le fanciulle, forse dopo un periodo di separazione dalla comunità,⁶⁶ nella società degli adulti, ma anche a presentarle come ragazze pronte per il matrimonio, esponendole attraverso la musica e la danza all'ammirazione dei giovani,⁶⁷ oltre che a prepararle alle nozze e, successivamente, alla maternità.⁶⁸

60. Louis SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, 1930, pp. 154-156; Arthur W. PICKARD-CAMBRIDGE 1962, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford, 1962, p. 257. La denominazione della danza ionica è da porre in relazione con il suo carattere licenzioso, cfr. Luciano CANFORA (ed.), *Ateneo, I Deipnosofisti. I Dotti a banchetto*, Roma, 2001, p. 1626, nota 2. Per la danza ionica, cfr. Lillian B. LAWLER, «Ὀρχηῶσις Ἰώνικη», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 74, 1943, pp. 60-71; in particolare per la danza ionica in Sicilia, pp. 67-68.

61. POLLUCE, *Onomasticon*, IV, 103.

62. Victoria SABETAI, «Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology», in John H. Oakley, William D.E. Coulson, Olga Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters*, Oxford, 1997, p. 328; Gloria S. MERKER, *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman period*, Princeton, 2000, p. 117; PORTALE, *cit.* (nota 5), p. 26, nota 1.

63. Le figure velate danzanti sarebbero la più evidente manifestazione della *charis* femminile. Cfr. ROSCINO, *cit.* (nota 4), p. 297.

64. Hermann KOLLER, «Ninfe, Muse, Sirene», in Donatella Restani (ed.) *Musica e mito nell'antica Grecia*, Bologna, 1996, pp. 97-101.

65. Valeria ANDÒ, «Nympe: la sposa e le Ninfe», *Quaderni Urbinate di Cultura Classica*, 52 n.s., 1996, pp. 47-79.

66. CALAME, *cit.* (nota 13), pp. 20-33.

67. BURKERT, *cit.* (nota 20), p. 300.

68. PORTALE, *cit.* (nota 22), pp. 169-191.

NEREIDAS Y BAILARINAS EN EL ARTE EGIPCIO ROMANO TARDÍO: ESTILO, CONTEXTO Y LENGUAJES DE REPRESENTACIÓN

EVA SUBÍAS PASCUAL

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

1. Introducción

Dentro del conjunto de producciones artísticas del Egipto romano tardío destaca un grupo de relieves mitológicos procedente del valle Medio del Nilo que fueron recuperados principalmente durante las primeras exploraciones arqueológicas de ciudades como Heracleópolis (Ahnas), Oxirrinco (Pemdjé) o Antinópolis. Desde el momento de su hallazgo numerosos autores se han interesado por estas piezas que proporcionan visiones particulares de la tradición artística grecorromana y que se han considerado muestras de un estilo provincial o sub-antiguo. En los últimos años se han producido nuevas aportaciones sobre el arte romano en Egipto que permiten recuperar una visión de conjunto de las piezas y analizarlas a la luz de las producciones tardías del Mediterráneo Oriental.¹

Estas producciones se distinguen en primer lugar por unas características físicas homogéneas debidas a su elaboración en una misma piedra caliza procedente, probablemente, de las canteras del Egipto Medio. Este material no permite una talla de gran precisión, pues es de consistencia frágil, pero a cambio permite vaciados profundos y relieves muy abultados. Desde el punto de vista estilístico hay que subrayar la expresividad de las imágenes, la redondez de las formas anatómicas con tendencia a lo que se ha denominado cuerpos *boneless*,² junto al uso de fórmulas lineales y abstractas para tratar pliegues u otros elementos, lo que da lugar a efectos plásticos ricos en texturas y altamente decorativos. Su estado de conserva-

ción es por lo general malo y complicado de gestionar.

Algunos de los relieves mitológicos en cuestión constituyen un grupo particular dentro de la producción artística del Egipto Medio tardío porque hacen un uso muy extendido y personal del marco arquitectónico en el que se insieren, arcuaciones barrocas y frisos que dan cuenta de la existencia de arquitecturas de cierta envergadura. Las formas de los nichos son variadas pero todavía no se ha establecido una clasificación tipológica y cronológica para defender una cronología concreta de las piezas que se debaten genéricamente entre el siglo IV y el siglo VI.³ Conviene saber, no obstante, que el mismo tipo de marco puede albergar iconografías cristianas elaboradas en distintos estilos, entre los que se podría distinguir un grupo muy próximo a algunos relieves de carácter mitológico. Los relieves de temática mitológica se suelen relacionar con la producción de un taller de Ahnas (nombre copto de Heracleópolis Magna) y en cambio las piezas cristianas, tal vez a causa de su dispersión y disparidad, se atribuyen a otras localidades. En el estado de la documentación no es posible avanzar más ni en la localización geográfica ni en la determinación cronológica.

Ha habido diversos estudios que han puesto el énfasis en el significado escatológico de los temas mitológicos representados, con indiscutibles llamadas al repertorio iconográfico de sarcófagos presentes en otras provincias. También respalda una interpretación funeraria el hecho que los relieves de contenido cristiano, los cuales presentan

1. Lazlo TÖRÖK, *Transfigurations of Hellenism Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*, Leiden-Boston, 2005; Thelma THOMAS, *Late antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this world and the next*, Princeton, 2000.

2. John BOARDMAN, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, Princeton 1993. El arte bizantino de los siglos sucesivos continuará la corriente que perpetúa e incluso exagera la plasticidad del clasicismo para construir, siguiendo a Kurt Weitzmann, un universo irreal. Kurt WEITZMANN, «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography», *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, 1960, pp. 45-68, en concreto p. 52.

3. Judith MCKENZIE, «The Architectural style of Roman and Byzantine Alexandria and Egypt», en Donald Bailey (ed.), *Archaeological Research in Roman Egypt*, JRA Suppl. XIX, 1996, pp. 128-142. En la página 137 la autora describe someramente un grupo de piezas de los siglos IV-VI dC entre los que habría que incluir los relieves que comentamos.

analogías formales en la concepción decorativa de los fragmentos arquitectónicos, permiten una lectura salvífica. No obstante, los edificios de origen de estos relieves no se conocen, ni tampoco existe una información arqueológica que permita analizar con solvencia la relación entre la arquitectura y la decoración. La inserción de nichos de piedra decorativos en las paredes de edificios de culto se puede comprobar en diversas iglesias monásticas del Egipto Medio, en cambio, no se conoce ningún mausoleo o capilla funeraria que conserve *in situ* arcuaciones barrocas figuradas a pesar de que esta es la procedencia que tradicionalmente les ha sido atribuida. Ciertamente, en épocas anteriores se habían erigido capillas funerarias como las de Tuna el Gebel que podían presentar nichos en su interior, lo que ha conducido a asumir que en mausoleos más tardíos se prolongaría esta misma estrategia decorativa, sin embargo, todavía faltan evidencias arqueológicas que lo confirmen.

La interpretación funeraria es comprensible pues, en muchos casos, cuando aparecieron los fragmentos, no se conocían ni los límites ni las estructuras de las ciudades grecorromanas y algunos hallazgos parecían provenir de zonas alejadas del centro. Aunque la arqueología progresa lentamente en el campo de la reconstrucción urbanística y arquitectónica de las ciudades grecorromanas en Egipto, actualmente es posible observar que los suburbios de algunos núcleos eran más complejos de lo imaginado y presentaban otras estructuras además de mausoleos o capillas.⁴ También es posible ir constatando hasta qué punto estos elementos de decoración arquitectónica pudieron ir siendo desplazados de su contexto original y reaprovechados en edificios con funcionalidades diferentes.

En definitiva, algunos de los relieves mitológicos se insieren en una serie mayor determinada por la forma edicular del marco, lo que supuestamente sugeriría un mismo tipo de edificio y una misma función escatológica. Esta dicotomía ha llevado a concluir, en alguna ocasión, que los relieves mitológicos podían ser leídos en clave alegórica, lo que permitiría su uso por parte de cristianos. Paradójicamente, los temas tratados pertenecen a concepciones religiosas diferentes y a tradiciones fúnebres muy distantes.

Desde el punto de vista del estilo, existen marcadas diferencias entre los relieves mitológicos, asociados a un lenguaje naturalista provincial, y las representaciones cristianas que tienden a exacerbar el lenguaje simbólico y se integran en los estilos plebeyos del Bajo imperio. Pero no siempre ni de manera sistemática es posible establecer esta diferencia. Tampoco las composiciones permiten zanjar en correspondencias entre forma y creencias religiosas: algunas escenas son de carácter narrativo (suelen ser mitológicas), otras de carácter propedéutico (crisológicas o veterotestamentarias) y en otras escenas se evocan figuras mitológicas y divinidades menores en composiciones heráldicas de valencia alegórica. Así, en un gran número de ejemplos, los protagonistas son victorias o erotes vehiculando un mensaje triunfal, a veces expresado por la corona vegetal con cruz o crismón, otras sin signos explícitos de una creencia cristiana.⁵ Se trata de una estrategia bien conocida en sarcófagos alto imperiales pero no sólo, pues el contexto de las composiciones heráldicas con inclusión de seres alados se va ampliando a otros monumentos de carácter honorífico o triunfal. En cualquier caso, el lenguaje utilizado no es ni narrativo ni propedéutico, está finalizado, a mi modo de ver, a la contemplación. Aludir a la contemplación puede parecer abusivo pues se vincula muy especialmente con el misticismo cristiano, no obstante, con este término queremos poner de relieve que en estas producciones artísticas, contemporáneas de corrientes filosóficas y espirituales particularmente interesadas por el uso ritual de las imágenes,⁶ podríamos reconocer una forma común a paganos y cristianos de aproximación plástica a la visión de lo sagrado. Las disposiciones heráldicas con seres alados son particularmente abundantes en el Tardo Imperio como expresión simbólica del bienestar en cualquiera de las esferas de la vida, pero su profusión no debería restar importancia a esta composición artística que interpretamos ante todo como una estrategia propiciatoria y en cierto modo espiritual.

Sin querer contradecir la lectura escatológica de algunos de estos relieves, nos parece que los motivos iconográficos presentes, no son sólo *exempla* de la transformación por la muerte, si no una invitación a la comprensión de la divinidad de una manera cercana, pues la mitología nos de-

4. Eva SUBÍAS, «Oxyrhynchos: metrópolis y paisaje», en Eva SUBÍAS *et alii* (ed.), *The space of the city in Graeco Roman Egypt: image and reality*, Tarragona, 2011, pp. 93-116.

5. Sobre el arte simbólico en el período griego y romano, véase Gilbert Ch. PICARD, «Recherches sur la composition héraldique dans l'art du Ier siècle av. J.-C.», *Mélanges de l'École française de Rome*, 85, 1973, pp. 163-195, y para un análisis de la decoración y el arte simbólicos, Gilles SAURON, «Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne: problèmes de méthode», *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 94, 2. 1982. pp. 699-713.

6. John ELSNER, «Image and Ritual: Reflections on the Religious Appreciation of Classical Art», *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 46, no. 2, 1996, pp. 515-531.

vuelve una imagen de goce o de dolor similar a la de las pasiones terrenales. Es por ello que nos parece necesario intentar una lectura espiritual de las imágenes y una nueva contextualización de su función en el seno de la ciudad tardía.

Para realizar este ejercicio nos hemos centrado en las imágenes femeninas. El motivo inicial de esta selección era indagar en las representaciones de danza en período tardorromano pero la realidad es que éstas son muy escasas si dejamos de lado el movimiento extático dionisiaco que constituye un motivo recurrente en el Bajo Imperio con distintas intenciones (escatológicas o festivas). Sorprende, entonces, que las danzas sagradas de tipo oriental, tan presentes en el Egipto faraónico y helenístico, hayan dejado tan pocas trazas. Aparentemente, la danza individual, ejecutada como homenaje a la divinidad, sólo adquiere relevancia en la plástica de prestigio cuando aquella puede consistir en un espectáculo abiertamente realizado y apreciado, convertido –incluso– en espectáculo teatral.

En este artículo nos proponemos abordar o esbozar los siguientes objetivos: proponer una interpretación teatral de algunas escenas; sugerir que algunas imágenes pudieron pertenecer a espacios usados para la representación teatral, entendida en un sentido lato; valorar los términos de la religiosidad asociada a estas imágenes y, por último, poner de relieve la aparición de un tipo de imagen-signo relacionado con la danza como vehículo de contenidos místicos. Con estos apuntes se aspira a contribuir a la interpretación de los relieves del Egipto Medio, que suelen quedar al margen de los discursos sobre la transformación estética del Bajo Imperio, y a abrir nuevas puertas para el análisis sobre su contexto arquitectónico de inserción.

2. Teatralidad en relieves mitológicos del Egipto Medio tardío

El conjunto de relieves, sin ser muy amplio, cuenta con variedad de motivos mitológicos de los que seleccionaremos expresamente los que tienen que ver con las divinidades del entorno femenino que de una manera u otra podemos relacionar

con la danza, el hilo conductor elegido para este estudio. Se trata de representaciones de Nereidas, Dafne, Ariadna, Leda, Ge o Afrodita. En el mismo conjunto de relieves, podríamos encontrar un repertorio masculino centrado en el poder transformador de la música o la danza, plasmado en Orfeo, Dionisos o Heracles, sobre los que hemos realizado algunas consideraciones en otra sede.⁷ También aparecen otras divinidades como Apolo o Nilo, a menudo asociados a una consorte, Dafne o Ge. No cabe duda de que este repertorio masculino se puede leer en clave escatológica pues permite equiparar al difunto con el héroe que protagoniza un proceso de salvación del alma. De la misma manera, es posible leer algunas de las escenas que aúnan dioses y heroínas mitológicas como ejemplos de metamorfosis, lo que puede simbolizar también el tránsito hacia una nueva vida.

Pero lo cierto es que los mismos personajes mitológicos aparecen representados en producciones artísticas muy variadas de la antigüedad romana tardía de modo que el motivo iconográfico aislado puede resultar equívoco o ambiguo desde el punto de vista de la significación simbólica que el relieve pretendía poner en valor. En particular, el mismo imaginario podía formar parte tanto de un repertorio funerario como teatral así, por ejemplo, un estudio reciente revela que en algunos sarcófagos aparecen composiciones alusivas a obras de pantomima. La pantomima actúa como metáfora de la vida real o soñada de tal manera que con estas imágenes se persigue, según expresión de Janet Huskinson, desenfocar la realidad del deceso.⁸ Las alusiones a los valores, las tragedias o los placeres serían la materia básica para construir tanto una escena teatral como una evocación funeraria.

Dentro de la producción de relieves del Egipto Medio, existe una serie de figuraciones mitológicas que, a mi juicio, pertenecen indiscutiblemente a un contexto narrativo directamente inspirado en la literatura y particularmente en la representación teatral. Son fragmentos que no han sido tratados de forma específica en este sentido aunque son célebres uno a uno: un relieve sobre la embriaguez de Heracles/Dioniso,⁹ un relieve alusivo a Penélope o Fedra,¹⁰ o finalmente una esce-

7. Eva SUBÍAS, «Fragments of a relief from Oxyrhynchus: Elements of Late roman Coptic iconography and styles», *Journal of Coptic Studies*, 2012, pp. 137-158.

8. «Thus boundaries could be blurred between the two different forms of art, just as their own representations blurred existential boundaries between the dancer and his subjects or between the living and the death»: Janet HUSKINSON, «Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi», en Edith HALL; Rosie WYLES (eds.), *New directions in ancient pantomime*, Oxford, 2008, pp. 87-109, en concreto p. 89.

9. Relieve del Museo Copto, núm. inv. 6471. Véase Lazlo TÖRÖK, *After the Pharaohs. Treasures of Coptic Art from Egyptian Collections. Museum of Fine Arts, Budapest 18 march-18 may 2005*, Budapest, 2005, p. 101; SUBÍAS *cit.* (nota 4).

10. Relieve del Museo Copto, núm. inv. 7819, Véase TÖRÖK, *cit.* (en nota 1), p. 191 n. 50, sugiere un paralelo con Penélope o Fedra, para la posición de la chica.



FIGURA 1. Relieve con representación de Leda y el cisne. (Foto: Ashmolean Museum, Oxford.)

na en la que Leda es acosada por el cisne mientras juega con unas compañeras (fig. 1).¹¹ Nos detendremos en este último ejemplo para recordar que el tema de Leda fue muy popular desde el período helenístico en particular dentro de la serie de terracotas alejandrinas.¹² En el relieve citado, la escena es mucho más compleja, con elementos de contaminación provenientes de la iconografía de las Gracias o de la diosa Afrodita. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar en este momento es que contiene ingredientes teatrales, en particular, el juego que parece existir entre Leda y sus compañeras, en el que tal vez podamos ver un juego de pelota como el de Nausicaa y sus compañeras cuya esencia coral ha sido puesta de manifiesto.¹³ En el fondo del campo del relieve aparece, como si fuera una máscara colgando de la pared, un rostro que podría aludir a Zeus asistiendo a su pro-

pia metamorfosis o según otras interpretaciones a la personificación de Eurotas,¹⁴ en una forma de representación abreviada que no tiene nada de habitual en la escultura clásica, pero sí se da en pintura sobre cerámica como evocación de la representación teatral. Pensamos que tal vez esta escena represente una danza mimética según una tipología que, como se ha subrayado, sería originaria de Egipto.¹⁵ No podemos dejar de ver aquí, también, una evocación de las coristas de la tarda antigüedad entre las cuales la más célebre, Teodora quien, mientras era profesional del espectáculo había realizado una interpretación del episodio de Leda y el Cisne donde, según Procopio (*Historia Secreta*, 9, 21), la actriz se reclinaba sobre la escena para que unos gansos picotearan por encima de su cuerpo.¹⁶ Por otra parte, escenas picantes como la versión del mito de Leda también

11. Relieve del Ashmolean Museum (AN1970.403) de Oxford. Véase THOMAS *cit.* (nota 1), fig. 7; SUBÍAS, *cit.* (nota 4), fig. 6.

12. Alexander BADAWY, *Coptic Art and Archaeology: The Art of Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, Massachussets, 1978, fig. 3.62.

13. Claude CALAME, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role*, Oxford, 2001, p. 131.

14. Catherine SALIOU, «Léda callipyge au pays d'Aphrodite remarques sur l'organisation, la fonction et l'iconographie d'une mosaïque de Palaepaphos (Chypre)», *Syria*, tome 67, fascicule 2, 1990, pp. 369-375.

15. Gennaro TEDESCHI, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste, 2011, p. 41 y 122. Gennaro TEDESCHI, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica*, «Papyrologica Lupiensia» 11, 2002, pp. 87-187. Para el origen egipcio de la danza mimética cf. p. 122.

16. Véase Ruth WEBB, «Female entertainers in late antiquity», en Pat EASTERLING, Edith HALL (eds.), *Greek and roman actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge, 2002, pp. 282-303.

podían formar parte de festivales acuáticos donde tenían lugar espectáculos de danza y mímica.¹⁷ A mi modo de ver, estos detalles del relieve son elementos de teatralidad, interpretaciones jocosas de un tema literario dirigidas a un público aficionado a la poesía licenciosa de la época. En este sentido las imágenes parecen más adecuadas para un espacio de tipo lúdico que para un monumento funerario y lo fundamental de la escena radica en el movimiento o la cadencia de las acciones que en ella confluyen.

Leda aparece en otras ocasiones en el repertorio del Egipto Medio, sin embargo, en los casos restantes, no se evoca la escena del velo sino directamente una escena de acoplamiento. El lenguaje de estas otras representaciones ya no es típicamente narrativo pues las imágenes aparecen aisladas dentro de un nicho barroco que pone el acento en el significado metafórico. El esquema compositivo se repite por lo menos tres veces en el grupo de relieves del Egipto Medio, y se reconoce por la caída de la heroína ante el violento acoso del cisne. Esta solución compositiva difiere de la que hunde sus raíces en época clásica y que se encuentra todavía en sarcófagos de época romana en el Levante.¹⁸ El cisne y Leda agazapados y armoniosamente encajados en un contorno circular, coinciden –en cambio– con motivos tardíos de tipo cómico.¹⁹ Pensando en una lectura escatológica de las imágenes y dada la cronología avanzada de su producción, estas representaciones fueron valoradas como anti-clásicas y rudas, ejemplos regionales de una lectura alegórica de la mitología pagana en clave cristiana.²⁰ Sin embargo la polémica sobre la recepción de los motivos mitológicos en un entorno cristiano ya ha sido largamente superada y, en clave escatológica,

Thelma Thomas entiende que el motivo de la pasión terrenal, encarnado en el amor de Zeus por Leda, podría haber sido del gusto de mujeres maduras que habrían podido proyectarse con ella hacia modelos divinos.²¹

Las imágenes del Egipto Medio son directas y hasta violentas y presentan detalles picantes o cómicos como la aparición del erote que colabora separando las piernas de la heroína (fig. 2).²² Este detalle, también en clave teatral, acerca el episodio de la Leda derribada a otros episodios galantes también presentes en el repertorio del Egipto Medio, que encajan en el arte funerario y el de la pantomima: el encuentro entre Apolo y Dafne, Hipólito y Fedra o entre Orfeo y Eurídice,²³ un sátiro y una ménade. En una de las imágenes, la heroína experimenta una contaminación con una Nereida pues está recostada sobre un tritón.²⁴ Un repertorio que podía aparecer igualmente en mosaicos domésticos tardíos que no se constata en Egipto posiblemente porque la tradición arquitectónica del adobe favorecía otro tipo de pavimentos y aconsejaba trasladar la decoración a elementos decorativos integrados en los muros, bien en frisos bien en nichos como ocurre también con la arquitectura de culto.

Lo interesante a mi juicio es que Leda encarna un modelo de deidad con funciones algo más que poéticas en el Oriente romano. Así, Leda y el cisne aparecen también en el Sebasteion de Aphrodisias, junto a otros episodios míticos que sirven para afianzar la relación entre Roma y Aphrodisias.²⁵ Las representaciones mitológicas en el Sebasteion y la basílica pueden ser leídas en clave diplomática, como celebración del rol de Aphrodisias en la historia del Imperio romano.²⁶ Este tipo de iniciativa arquitectónica y artística

17. Janet HUSKINSON, «Theatre, performance and theatricality in some mosaic pavements from Antioch», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 46.1, 2003, pp. 131-165, en concreto p. 153.

18. Beth She'arim, Cesarea, Creta.

19. Pigmeo picoteado por una grulla en el mosaico de Puente Genil. André DAVIAULT, Janine LANCH, Luis Alberto LÓPEZ PALOMO, *Un mosaico con inscripciones. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid, 1987.

20. Para los historiadores convencidos de la marginalidad del Egipto romano, en realidad no se trataría de Zeus como cisne sino de una paloma que imbuiría el santo espíritu en la difunta, lo que explicaría también la presencia del ángel conductor de su alma ante el Señor. Véase el comentario de la polémica en THOMAS, *cit.* (nota 1), p. XVIII y ss.

21. THOMAS, *cit.* (nota 1), p. 82: «... Leda provided a heroic guise for flesh and blood females who has attained a certain stage of physical maturity and established particular sets of family ties».

22. Georges DUTHUIT, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931 planche 25. Erote colaborador, aunque más discreto, también en el Sebasteion de Aphrodisias. Museo Greco Romano de Alejandría (14.140).

23. Gawdat GABRA, *Le Caire. Le Musée copte. Les anciennes églises*, Cairo, 1996, p. 52-53. Inv. 7004.

24. DUTHUIT, *cit.* (nota 22), pl. 25-27.

25. Roland R. R. SMITH, «The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias», *The Journal of Roman Studies*, vol. 77 (1987), pp. 88-138.

26. Bahadır YILDIRIM, «Identities and Empire: Local mythology and the self-representation of Aphrodisias», Barbara E. Borg (ed.), *Paideia. The world of the Second Sophistic*, Berlin-New York, 2004, pp. 23-52.



FIGURA 2. Relieve con representación de Leda y el cisne. (John Beckwith, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 70.)

sin duda tuvo que constituir una influencia poderosa sobre otras ciudades del Oriente tardío y posiblemente ofreciera un repertorio iconográfico renovado para los espacios de la vida cívica. También hay que dar importancia al hecho de que Leda tuviera un lugar tan relevante en la ciudad y poner el acento en que se relaciona directamente con la diosa Afrodita.

Un capítulo numéricamente importante en el universo mitológico que analizamos lo ocupan las nereidas quienes, como ninfas marinas,²⁷ cortejo del dios Poseidón, simbolizan la belleza femenina soñada e inalcanzable para los mortales. Su dis-

currir, a lomos de los tritones, evoca la cadencia de una danza paradisiaca y lejana. El uso funerario de este motivo está bien documentado en sarcófagos romanos alto imperiales, generalmente destinados a una sepultura femenina, si bien es motivo predilecto de contextos termales. En el conjunto de relieves del Egipto Medio se dan por lo menos dos ejemplos en que la escena aísla una pareja nereida/tritón y se insiere en un friso con otros animales, ya sean peces o cánidos entre roleos (fig. 3).²⁸ Esta atípica inserción de las nereidas en un conjunto terrestre contraría la metáfora del agua como vehículo del deceso. En Egipto,

27. En la descripción iconográfica de algunas de estas piezas representando a nereidas, se alude a ellas como ninfas. Véase Thelma THOMAS, «Greeks or copts?: Documentary and other evidence for artistic patronage during the Late Roman and early byzantine periods at Heracleopolis Magna and Oxyrhynchos, Egypt», *Life in a multicultural society Egypt from Cambises to Constantin and Beyond*, Chicago, 1992.

28. La primera proviene de Heracleópolis y pertenece al Columbus Museum of Art. Véase THOMAS, *cit.* (nota 1), fig. 53 y p. 68. O también una arquivolta de procedencia desconocida en BADAWY, *cit.* (nota 12), fig. 3.94.



FIGURA 3. Relieve de guirnaldas con representación terrestre de Nereida. Columbus Museum of Art, Ohio. (Thelma THOMAS, *Late antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this world and the next*, Princeton, 2000, fig. 53.)

serían las ninfas, hijas del dios Nilo, las que propiamente evocarían el deceso.²⁹ Además, frente a las nereidas, las ninfas cuentan con un historial de devoción popular más importante en cuanto fueron objeto de sincretismo con Atenea e Isis, así como con Afrodita-Hathor.³⁰ No obstante, no se encuentran imágenes de las ninfas en los relieves del Egipto Medio y parece como si las nereidas ocuparan su lugar.

Tal vez porque las nereidas no actúan tanto en calidad de figuras acuáticas como de modelos de metamorfosis. Es el caso de Thetis –madre de Aquiles–, que para eludir el acoso de Zeus se metamorfosea en leona, serpiente, agua o fuego. Pero el motivo que lleva a la metamorfosis son los asedios a los que se ven sometidas las divinidades y con ello recuperamos un ingrediente adicional importante: el erótico. A lo largo de los siglos, los mismos cortejos de nereidas se suceden incansablemente asociados a ambientes termales y triclinios donde el romano podía disfrutar de los placeres entre los cuales, por supuesto, el de la visión. Gran parte del contenido sensual de estas escenas provienen sin duda de su fundamento mitológico

como acompañantes de Afrodita. Esto sugiere que, también en la vida real, se podrían integrar en festivales en honor de Afrodita o Isis³¹ y en una liturgia en la que la representación mimética constituía una forma de invocación. En realidad, la presencia de nereidas en espectáculos teatrales es bien conocida desde la dinastía julio-claudia con su aparición en los célebres *tetimimos* que dieron lugar a las naumaquias.

Aunque no es posible ni necesario descartar la función funeraria de las imágenes relacionadas con Afrodita o sus seguidoras divinas o humanas, lo que convendría es tener presente que una producción de esta categoría tampoco se explica fácilmente en el conjunto del Egipto Imperial, contrastable a través de innumerables estelas funerarias. Normalmente estas producciones ponen el énfasis en el difunto y en su transformación por el deceso en un nuevo Osiris o una nueva Isis, siguiendo la tradición faraónica, o bien, en época tardía, el difunto aparece en posición de adoración u oración. Esto significa que, para comprender el porqué de una simbología funeraria de tipo mitológico en el Egipto Medio tardío, deberíamos

29. En la tumba de Isidora de la necrópolis de Hermópolis Magna (Tuna el Gebel), una inscripción aclara que el nicho evoca el santuario de las ninfas. Citada por THOMAS, *cit.* (nota 1), p. 17 nota 49, a partir del estudio de Étienne BERNARD, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine: recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Paris, 1969, p. 343-351.

30. Lázlo KÁKOSY, «The Nile, Euthenia, and the Nymphs», *Journal of Egyptian Archaeology* 68, 1982, pp. 290-298, en particular p. 296 y ss.

31. Coronación de Venus en Túnez por ejemplo, *Navigium Isidis* en Volubilis. Cf. Gilbert Ch. PICARD, «Le couronnement de Vénus», *Mélanges d'archéologie et d'histoire* T. 58, 1941, pp. 43-108.

evocar unos comanditarios de elevado estatus y con una formación clásica que sorprendentemente no aparece bien documentada en otras regiones de Egipto. Ciertamente el Egipto Medio tardío fue una región agrícola de grandes familias terratenientes e influyentes, y por la misma razón, los relieves que analizamos también podían decorar espacios domésticos o construcciones públicas de tipo lúdico, desde baños hasta espacios para representaciones teatrales, pasando por ninfeas u otras formas monumentales.

3. Mimando divinidades en la ciudad

Más allá de la importancia cultural del género de la pantomima, lo interesante es que gracias a su renovado estudio ha podido emerger con fuerza la figura del actor en el período romano tardío. Actores especializados, reconocidos con honores, que ejecutaban distintos papeles gracias a las máscaras. En torno a estas representaciones teatrales fue creciendo la idea de la *troupe* incluyendo también numerosas mujeres. Así, en el Bajo Imperio diversos documentos escritos ponen de manifiesto una profesionalización de las artes escénicas que incluían a músicos, actores y bailarines con talentos a menudo diversificados.³² El resultado de esta tendencia es que los mismos profesionales del mimo o del baile pudieron intervenir sobre la escena teatral o en otros ámbitos, domésticos o religiosos. Así por ejemplo las bailarinas de crótalos y castañuelas aparecen involucradas en ocasiones festivas muy diversas: aparecen representadas en el púlpito del teatro de Sabratha, formando parte del espectáculo; son el deleite de los festivales religiosos de las ciudades egipcias o aparecen contratadas para atender en banquetes privados.³³

Es interesante, en este sentido, evocar la interrelación que se da entre la danza sagrada y la pantomima en una de las últimas obras mímicas recuperadas. Se trata del célebre libreto de Cha-

rition³⁴ en un papiro oxirrinquita que gira alrededor de una sacerdotisa cautiva del rey de la India.³⁵ En el desarrollo de la trama la sacerdotisa honra la diosa india mediante la danza. La obra constituye, según Tsitsiridis, una escenificación dramática que excedería los límites de una ejecución silenciosa y no constituye en puridad una pantomima si bien dichos límites están por comprender. Junto a las obras más completas o *hypothesis*, existirían *paignia* o escenas burlescas, lo que sugiere que podrían dar lugar a *tableaux* o posturas exageradamente teatrales. Libretos cortos donde se adivina el movimiento de los mimos o imágenes de danza que nos permiten explorar las ocasiones de representación.³⁶

Además de las imágenes de Leda y las Nereidas en la decoración arquitectónica del Egipto tardío encontramos otras imágenes femeninas como Dafne o Ariadna que ponen en evidencia la centralidad de la figura de Afrodita. En efecto existen lazos iconográficos y estilísticos evidentes entre ellas que apuntan hacia el arquetipo de la feminidad y la fertilidad. Para empezar, en varios relieves es posible reconocer el motivo del nacimiento de Afrodita, enmarcada por una concha marina, donde destaca otro atributo –además de la desnudez– característico de la diosa y de su séquito como es el grueso collar acabado en un gran aplique redondo, una especie de *bulla* de tipo profiláctico (fig. 4).³⁷ Ningún velo la protege –ni siquiera en parte– e incluso éste puede servir, como en otro relieve, simplemente de montura (fig. 5).³⁸ El estilo es muy particular: juega con las texturas del velo y la concha, y el cabello de la diosa aparece tratado de forma abstracta y muy decorativa que contribuye a subrayar un ritmo visual en la composición. El relieve es alto, voluminoso, cadencioso y con un alto sentido del contraste, recogiendo las características de un buen grupo de piezas procedentes de estos talleres. El mismo collar –o similar– adorna en otros relieves a Nereidas y Ménades o incluso a Leda o Dafne. Esta relación ali-

32. Con datos relativos incluso al aprendizaje. Willy CLARYSSE, Pieter, J.: SIJPESTEIJN, «A Letter from a Dancer of Boubastis», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, Volume 41, Issue 1, 1995, pp. 56-61.

33. William L. WESTERMANN, «Castanet dancers of Arsinoe», *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 10, no. 2, 1924, pp. 134-144. Ver también TEDESCHI, 2002 *cit.* (nota 15), p. 179 incluyendo a hetairas.

34. Desde el punto de vista de la onomástica, Charition evoca, no por casualidad, a las Charites o Gracias, que encarnan la danza y la música.

35. Stavros TSITSIRIDIS, «Greek mime in the roman empire (P. Oxy. 413: Charition and Moicheutria)», *Logeion*, 1, 2011, pp. 184-233.

36. TEDESCHI 2011, *cit.* (nota 15), pp. 48-49. Las festividades que incluían este tipo de danzas, públicas o privadas, se fueron popularizando y profesionalizando a lo largo del Imperio romano y se documentan hasta el VII dC.

37. Véase por ejemplo el relieve del Louvre E 14280, a la que se atribuye una fecha entre el siglo V y VI dC.

38. DUTHUIT, *cit.* (nota 22), planche 29. Relieve del Museo Egipcio del Cairo (ME. 467.1.7)



FIGURA 4. Relieve con el nacimiento de Afrodita. (Foto: Musée du Louvre.)



FIGURA 5. Relieve con Nacimiento de Afrodita. (Georges DUTHUIT, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931, planche XXIX b.)

menta la idea de que todas ellas se integran en un séquito de Afrodita. En consecuencia, pensamos que podrían aparecer representadas mímicamente en las numerosas manifestaciones en las que se honra a la divinidad mediante procesiones religiosas y dramas litúrgicos.³⁹

Como es sabido, los festivales acuáticos constituyeron un hito religioso en el Mediterráneo oriental. Así, por ejemplo, en el santuario de Daphne en Siria eran célebres las conocidas *mayumas*, espectáculos que habían surgido al amparo de festividades religiosas en torno a Afrodita y que perduraron, a pesar de los excesos a que daban lugar, hasta la conquista árabe.⁴⁰ Allí tenían también lugar espectáculos rituales dedicados a la diosa Artemis, de quien era devota la Dafne mítica. Otros festivales recibieron el mismo nombre en todo el Levante y el norte de África, cambiando de advocación desde Dionisos y Afrodita hasta Tanit y Baal y centrando el ritual en el movimiento del agua,⁴¹ ya sea en relación a un manantial o a la unión del río con el mar o incluso con la inundación. Muy posiblemente durante una parte del espectáculo las bailarinas encarnaban divinidades o heroínas acuáticas que agitaban el agua como parte de un ritual de fertilidad y de muerte.

En el Egipto tardío no están documentadas tales festividades acuáticas en honor de Afrodita, aunque la tradición de espectáculos en lagos sagrados está bien documentada en el Egipto ptolemaico, entre otros, alrededor del culto a Hathor con danzas celebradas en su honor. También destacan por espectacularidad los festivales en honor del Dios Nilo cuya popularidad fue en aumento

durante el período tardío o también, los festivales en honor del natalicio de Isis, las fiestas de Amesysia,⁴² relacionadas con la inundación.⁴³ Lo interesante, para nuestro propósito, es que las liturgias sagradas que se habían desarrollado alrededor de estos cultos acabaron jugando el papel de espectáculos de entretenimiento para la población urbana.⁴⁴ Este contexto social y cultural es particularmente patente en la Siria tardorromana o paleobizantina, mientras que en Egipto falta comprender el espacio que ocupaban estas prácticas en la vida pública frente a la emergencia de la iglesia cristiana.

Nuestra hipótesis es que las escenas acuáticas evocadas se habían integrado en Egipto en un contexto de tipo litúrgico relacionado con las divinidades femeninas predilectas del momento. Tal vez –podemos imaginar– adornaran quioscos o capillas relacionados con lagos sagrados actuando en Egipto como parangón a los santuarios de las aguas dedicados a Afrodita difundidos en el Mediterráneo Oriental. Los espacios concernidos pudieron ser muy diversos, desde plazas o pórticos hasta el lago, el río o el canal.⁴⁵ Desgraciadamente, en este punto la investigación arqueológica no acompaña y no permite analizar las formas de monumentalización de la ciudad romana tardía, aunque no cabe duda de que en metrópolis como Hermópolis, Antinópolis, Heracleópolis u Oxirrincos los equipamientos urbanos tuvieron que ser magníficos y próximos a la tradición barroca oriental.

En esta revisión de los relieves con bailarinas del Egipto tardío no hemos hecho todavía alusión a las ménades. Y es que, en realidad, no son muy

39. Andreas FOUNTOLAKIS «The artists of Aphrodite», *L'Antiquité Classique*, 69, 2000, pp. 133-147. Referencias a un sínodo de Afrodita de Egipto en la página 141.

40. Eugenio AMATO, «Procopio di Gaza e il dies rosarvm: eros platonico, agape cristiana e spettacoli pantomimici nella Gaza tardoantica», *Eruditio Antiqua*, 2, 2010, pp. 17-46. Para el festival de Daphne, véase Nicole BELAYCHE, «Pagan Festivals in the Fourth-Century Gaza», en B. Bitton ASHKELONY, Arieh KOFKY (eds.), *Christian Gaza in Late Antiquity*, Leiden-Boston, 2004, pp. 5-21. También Nicole BELAYCHE, «Une panégyrie antiochéenne: le maïouma», en Bernadette CABOURET, Pierre-Louis GATIER, Catherine SALIOU (eds.), *Antioche de Syrie : histoire, images et traces de la ville antique*, Lyon, 2004, pp. 401-415.

41. Robert M. GOOD, «The Carthaginian Mayumas», *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente Antico*, 3, 1986, pp. 99-114. El autor analiza a partir de los epígrafes helenísticos de Cartago el significado y el origen semítico del término como ritual del movimiento de agua.

42. John WHITEHORNE, «The pagan cults of roman Oxyrhynchus», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 18-5, Berlin Nueva York, 1995, p. 3086. Este festival, como otros que habían sido muy populares durante el alto Imperio, empezaron su declive en el siglo III dC. David FRANKFURTER, *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton, 1998, p. 61. Referencias papirológicas a festividades del período romano en TEDESCHI, 2011 *cit.* (nota 15) p. 33, nota 142.

43. Una Isis Néphersès guardaría relación con la inundación. Divinidad creadora que sería celebrada, con tintes funerarios y tal vez de culto real, en un lago sagrado de Soknopaiou Nesos. Cf. Laurent BRICAULT, «Isis Néphersès», en Willy Clarysse, Antoon Schoors, Jan Quaegebeur (eds.), *Egyptian Religion the Last Thousand Years*, Leuven, 1998, pp. 521-528.

44. Nicole BELAYCHE, «Des lieux pour le “profane” dans l'Empire tardo-antique? Les fêtes entre *koinônia* sociale et espaces de rivalités religieuses», *Antiquité Tardive* 15, 2007, pp. 35-46.

45. Marilena CASELLA, «Les spectacles à Antioche d'après Libanios», *Antiquité Tardive*, 15, 2007, pp. 99-112, en concreto p. 100.



FIGURA 6. Relieve en arcuación con representación de Pan y Ménade. (Georges Duthuit, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931, planche XXI.)

abundantes en piedra, todo lo contrario que en otras producciones artísticas ya sean marfiles o tejidos. Lo cual es particularmente sorprendente pues la divinidad principal del Egipto tardío fue sin duda Dionisos. En Egipto, las representaciones del dios y su cortejo, son innumerables, aludiendo a todos los episodios de su biografía y a otros sincréticos que aún están por analizar a fondo. Uno de los pocos relieves del Egipto Medio que se refieren a las ménades muestra una de ellas perseguida por un sátiro.⁴⁶ La ménade luce un collar al estilo de las Afroditas o sus seguidoras y está agitando unos crótalos lo que pone en valor su proximidad con las bailarinas sagradas pues este instrumento se asocia normalmente con el culto isíaco (fig. 6). Sin embargo la ménade aparece vestida, por lo que debemos suponer que alude a una seguidora no profesional. La escena aparece dentro de un frontón de edícula, lo que la empareja, en principio, con aquellas otras que tradicionalmente se han relacionado con monumentos funerarios aunque bien pudo pertenecer a una estructura doméstica o el complejo cultural de un sínodo de devotos.

En cualquier caso también para estas bailarinas extáticas se establece un nexo iconográfico con Afrodita. Lo mismo que en un célebre tejido del siglo IV, donde aparece un sátiro y una joven desnuda junto a otros personajes ritmados por un marco arquitectónico de arcuaciones (fig. 7).⁴⁷ La heroína presenta el mismo collar relacionado con Afrodita y posiblemente se tratara de Ariadna, consorte de Dionisos y, como la difunta, personaje desdichado. Con este tratamiento, la ménade o



FIGURA 7. Tapicería de lana y lino con motivos dionisiacos, actualmente en Abegg Foundation Berna. (©Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1987; foto: Hans Kobi.)

Ariadna, reflejarían el mismo proceso de acercamiento a la imagen de Afrodita, como divinidad femenina fundamental. También en este caso la función de la imagen es principalmente funeraria pues la heroína sostiene una guirnalda de justificación y posiblemente una granada. Por otra parte, el marco de las arcadas es muy característico de la iconografía funeraria, básicamente en los

46. GABRA, *cit.* (nota 23), p. 55. Museo Copto del Cairo N. 7044.

47. Tapicería de lana y lino fechado en el IV, actualmente en Berna (Riggisberg), Fondazione Abegg (inv. n. 3100a). Marie Hélène RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, Paris, 1990.

sarcófagos, como imagen de la casa del difunto o palacio del Hades,⁴⁸ por lo tanto, una arquitectura celestial que también evocará a la Iglesia cristiana como comunidad y como sede de la congregación. El tapiz es particularmente alto y largo,⁴⁹ puede que hasta de 10 metros, lo que permite imaginar que cubría una o más paredes de un espacio preparado para un uso funerario. Otros autores han interpretado que esta imagen de iniciación dionisiaca o matrimonial podía ser apta para espacios domésticos.⁵⁰ Cualquiera que fuera su uso final, funerario o matrimonial, lo que interesa aquí subrayar es justamente la versatilidad de tapicerías de estas dimensiones, que por su portabilidad, bien pudieron vestir no sólo un monumento funerario sino tal vez también un espacio doméstico o incluso uno público para transformar, coyunturalmente, su uso como espacio de duelo o de banquete.

Pero volvamos a la danza. La danza dionisiaca aparece en el arte del Egipto tardío con tintas muy variadas lo que abundaría en la necesidad de analizarlas según contextos arquitectónicos diferentes, si dispusiéramos de dicha información. En su ausencia tan sólo podemos evocar, como ya hemos hecho anteriormente, la dualidad de la danza dionisiaca como ritual y espectáculo y, también, como espectáculo público y privado. Un *estatus* complejo que nos permite en este momento recalcar que el ciclo dionisiaco también fue representado en escena. Un relieve de marfil muestra claramente la diversidad de coros y evoluciones que tienen lugar en el contexto teatral y que, naturalmente, se referían al repertorio mitológico más apreciado dentro del cual hay que contar, sin duda, las procesiones dionisiacas (fig. 8). En el desarrollo de esta procesión, pantomimos y músicos se alternaban con mimos evocando escenas mitológicas que en parte pertenecían al cortejo dionisiaco.⁵¹

Este relieve ilustra la importancia de la procesión religiosa en la vida cívica de las ciudades orientales, y en particular la dionisiaca que tuvo un rol fundamental en la sociedad egipcia desde el momento en que los Ptolomeos elevaron la figura del Dios a protector de la monarquía. Así, las festividades ligadas al culto de la realeza que comportaban toda una liturgia dionisiaca alentaron la aparición de asociaciones de devotos del Dios



FIGURA 8. Cortejo festivo. Cabinet des médailles, Bibliothèque Nationale de France. (John BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 38.)

que solían ser, por otra parte, profesionales del espectáculo. De dichos profesionales sabemos que constituían grupos de especialistas de diferente categoría: unos al servicio de los poderosos, otros –más modestos– poniéndose al servicio de los magistrados locales. Para las asociaciones de actores más favorecidas, con sus propios medios o con la ayuda de las arcas de emperadores o notables, se sabe que construyeron espacios de sociabilidad en las cercanías de los teatros. A qué fines sirvieron exactamente dichos espacios, es difícil de precisar. Sabemos que en el caso de Sepphoris se construyó un espacio civil enfrente de los baños y del teatro que pudo ser pensado para divertimento

48. Marion LAWRENCE, «Columnar Sarcophagi in the Latin West», *The Art Bulletin*, XIV, 2, 1932, figs. 18, 44, ss.

49. TÖRÖK, *cit.* (nota 1), p. 233 da las medidas: (7.30 x 2.20 m, original length probably c. 10 m).

50. TÖRÖK, *cit.* (nota 1), p. 234.

51. Cabinet des médailles, Bibliothèque Nationale de France. John BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 38. En realidad, si se observan las escenas del relieve se aprecia que había continuidad entre el registro superior y el medio, de modo que el relieve constituiría un friso corrido y no una tableta organizada en registros.

del emperador.⁵² Y podemos pensar también, por sus condiciones como salón de banquetes, que la casa pudo ser alquilada para ocasiones festivas de particulares.

Así, podemos completar nuestro recorrido por los relieves mitológicos del Egipto medio sugiriendo diversos contextos de ubicación. Espacios donde podían tener lugar *ludi scaenici*, de cualquier tamaño y forma, tal vez como anejos a las instalaciones teatrales principales, que por desgracia no podemos precisar. Espacios públicos o corporativos, próximos a los teatros y a los gimnasios, donde se desarrollarían actividades ligadas a las asociaciones de *techmitai*, atletas o actores que fueron adquiriendo un papel preponderante en la sociedad grecorromana desde el advenimiento de la monarquía lágida.⁵³ Como señala Onno Van Nijf, la *Paideia* fue también un deporte para espectadores, refiriéndose a las competiciones retóricas en contextos agonísticos, y cita documentación para la celebración en época tardía de espectáculos de este tipo en Egipto.⁵⁴

4. La gracia o belleza celestial en los relieves del Egipto medio

Si hemos podido sugerir en relación a las anteriores imágenes que no se les podía atribuir sistemáticamente un significado funerario es porque la literatura y los espectáculos de la época contribuyeron a difundir las mismas escenas y proporcionaron un repertorio de goces de la vida terrenal apta para enriquecer visualmente diversos contextos. No obstante, lo que es innegable es que una buena parte de la producción de relieves del Egipto tardío se enmarca de forma inapelable en un contexto de tipo espiritual. En efecto, gran cantidad de relieves en el Egipto Medio y en otras regiones del Valle presentan erotes, ángeles o victorias aladas sujetando, indistintamente, una corona vegetal con un retra-

to o con una cruz inscrita. Esta imagen simbólica, que permite evocar el triunfo de la resurrección, no sólo aparece en monumentos de tipo funerario sino también en espacios de tipo cultural o martirial, por ejemplo en el monasterio de Bawit.⁵⁵ En otras ocasiones, el mismo esquema sirve para ensalzar un medallón con Cristo entronizado.⁵⁶ Sea de tipo escatológico o litúrgico el mensaje de los relieves se integra en un lenguaje figurativo de tipo heráldico, que se impondrá en el período bizantino, donde se tiende a solemnizar la visión de la imagen para reforzar su papel de intermediario místico.

Lo más notable en el caso que nos ocupa es que no siempre el mensaje es explícitamente cristiano y que el estilo utilizado tampoco encaja fácilmente en una dicotomía entre pagano/cristiano y realista/simbolista. Junto a un relieve en el estilo de Ahnas donde los *erotes* alzan la corona de la resurrección (fig. 9),⁵⁷ otros relieves, usando el mismo lenguaje, presentan un contenido mitológico. La misma ambivalencia del lenguaje figurativo se dará en el conjunto de relieves realizados dentro de arcuaciones donde, por ejemplo, erotes y delfines sujetan una venera con la representación de una cabeza –tal vez– Afrodita, según algún autor (fig. 10).⁵⁸ En los relieves del Egipto Medio, nuevamente, y a pesar del cambio hacia un lenguaje heráldico, destaca la rotundidad de la desnudez de los cuerpos, de modo que los protagonistas encarnan el goce terrenal, mezclando concupiscencia y pudor, con palabras de Newbold en relación a la poesía tardía de Egipto.⁵⁹

Si el paso del lenguaje narrativo al de la contemplación parece auto-explicarse por la necesidad de expresar los símbolos o alegorías de una fe, es mucho más desconcertante cuando desconocemos el sentido metafísico de esta estrategia visual. Así, en otro relieve (fig. 11), unas nereidas sin montura aparecen elevadas hacia el cielo por el velo hinchado. Entre ambas, un erote cabalga sobre un delfín empuñando un tirso dionisiaco.⁶⁰

52. Por ejemplo, Zeev WEISS, «The Mosaics of the Nile Festival Building at Sepphoris», en Katrin Kogman-Appel, Mati Meyer (eds.), *Between Judaism and Christianity: art –historical essays in Honor of Elisheva*, Leiden, 2009, pp. 9-23.

53. Françoise DUNAND, «Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides», en *La Fête, pratique et discours : d'Alexandrie hellénistique à la Mission de Besançon*, Paris, 1981. Françoise DUNAND, «Les associations dionysiaques au service du pouvoir lagide», en *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, École française de Rome, Roma, 1986.

54. Onno VAN NIJF, «Athletics and Paideia» en Barbara E. Borg (ed.), *Paideia. The world of the Second Sophistic*, Berlin-New York, 2004, p. 215 nota 44.

55. TÖROK, *cit.* (nota 9), p. 209-211.

56. Véanse dos ejemplos en Mahmud ZIBAWI, *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Paris, 2003, figuras 39 y 40.

57. Museo Copto, núm. inv. 7030. GABRA, *cit.* (nota 23), p. 56. Relieve de procedencia desconocida.

58. Bode Museum de Berlín, núm. inv. 4452. Atribución del retrato a Afrodita en Gabriele MIETKE, *The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum*, Prestel Museum Guides, Berlín, 2008.

59. R.F. NEWBOLD, «Curiosity and Exposure in Nonnus», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 48, 2008, pp. 71-94.

60. Relieve de Trieste, Museo Cívico. BECKWITH, *cit.* (nota 51), fig. 60.

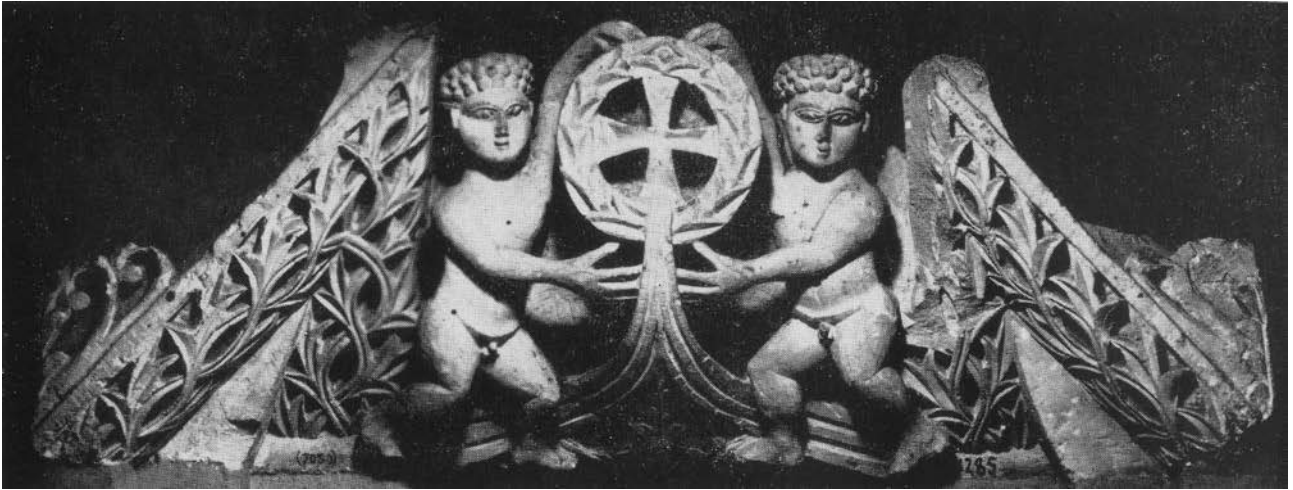


FIGURA 9. Relieve con erotes y corona de la resurrección. Coptic Museum, Old Cairo. (John Beckwith, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 75.)



FIGURA 10. Relieve con erotes y venera. Bode Museum, Berlin. (Gabriele MIETKE, *The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum*, Prestel Museum Guides, Berlin, 2008, p. 90.)

Lo interesante es que en la escena se ha desvanecido la naturaleza acuática de las nereidas para convertirlas en divinidades voladoras, divinidades celestiales. Ciertamente es que el elemento acuático se podría presumir, pero también es cierto que la escena es completamente atípica de un cortejo marino aunque mantiene el tono festivo. Se trata de un relieve particular, que no encuentra parangón entre los productos tardíos de Egipto o del Imperio oriental, porque altera la representación tradicional de las nereidas. Ningún elemento de la imagen permite una lectura compleja de su trasfondo religioso y tampoco podemos relacionarla con formas de misticismo concretas, sin embargo, nos parece poder interpretar que la imagen realiza una evocación de la gracia o belleza celestial

introduciendo, así, un contrapunto poético al lenguaje triunfal de la fe cristiana.

Fuera del contexto cristiano la combinación de un lenguaje figurativo heráldico con motivos mitológicos se relaciona principalmente con el simbolismo de la apoteosis o de la salvación del alma donde los acompañantes suelen ser erotes y victorias. La transformación de unas nereidas en seres de naturaleza celestial demanda una explicación: requiere alegar razones y ponderar influencias. En cuanto a las motivaciones, podemos sospechar que se trataría de la necesidad de precisar que las nereidas celestiales reflejan un más allá, un estado espiritual, distinguiéndolas de las nereidas míticas que hemos evocado previamente. Sin duda el relieve de Trieste ilustra una lectura poética de la



FIGURA 11. Relieve con nereidas y erote del Museo Cívico, Trieste. (John BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 60.)

divinidad propia del Bajo Imperio, donde el cortejo divino ofrece la ocasión de desplegar las artes retóricas,⁶¹ sin embargo, que las nereidas encarnen figuras poéticas no significa que la imagen sea intrascendente o desprovista de espiritualidad. Al contrario, la imagen contiene un movimiento ascensional con una intencionalidad que entendemos orientada a la contemplación.

Ante esta singularidad deberíamos invocar las formas de religiosidad del período que se mantenían centradas en torno a las divinidades paganas entre las cuales los ángeles y seres alados tuvieron un rol particularmente importante. Dicha tarea superaría con creces el marco del comentario que estamos realizando sobre las formas artísticas de un reducido grupo de relieves y concierne en realidad toda la forma de analizar la transmisión de las formas artísticas en la antigüedad sobre la que existen ilustres aportaciones.⁶² Cabe decir, sin

embargo, que el Egipto tardío conoce una efervescencia con diversos movimientos religiosos y filosóficos interesados en la esencia de la divinidad y en la relación entre ésta y las imágenes. En particular, en relación a la cadencia y la danza femenina que nos interesa, conviene evocar que en las *Enéadas* de Plotino la Afrodita celestial encarna el principio intelectual del alma.⁶³

La caracterización de Afrodita como divinidad celestial tiene su fundamento cuando menos en la religión helenística donde, por ejemplo, la apoteosis de Berenice se produce por raptó a manos de Afrodita y con ello la diosa contribuye a la promoción divina de las reinas ptolemaicas.⁶⁴ Sin embargo no existe una tipología plástica de la Afrodita Urania bien establecida. Sus referencias iconográficas clásicas suelen pasar por el velo, por una oca o cisne como montura o incluso por una escalera. Más difícil aún, es analizar su evolución plástica en el período tardío aunque podemos ver la figura de Afrodita ocupando el centro de la composición de algunos sarcófagos. Habitualmente la diosa protagoniza escenas que se interpretan como muestras de la cultura clásica vigente, sin embargo reconocemos en las nereidas del relieve de Trieste y en otras imágenes divinas femeninas del Egipto Medio, la intención de sugerir una lectura mística en torno al poder de la feminidad. En este sentido no parece casual que las dos nereidas del relieve de la figura 11 luzcan el collar característico de Afrodita o de sus devotas. Que Dafne o Leda luzcan el mismo collar, así como las bailarinas sagradas de los crótalos contribuye a que se confundan con la propia diosa.⁶⁵ Todo el universo femenino parece alinearse con la imagen de una divinidad cuyo cuerpo es la mejor expresión de la fecundidad primordial.

Estas deidades y heroínas, aún conservando sus rasgos y atributos de la narración mítica, han adquirido un significado religioso nuevo. Y esto ocurre en Egipto por la coexistencia entre los dioses griegos y los de la religión del período faraónico. A través de la plástica podemos entender que Dafne, Ariadna, Leda o las Nereidas forman parte del imaginario con el que se cultiva a la diosa funda-

61. Juliette GUÉRARD, «Le thème du cortège divin dans la littérature latine de l'antiquité tardive : lectures profanes et adaptation chrétienne», *Camenuiae*, 7, junio 2011, pp. 1-16.

62. En un lugar destacado históricamente, sin duda, Ranuccio BIANCHI BANDINELLI, *Dall'Ellenismo al Medioevo*, Roma, 1978 y Glen W. BOWERSOCK, *Hellenism in Late Antiquity*, Michigan, 1990.

63. Françoise SYSON CARTER, «Celestial dance: a search for perfection», *The Journal of the Society for Dance Research*, 5, 2, 1987, pp. 3-17, en particular p. 13 nota 43.

64. Véase, por ejemplo, Julien TONDRIAU, «Esquisse de l'histoire des cultes royaux ptolemaïque», *Revue de l'histoire des religions*, 137, 2, 1950, pp. 207-235, en particular p. 218.

65. Véase por ejemplo el ejemplar perteneciente al Museo del Louvre E 26830, clasificada como nereida. BECKWITH, *cit.* (nota 51) en particular la figura 61, originaria de Antinópolis.

mental que en el Levante se personifica preferentemente en Afrodita y en Egipto en Hathor—Isis. Lo que se observa en el lenguaje plástico traduce sin duda un trasfondo religioso que ha sido descrito como el «henoteísmo femenino» de la que la Isis grecorromana sería una manifestación.⁶⁶ Lo que sorprende es que se combinen dos formas aparentemente contrapuestas de dicha divinidad: el carácter celestial y el carácter carnal, que constituyen también la doble naturaleza de Afrodita.

¿Qué influencias artísticas podemos alegar para estos relieves femeninos que ensalzan un erotismo celestial? A menudo se ha puesto el acento en la diversidad de influencias del arte egipcio del período tardorromano aunque no ha habido un estudio realmente sistemático de la cuestión. No es este el lugar de abordar una cuestión tan vasta y compleja pero no podemos dejar de señalar, como otros autores han hecho, la proximidad de algunos motivos de esta producción del Egipto Medio con el arte indo-budista del imperio Kushan.⁶⁷

El origen clásico de la iconografía indo-budista ha permitido estudiar diversos aspectos de la relación y el contacto cultural entre Oriente y Occidente. La dirección de las influencias artísticas desde Occidente hacia la India desde época helenística es muy evidente en la transposición de figuras míticas ejemplares como por ejemplo Heracles. También las divinidades celestiales o Lakshis del período Matura, en el siglo II dC aparecen con velo henchido bajo la influencia del arte grecorromano. A cambio, no resulta fácil analizar unas posibles influencias recíprocas desde la India hacia Occidente y, en este caso, hacia Egipto. Fundamentalmente porque la relación entre ambas culturas no se ha pensado a menudo como bidireccional y no se ha postulado que la civilización india pudiera haber ejercido influencias culturales y específicamente en el dominio del arte sobre la civilización grecorromana. Sin embargo estos fenómenos de transmisión artística de

Oriente hacia Occidente empiezan a ver la luz, y se ha sugerido, por ejemplo, una influencia india y de las apsaras de la mitología védica sobre las ninfas acuáticas transformadas en divinidades celestiales de un más allá paradisíaco.⁶⁸

No puede sorprender esta relación estrechada a partir de época helenística cuando incluso las representaciones teatrales del momento usan como escenario la India y llegan a contener textos supuestamente declamados en una lengua hindú.⁶⁹ Incluso es posible rastrear la presencia de algún objeto de la India en el Egipto del período grecorromano.⁷⁰ Tampoco debería sorprender que pueda haber una influencia o paralelismo espiritual durante el Bajo Imperio cuando Porfirio comenta aspectos de la religión hindú⁷¹ e incluso los monjes de Egipto acudieron en peregrinación a la India. Si bien es difícil seguir, en base a unos pocos lazos iconográficos cuáles fueron las vías de contacto o si fueron directas o indirectas, con intermediarios como los kushanes.

Las semejanzas formales, menos complejas que las espirituales, se pueden comprobar, por ejemplo, en el adorno que caracteriza tanto las bailarinas sagradas de la India como del Egipto grecorromano; en el velo henchido, que aparece desde el período Matura y evoluciona hacia una forma cada vez más abstracta, como en Egipto, hasta el período post-gupta, durante los siglos VI-VII; en la rotundidad de las formas humanas que celebra el hedonismo como forma de plenitud.

Desde el punto de vista conceptual, parece evidente una conexión a través de la pluralidad de divinidades y al mismo tiempo su unicidad. Además de divinidades celestiales la India antigua, como también la mitología griega, contaba con espíritus de la naturaleza. Desde I aC, en las estupas de la India budista, donde se narra la vida de Buda aparecen espíritus de la naturaleza que encarnaban árboles y representaban a la propia madre de Buda. En Grecia dichas divinidades reciben

66. Robert TURCAN, «Isis gréco-romaine et l'hénoteïsme féminin», en Laurent Bricault, Miguel John Versluys, Paul G. P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber*, Leiden, 2007, pp. 73-88.

67. La cuestión de las formas que adopta el arte grecorromano en contacto con las civilizaciones orientales ha retomado vigencia en estos últimos años de la mano de las evidencias arqueológicas de los contactos comerciales. Para una aproximación general véase BOARDMAN, *cit.* (nota 2).

68. Subhash KAK, «Indic Ideas in the Graeco-Roman World», *Indian Historical Review*, 1999. El autor cita a Oscar ÁLVAREZ, *Celestial Brides: A Study in Mythology and Archaeology*, Stockbridge, 1978, que no he podido consultar directamente.

69. POxy 413. Edith HALL, «Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for Everyone», en *Parachoregema: Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, Heraklion, 2010, pp. 225-250.

70. Por ejemplo, el hallazgo de terracotas representando bailarinas indias en Menfis cf. Flinders PETRIE, *Memphis I*, London 1909, pp. 15-17, pl. XXXIX, 37.

71. Citado por Klaus KARTUNEN, «In India e oltre: Grecia, Indiani e Indo-greci», en Salvatore Settis (ed.). (2001), *I Greci: storia, cultura, arte, società. I Greci oltre la Grecia*, Torino, 2001, 167-202, en particular pp. 198-199. Ver también Daniel DONNET, «Aux sources préchrétiennes de l'Occident: Aspects de la réincarnation dans la pensée grecque», en P. Servais (ed.), *La mort et l'au-delà*, Louvain-la-Neuve, 1999, pp. 285-317.



FIGURA 12. Representación de Dafne en el Musée du Louvre, Paris. (John BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, London, 1963, fig. 61.)

el nombre de Hamadríades y son ninfas queridas por los poetas tardíos.⁷² Sorprendentemente, las imágenes egipcias de Dafne, encuentran similitudes iconográficas con algunas de dichas figuraciones Indias. Dafne, en su metamorfosis como laurel es uno de los temas predilectos, no sólo de los relieves sino también de los tejidos tardíos, así por ejemplo, la encontramos en el llamado velo de Sabina de Antinópolis conservado en el Louvre. En un relieve del Egipto Medio, como en los otros ejemplos de origen egipcio,⁷³ la heroína sujeta con ambas manos y queda enmarcada por dos ramas esquemáticas y simétricas del árbol, como en una especie de mandorla que haría la función especular del velo en las divinidades celestiales o acuáticas (fig. 12). Ciertamente el camino para metamorfosear a Dafne en árbol en Egipto debería referirse a la iconografía de la diosa del sicomoro, pero la expresión plástica de esta serie de relieves no coincide con la tradición faraónica y destaca



FIGURA 13. Representación de bailarina. (Georges DUTHUIT, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931, planche xvii.)

por su abstracción y esquematismo. El gesto de sujetar las ramas como una comba, recuerda nuevamente formas indias de representar a divinidades femeninas donde el objeto que sirve de marco es una guirnalda o una serpiente y en ambos casos lo que el signo transmite es la calidad terrenal de la deidad. La forma recuerda uno de los atributos característicos de Vishnú en la escultura gupta.⁷⁴

También muy esquemática es la representación de una bailarina sagrada que proviene de la región del valle medio del Nilo (fig. 13).⁷⁵ Hasta donde he podido conocer, se trata de la única representación en piedra de una bailarina y por desgracia, la imagen aparece recortada por lo que no es posible entender si formaría parte de un conjunto mayor. Que

72. Ronald F. NEWBOLD: «Curiosity and Exposure in Nonnus», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 48, 2008, pp. 71-94.

73. Por ejemplo el ejemplar de la figura 12 perteneciente al Museo del Louvre. Muchas imágenes pueden ser interpretadas como Daphne, no sólo en relieves sino también en marfiles. Para los relieves del Egipto medio, véase por ejemplo estos otros ejemplos: Coptic Museu 7061 y 7037. Cf. BECKWITH, *cit.* (nota 51), figuras 64 y 65.

74. Se trata de un atributo de Vishnú que consiste en una guirnalda de flores inmarcesibles (*vanamala*) y que cae por delante del cuerpo hasta la altura de los tobillos. James C. HARLE, *Gupta Sculpture. Indian sculpture of the fourth to the sixth centuries A.D.*, Oxford, 1974.

75. DUTHUIT, *cit.* (nota 22), planche xvii. Hilde ZALOSCHER, *Die Kunst im christlichen Ägypten*, Wien-München, 1974, fig. 33.



FIGURA 14. Relieve con Hércules y Victorias del Coptic Museum, Old Cairo. (Georges Duthuit, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931, planche xxiv.)

se trate de un relieve es indicativo de la importancia de su iconografía como materia de representación en un contexto público. Y lo interesante es que se trata de una bailarina de crótalos, con diadema y collares como torques, que parece corresponder a la imagen de las profesionales enroladas en los festivales sagrados. Son particularmente célebres las danzarinas de crótalos y castañuelas, *somphis*, que participaban en el festival de la diosa Bubastis.⁷⁶ En algunos casos, estos festivales podían actualizar el mito de origen o evocar a sus protagonistas por medio de sacerdotes enmascarados y junto a ellos, profesionales de la música y el baile, lo que significa un elemento de teatralidad que acentuaba el espectáculo.⁷⁷ Estas actuaciones se acompañan de muchos ornamentos y vestimentas transparentes marcadas por la sensualidad.

La imagen del relieve corresponde a este mismo patrón que se encuentra en terracotas helenísticas con el mismo motivo de la danza sagrada, pero en realidad es diferente desde varios puntos de vista. En cuanto a estilo y lenguaje, destaca la simplificación de las formas anatómicas aún conservando

la redondez; cierto desprecio por la proporción; la frontalidad y la posición simétrica de los brazos en alto. Pero sobre todo, llama la atención en esta imagen el esquematismo en la forma de cruzar las piernas. Este esquematismo es el resultado de querer plasmar el movimiento giratorio y la vista frontal. Se trata de un recurso plástico, un esquema para simbolizar la danza y su carácter dinámico. Y este recurso entiendo que es una estrategia de un lenguaje figurativo por medio de la cual se produce la revelación de la divinidad.⁷⁸

En efecto, el esquema en X (*Chi*) que forman las piernas de la bailarina también está presente en otras imágenes del mismo lugar y período, particularmente en pequeños objetos de hueso o bronce, que sugieren un uso de tipo votivo. Otros ejemplos de este esquema pertenecen a un repertorio distinto del que analizamos, así en la figura 14 se pueden observar dos victorias drapeadas que coronan a Heracles desde el suelo y que cruzan de forma ostentosa sus piernas.⁷⁹ Si la divinidad se había expresado tradicionalmente mediante la alusión al vuelo, estas victorias apuntan a la importancia de

76. TEDESCHI, *cit.* (nota 15), p. 33, nota 49; Willy CLARYSSE, Pieter J. SUIPESTEIJN, «A Letter from a Dancer of Boubastis», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, vol. 41, Issue 1, 1995, pp. 56-61.

77. FRANKFURTER, *cit.* (nota 42), pp. 58-59.

78. Véase por ejemplo, para el significado religioso de los símbolos, Ernst H. GOMBRICH: «Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, pp. 163-192.

79. Museo Copto, núm. inv. 7281. THOMAS, *cit.* (nota 1), fig.78.

80. Sobre la alusión a la divinidad mediante la imagen del pájaro, y para un iluminador estudio sobre el sentido de las imágenes en época clásica., véase Suzanne SAÏB, «Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, 2, 1987, pp. 309-330.

la danza como nueva forma de manifestación de la divinidad.⁸⁰ De modo que el patrón de las piernas cruzadas está traduciendo una idea más abstracta que la propia danza, una idea de energía dinámica que está contenida en la divinidad celestial.

Desde el punto de vista iconográfico no faltan referentes interesantes para el esquematismo de la postura en la india aunque por lo general las expresiones corporales son mucho más sofisticadas. En el hinduismo antiguo la danza simboliza la expansión de la conciencia divina y concierne a todas las divinidades de una manera u otra aunque el protagonismo en materia de gestualidad corporal lo tienen las diosas y las acólitas de la divinidad,⁸¹ ya sea Visnú o incluso Buda.

Si la referencia india puede parecer lejana, veamos otro gesto que permite continuar explorando la relación entre ambas iconografías: en un tejido egipcio conservado en el Louvre la bailarina,⁸² realiza una pose escultural, un gesto uniendo el pulgar y el índice, que es poco frecuente en la iconografía clásica (fig. 15).⁸³ En alguna ocasión se ha subrayado que las bailarinas bizantinas efectuaban gestos con las manos pero es difícil de encontrar ilustraciones de estos gestos.⁸⁴ Este tipo de gestualidad pertenece también a una concepción sagrada de la danza presente en la cultura griega y egipcia aunque muy desarrollada a través de los mudrás de las divinidades indias. En realidad, el arte de la danza pantomímica exploró todo tipo de gestualidad, incluida la de los dedos, para crear imágenes como cuadros o estatuas evocando protagonistas del mito entre los que se cuentan por ejemplo Ganimedes, Apolo, Dionisos o las bacantes, según se aprecia en las descripciones de Nono de Panópolis.⁸⁵

5. Imágenes-signo para vehicular contenidos místicos

Estos rasgos iconográficos, a mi entender, son significativos de que dentro del contexto religioso



FIGURA 15. Bailarina sobre un fragmento textil del Musée du Louvre. (Foto: Musée du Louvre.)

tradicional y complejo del Egipto tardío van emergiendo formas de expresión simbólica nuevas o, mejor dicho, renovadas y adaptadas a los tiempos y a las creencias religiosas. Un sudario del Brooklyn Museum muestra admirablemente la capacidad de crear y comprender estos arquetipos pues combina la cruz cristiana y el esquema en *chi* encarnado por la bailarina sagrada (fig. 16).⁸⁶ La bailarina aparece reducida a un signo esquemático en el que se ponen de relieve las piernas como aspas y los brazos en alto sujetando unos objetos esféricos (tal vez pelotas o manzanas) en un gesto que recuerda la expresión jeroglífica del *ka*, de la potencia divina y también la postura del orante. El comanditario no encontró contradicción entre

81. Otras diosas de acompañamiento, en este caso de Buda, ejecutan pasos de danzas sagradas entre los cuales movimientos complejos con las piernas.

82. Musée du Louvre. «Personnage à la main relevée». Réf. AF6148. Échantillons prélevés dans le rouge de la bande juste au-dessus du pouce, dans le noir des cheveux et dans le fond jaune. Juin 1985, R677A DIA0001248.

83. Un gesto próximo a la *mudra* descrita aparece en un relieve de Charites fechado en el siglo VI aC perteneciente a la colección de la Glyptothek de Munic (núm. inv. 241).

84. WEBB, *cit.* (nota 16), pp. 285-6. Cita una mima célebre de la que es decía que realizaba gestos con las manos.

85. Ismene LADA-RICHARDS, «Μυϋον Εικον: Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity», *Arion* 12.2, fall 2004, pp. 17-46, especialmente 19-20. El artículo plantea todos los aspectos de la relación entre artes plásticas y visuales.

86. Brooklyn Museum, núm. inv. 38.753, fechado en el siglo VI dC. Henry MAGUIRE, «Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period», *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 44, 1990, pp. 215-22 nota 39; Dorothy THOMPSON, *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*, New York, 1971, 82-83, no. 36.



FIGURA 16. Detalle de un tejido con imagen de bailarina y cruz del Brooklyn Museum, New York. (MAGUIRE 1990, fig. 17.)

las tres formas de invocación de la divinidad sino que probablemente las encontró complementarias.

Nicoletta Isar ha puesto de relieve la importancia del fundamento arquetípico del *chiasmus*, como representación poética de la relación del Hombre y el Cosmos. La autora añade, si parafraseamos torpemente, que dicha relación se completa –siguiendo a Platón y los neoplatónicos– cuando el creador imprime mediante el *chiasmus*, el alma en el universo, consiguiendo así que cuerpo y alma participen de lo sagrado.⁸⁷ Lo interesante de los relieves y motivos que hemos ido analizando en relación a la danza, es que aportan una imagen visual de esta concepción, en la que se une la espiritualidad con la danza, que es respiración, energía dinámica y comunión con la divinidad. Los artistas del Egipto Medio, imbuidos de cultura neoplatónica expresan la nueva concepción de la divinidad forjada a partir del imaginario helénico tradicio-

nal y de sus experiencias transculturales abiertas al Medio y el lejano Oriente.⁸⁸

El lenguaje artístico de la Antigüedad Tardía, ante la necesidad de contraponer el mundo espiritual al mundo real, despliega nuevos instrumentos retóricos. En este caso, se combinan la voluptuosidad de las formas de la tradición clásica con el lenguaje de la simetría y la frontalidad que pertenece a la de una iconografía simbólica tardía y con el lenguaje del signo inscrito en la composición que anticipa la tradición medieval. Así es posible analizar un último relieve procedente del Egipto Medio que da la medida de la complejidad de las creencias religiosas en estos siglos finales del Imperio romano en Oriente. Se trata de un relieve de Santa Tecla procedente tal vez de Oxirrinco.⁸⁹ Toda la imagen encaja en un lenguaje figurativo para la contemplación, con los ángeles y las bestias en posición heráldica. Pero la imagen se insiere en cierto modo en la concepción iconográfica de la bailarinas sagradas, devotas o seguidoras de Afrodita, por la forma en la que se enfatiza la geometría postural y el adorno (fig. 17). La santa es presentada con un cuerpo sensual, modelado por pliegues de la ropa que asemejan al drapeado de la Afrodita con el torso desnudo, luciendo sobre el torso cruces de cuerdas como si fueran cintas o cadenas, mientras balancea la cadera en un gesto de contrapeso que parece evocar la danza, una danza que realiza ante la proximidad de la muerte.⁹⁰ El propio reino de los cielos era entendido en el Bajo Imperio como el reino de la danza eterna.⁹¹

Estas imágenes confirman la validez de una lectura espiritual de las formas femeninas, basada en su garantía de fecundidad. Hay quien opina que esta manera de entender y valorizar el cuerpo real es sintomática de una forma muy egipcia de percibir la divinidad de la carne y, por lo tanto, también para los cristianos egipcios podía ser central en el proceso de redención.⁹² Para otros, en cambio, la carnalidad de las imágenes

87. Nicoletta ISAR, «Undoing forgetfulness: Chiasmus of Poetical Mind –a Cultural Paradigm of Archetypal Imagination», *Europe's Journal of Psychology EJOP*, 8-4, 2012 (<<http://ejop.psychopen.eu/article/view/370/273>>, accessed 5/12/2012).

88. La composición chiasmática de las imágenes según su significado ya estaba presente en el Egipto faraónico en la composición interior del templo de Ramsés II en Abu Simbel y este principio retórico se transmitió en el arte antiguo hasta el período romano tardío. Cf. Edmund THOMAS, «Chiasmus in art and text», *Greece & Rome*, 60, 2013, pp. 50-88.

89. The Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, Missouri no. 48.10. Stephen J. DAVIS, *The Cult of Saint Thecla. A tradition of Women's Piety in Late Antiquity*, Oxford, 2001, pp. 172-173, fig. 29.

90. Agradezco a Nicoletta Isar esta observación sobre la danza de la santa durante el coloquio que tuvo lugar el 3 de diciembre del 2012 en el seminario «Dances imaginades, Dances relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat Clàssica fins a l'Edat Mitjana» organizado por Licia Buttà del Departamento de Historia e Historia del arte de la Universitat Rovira i Virgili.

91. SYSON CARTER, *cit.* (nota 63).

92. Heather JULIUSSEN-STEVENSON, *Performing Christian Female Identity in Roman Alexandria*, Ann Arbor, 2011, p. 24.



FIGURA 17. Clípeo con el martirio de Santa Tecla en el Nelson-Atkins Museum, Kansas City. (Foto: Nelson Gallery-Atkins Museum.)

sería el reflejo de un voyeurismo erótico y sádico generado alrededor de las persecuciones y el martirio.⁹³ Sea como fuere, en los relieves que hemos analizado la corporeidad de las protagonistas es central y persistente como un axioma

mientras que el lenguaje de la comunicación visual abandona las sinuosidades asociadas en el naturalismo al baile en favor de signos de energía y dinamismo que resaltan el simbolismo de la unión mística con la divinidad.

93. Véase, por ejemplo David FRANKFURTER, «Martyrology and the Prurient Gaze», *Journal of Early Christian Studies*, 17, 2, 2009, pp. 215-245.

ΧΟΡΟΣ: A STAGE-SHIFTING PERIACHT ON WHICH ALL THE EARTH WILL DANCE. A PARADIGM FOR DANCE FROM ANTIQUITY TO BYZANTIUM AND BEYOND*

NICOLETTA ISAR
Copenhagen University

*This article was written in the context of the Research Project "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)", FF12013-42939-P, funded by the Ministerio de Ciencia e Innovación.

«All the earth will dance...» (γᾶ πᾶσα χορεύσει)¹

«People of all times have used the concept of dancing in their figures of speech, especially in their metaphors», writes Lillian B. Lawler,² the esteemed scholar of dance, in one of her canonical studies. Poetical images of the dancing heavens and stars, of the dance of the earth and of the moon abound in the Greek world. The seasons «dance through the year» (Philostratus the Elder, II, 34, 1), even the rivers sometimes dance, and the human soul dances too (Plato, *Ion* 536 B, C). We read also of the chorus of the bees, the chorus of migrating cranes, the chorus of fishes, the chorus of teeth. Especially Old Greek and the Hebrew allow the use of such metaphors, and thus it seemed perfectly natural to speak of "dancing stars," and "dancing curls," and to imagine, like the Hebrew poet, the "leaping" or "hopping" of hills and mountains. But as Lawler concludes, the Greek was not truly conscious that in most cases he actually used metaphors: «For to him the whole world did indeed dance».³ Lawler was thus pointing out to something symptomatic for the ancient Greek world, which Euripides captured in a memorable line: «All the earth will dance» (Euripides, *Bacchae*, 114). I take this line as the epigraph of my paper, and I hope to show that in ancient cultures an ontological dimension was always at stake. It is why it was natural to connect the human actions, i.e. dance, to the whole cosmos, the animated and the inanimate world.

1. Archaic Χορός: Of Muses, Charites, Nymphs, and Sacred Groves

One of the ancient Greek terms associated with what we translate in Modern English dance, is χορός. But in Old Greek χορός designates not only the dance itself, but also the dancing ground, a term metonymically derived from the place where the choir (χορός), the group of dancers, performed the dance. A common etymology for the words χώρος (χώρα) and χορός was suggested by Pierre Chantraine.⁴ There should have been an intimate relation between the Greek words for space (χώρα) and movement (χορός) which reflected a specific mode of thinking deeply rooted in the ancient Greek language and imagination. It is now impossible to prove the close semantic relationship between these two words in Aeolic because of the paucity of examples.⁵ A semantic split between the two words has happened before Sappho's time⁶ which led to the semantic separation: χορός meant afterwards "the group of dancers" and χώρος designated "the (sacred) place." I will however attempt to further inquire into the linguistic complexity of these primary terms. The term χώρα (χώρος), commonly translated as "delimited⁷ space," "region," "land" to distinguish it from "place" (which is τόπος in Greek), conveyed also a sense of movement which was already contained in the word χώρα, and indicated by the verb χωρέω. This verb suggests a move-

1. EURIPIDES, *Bacchae*, 114, trans. David Kovacs, vol. 6, Loeb Classical Library, Cambridge, 2002, quoted in Lillian B. LAWLER, «The Dance in Metaphor», *The Classical Journal*, 46, 8, 1951, pp. 383-391.

2. LAWLER, *cit.* (note 1).

3. LAWLER, *cit.* (note 1), p. 390.

4. PIERRE CHANTRAINE, *La formations des noms en grec ancien*, 1933, Paris, 1968, p. 12.

5. Deborah D. BOEDEKER, *Aphrodite's Entry into Greek Epic, Mnemosyne Supplementum*, 32, Leiden, 1974, p. 86.

6. BOEDEKER, *cit.* (note 5), p. 86.

7. The verb χωρίζω, which is a later term, means "to separate," with the sense "to make (-ίζω) a delimitation between two things"; from here we have χωρισμός which means "parting."

ment in the sense “to withdraw” (give way), “to make room for another,” like in the Homeric hymn *To Demeter* (429-430): «[T]he ground beneath gave way (γαῖα δ’ ἔνερθε χώρησεν), and there the lord, the mighty Hospitable One, leaped forth». At the same time, on some occasions, χωρέω suggests the idea “to go forward,” “to be in motion or in flux,” like in Heraclitus πάντα χωρεῖ. It is interesting to note that in both cases, χωρέω indicates a movement (“to go forward,” or “to withdraw” or “recede”), having the effect to “make room for,” generating a particular kind of space. A place is cleared out by the dance (χορός), freed from its boundary from where it begins its presencing.⁸

Χορός was the traditional locus where the Charites, the Nymphs and the Muses were celebrated with sacred dances in outdoor dancing-grounds. Greek epic consistently shows how the Muses dance around the altar of Zeus on Mount Helicon. They perform a χορός (*Theogony*, 4-8),⁹ they perform in the gods’ χορός on Olympus (201-206) in the Hesiodic *Shield of Herakles*, and the Homeric Hymns devoted to Apollo, Artemis, Aphrodite. There the Muses sing and the goddesses dance around in gods’ lovely dance (ἐς χορὸν ἱμερόεντα θεῶν) (*Hymn to Aphrodite*, 6.13), the Graces perform their fair dance lead by Artemis (ἐξάρχουσα χορούς) (*Hymn to Artemis*, 27.18). At Eleusis, the Καλλιχορον (Pausanias, 1. 38.6) is performed by the well for Demeter (fig. 1).¹⁰ At the Ionian festival from Delos a sacred χορός was performed to celebrate Apollo. In this dance, mortals and immortals danced together and an epiphany was enacted. The god Apollo, “the lovely-haired Graces,” “the cheerful Ὠραι,” Harmonia, Hebe, Aphrodite perform together choral dances in a classic ring dance.¹¹ A circle-dance is performed by women dancing among flowers in

Isopata ring, during which the epiphany of the goddess may have been taking place (fig. 2).¹²

To conclude this brief review of the ancient context of the χορός, we could say that it originally referred to the dancing ground but implicitly it referred to the action performed on that ground, to a collective coordinated movement in orderly, circular disposition (thus, a round dance), as well as to the group of performing dancers. Χορός was instrumental to convey the idea of collective coordinated movement, or of collectivity in movement (as agent acting, the choir). We have suggestive linguistic constructions to illustrate the inseparable connection between body, space and movement, like in the syntagms: χορός ἄστρων (the dance of the stars),¹³ χορός μελιτῶν (the dance of the bees)¹⁴, χορός of migrating cranes,¹⁵ χορός of fish,¹⁶ or χορός of doves,¹⁷ or of the dolphins from the Anacreontic lyrics where they are called χορευταί, or “members of the chorus” (fig. 3).¹⁸ Indeed, the sense of space, body and ritual enactment were intertwined and reflected in specific linguistic expressions. Modern languages seem to have lost the capacity to contain the semantic totality of such word as χορός, in which body, space and performance have been uniquely embraced. According to the context, Modern English translates χορός, either as “to dance around,” as “the choir of dance” or simply as “the choir.”

These linguistic details regarding the spatial and performative dimensions of dance (χορός) are important. In my opinion they provide a clue to help us grasp the ontology of dance in the ancient Greek world. In the cosmic drama, dance was truly invested with sacred meaning. It is why perhaps Lucian (c. 120-180 CE) considers dance to be primordial, and of divine origins. With the

8. Martin HEIDEGGER, «Building Dwelling Thinking», in *Poetry, Language, Thought*, trans. A. Hofstadter, New York, 1985, p. 154.

9. HESIOD, «Theogony, Works and Days, in Hesiod», *Homeric Hymns and Homerica*, trans. Hugh Gerard Evelyn-White, Loeb Classical Library, Cambridge, 1914.

10. George Emmanuel MYLONAS, *The Hymn to Demeter and Her Sanctuary at Eleusis*, St. Louis, 1942, pp. 76-77; and *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, 1961, p. 73.

11. Henry George LIDDELL, Robert SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1968, art. χορός.

12. Thomas Bertram Lonsdale WEBSTER, *The Greek Chorus*, London-Methuen, 1970, p. 5.

13. From Archaic to Late Antique Greek literature the citation abound in prose in the tradition of Pythagorean/Platonic cosmology (PLATO, *Timaeus* 40c), and, in poetry, in cultic hymns, connected to Dionysus, Eleusis and mystery cult. The image is very often used in Philo and in Christian treatises (John Chrysostomos; Michael Psellus *Poem*. 17.6, 63.6, *In Mariam Scelerenam* 6): Eric CSAPO, «Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance», in Martin Revermann, Oliver Taplin (eds.), *Performance, Iconography, Reception Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 2008, p. 264 and notes 6, 7.

14. Claudius AELIANUS, *On the Nature of Animals*.

15. Oppian of CORYCUS, *Halieutica* I.620-2.

16. ATHENAEUS.

17. EURIPIDES, *Ion* 1197. LAWLER, *cit.* (note 1), p. 389.

18. LAWLER, *cit.* (note 1), p. 389.



FIGURE 1. Καλλίχορον, the Eleusian well, outer ring 2.85 m in diameter, late 6th century.



FIGURE 2. Dancing adorants in front of the epiphany of a Minoan goddess. Gold ring, Isopata, c. 1500 A.D., late Minoan II period, Herakleion, Archaeological Museum, Inv. no. x 424.

creation of the universe, choral dance (χορός) came into being, and the cosmic concord of the heavenly spheres, with their rhythmic agreement and timed harmony is the model of choral dance:

Dance came into being contemporaneously with the primal origin of the universe, making her appearance together with Love – the love that is age-old. In fact, the concord of the heavenly spheres, the interlacing (συμπλοκή) of the errant planets with the fixed stars (χορεία τῶν ἀστέρων), their rhythmic agreement and timed harmony, are proofs that Dance was primordial.¹⁹

Therefore, to understand the full meaning of dance (χορός), it is important to consider the dominant feature of Greek thinking, namely, the belief in a process to bring forth a sense of order in the world and to turn disorder into cosmos. Dance was a cosmological paradigm of creation and imagination in ancient Greek world. The ritual pattern of dance in circular formation (χορός) was crucial to enact the ancient mysteries. According to Lucian of Samosata, dance has a place in the mysteries because of its divine origin which are said to be “danced out” (ἐξορχεῖσθαι) (7), therefore not a single ancient mystery-cult

19. LUCIAN, *The Dance*, in Austin Morris Harmon (ed.), *Lucian*, vol. 5, Loeb Classical Library 302, Cambridge, 2001, section 7.



FIGURE 3. Choros of the dolphins (χορευταί), Knossos, Creta as described in the *Helen* of Euripides (1454), in the *Electra* (432-41), or in Sophocles' *Oedipus Coloneus* (716-8).

(indeed, even the sacrifices) can be found that is without dancing:

I forbear to say that not a single ancient mystery-cult can be found that is without dancing, since they were established, of course, by Orpheus and Musaeus, the best dancers of that time, who included it in their prescriptions as something exceptionally beautiful to be initiated with rhythm and dancing. To prove that this is so, although it behoves me to observe silence about the rites on account of the uninitiated, nevertheless there is one thing that everybody has heard; namely, that those who let out the mysteries in conversation are commonly said to “dance them out” (ἐξορχεῖσθαι).

Choral dance was specifically meant to be performed in a chorus around an altar, a wellspring, a fire or a god. Exemplary remains the performance of Pindar's odes.²⁰ The dancers standing in a circle during the epode face the centre occupied by



FIGURE 4. Circle dance of women, bronze group from Olympia, 9th century BC. National Museum of Athens, photography: Pau Martínez.

20. The ancient hymns were sung in the course of first circling the altar (a “turn” during a strophe), then recycling it in the opposite direction (a “counterturn” during the antistrophe) – both movements seen as cosmic revolutions – and then the choir would stand still around the altar, William. MULLEN, *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton, 1982, pp. 136-137.



FIGURE 5. The Tholos Temple, Sanctuary of *Athena Pronaia*, end of the 6th century BC, Delphi.

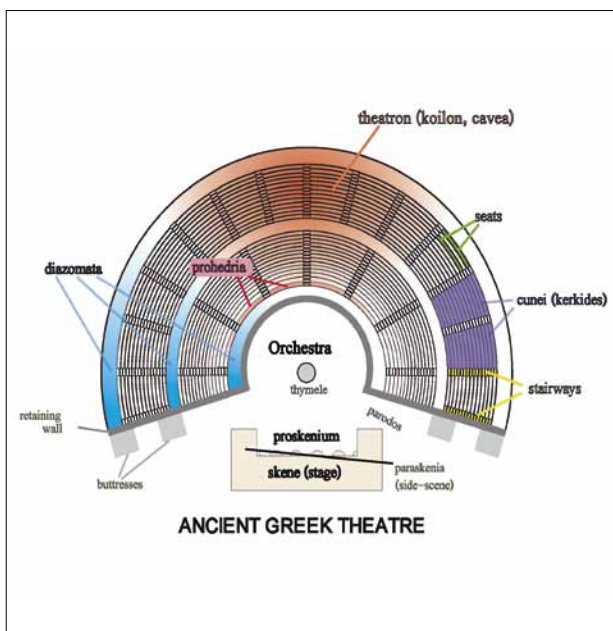


FIGURE 6. Plan of the Greek theatre with the orchestra, where choras danced, Wikimedia Commons.

the vertical axis of the god's altar,²¹ which made the connection between earth and heaven. At this point, the chorus was thought to face the god himself. The ritual function of this dancing was to reproduce the chorus of the twelve stars and to meet the gods who performed their choral dance in the starry heaven, and to renew ties of worship, to link worshippers and spectators alike to divinity (figs. 4, 5, 6). It is the circular disposition of the ground, the sacred circle with its central point that established the connection with divinity: the participants become, temporarily, godlike. This principle of participation in the sacred performance will continue to articulate the Christian ritual.

2. Ancient Χορός reinvested: Dancing out the Mystery in the Early Byzantine Church

In his *Exhortation to the Heathen*, Clement of Alexandria asks the Greeks to abandon their mystery religions and participate in the true mysteries of God.

21. MULLEN, *cit.* (note 20), p. 137.

Christian mystery is a “drama of the truth” lightened with torches, a drama of initiation by which one can join the choir of the angels (χορεύσεις μετ’ ἀγγέλων) around the throne of the true God, the hierophant.²² Yet Clement’s image of the Christian drama with the choir (of mortals and immortals) surrounding the hierophant strangely resembles the other choir of the ancient Greek mysteries. Although throughout time the Church has seriously condemned dancing as evil («Where there is dancing, there is the devil also», says John Chrysostomos²³), its anathematisation is particularly concerned with the association of dance with old Jewish and pagan rituals.

The Early Church borrowed from classical antiquity the concept χορός to designate the congregation, and the worship in song in heaven and on earth. The Christian liturgy absorbed and adjusted this long tradition in a specific synthesis, according to Christian dogma, in which the Greek χορός was apt to express holiness and movement, vitality and circularity. The idea that one must perform a ring-dance around the altar in order to enact the Christian mystery was never abandoned. The same text of Chrysostomos further states: «God gave us feet ... not to cavort shamefully ... but that we may some day join in the dance of the angels!». Indeed, Byzantine church performances frequently refer to actions in which angels and humans are engaged. The mystery of the Resurrection of Christ anticipates this possibility for humans. *The Golden Canon* of John Damascus depicts the Resurrection as a cosmic event, an event in which the whole earth exults (fig. 7):

Let the Heavens, as it is meet, rejoice, and let the earth exult; and let the whole universe, visible and invisible, keep festival. For Christ, hath arisen, and there is eternal joy.²⁴

The following lines evoke the eschatological vision of the New Jerusalem, the climax of the Paschal celebration of the holy fire (fig. 8). This choral performance is the model of unity and harmony for the Church:

Shine, Shine, O New Jerusalem, for the glory of the Lord hath arisen upon thee; dance now



FIGURE 7. The Anastasis, *Barberini Psalter*, Cod. Gr. 372, fol. 181r., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican City.

and be glad, O Sion, and do thou exult, O pure Theotokos, in the arising of Him Whom thou didst bear (Φωτίζου, φωτίζου, ἡ νέα Ἱερουσαλήμ, ἡ γὰρ δόξα Κυρίου ἐπισέ ἀνέτειλε, Χορευε νῦν, καὶ ἀγάλλου Σιων, σὺ δὲ Ἄγνη, τέρπου Θεοτόκε, ἐγέρσει τοῦ τόκου σου) (*Hirmos*, Easter Sunday).

...O women, bearers of good tidings, and say to Sion: Receive from us the tidings of joy, of the Resurrection of Christ. Exult, dance, and be glad (τέρπου, χόρευε καὶ ἀγάλλου), O Jerusalem, for thou hast seen Christ the King as a bride-

22. Clement of ALEXANDRIA, *Cohortatio ad Gentes. Exhortation to the Heathen*, PG 8, p. 241): «Come, O madman, not leaning on the thyrsus, not crowned with ivy; throw away the mitre, throw away the fawn-skin. [...] I will show thee the Word, and the mysteries of the Word. [...] consecrated to dramas of the truth. [...] O truly sacred mysteries! O stainless light! My way is lighted with torches, and I survey the heavens and God; I become holy whilst I am initiated. The Lord is the hierophant. [...] If it is thy wish, be thou also initiated; and thou shall join the choir along with angels around the unbegotten and indescribable and the only true God, the Word of God, raising the hymn with us».

23. John CHRYSOSTOMOS, *In Matthæum Homil.* XLVIII, PG 58, p. 491.

24. Egon WELLESZ, «The Golden Canon of John Damascene», in *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949, p. 208.

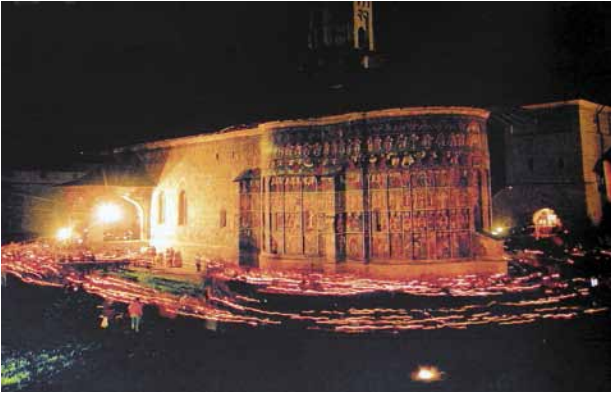


FIGURE 8. Easter celebration, Church of Sucevita, 1596, Bukovine (A. Cojocar and M. Sabados, Manastirea Sucevita).

groom come forth from the tomb (Ἱερουσαλήμ, τὸν Βασιλέα Χριστὸν θεασαμένη ἐκ τοῦ μνήματος, ὡς νυμφίον προερχόμενον) (*Stichera of Pascha* fifth tone).²⁵

The idea of dance (χορός) is crucial in the Christian tradition: it is viewed as a ritual of initiation

in the mystery of Christ's sacrifice. Christ's sacrifice cannot be understood outside this ritual. This is emphatically proclaimed in one of Romanos the Melodist's hymns, *De passion: Μόνος χορεύει ὁ Ἀδάμ* and Ἴνα χορεύει ὁ Ἀδάμ (That Adam may exult). This refrain of the hymn punctuates and gives meaning to the entire narrative of the Passions. It is most likely that in the Christian tradition a special role was played by the Gnostic and apocryphal text from the *Acts of John*, known as the *Hymn of the Dance*,²⁶ which reference to the antiphonal chorus, a circle dance performed by Jesus and his disciples on the night before his death.²⁷ This hymned dance was a sacred dance of initiation, where Christ stands in the midst of the apostles.²⁸ The ritual dance performed in the hymn apparently reflects a liturgical practice in use in the community of the Acts, namely, a Jewish ritual practice as psalm singing and dancing at the Passover festival.²⁹

The theme of "The Dance of Adam" (fig. 9) is the nexus of my book³⁰ on Byzantine Chorography because it captures, in my view, the ontology



FIGURE 9. Detail from the Anastasis in the church of Chora, 1316-21, Constantinople.

25. WELLESZ, *cit.* (note 24), pp. 208-213.

26. Wilhelm SCHNEENELCHER, Robert McLachlan WILSON (eds.), *The Acts of John, New Testament Apocrypha*, vols. 2, Louisville KN, 1992, pp. 181-184.

27. «Before he was arrested by the lawless Jews, whose lawgiver is the lawless serpent, he assembled us all and said, "Before I am delivered to them, let us sing a hymn to the father, and so go to meet what lies before (us)"» (*Acts of John*, 181).

28. «So he told us to form a circle, holding one another's hands, and himself stood in the middle and said, "Answer Amen to me. And we circled round him and answered him, Amen"», *Acts of John* 181.

29. Campbell BONNER (ed.), *The Homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardis, and some fragments of the Apocryphal Ezekiel*, London, 1940, pp. 141-143. For a full comparison of this text with the *Acts of John*, see Willem Cornelis Van UNNIK, «A Note on the Dance of Jesus in the Acts of John», *Vigiliae Christianae*, 18, 1964, pp. 1-5.

30. Nicoletta ISAR, ΧΟΡΟΣ: The Dance of Adam. *The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Byzantine Image of the Choir of Dance*, Leiden, 2011.

of being in the Christian tradition. It defines also the principle of the Byzantine χορός. In the refrain Μόνος χορεύει ὁ Ἀδάμ, Adam stands for humanity as a whole, as oneness, an idea conveyed by the word μόνος, which is the very essence of the χορός, the unbroken collective movement. This is to say, the community alone gives ontological relevance to man. It is the event of the Resurrection shared by the whole community that makes χορός complete. It is why Byzantine hymnography depicts the Paschal celebration as a choral performance. This dance is a reminder of the primordial ontological state of mankind before the Fall, a prelapsarian state lost by our forefathers Adam and Eve, and recovered again through Christ's sacrifice. The dance of Adam is a cosmic dance in which heaven and earth, the visible and the invisible, are again united. The Paschal celebration culminates in a cosmic exultation of the universe, a festival of dance and joy. Hippolytus of Rome in his Paschal homily calls this cosmic event a mystical χορηγία,³¹ a spiritual feast, a cosmic πανήγυρις,³² which culminates in the completion of a symphonic χορός.

It is why the Paschal ritual is the model for the Byzantine liturgy which rests upon the mystery of the Resurrection. The Resurrection is the core of the liturgical ceremony performed each Sunday together with the Heavenly Liturgy. The Heavenly Liturgy is the prototype of the Earthly Liturgy, in which humans could and should join the angelic performance and in which the liturgical hymns are «revealed in a holy manner».³³ Humans can partake unto the great cosmic praise in which the whole of creation takes part: «Those in heaven and those on earth form a single festal assembly; there is shared thanksgiving (μία εὐχαριστία), one exultation (ἐν ἀγαλλίαμα), one happy (standing) choir (μία εὐφρόσυτος χοροστασία)».³⁴ The prayer read before the Little Entrance specifically stresses the joint celebration between heavenly and earthly hierarchy:

Master, Lord our God, you have set orders and armies of Angels and Archangels in heaven to

minister to your glory; grant that, with your entrance, holy angels may enter, concelebrating (συλλειτουργούντων) with us, and with us glorifying your goodness.³⁵

This is the meaning of the vast chain of heavenly and earthly orders envisioned by Pseudo-Dionysus, which unites the highest ranks of the angels with the last member of the congregation manifested as the Eucharistic mystery, a hierarchical χορεία.³⁶ Yet the joint celebration between the priestly and the angelic orders, which is the essence of the Divine Liturgy, may not necessarily and specifically mean that a dance has been performed. Most illuminating is the text regarding the Eucharistic mystery from Pseudo-Dionysus' *Ecclesiastical Hierarchy*. In his view, the Eucharist is a hierarchical χορεία, in which the angels circled together in an invisible series of choruses known as the *Celestial Hierarchy*. The first rank of heavenly being performs a choral movement:

It circles in immediate proximity to God. Simply and ceaselessly, it dances around (περιχορεύουσα) an eternal knowledge of him. It is forever and totally thus, as befits angels.³⁷

In the world below, the bishops, priests, deacons, and laity imitate the heavenly χορεία, according to their degrees of illumination (fig. 10). The function of the vast chain of heavenly and earthly orders described by Pseudo-Dionysus was to unite the highest ranks of the angels with the last member of the congregation through participation and shared knowledge of the divine.

In the third chapter of his *Ecclesiastical Hierarchy*, Pseudo-Dionysus calls the Eucharistic rite “the mystery of the *Synaxis*” (Μυστήριον συνάξεως), literally, “a gathering together”. *Synaxis* is both a state of ecclesiastical being in the church, as well as the condition of performing out the mystery of the Eucharist, which implies the preparation of the soul to achieve the union with the divine. The hier-

31. In ancient Athens, χορηγία is one of the most important liturgies where the most important role is played by the χορηγός. Χορηγός is the sponsor in charge of organizing χορηγία.

32. This is a festival, literally a “coming together of all,” sharing common worship of a deity such as Apollo.

33. PSEUDO-DIONYSIUS, *The Celestial Hierarchy, The Complete Works*, trans. Colm Luibheid, London, 1987, 7.4., 212B.

34. John CHRYSOSTOMOS, *Homilia In laudem eorum, qui comparuerunt in ecclesia, quaeque moderatio sit servanda in divinis laudibus. Item in illud, vidi dominum sedentem in solio excelso*, PG 56, 97.

35. The prayer was apparently used before the end of the eighth c., see *Codex graecus*, 336 (c. A.D. 800) in Frank Edward BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, I, Oxford, 1896, p. 312.

36. *The Ecclesiastical Hierarchy*, 3.III, 432B.

37. *The Celestial Hierarchy*, 7.4., 212A. See also Beate Regina SUCHLA, Günter HEIL, Adolf Martin RITTER (eds.), *De coelesti hierarchia*, in *Corpus Dionysiacum: Pseudo-Dionysius Areopagita*, vol. 2, Berlin-New York, 1991.



FIGURE 10. Choir of the apostles at the Last Supper, Patène Stoclet, late 9th or early 10th century, Constantinople, Sardonyx, gilded silver, copper, and cloisonné enamel on gold, diam. 12.6 cm, Louvre Museum, Paris.

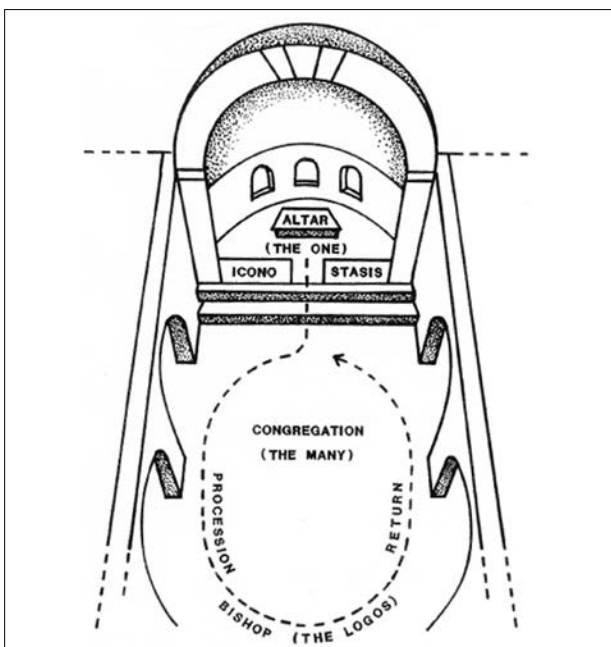


FIGURE 11. Interior of the basilica at Qalb Louzeh, drawing, c. 500 CE. Foto: R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, 1986, plate 44b.

arch (ιεράρχης) utters the sacred prayer at the divine altar, and while censing “he makes the round of the entire sacred place (τοῦ ἱεροῦ χώρου).”³⁸ In a hypothetical description, James Miller imagines the bishop’s majestic circumambulation around the congregation in a cloud of incense as re-enacting a cosmogonic process, a descent from the altar outwardly to the Many. In the likeness of a “spiraling angel” he steps down from the sanctuary, the fragrance streaming forth from his censer, in view to illuminate the inferiors and impress upon their senses the spiritual union with the One³⁹ (Fig. 11), Pseudo-Dionysius describes the union achieved in the rite of *synaxis* as “one single concordant choral dance of holy beings” (μῦθ̄ καὶ ὁμολόγῳ τῶν ἱερῶν χορείᾳ). Here is his translation from Pseudo-Dionysius’s *Ecclesiastical Hierarchy* III. 4 on *contemplation*:

Harmoniously prepare the faculties of our souls for the rites presently to be celebrated. And when the chant has placed ourselves and others in harmony with divine realiti-

38. PSEUDO-DIONYSIUS, *The Ecclesiastical Hierarchy, The Complete Works*, trans. Colm Luibheid, London, 1987, 3. II. 425C. See also *De ecclesiastica hierarchia*, in *Corpus Dionysiacum*, cit. (note 37).

39. JAMES MILLER, *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto, 1986, pp. 516-519.

es through the unison of the divine songs as in *one single concordant choral dance of holy beings* (μῦα καὶ ὁμολόγησι τῶν ἱερῶν χορεία), then the more condensed and obscure passages in the holy language of the hymns are expanded in the many lucid images and declarations of the most holy readings from the Scriptures [my italics].⁴⁰

Pseudo-Dionysius twice associates the image of the chorus with movement and vision in his writings in *The Celestial Hierarchy* (vii. 4) (περιχορεύουσα), *The Divine Names* (iv. 8) and *The Synaxis* (iii.4, col. 432A). This is to say that the term may not refer to a mere gathering but to a moving gathering with performative vocation. The word χορεία in the text could, therefore, be translated as “choral dance” instead of just “choir,” whereas the whole expression could be translated as «one single concordant choral dance of holy beings».⁴¹ Pseudo-Dionysius’ *Synaxis* defines both the community and the liturgical act of communion, that is to say, both the gathering of people as well as the sacred rite of the Eucharist. This gives substance and full meaning to the Byzantine church in sixth century as a sacred performative space.

3. Provisory conclusion

Having reached this point in my quest to define the Byzantine χορός, I am now able to draw a few conclusions. First, the vision of the cosmic dance that once animated the Classical spectator seems to have survived in the Byzantine world. James Miller has eloquently demonstrated the longevity of the circular pattern of the cosmic dance from ancient times, and the unbroken tradition of Platonic cosmology until Early Christianity. The χορεία topos resurfaced in the Byzantine world as a consistent and articulated theme. I have identified for the first time this type of dance as “the Byzantine χορός.” The dancers who once leapt with the choragus of the stars and whirled around with the ancient Ωραὶ lived on in the Byzantine imperial church. My research project – Byzantine chorography – spe-

cifically devoted to this phenomenon, is based on the assumption that there is a dynamic relationship contained in the words χώρα (χώρος) and χορός, which is generative (creative) of things of ἱερός. Chorography, meaning “writing space” or “writing (the space) with the dance” aims to unveil how ἱερός is inscribed in or emerges from the space (χώρα) by means of the circular movement (χορός). Byzantine chorography aims to show that the Byzantine χορός was not only a mere dance, a circular movement, but a sacred performance and a state of being, a living experience of the divine. Throughout my book I have tried to show how the choral pattern pervades the whole liturgical space: the architecture, the decoration and the lighting setting, as well as animating the Byzantine subject. The *ekphraseis* of Hagia Sophia from the sixth to twelfth centuries eloquently pictured the impression made upon the Byzantine beholder of the circular forms coiling in the air throughout the space of the imperial church. Bewildered by the circular vision, and enchanted or inebriated by its mystical power, the Byzantine subject was constantly a participative subject. We are still able to experience today the circular motion of the architectural space of Hagia Sophia.

One particular line from Paulus’ Silentiary’s poem on Hagia Sophia gives full measure of the amazing picture experienced by the Byzantine subject: «It is a miracle in perpetual *whirling* (ἄειδίνητον)⁴² that you are going to contemplate» (399), says Paulus the Silentiary, prompting his audience before starting to describe vision of the sanctuary. As it comes out, the whole vision of the church in Paulus’ poem turns circularly. Procopius’ *ekphrasis* (532-37 AD) of the imperial church follows the same pattern and disposition of architectural forms which create a bewildering sight of plans constantly shifting around, with elements retreating and receding (ὑποχωροῦσα).⁴³ This perception is captured in the metaphor of the dancing columns, graciously moving their bodies in dancing steps and counter-dancing turns. The columns arranged on either side of the sanctuary do not stand in a straight line, «but they retreat inward in the pattern of the semicircle as if they were yielding to one another in a choral dance» (fig. 12).⁴⁴ The vision of the dancing col-

40. MILLER, *cit.* (note 39), pp. 514 -515.

41. *Idem.*

42. The verb δινεῖω has the following meaning: I. *to whirl or twirl round, or spin round*, Hom.: *to drive round a circle*, Il.: -1. Pass. *to whirl or roll about*, Hom.: of a river, *to eddy*, Eur.: *to whirl round in the dance*, Xen. 2. Pass., also, *to roam about*, Lat. *versari*, Od. II. intr. in Act., just like Pass. *to whirl about*, of dancers or tumblers, Il.; of a pigeon *circling in its flight*.

43. PROCOPIUS, *Buildings* I, trans. H. B. Dewing, vol. VII, Loeb Classical Library, Cambridge, 1940, p. i.32.

44. PROCOPIUS, *cit.* (note 43), p. i.35, B 175.



FIGURE 12. Dancing columns, Exaedra at Hagia Sophia, 6th century, Constantinople.

umns emerges again in the *ekphrasis* of Hagia Sophia from the twelfth century where the author describes the process of coming into being of the space as circular, by which «this work of art imitates the whole universe».⁴⁵ In the Byzantine *ekphrasis* written by Photius of Constantinople, the church itself is *circling around* (περιδονεῖσθαι), «illuminated by the beauty in all forms shining all around like so many star»:

But when with difficulty one has torn oneself away from there and looked into the church itself, with what joy (χαρᾶς) and trepidation (ταραχῆς) and astonishment (θαύματος) is one filled! It is as if one had entered heaven itself with no one barring the way from any side, and was illuminated by the beauty in all forms shining all around like so many stars, so is one utterly amazed. Thenceforth it seems that everything is in ecstatic motion, and the

church itself is *circling round* (περιδονεῖσθαι). For the spectator, through his *whirling about* (περιστροφᾷς, lat. *circumversetur*) in all directions and being constantly astir, which he is forced to experience by *the variegated spectacle* on all sides, imagines that his personal condition is transferred to the object.⁴⁶

Like in the poetical whirling vision of Paulus the Silentiary, Photius' spectator is too *whirling about* (περιστροφᾷς).⁴⁷ He finds himself in a state of bewilderment. Deeply astonished by the marvelous vision, «with enchanted eyes (θελγομένοις δὲ ὄμμασιν), he turns his neck in all directions» (296-299), his spirit leaps out (τέρπει) (890-894). The Byzantine beholder is caught up in a state similar to that of inebriation due to the deep impression of the space winging around him, to which he responds vividly with vertigo (ἴλιγγος). It is why, perhaps, Gregory of Nyssa said that «God makes a person dizzy». Like Nyssa's inebriated beholder, Photius' spectator is not able to hold lay of the higher reality. But as Photius argues: «through his *whirling about* (περιστροφᾷς) ... he imagines that his personal condition is transferred to the object». [all my italics] This strong empathy between the subject and the object of contemplation (divine vision) is experienced as a swift whirling about of the body. In the midst of this charmed world, not only vision is affected, but the entire body of the beholder. The participation in the image and the transfer of personal affection (πάθημα) in the object of contemplation is symptomatic for mystical union. It leads to the identification between vision and its beholder. This motion has, at least, some linguistic affinity with the whirling motion which defines the relationship between the divine persons (God the Father, Jesus Christ the Son, and the Holy Spirit) within the Trinity as the eternal dance, περι-χώρησις (“interpenetration” or “rotation”). This encourages me to take up Plato's discussion about the movement of the soul from his *Republic* Book VII. He says that in order to reach «the brightest region of being» (τοῦ ὄντος τό φανότατον (518c) it is necessary to acquire, what he calls, «the art of shifting (τῆς περιαγωγῆς τέχνη) or conversion of the soul» (518d), something «like the scene-shifting periact (περιακτέον)⁴⁸

45. Cyril MANGO, John PARKER, «A Twelfth-Century Description of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 239.

46. PHOTIUS, Homily X in Cyril MANGO, «The Church of the Virgin of the Pharos», in *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto, 1986, p. 185. [all my italics]

47. PHOTIUS, Homily x, 185 and my note 8. [all my italics]

48. περιακτέον is probably a reference to the περίακτοι or triangular prisms on each side of the stage. They revolved on an axis and had different scenes painted on their three faces. Many scholars are of the opinion that they were not known in the classical period, as they are mentioned only by late writers; but others do not consider this conclusive evidence, as a number

in the theatre».⁴⁹ (518c). Could it be so that the Byzantines took further this tropism of the soul, as usually they did with other Platonic and Neo-Platonic concepts? Following Plato's line of thinking, we could perhaps say that in the Byzantine world it was still alive the memory of this vision, the idea that to attain sacred vision, one must first possess the skill of performing the scene-shifting Byzantine *periact*, the art of conversion of the soul. From this perspective, the exquisite Byzantine spectacle may appear to be in fact a vast stage of transformation achieved by the agency of dance (*χορός*), a fluid motion which pervades all matter and eventually transfigures the Byzantine subject, who is in return "enchanted".

4. Final conclusion

One could argue that the Byzantine *χορός* was a paradigmatic vision, for which the Byzantines are no doubt highly indebted to the Greek Classical world. In the ancient world, the dance was a powerful metaphor,⁵⁰ so that the cosmos itself would eventually become a chorus and «the whole land shall dance» (*γὰ πᾶσα χορεύσει*).⁵¹ The goal of this article was to identify first the Classical roots of the Byzantine *χορός*, and eventually to seize its paradigmatic vocation. At the same time, it aimed to understand whether the Byzantine *χορός* was just another metaphor in the common imagination of the two worlds (fig. 13). As it came out, although paradigmatically linked to the Classical choral dance of the stars and of the cosmos, as well as to the Judaic circling dance, "the dance of Adam" was not a replication of the old paradigm, but a new state of being in the world, specifically a way of being in the world after the Resurrection. "The dance of Adam" gave the Byzantine subject a distinct new ontological and anthropological horizon, eventually, a new meaning to the dance. Here we meet Agamben in his understanding of

what is a paradigm.⁵² As Agamben puts it, the paradigmatic character of things lies not in the things themselves, nor in the mind of the inquirer, but in being. This article tried to come as close as possible to the ontology of dance in its Greek version, *χορός*. But the full intelligibility of its mystery might only be seized each time in its "exemplary constellation," in its own *χώρα*.

5. Epilogue

Sacred space of the *χώρα* is a space of presence and presencing, a verb rather than a noun; hence the type of realization of sacred space in the dance, in the *χορός*. This is not a mere physical extension of space, but a living body of liturgical experience that enables the participation in Being and in the cosmos. That is why by answering the question "What place could we ascribe to the dance (*χορός*)?" we may discover that the dancer could never be separated from the dance, and that in the dance an epiphany always occurs. Ultimately, that the whole meaning of dance stands in this ephemeral manifestation of body in dance. It is why the dance is inseparable from the dancer, because the form of dance is the form of the human body.

True to its paradigmatic character, the *χορός* was kept alive in Byzantium, and after the fall of Byzantium, transfigured in new visions of circular performances enacted time and again in the post-Byzantine world. The idea that one must perform a ring-dance round the altar in order to enact the mystery was never abandoned; it remained the condition of revealing the mystery.⁵³ I should end this paper with an intriguing vision, which can still be experienced today. The unique scenography of the choral processions depicted on the outside mural paintings of the post-Byzantine Moldavian churches stands as evidence of the timeless *χορός*. A vast celestial and earthly

of classical plays seem to have required something of the sort. (Cf. Octave NAVARRE in DAREMBERG-SAGLIO s.v. *Machine*, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, p. 1469). Translated as capstan or windlass was used in sailing! Capstan is a vertical-axled rotating machine developed for use on sailing ships to apply force to ropes, cables, and hawsers. The principle is similar to that of the windlass, which has a horizontal axle.

49. «Even so this organ of knowledge must be turned around from the world of becoming together with the entire soul, like the scene-shifting *periact* in the theater, until the soul is able to endure the contemplation of essence and the brightest region of being». (518c)

50. LAWLER, *cit.* (note 1).

51. Immediately the land will dance when Dionysius leads the *θίασοι* (*Bacchae* 114). EURIPIDES, *Bacchae*, trans. David Kovacs, vol. 6, Loeb Classical Library, Cambridge MA, 2002.

52. Giorgio AGAMBEN, «What Is a Paradigm?», in *The Signature of All Things. On Method*, New York, 2009, pp. 9-32.

53. Nicoletta ISAR, «Chorography (Chôra, Chôros, Chorós). A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium», in *Hierotopy: Studies in the Making of Sacred Space*, Moscow, 2006, pp. 59-90.



FIGURE 13. Eastern apse with the choirs of the heavenly beings, Church of Sucevita, 1596, Bukovine.

hierarchy is choreographed around the exterior walls, mortals and immortals join together in the performance with the whole cosmos.⁵⁴ Like a vast membrane, the eastern façade of the church reveals on its exterior surface the hidden mystery performed behind the altar.⁵⁵ The effect of this image, due to its placement, is overwhelming. It creates the illusion that the wall is transparent, almost de-materialised. The membrane-like wall falls down around the church like a curtain, drap-

ing the body of the edifice. The liturgical mystery performed inside the church permeates the physical wall, continuing to unfold outside the church, sanctifying the whole cosmos.

This spectacular representation becomes a living space of intense experience at certain liturgical times, especially at the time of Easter, when the dance of Adam periodically joins the cosmic χορός. A sacred space is then renewed by the holy fire danced out in the procession by the whole

54. Wilhelm NYSSSEN captured the spirit of these images in his book devoted to Moldavian frescoes suggestively entitled *Bildgesang der Erde: Außenfresken der Moldauklöster in Rumänien*, Trier, Paulinus-Verlag, 1977, and translated in Romanian as *Pamant cantand in imagini. Frescele exterioare ale minastirilor din Moldova*, trans. Pr. Prof. Dr. Dumitru STANILOAE, Bucuresti: Editura Institutului Biblic si de Misiune al BOR, 1978.

55. Nicoletta ISAR, «Le mur aboli: Le sacrement de la Parole dans les absides des églises moldaves», *Byzantinoslavica*, 60.2, 1999, pp. 611-632.

community. The community walks around the church in a circular procession (*χορός*), inscribing with the holy fire a circular space – the living space of community (*κοινωνία*) (figs. 8; 14).⁵⁶ Bound together by the regenerative power of fire, that is, Christ, they perform a sacred chorography – a contemporary living body of the Church as *χορός*. At this point, the whole universe becomes a stage – a scene-shifting *periact* in which the whole world may dance.



FIGURE 14. Choros of light in motion, Vatopedi monastery, Mount Athos, Greece.

56. In theological terms, it means communion or union.

L'HARMONIA DE L'UNIVERS: LA DANSA EN CERCLE A L'EDAT MITJANA*

FRANCESC MASSIP BONET

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

*Aquesta publicació s'inscriu en el marc dels treballs desenvolupats dins el projecte de recerca "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)", FF12013-42939-P, finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació, i del grup de recerca "Literatura Art i Representació a la llarga Edat Mitjana (LAIREM)", 2009SGR258 / 2014SGR894, finançat per l'AGAUR (Generalitat de Catalunya).

L'harmonia del cercle

Des de Plató el moviment perfecte és el circular (*Timeu* 34a), car el cercle és l'emblema de la creació divina. Ho explica al *Timeu*, que va ser l'obra que més llarga influència va tenir a l'edat mitjana.¹ El cosmos és esfèric i configurat per cercles que giren en sentits contraris i a una velocitat regular (*Timeu* 36d) (fig. 1). L'esfera més externa (la dels estels fixos) gira cap a la dreta (d'est a oest), la resta d'esferes giren cap a l'esquerra (d'oest a est).² A més, el cercle és la figura geomètrica més igualitària i perfecta perquè tots els seus punts equidisten del centre. Per això s'assembla a la divinitat i al lloc on aquesta resideix (Paradís). La configuració circular, d'altra banda, és la disposició espontània d'un grup de gent a l'entorn d'un centre d'atenció (en el joc, a taula, en el ritu primitiu, en el teatre improvisat al carrer), és a dir, «la tendència natural i fonamental de l'ésser viu».³

Doncs bé, pensem que «celebrar un ritual» en l'hebreu bíblic s'anomena *haghagh* o *hayy*, que literalment vol dir envoltar set vegades l'altar, l'edifici, la pedra sagrada en forma d'una dansa circular (com les voltes que donen els musulmans a la Meca, a l'entorn de la Ka'bah, és a dir, l'*hayay*). Això ens dona alguna pista per suposar que a la base de la cerimònia sagrada dels orígens hi ha la dansa, acte que serveix per compactar la comunitat que es reuneix en el ritual i a través de la dansa referenda els seus lligams col·lectius i comparteix les seues cabòries (fig. 2). Com és lògic, no es tracta pas d'una dansa individual o de petit grup, ans d'un ampli ball en rotllana que estimula la sensació de pertinença a un col·lectiu la

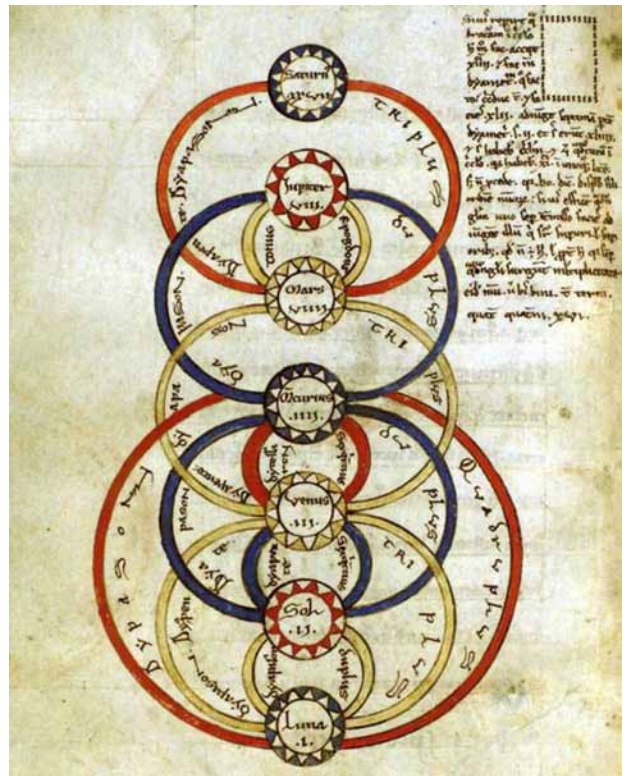


FIGURA 1. Planetes, lluna i sol. Plató, *Timeu*, Oxford Bodleian Library, Ms. Digby 23, fol. 51v., s. XII, Oxford.

identitat del qual s'expressa amb aquest exercici confederat d'articulació espacial. Perquè la dansa orienta la percepció de l'espai i del moviment del cos en l'espai.⁴

La dansa s'hauria originat, doncs, com a cerimònia sacra. I si el nom grec «choreia» χορεία (*chorea* en llatí) fa referència a la forma de ball coral, és a dir, en comunitat i cantat, el terme "dan-

1. Antoni GOMILA BENEJAM, «La cosmologia de Plató al *Timeu*», *Quaderns de Pensament*, 2, 1983, pp. 5-23.

2. PLATÓ, *Timeu*, *Crítias*, a *Diàlegs*, 19 vol., Introducció i traducció de Josep Vives, Barcelona, 2000, XVIII.

3. Henri REY-FLAUD, *Le Cercle magique*, París, 1973, p. 295. Vegeu també Élie KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, París, 1975, p. 89.

4. Alessandro ARCANGELI, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, 2000, pp. 14-16.

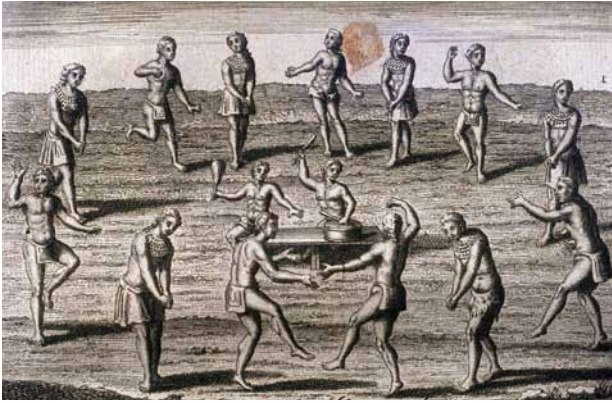


FIGURA 2. Ritus sagrat d'indígenes canadencs iroquesi, «Virginiensium saltandi ratio solemnibus festis», gravat de *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, París 1724, obra de Joseph-Francois Lafitau (1681-1746), vol. 1, làmina XVIII.

sa" vindria del germànic *Danken*, que expressaria el contingut: l'agraïment a Déu, manifestat amb la joia del ball.⁵ La probable etimologia de l'altra paraula que designa l'activitat corèutica, el ball, ens situaria novament en l'àmbit del ritu. El tardollatí *ballare* sembla que vindria del grec «ballo» (βάλλω) que al seu torn derivaria de «fallos» (φαλλός), element protagonista en els ritus orgiàstics dels cultes orientals.⁶

Del seu context originari la pràctica corèutica s'hauria difós en tots els àmbits i contextos humans.

La coreofòbia del catolicisme medieval

A la seva estimulante història sobre la Papessa Joana, el gran escriptor grec Emmanuil Roïdis, escrivia a mitjan segle XIX: «a l'edat mitjana el ball, que avui prohibeixen els confessors com un invent de Satanàs, no tenia res d'impíu o d'irreverent; era senzillament una pregària resada amb

els peus, com els psalms amb els llavis. Un i altres havien estat inventats pel rei poeta David, de manera que són de la mateixa família, dignes fills d'un mateix pare».⁷ I és que el cristianisme medieval s'emmiralla en el contrast, sens dubte perquè ha de conjuminar sensibilitats molt distintes i ha de fer prosperar la seva doctrina enmig de postures divergents i renyides. Només, però, amb l'edat moderna, rere el sotrac de la Reforma, comença la construcció d'un dogma monolític i s'enceten les imposicions d'un únic punt de vista, tancant files davant qualsevol diferència.

La dansa, com altres expressions escèniques, va haver de conviure amb aquest estatus paradoxal, conreada i alhora blasmada per l'estament clerical. Com escriu Leo Spitzer, «en l'Església dels primers temps la dansa era una manera de proclamar, imitant-la, l'harmonia del món».⁸ De fet, la litúrgia cristiana va generar una variada tipologia de danses sagrades com a acte de pietosa lloança, interpretades per eclesiàstics i fidels dins el temple en ocasió de solemnes festivitats com la Nativitat de Crist, la Resurrecció o la Pentecosta i, particularment, en les esglésies de peregrinació, on els nombrosos romeus celebraven el fet d'estar units i de fer camí junts amb danses que s'escampaven per l'atri o plaça i es contaminaven dels balls populars.⁹ És clar que també hi havia pelegrins que «quan visiten els llocs sagrats, canten cançons luxurioses o dansen en les vigílies dels sants», com es planyia el dominicà Étienne de Bourbon.¹⁰ És per això que s'elabora, per exemple, el *Llibre Vermell* de Montserrat, perquè «els pelegrins quan vetllen a l'església de la Mare de Déu de Montserrat volen cantar i ballar i també desitgen fer-ho de dia a la plaça» i com que és lloc sagrat «allà només s'han de cantar cançons honestes i devotes». Per aquest motiu els monjos escullen el conjunt de cançons i danses conservades al preuat còdex, encara que s'havien d'«utilitzar honestament i moderada per no des-

5. ARCANGELI, *cit.* (a la nota 4), p. 47.

6. ARCANGELI, *cit.* (a la nota 4), p. 48.

7. Emmanuil Roïdis, *La papisa Juana. Un estudio sobre la Edad Media*, edició original grega de 1866, traducció i estudi preliminar de Carmen Vilela Gallego, Sevilla, 2006, p. 125.

8. Leo SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963, p. 31. Hi ha una imatge del célebre Saltiri d'Utrecht (816-835) (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms 32, fol. 27v), que il·lustra el comentari del psalm 48, 13 amb una dansa en cercle a l'entorn del que sembla un temple, tot i que el verset diu «Circuleu per Sion i gireu-hi a l'entorn», on s'exhorta els pelegrins a recórrer la ciutat de Jerusalem per totes bandes tot fixant-se en l'esplendor i la solidesa dels seus edificis.

9. Dawn Marie HAYES «Mundane Uses of Sacred Places in the Central and Middle Ages, with a Focus on Chartres Cathedral», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 30, 1999, pp. 11-37. En línia: <<http://escholarship.org/uc/item/1p6831dn#page-1>>.

10. «...illi peregrini qui, cum loca sanctorum visitant, luxuriosas cantilenas cantant [...] illi maxime sacrilegi qui corpora sanctorum christianorum in cimiteriis conculcant, ubi choreant in vigiliis sanctorum». *Apud* Jean Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'antropologie médiévale*, París, 2001, pp. 158, 181.

torbar els [pelegrins] que perseveren en oracions i devotes meditacions». ¹¹

El tipus de coreografia havia d'inspirar-se en danses rituals pre-cristianes i balls profans que l'Església oblitera i reconverteix amb l'habilitat que la caracteritza, sobretot en les ballaruques d'inversió pròpies del solstici d'hivern i de les denominades «llibertats de desembre». ¹²

És coneguda l'astuta estratègia eclesiàstica per reconduir les festivitats populars ancestrals a les festes cristianes, una tàctica que havia d'integrar, per força, no només dates clau sinó també actes d'arrelada pervivència, entre els quals figuraven diferents espècies de danses, d'origen i funció religiosa –no ho oblidem–, encara que de credos més vinculats als cicles de la natura que condicionaven els mitjans de subsistència dels homes. Ja al s. III el Papa Eutiquià (+283) recomanava als clergues «cantus et choreas mulierum et ludos jocularioris et cantiones in ecclesia et in atrio fieri prohibete» (heu d'allunyar de l'església i de l'atri el cant i les danses de dones, així com els jocs i els cants joglarescos).

Per molt que Cesari, bisbe d'Arles (470-542) es queixés dels costums dels seus fidels que per celebrar festes ballaven *rotunde* a la porta de l'església (fig. 3), el més habitual és que fins i tot els clergues acompanyessin els seus feligresos a les joioses danses tradicionals i festives, com aquell Justus de la diòcesi d'Astorga que al s. VII l'abat Valerius Bergidensis (Valeri del Bierzo, c.630-c.695) repremia perquè «s'agitava en un espectacle públic com la verge obscena en un luxuriós teatre. I mentre movia els braços d'un costat a l'altre, ajuntava els peus lascius saltant al voltant en una dansa burleta, de passos vacil·lants, i cantava poemes funestos amb la música impia d'un ball extremadament pernicios, lliurat a una diabòlica sensualitat». ¹³ L'autoritat censora adjectiva cada



FIGURA 3. Dansa *rotundae*, capitell del pòrtic de l'església de San Millán de Segovia, s. XII. Foto: Daniel Rico.

element de la dansa però no havia de ser molt diferent de les que ballava la gent amb motiu de les vigílies dels sants i altres festes populars, bona ocasió, com diu Higini Anglès, per a la pràctica del cant popular tradicional i per la dansa religiosa. ¹⁴ L'autoritat eclesiàstica aviat es mostra implacable, i el Concili de Braga del 572 prohibeix les «ballationes ante ecclesiam sanctorum», mentre que el III Concili de Toledo (589) clamava contra «el costum irreligiós que té la plebs en les solemnitats dels sants, quan el poble que ha d'atendre els oficis divins, vetlla amb danses i cançons des-honestes». ¹⁵ Tot i que en altres latituds eren ben

11. «Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia B.M. De Monte Serrato *volunt cantare et trepudiare*, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc ubi debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vaccare» (*Libre Vermell*, fol. 22). Francesc MASSIP, «Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (siglos XII-XV)», a S. LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS (ed.), *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI-XV)*, Santiago, 2013, pp. 263-300.

12. Francesc MASSIP, «Rei d'innocents, bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal», a Josep Lluís SIRERA (ed.), *Estudios sobre teatro medieval (Actes XIè Col·loqui de la SITM Elx 2004)*, València, 2008, pp. 131-146.

13. «Post tanti furores insania tandem sedata, sic denique in amentia versus injustae susceptionis ordinem oblitus, vulgali ritu obscena teatrica luxuria vertigine rotabatur dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circueus tripudio compositis et tremulis gressibus subsiliens, nefaria cantilena mortiferae ballimatae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriae...» Cf. Renan FRIGIETTO, «Um protótipo de pseudo-sacerdos na obra de Valério do Bierzo: o caso de Justus (Ordo Querimoniale, 6)», *Arys*, 2, (1999), pp. 407-418. Vegeu també Henrike FLÓREZ, *España Sagrada*, 56 vol., Madrid, 1747-1775, XVI, pp. 396-397. També Pierre RICHÉ, «Danses profanes et religieuses dans le haut Moyen Age», a Robert Mandrou (ed.), *Histoire social, sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou*, París, 1985, pp. 161-162.

14. Higini ANGLÈS, «La danza sacra y su música durante el Medioevo», a Heinrich Bihler & Alfred Noyer-Weidner (eds.), *Medium Aevum Romanicum: Fs für Hans Rheinfelder*, München, 1963, p. 4.

vistes les danses femenines, com les que es realitzaven a l'entorn de les relíquies de Sant Guiu des que foren traslladades a l'abacial de Corvey el 836: en el seu honor, cors de dones feien la seva vetlla ballant al so del *Kyrie Eleison* com diu el document.¹⁶ Aviat, però, el Papa Lleó IV (847-855) condemna i mana prohibir «cantus et choros Mulierum in atrio ecclesiae» i, a més, també, «carmina dibolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus cantare solet».¹⁷ És a dir, que ni danses de dones ni cants funerals.¹⁸ Feia massa olor de paganisme. Què dirien avui de les sardanes, al cap i a la fi unes danses *rotunde* (com les que censurava Cesari d'Arlès) que també se solen ballar «in atrio ecclesie»?

Dansa sagrada o “litúrgica”

La dansa celeste, dansa dels Àngels i dels Sants, és referenciada, si no a l'Apocalipsi, sí en diversos himnes, seqüències, *conductus* i trops inspirats en el llibre de Joan, en relació a la joia dels benaurats davant Déu i l'Anyell, que fan pensar en el conreu de certes danses culturals vigents en els temples cristians, tot i que Anglès dubta de la seva existència i parla sempre de “dansa simbòlica”. I tanmateix, no deixa de donar notícia d'algun document que constata la pràctica, ni que fos puntual, de clergues ballant antífones en honor a Sant Esteve al llarg d'una processó.¹⁹ Un manuscrit del s. XIV confirma l'existència d'un repertori de cants litúrgics que eren ballats pel sotsxantre de la Catedral de Sens, on apareixen seqüències acompanyades de signes que adme-

ten una interpretació coreogràfica.²⁰ No hem d'oblidar que el psalm CL que clou *El Psalteri* fa una doxologia a Jahvè i entre els sistemes de tributar-li lloança hi situa la dansa: «Laudate eum in tympano et *choro*»; una dansa celestial que els Pares de l'Església (com Clement d'Alexandria) consideren a imitació dels àngels i que satisfaria l'espiritualitat, distingint-la de la dansa terrena, associada al sol i a les divinitats paganes, que condemnen. Així ho expressa també Eiximenis al *Terç del Crestià*, escrit entre 1379 i 1392 que té un capítol (el c.617) on «ensenya qual ball és bo e sant» i, després de condemnar el ball «per enceniment de luxúria», parla «...d'altre balar qui ve de sobres de ardor e de enceniment de amor de Déu, e aytal ballar és en Paradís, del qual cantan *Cum pascis inter lilia sceptus coreis virginum*. E vol dir, parlant a Jesuchrist, que ell, en la sua glòria, és servit entre los sants de la lur gran puritat e està tot cint de balls de vèrgens que davant ell canten tot temps e e-l loen de les grans gràcies que-ls ha fetes [...] Per totas aquestes coses, appar que ballar de si mateix no és mal, sinó per la mala intenció del ballant. És ben ver que algunes vanes e folles coses fan huy los vans ballants que per res no farien los hòmens sants cant la amor e fervor divinal los mou a spiritual e *virtual ball*. Per ço que dit és, appar encara per guardar-se de luxúria fort se deu hom guardar de ballar e de riure follament».²¹

Clar que el «ball virtual» de què parla Eiximenis vol dir virtuós, però potser Anglès va voler entendre-ho a la moderna, negant materialitat a la dansa sagrada.

15. Higini ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 3 vol., Barcelona, 1943-1964, III, p. 25 nota 3. «Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitate agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere saltationibus et turpibus invigilent canticis...» Vid. Louis GOUGAUD, «La danse dans les églises (I)», *Revue d'histoire ecclésiastique*, 15, 1914, p. 11.

16. «choros seorsum feminae ducentes per totam noctem in circuitu ecclesiae sine intermissione vigiliis agentes semper *kyrie eleison* frequentant...». RICHÉ, *cit.* (a la nota 13), pp. 165-166.

17. ANGLÈS, *cit.* (a la nota 14), p. 5; GOUGAUD, *cit.* (a la nota 15), p. 12.

18. Per a les danses femenines, vid. Sandra PIETRINI, «Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel medioevo», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 41, pp. 233-258. Francesc MASSIP, Lenke KOVÁCS, «La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles», *Revue des Langues Romanes*, vol. CV, 2, 2002, pp. 202-228.

19. ANGLÈS, *cit.* (a la nota 14), p. 7 i 11.

20. Prenent com a base vocalitzacions afegides a les respostes del dia, les notes del cant gregorià es veuen sobrecarregades amb signes inhabituals que podrien prendre's com a notació coreogràfica i, a més a més, amb la indicació “Cap enrere” (*Arièrre*) afegida per una mà posterior: «On peut donc supposer que nous nous trouvons devant une véritable *séméiographie des pas de danse du préchantre*»: Jacques CHAILLEY, «Un document nouveau sur la danse ecclésiastique», *Acta Musicologica*, 21, 1949, pp. 18-24.

21. Higini ANGLÈS, «Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps», *Estudis Romànics*, 10, 1962, pp. 189-208; pp. 198-199 de referència. En un altre lloc Francesc EIXIMENIS, *Lo Libre de les Dones*, Barcelona, 1981, cap. 30, parlant de les verges, escriu: «fan un ball davant Jesuchrist e diuen-li un cant axí alt e preciós, que negun altre no-y és appellat ne-l sap sinó elles ab l'anyel. E en aquest cant e ball e goig estan per tostemps ab Jesuchrist» (*id.* 204).

El mateix Eiximenis té un altre llibre, escrit vers el 1396, el *Libre de les Dones*, el cap. 391 del qual «ensenya com en Paradís ha jocs, cants, balls e rialles» i on descriu, sens dubte a la vista de la pràctica humana, els diferents tipus de danses celestes (fig. 4):²²

...e los balls seran no dissoluts, mas per ecçés de goig e de glòria en laor del Senyor. E los balls aquells seran formats en diuerses spècies de figures geomètriques, car aquí haurà *ball lonc* e *ball rodó* e *ball triangular* e *ball codrat*, e axí de les altres figures. E los balls aquells beneïts respondran als cants, e los cants al balls car segons que posa Llectancius sobre lo Epocalipsi aquí seran los cants de tot ço de què puxen loar Déu, e specialment de leys e de juhís e de amors. Quan cantaran de leys faran balls plans e drets a dar a entendre que totes les leys diuinals són planes e dretes e sens tota tortura fundades en sobirana justícia e veritat. E quant cantaran de juhís, leuors tots s'encorbaran e se baxaran en avall, a dar entendre que qui tracta dels sobirans juhís diuinals, aquell los deu tractar ab sobirana humilitat e reuerència, car aquí ha infinida sauiesa a nós amagada, sinó aytant com la magnificència de nostre senyor Déu nos vol reuelar. Quant cantaran de amors, lavors tots salten, e-s leven en manera de flames de foc, a dar a entendre que tocats de aquella sobirana amor de Déu, són axí ardents e fervents e luents com lo foc. E açò ensenyan los sancts en llurs balls, car una gran balla se pot tota fer dins un sanct sens tota lesura sua, e un tot sol pot esser ballant e saltant dins molts sancts sens tota lesura sua. Axí matex un sanct volent glorificar Déu en la sua spertesa saltarà de orient a ponent e de migjorn a tramuntana... (cap. 391, fols. 265v-266).

És evident que en aquesta taxonomia el frare franciscà ha de tenir present, per força, els usos del seu temps. Per tant, hi ha més d'una evidència de la pràctica coreogràfica cultural, cert que sense



FIGURA 4. Dansa de Míriam, Saltiri Vat. gr. 752, fol. 449v, 1059, Roma.

un reconeixement oficial, però admesa en diversos indrets importants, com a pràctica sancionada per les més altes jerarquies locals.

El cercle en dansa

Com a figura de la perfecció i la plenitud, el cercle i l'esfera s'han utilitzat des dels orígens per representar la divinitat, en tant que síntesi circular de totes les coses (fig. 5).

La dansa circular reflecteix el moviment astral, la rotació del firmament, l'harmonia dels planetes, segons Honori d'Autun (1080-1154).²³ També en cercles concèntrics dansen les ànimes benaurades al *Paradís* de Dante, que tracen belles danses circulars (corones, rodes, garlandes, «sants cercles») o més pròpiament *caroles*, ara lentes, ara més ràpides, en la «dolça harmonia» de l'univers que l'amor mou (fig. 6).²⁴ A partir

22. Els salvats que amb els àngels es dirigeixen ballant al Paradís en la pintura de Fra Angelico (fig. 7) van coronats de garlandes florals a la manera com descriu la «dança» Sebastián de COVARRUBIAS Y HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611: «Antiguamente avía muchas diferencias de danças: unas de donzellas coronadas con guirnaldas de flores, y éstas hazían corros y cantavan y baylavan en alabança de los dioses» (fol. 201v).

23. «Per choreas autem circuitionem voluerunt intelligi firmamenti revolutionem: per manuum complexionem, elementorum connexionem: per sonum cantantium, harmoniam planetarum resonantium: per corporis gesticulationem, signorum motionem: per plausum manuum, vel pedum strepitum, tonitruorum crepitem. Quod fideles imitati sunt, et in servitium veri Dei converterunt.» (Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae sive de divinis officiis et antiquo ritu missarum* (1136), a *Patrologia Latina*, vol 172, col. 588).

24. Dante ALIGHIERI, *Paradís*, x, 65; XII, 3, 5-6, 19-22; XIII, 20; XIV, 20, 23; XXIV, 16-18; XXXIII, 144-145 (cito de la versió de la *Divina Comèdia* de Joan F. Mira, Barcelona, Proa 2000).



FIGURA 5. Paradís terrestre, Livre de Nicolas de Lyre, *Postilles sur l'Ancien et le Nouveau Testament*, c. 1460-1470, BNF, ms. Lat. 11972, París.

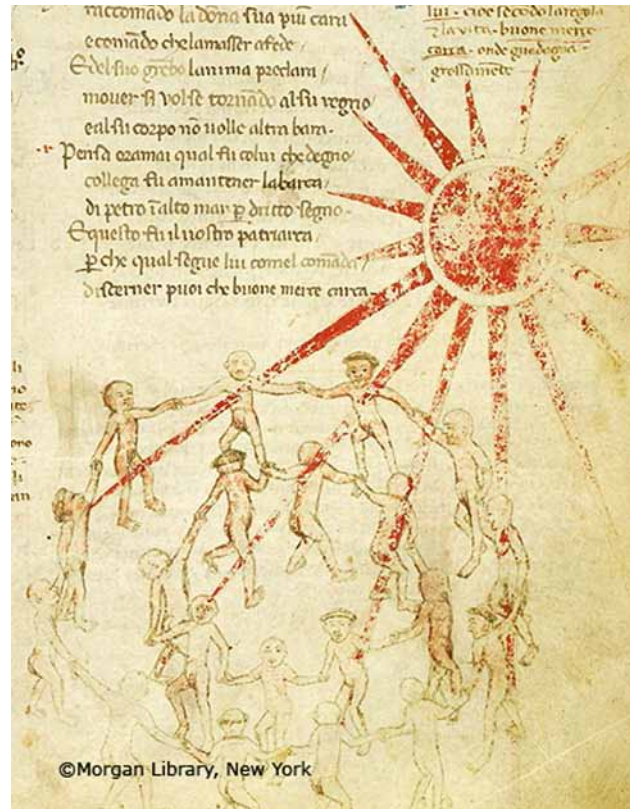


FIGURA 6. Dansa del Paradís de Dante, Nàpols 1380-5, Morgan Library, MS M.676 fol. 104r, Nova York.

d'aquí el motiu del ball rodó esdevé la representació figurativa més característica i difosa de la beatitud paradisiaca.²⁵ Així apareix en la iconografia de l'època que sovint reflecteix una pràctica espectacular ben documentada a partir del segle XIV.

En el Judici Final de Fra Angelico (de la Gemäldegalerie, Berlin) els salvats avancen cap al Paradís guiats per àngels en una clara i reposada carola oberta, que retrobem en el Judici Universal del Museu de San Marco de Florència, on la carola es va tancant (fig. 7). Un ball aeri en rotllana pronuncien els àngels que envolten la Coronació de la Mare de Déu de Sandro Botticelli (1445-1510), un model que s'estilitza en el rotlle angèlic que giravolta sobre el pessebre de la seva *Nativitat mística* (1501), de la National Gallery (Londres), en què 12 àngels agafats de la mà semblen desprendre's d'un forat cupular obert al cel, i al centre inferior del qual es destaquen altres tres àngels com si viatgessin en una màndorla o araceli (fig. 8), unes disposicions que, sens dubte, segueixen el model de maquinària aèria dissenyat per Brunelleschi mig



FIGURA 7. Dansa angèlica del Paradís en guisa de carola, Fra Angelico, *Judici Universal* 1433-1435, Museo di San Marco, Florència.

segle abans per la representació de l'Anunciació a l'església de San Felice in Piazza de Florència, com ja va estudiar Ludovico Zorzi²⁶, i més re-

25. ARCANGELI, *cit.* (a la nota 4), p. 61.

26. LUDOVICO ZORZI, «La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi», a Raimondo Guarino (ed.), *Teatro e Culture della Rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, 1988, pp. 301-317.



FIGURA 8. Dansa angèlica, Botticelli, detall de la *Natività mística*, c. 1500, National Gallery, Londres.

centment Paola Ventrone²⁷ i jo mateix²⁸, un model d'èxit que es perllongaria durant tot el segle XVI en distints espectacles florentins i que tindria múltiples derivacions iconogràfiques (fig. 9). A la *Nativitat* del pseudo Domenico Michelino (1417-1491), predel·la solta conservada a la Pinacoteca Vaticana (inv. núm. 255), onze àngels blaus ballen en cercle, agafats de la mà, sobre el pessebre, mentre que a l'*Adoració dels pastors* (1480-90) de Bartolomeo Caporali (c.1420-1509), a la GNU de Perugia, el cercol de 9 àngels músics ha baixat ja fins el mateix estable (fig. 10). Una composició similar la trobem a la *Coronació de la Verge* (c. 1505, GNU, Perugia) de Perugino (c. 1445/50-1523), la màndorla de la qual és circumdada per un *mazzo* de quatre àngels units amb garlandes i dansant. També a la Capella del Cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano a San Pietro in Montorio (Roma), hi ha nou angelets, agafats de la mà, que encerclen el colom de l'Esperit al *Battesimo di Cristo* de Daniele da Volterra (1509-1566). Aquella disposició del cercle angèlic davallant de la cúpula que vèiem en la *sacra rappresentazione* brunelleschiana té el seu màxim exponent en el tambor de la cúpula de la Capella Portinari a l'església de Sant'Eustorgio de Milà, on imponents àngels de terracota pintada s'anellen en una dansa de garlandes (fig. 11). Un model que retrobem a Roma en el fresc de Filippino Lippi (1457-1504) de la Capella Carraffa de l'església de Santa Maria sopra Minerva (c.1488-1493), on un rogle de nou àngels músics envolten l'Assumpta.

Però també caldria tenir molt en compte la dansa iniciàtica descrita a l'apòcrif *Actes de Joan* (c. 160), quan Jesús, acabada la Cena, just abans de



FIGURA 9. Hipòtesi de reconstrucció de la maquinària escènica per a la representació de l'Anunciació de San Felice in Piazza de Firenze dissenyada per Filippo Brunelleschi, c. 1439, maqueta de Ludovico Zorzi i Cesare Lisi.



FIGURA 10. *Adorazione dei pastori e Santi*, c. 1476-1479, de Bartolomeo Caporali, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

27. Paola VENTRONE, "La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il concilio del 1439", a Giovanna Lazzi, Gerhard Wolf (ed.), *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Firenze, 2009, pp. 23-47.

28. Francesc MASSIP, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*, Madrid, 1997, pp. 46-61.



FIGURA 11. Dansa angèlica de Vincenzo Foppa, tambor de la cúpula de la Cappella Portinari di Sant'Eustorgio, Milà.



FIGURA 12. Arqueta-reliquiari de Sant Demetri, de plata sobredaurada, primera meitat del s. XII, procedent de l'església del Castell de Loarre.

sortir cap a Getsemaní on serà arrestat, invita els apòstols a ballar agafats de la mà i en cercle al seu entorn, per tal de mostrar-los la significació profunda de la *choreia* (χορεία).²⁹ Es tracta d'un panegíric místic de la dansa que explícitament acompanya al cant i que, entre d'altres coses, diu: «La Gràcia dansa... Danseu tots... Al Totpoderós correspon dansar en les altures. –Amén. No té noció del que existeix el que no dansa».³⁰ És un text esotèric de factura gnòstica³¹ en què, en acabar el ball rodó, Joan comenta: «després d'aquesta dansa en cercle, el Senyor va sortir amb nosaltres i vam anar errants, cap aquí i cap allà, immersos en la son de l'ebrietat». L'arqueta-reliquiari de Sant Demetri, de plata sobredaurada (primera meitat del s. XII), de l'església del Castell de Loarre (avui a la parroquial de San Esteban) presenta les figures dels apòstols inscrites en arquets (4 a cada banda frontal i anterior i 2 a cada cara lateral) la majoria en actitud de caminar o ballar (fig. 12), amb gestos de mans i peus creuats i en moviment com si dansessin, qui sap si en relació amb aquesta dansa iniciàtica de l'*Acta Iohannis* amb què culminava el sant Sopar (fig. 13). No debades l'arqueta originàriament va ser pensada per a reserva de l'eucaristia, i la tapa a dues vessants presenta, en una, a Crist en majestat envoltat del Tetramorfos i, en l'altra, Jesús dempeus amb una creu a la mà dreta. Aquesta apologia de la dansa en boca de Crist poc abans de la seva Passió imprimeix a l'acte el caràcter d'una institució sacramental, i de fet per a certes sectes herètiques del s. II la dansa ritual es comptava entre els sacraments.³²

La carola, que va ser la forma corèutica dominant entre els segles XII i XIV, com a ball en cercle, bé que podia derivar en cadena oberta, fóra

29. «...ens va reunir tots al seu voltant i va dir: –Abans de ser lliurat als jueus, cantem un himne al Pare, i prosseguim el que ens espera. Aleshores, ens va manar de formar un cercle, d'agafar-nos per les mans i ell mateix es va posar al mig. Va dir: –Responeu Amén al que us diré. Aleshores va començar a cantar un himne i va dir: –Glòria a vós, Pare! I nosaltres, que l'estàvem envoltant en cercle, dèiem: –Amén [...] –Us donem gràcies, llum, on la foscor no hi té cabuda. –Amén [...] La Gràcia està ballant. –Tocaré la flauta. Balleu tots! –Amén. –Em lamentaré. Lamenteu-vos tots. –Amén. –Un poder òctuple està cantant amb nosaltres. –Amén. –El número dotze està ballant damunt nostre. –Amén. –Aquell que no balla, no sap que està passant. –Amén [...]» James Keith ELLIOT, *The Apocryphal New Testament. A collection of Apocryphal Christian Literature in English Translation*, Oxford, 1993, pp. 318-320. Agraïm la traducció d'aquests passatges a Lenke Kovács (URV-Universitat Bremen). Mateu (26, 30) i Marc (26, 30) diuen, simplement, «després de l'Himne [o després de cantar els Psalms], van sortir cap a la muntanya de les Oliveres». Sembla que aquesta dansa respondria a algun aspecte del ritus pasqual jueu (Pésah), quan el cant dels himnes anava acompanyat de danses, potser en recordança de Maria, la germana de Moisès, que va dansar amb les dones per celebrar el pas del Mar Roig (Èxode 15, 20; Càntic dels Càntics 7, 1-2). Vegeu Willem Cornelis van UNNIK, «A Note on the dance of Jesus in the 'Acts of John'», a Willem Cornelis van Unnik (ed.), *Sparsa Collecta. Part Three: Patristica, Gnostica, Liturgica: the collected Essays*, Leiden, 1983, pp. 144-147.

30. Eric JUNOD, Jean-Daniel KAESTLI (eds.), «Acta Iohannis» (III, 94), *Corpus Christianorum, Series Apocryphum*, Turnhout, 1983, I, pp. 202-203.

31. Vegeu Maximo BRIOSO, «Sobre el Tanzhymnus de Acta Ioannis, 94-6», *Emèrita*, 40, 1972, pp. 31-45. Agraïm a L. Kovács l'haver-nos assenyalat aquest estudi.

32. Janine HOROWITZ, «Les danses cléricales dans les églises», *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, xcv, 2, 1989, pp. 283-284. Unnik (citada a la nota 29) al·ludeix a un text exegètic, el *Midraix Rabba*, que conté una referència a una dansa escatològica («Aquell que és Sant, sigui beneït, en el futur conduirà la dansa entre els justos»), qui sap si en relació amb la de l'*Acta Iohannis*.



FIGURA 13. Apostolat en moviments coreogràfics, arqueta-reliquiari de S. Demetrio, de plata sobredaurada, primera meitat del s. XII, procedent de l'església del Castell de Loarre.

la dansa celestial per excel·lència, donat el seu vincle amb la sacralitat i la imatge neoplatònica de l'ordre còsmic, i com a tal tingué entrada a les esglésies amb la participació d'arquebisbes, bisbes i els seus subordinats, com explica John Be-leth, en aquella època rector de la Universitat de París.³³ L'ocasió més interessant es vinculava a la celebració de la Resurrecció de Crist, jornada joiosa per excel·lència, quan calia mostrar una clara alegria dintre els temples, fins i tot amb la pràctica de l'anomenat *risus paschalis*, un riure pasqual que sovint es provocava des de la trona explicant contes plens de facècies que el predicador amania amb tota mena de gestos jocunds, onomatopeies i altres recursos interpretatius.³⁴

La *carola* seria, doncs, la dansa pròpia del Diumenge de Glòria caracteritzada pel cant responsorial en què el corifeu cantava les estrofes, i llavors la resta alentia el pas o simplement feien un balanceig sense moure's del lloc, i després res-

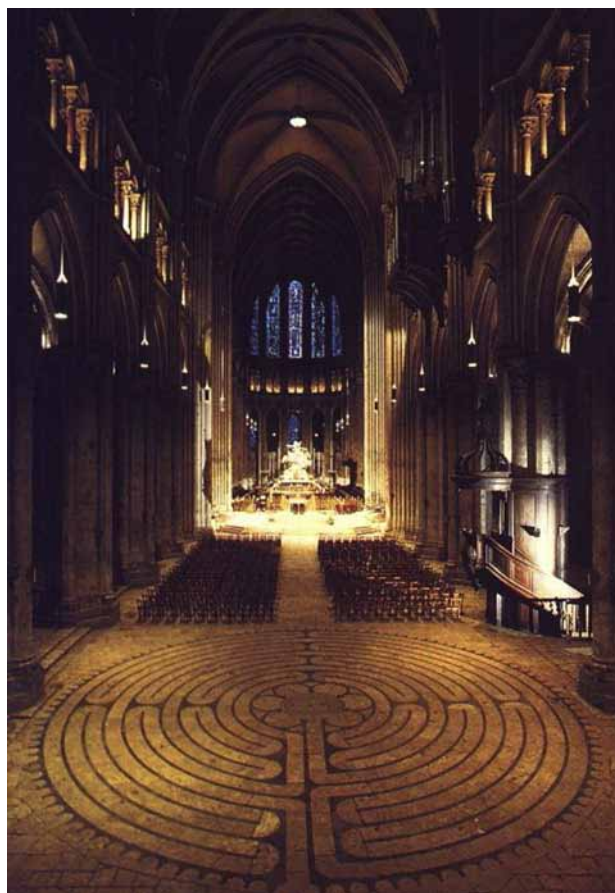


FIGURA 14. Laberint de la Catedral de Chartres, s. XIII.

ponien tots la tornada reprenent el pas i el moviment més vivaç.³⁵ Un ball que eclesiàstics i escolars agafats de les mans interpretaven al cant de l'himne de Pasqua *Victimae Paschali Laudes*, on el degà feia de corifeu, mentre recorrien els laberints monumentals encastats al paviment de les catedrals que evocava l'intricat trànsit de la vida humana i que culminava en la casella central o Paradís (fig. 14).³⁶ Hi ha expressiva documentació sobre el fet a la Catedral de Sant Esteve d'Auxerre (1396), on la dansa al llarg o a l'entorn del laberint

33. Eugène Louis BACKMAN, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, London, 1952, pp. 50-51.

34. Maria Caterina JACOBELLI, *Risus Paschalis. El fonament teològic del plaer sexual*, Barcelona, 1991.

35. Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, Barcelona, 1936, I, p. 481. S'ha dit que el nom podia derivar bé del *kyrielle* (l'himne del *Kyrie eleison*), bé de Carlemany (*Karolus*), les gestes del qual devien constituir tema principal d'aquestes danses. De fet, les caroles tradicionals conservades a les illes daneses Faeroes versen sobre el desastre de Roncesvalles, i, en l'època, Carlemany i Roland eren herois cristians venerats com a sants, per tant no ens ha d'estranyar que el mateix tipus de dansa s'apliqués tant als heroics cavallers com a la veneració sagrada. André de MANDACH, «Contribution à l'histoire du théâtre en Rouergue au XI^e siècle: un Mystère de Sainte Foy?» i «La Chanson de sainte Foy' en occitan: chanson de geste, mystère ou 'théâtre en danse'», a Yves Giraud (ed.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi* (Actes du II Colloque de Grasse, 1976), Tübingen-Paris, 1980, pp. 15-43, pp. 35-36 de referència. ARCANGELI, *cit.* (a la nota 4), p. 47, creu més probable, però, que derivi del grec i llatí *choreia/chorea*, concretament del diminutiu *choreola*, o bé de *corolla*, "petita corona". Gino TANI, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, 1983, p. 298.

36. Ja en l'antiguitat clàssica el laberint simbolitzava el viatge iniciàtic a través del coneixement que havia de permetre al mortal assolir la saviesa i l'eternitat. MASSIP, *cit.* (a la nota 28), p. 13. Vegeu també Craig WRIGHT, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge, Harvard UP 2001.

es desenvolupava les vespres del dilluns de Pasqua i incloïa una pilota groga que s'anaven passant els dansaires³⁷ a ritme del cant de les lletanies de Pasqua, i que simbolitzava el sol, emblema de la Resurrecció i agent de la renovació estacional que la Pasqua/Primavera representava. Si, a més, tenim en compte que el laberint simbolitzava el món inferior, *infernus*, associat al regne de la mort i que Crist és assimilat al sol, *Sol salutis*, la dansa de la pilota solar a través del laberint no només constituiria una autèntica hierofania o manifestació del sagrat, sinó que representaria la victòria de la vida sobre la mort, el triomf de la "Víctima pasqual" de l'himne, El Salvador, en la seva Resurrecció.³⁸ Tessa Morrison considera que la dansa "tripartita" de la pilota dels clergues d'Auxerre, a imatge del moviment giratori de les nou jerarquies angèliques, expressa l'harmonia de les esferes que el neoplatonisme llega a l'edat mitjana. I afegeix que perfilava dotze circuits concèntrics realitzats al laberint, tal vegada una imatge del concepte medieval de l'univers (quatre elements, Sol, Lluna, cinc planetes visibles i els estels fixos).³⁹ La mateixa dansa seguint el laberint del paviment es feia durant la Pasqua a la Catedral de Sens i a la de Vienne (Delfinat), i en altres esglésies, sembla que sobre el cant de la prosa *O filii et filiae*.⁴⁰ A Sens, que van prohibir les pilotes el 1538 però conservant la dansa litúrgica, era presidida per l'arquebisbe, es ballava a la plaça i, la nit de Pasqua després de sopar, al claustre de la Catedral, bé que s'observava que darrerament s'hi havien incorporat dones

i s'havien introduït costums més laxes que aconsellaven la prohibició.⁴¹ No cal dir que tant el laberint com la pilota són fruit de l'assimilació més o menys harmoniosa que l'Església va fer d'antics símbols propis d'algun ritus precristià.⁴²

També connectat amb la Pasqua de Resurrecció es documenten danses litúrgiques com la *Bergerette* a Besançon o a Sens, que també s'interpretava per la Pentecosta a Angers o a Châlons-sur-Saône, on els eclesiàstics i els seus familiars s'agafaven un rere l'altre per l'extrem del sobrepellís i donaven voltes en cercle mentre es cantava l'himne *Veni sancte Spiritus*, cerimònia que el poble anomenava "dansa dels canonges" i que fou prohibida el 1600; a la catedral de Saint-Lambert de Liège, on es ballava el dimarts de Pentecosta, la prohibició va arribar el 1794. Per tant, llarga durada per una pràctica corèutica vinculada a la litúrgia i que tenia en el moviment circular la seva més abrinada expressió. De fet sembla que l'espai arquitectònic del deambulatori (que en occità es deia justament *carola*) va néixer per acollir aquestes circulacions cerimonials, potser a Santa Fe de Conques, a l'entorn de la inquietant relíquia.

A Besançon la dansa pasqual anomenada *bergeronette*, s'interpretava, tant a la col·legiata de Sant Esteve com a la de Santa Magdalena, en distintes ocasions: després dels oficis matutins, després de l'hora nona i finalitzat el sermó de Pasqua. Canonges i capellans, agafats de la mà amb els xantres i al cant de *Salve festa dies*, la ballaven donant diverses voltes al claustre.⁴³ En altres indrets

37. «Accepta pilota a proselyto seu tirono Canonico, Decanus, aut alter pro eo olim gestans in capite almutiam ceterique pariter, aptam diei Festo Pascae Prosam antiphonabat quae incipit *Victimae Paschali laude*: tum laeva pilotam apprehendens, ad Prosam decantatae numerosos sonos *tripudium agebat*, ceteris manu prehensis *chorem circa daedalum ducentibus*, dum interim per alternas vices pilota singulis aut pluribus choribaudis a Decano sert in speciem tradebatur aut jaciebatur. Lusus erat & organi ad chorae numeros. Prosa ac saltatione finitis chorus post choream ad merendam properabat... » Charles du Fresne Du CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, edició de Léopold Favre, 10 vol., Niort, 1883-1887, vi, col. 253c, s.v. "Pelota 3. /Pilota", en xarxa: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/pelota3>>.

38. BACKMAN, *cit.* (a la nota 33), p. 73. Per la seva banda, Michael EISENBERG, «Performing the Passion: Music, Ritual, and the Eastertide Labyrinth», *Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, 13, 2009, ho relaciona amb el prototipus del laberint clàssic: el de Minos, i llavors la pilota seria el cabdell de fil que Ariadna dóna a Teseu per guiar-lo en la seva fugida burlant el Minotaure. En els comentaris medievals d'Ovidi, Teseu va ser associat a Crist, i el cabdell representaria la seva gràcia, l'arma que confon a Satanàs. Parla també dels fonaments neoplatònics de la cerimònia, el circuit coreogràfic de la qual en el traçat del laberint i la trajectòria de la pilota recrearien un veritable univers de l'imaginari, una cosmogonia.

39. Tessa MORRISON, «The Labyrinthine Path of Pilgrimage», *Peregrinations*, 1, 3, 2003. <<http://peregrinations.kenyon.edu/vol1-3/morrison.pdf>> [consultat el 12-XII-2014].

40. GOUGAUD, *cit.* (a la nota 15), p. 236.

41. Jacques HEERS, *Fêtes des fons au Moyen Âge*, París, 1983. Versió castellana: *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988, p. 82. HAYES, *cit.* (a la nota 9), p. 37. A més a més, a Sens, el sots xantre ballava dos cops l'any: el jorn de la Invenció de St. Esteve al llarg de la processó dins la nau de la catedral i el dia de la festa de Saint Loup a l'església abacial de Ste. Colombe, on hi havia la seva tomba. Cf. CHAILLEY, *cit.* (a la nota 20), p. 18.

42. EISENBERG, *cit.* (a la nota 38) parla de «a rite of passage for the initiate» i assenyala que aquestes *tripudia* van ser acceptades a contracor com una concessió al subdiaconat i a les seves tendències transgressores, particularment en les *Libertates Decembris*, incloses les calendes de gener (veure MASSIP, *cit.*, a la nota 12). En cert gravat de Pieter Brueghel (Aux quatre vents) dansa i pilotes apareixen en el marc d'una festa de folls.

43. HEERS, *cit.* (a la nota 41), pp. 81 i 83.



FIGURA 15. Dansa de les monges, *Livre des Merveilles du Monde*, BnF, Ms fr 2810, fol. 80, París.

es ballava també pel Nadal i altres grans festes litúrgiques. De fet, encara avui en dia, les religioses del Carmel d'Ysfiá, Israel, duen a terme una dansa cerimonial amb el nen Jesús la nit de Nadal (fig. 15).⁴⁴ Tampoc podem oblidar les danses de les místiques medievals com Elisabeth de Spalbeek (1247-1316) que el Divendres Sant acomplia una dansa en cadascun dels passos o estacions de la creu, «con ese girar de su cuerpo que iría *in crescendo* a medida que avanzaba la agonía de Cristo [...] en una puesta en escena del dolor que nos recuerda que el baile está relacionado con la muerte», com explica Rebeca Sanmartín.⁴⁵ La vivència dansada de la Passió de Crist de la mística de Lieja es produïa en públic en una capella circular edificada a posta.⁴⁶

Que no fossin oficialment reconegudes en la litúrgia medieval, no vol dir que no existissin aquestes danses rituals en el context litúrgic, legítimes per la participació de prelats i altes autoritats eclesiàstiques. La cosa canvia només quan irrompen els frares predicadors que entre els segles XIII i XV, des de les seves exitoses trones, no paren de condemnar qualsevol tipus de dansa considerada una depravació diabòlica arremetent amb fúria contra el clergat secular que solen considerar ple de tota mena de vici, i es mostren particularment agressius amb les danses eclesiàstiques que es practicaven en les festes assenyalsades. La intel·lectualització progressiva de la fe

eliminarà paulatinament l'expressió corporal, en virtut de la dicotomia cos-esperit, que tendeix a fer de la corporeïtat un instrument del diable.⁴⁷ La matraca intransigent dels predicadors, rabejant-se contra qualsevol forma de dansa durant tres segles, acabaria per tenir els efectes desitjats (pensem que l'expulsió dels jueus es degué a causes ben similars). Tanmateix han perviscut danses incorporades a la litúrgia a l'interior del temple, com els *Cossiers* de Mallorca, que entren a l'església durant l'ofertori, o els *Seises* de Sevilla al Corpus Christi.

El ball redó al Llibre Vermell de Montserrat

L'extraordinari manuscrit montserratí conserva deu composicions i, malgrat la seva declarada destinació popular, vuit cançons són en llatí, una en occità i una en català, i, pel que fa al cant, almenys dues són peces que no podien ser destinades als pelegrins, *Mariam matrem* i *Imperayritz/Verges sens par*, donada la seva complexitat: es tracta de dos virelais polifònics en estil de l'*Ars nova*, la peça occitana combinant dos textos simultanis, que requerien, doncs, una interpretació per un conjunt de veus expertes, d'especialistes virtuoses.⁴⁸ *O virgo splendens* i *Stella splendens* són prou complexes com perquè els pelegrins no poguessin interpretar-les tot sols. Segurament ho feien acompanyats per eclesiàstics. La interpretació de la dansa sembla que adoptava la forma del ball rodó, com així consta en quatre composicions: *Stella splendens* que duu la rúbrica: «Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre, ad trepidium rotundum»; *Los set gotxs recomptarem* que va encapçalada per la nota: «Ballada dels goytxs de Nostra Dona en vulgar cathallan, a ball redon» (fig. 16); *Cunctis simus* i *Polorum regina* ambdues també rubricades «A ball redon».

En el mateix esperit de devoció mariana, les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfons el Savi (s. XIII) també eren susceptibles de ser interpretades ballant, com apareix a les miniatures que il·lustren les Cantigas número 5 o 120 del còdex del Escorial⁴⁹, per cert, també caroles tancades i, com diu

44. HOROWITZ, *cit.* (a la nota 32), p. 283n i 285.

45. Rebeca SANMARTÍN BASTIDA, *La representació de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, 2012, pp. 180, 279-280.

46. Alessandro ARCANGELI, «La chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna», *Ludica*, 13-14, 2007-2008, p. 201.

47. Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, París, 2001, p. 154.

48. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat*, Sant Cugat del Vallès, 1990.

49. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música medieval en España*, Kassel, 2001, pp. 212-213, reproduïx la miniatura de la Cantiga 120 del còdex escorialenc T.I.1 i anota que els instruments que intervenen són viola d'arc, xeremia i tres tipus distints de saltiri (una arpa-saltiri triangular, un altre rectangular i un tercer en forma d'ala).

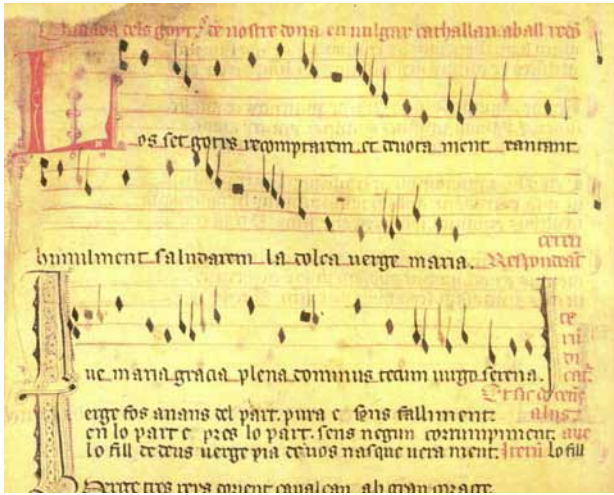


FIGURA 16. Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan, a ball redon, Llibre Vermell del Monestir de Montserrat, fol. 23v, Montserrat.



FIGURA 17. Alfons x agenollat davant la Mare de Déu acompanyat d'un grup de músics i tres dansaires que ballen una carola, miniatura que il·lustra la Cantiga n. 120, Escorial Cod. T.I.1.

el refrany de la cantiga número 409: «Cantando e con dança / seja por nós loada / a Virgen coròada / que é noss'esperança» (fig. 17).⁵⁰

Òbviament aquestes danses de destinació religiosa prenen peu en una pràctica laica de la que en queda alguna traça en la lírica trobadoresca (fig. 18), tot i que la dansa és un gènere amb po-



FIGURA 18. La Karole au Dieu d'Amours, *Roman de la Rose*, c. 1420-1430, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín.

quíssima presència als cançoners, en ser una modalitat mètricomelòdica provinent de la cultura d'oïl.⁵¹ Entre 1324 i 1484 consta que el Consistori de la Gaia Sciensa va premiar 17 composicions, 13 de les quals eren precisament danses a la Mare de Déu (una del català Joan de Castellnou).⁵² De la diversitat de subgèneres dansístics (dansa, dans, dansa retronçada, bal, balada, desdansa, desdans, rondet o rondel), només algun es podria vincular directament a un ball en cercle. Seria el cas del *rondel* o *rondeau*, un nom referit a la circularitat de la música i del text, i cal suposar que també de la dansa que sens dubte presentava una coreografia en rodó, com potser també els virelais (fig. 19). O és el cas de la peça més antiga de les trobadoresques, la dansa anònima *A l'entrada del temps clar-eya*, en llengua mesclada occitanofrancesa, de to popularitzant que recorda les caroles de les festes primaverals, i no debades definida com a «ronda dels gelosos»⁵³ o «rondet de carole».⁵⁴

La xarxa del diable

La mateixa figura de la perfecció circular vinculada a la divinitat, va ser associada també, paradoxalment, al diable, com recollia l'anticàtar Jac-

50. GÓMEZ MUNTANÉ, *cit.* (a la nota 49), pp. 66-68.

51. ANNA RADAELLI, *Danses provençali del XIII seculo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, 2004.

52. ANNA RADAELLI, «La dansa en llengua d'oc: un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya», *Mot so razo*, 6, 2007, p. 57.

53. ILARIA ZAMUNER, «Les baladas occitanes: origen del gènere i definició del corpus», *Mot so razo*, 6, 2007, p. 67.

54. RADAELLI, *cit.* (a la nota 51), pp. 11n i 15n.

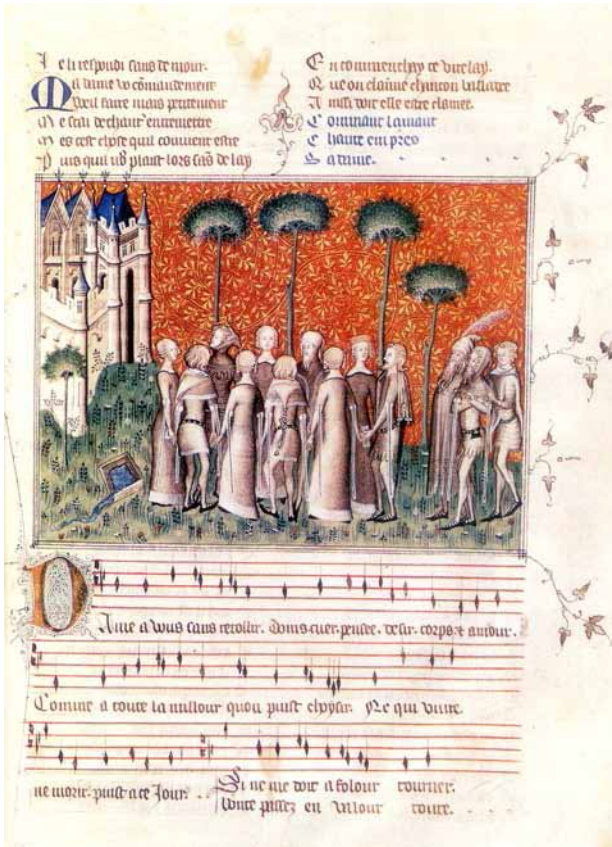


FIGURA 19. Guillaume de Machaut, Dame a vous sans retollir (virelai), *Remède de Fortune* s. xv, BnF, París, Ms. Fr. 1586, f. 51.

ques de Vitry (1160/70-1240): «chorea est circulus, cuius centrum est diabolus et omnes vergunt in sinistram, quia omnes tendunt ad mortem eternam» (la dansa és un cercle, el centre del qual és el diable, i tots volten cap a l'esquerra, perquè tots tendeixen a la mort eterna), és a dir, cap al costat dels condemnats (fig. 20). Ja Joan Crisòstom havia sentenciat «Ubi enim saltatio, ibi diabolus» (on està la dansa, hi ha el diable).⁵⁵ I al segle XIII el dominicà Etienne de Bourbon definia el diable com l'inventor de totes les danses.⁵⁶ Encara al segle xv Michel Menot insistia en un sermó: «Chorea est iter circulare. Diaboli iter est circulare. Ergo chorea est motus diaboli» (La dansa és una marxa circular. El pas del diable és circular. Ergo la dansa és el moviment del diable).

Bé que Dante reserva la dansa en cercle per al Paradís i situa la tresca a l'Infern⁵⁷, la carola com



FIGURA 20. Dansa en cercle de Diables, *De Civitate Dei* de St Agustí, Museu Meermann Westrenianum, MS 10a11 fol.41r; l'Haia.

a dansa més popular i difosa es va erigir en l'emblema del vici, guiada pel dimoni, particularment en relació als estralls de l'amor mundà, i com a incitador del pecat. En una miniatura del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud (Ms S.I.3 fol 215v, Biblioteca de l'Escorial) veiem el dimoni fent de capdanser dels enamorats sota el rètol: «Le diables fai dansar los aimadors ab lurs donas, le quals diables mena lur dansa».

I així ho expressava el menoret gironí Francesc Eiximenis:

...en los baylls se mesclen hòmens e fembres e cascun s'aparella al mils que pot, e.s mou als mils que sap e.s mostra ara en cara, ara en coyl, ara en spatles, ara en pits, ara en bell cors, ara en bells gests al mils que sap, aquí cové que los hòmens se descobren e les fembres s'i amostren e tots ensemps se toquen, es mesclen e s'encenen per vista, per tocamet, per dolç guardar, per bon odorar, per curios remirar, per personal acostar. Les quals coses són totes sagetes e armes del diable, qui ell tramet a destruir la nostra castedat e puritat, qui, per tal que mils puxa encendre lo foch, ara los fa fer *bayl redó* per tal que ensemps se vegen e sien ferits de diverses parts; a vegades *bayl llonch e trescha* per tal que tots se encenen, axí que no y haja neguna dona, per leja o per groga que sia, que ab lo *trescar* no torn colorada e fresca e bella; a vegades lo diable farà saltar l'om o la fembra e.ls farà levar en alt per mostrar les carns, a

55. La tradició agustiniana considerava la dansa com a impròpia de la festa sacra: «Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum. Istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti Martyris corpus, sicut meminerunt multi qui habent aetatem; locum, inquam, tam sanctum invaserat pestilentia et petulantia saltatorum. Per totam noctem cantabantur hic nefaria, et cantantibus saltabatur». (St. Agustí, Sermo 311, cap. 5; *PL*, 38 col. 1415).

56. Sandra PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001, p. 201.

57. «Senza riposo mai era la tresca / de le misere mani, or quindi or quinci / escotendo da sé l'arsura fresca» (*Inferno*, xiv, v. 40).

vegades abaxar avayll per mostrar los pits, a vegades miganament e fer *bayll mesclat* perquè'ls hòmens se puxen ab les dones besar, a vegades se estrenyen perquè's puxen bé ensemps fregar. Vet lo diable per quantes vies se servex dels bayls per tal que puxa inclinar les gents a luxúria (Eiximenis, *Terç del Crestià*, BnC, ms. 458 [segona part], fol. 36, cap. 614-615).

Segons el franciscà, doncs, qualsevol tipus de dansa és una porta oberta al pecat de luxúria, l'instrument del diable per induir la gent al pecat. De manera similar s'expressa Sebastian Brandt a la seva *Nau dels Folls* (*Das Narrenschiff*, Basilea 1494, cap. 61):

De la dansa. Sempre he considerat que els fervents seguidors de la dansa són folls ordinaris, la gran alegria dels quals resideix en girar en cercle com a insensats per fatigar els seus peus aixecant polseguera. Però reflexionant que la dansa va néixer amb el pecat, he vist amb evidència que va sortir del diable que va crear el vedell d'or per burlar-se de Déu. També porta altres malefics: orgull i voluptuositat, gust per la impudícia, que abraça Venus i la pren per la cintura, sentència de mort de tota honestedat. Tant a la primera missa com a la festa capellans, monjos i laics acudeixen amb pressa i pengem els hàbits per a ballar la sarabanda i maleir un sant. Se salta i es poteja de manera que es deixen veure les cames... El sabor de la dansa és més dolç que la mel... Alguns la saboregen àvidament, però mai no se sadollen...⁵⁸

A tot plegat, cal afegir que aviat la carola va esdevenir metonímia de l'art teatral i del joc escènic,⁵⁹ ase dels cops de la fúria teatrica de l'Església. Les il·lustracions del passatge de *La ciutat de Déu* on Agustí d'Hipona parla de la institució dels *ludi scenici* seguint el consell dels déus pagans per aturar l'epidèmia mortal que afectava els romans, sempre resolen la idea dels jocs teatrals en caroles de personatges despullats o d'éssers empecatats (fig. 21): «Tales ludi sunt abhominabiles et Deo displicentes» afegeix el bisbe d'Hipona. El ball, doncs, particularment la dansa en cercle, es figura per indicar el teatre antic, en una curiosa abstracció metonímica: «Et là [au théâtre] se faisoient les gieux sceniques les baleries et danseries et les personna-



FIGURA 21. Carola d'idòlatres, Agustí d'Hipona, *La Cité de Dieu*, Museu Meermann Westrenianum, MS 10a11 fol. 45r, l'Haia.



FIGURA 22. Carola en festa i convit, *La Cité de Dieu*, Museu Meermann Westrenianum, MS 10a11 fol. 311v, l'Haia.

ges des tragedies et comedies [...] et là chantoient tumboient et baloient comme hors du sens».⁶⁰

En una imatge de *La Cité de Dieu* (fig. 22) veiem les diversions mundanes que s'associen a les

58. Catherine INGRASSIA, Christophe DESLIGNES, Xavier TERRASA, *La Danse Médiévale*, 2 vol. + 2 CDs, Beauchamp, 2009-2010, II, pp.6 i 24.

59. PIETRINI, *cit.* (a la nota 56), pp. 198-200.

60. Comentari de Raoul de Presles a *La cité de Dieu*, ms. fr. 6272, fol. 30-30v, *apud* PIETRINI, *cit.* (a la nota 56), pp. 199 i 205.



FIGURA 23. Carola d'ídolatries, *La Cité de Dieu* Museu Meermannno Westrenianum, MS 10a11 fol. 388v, l'Haia.

festes paganes (representades pel banquet i la carola) i que es contraposen a les pràctiques penitencials dels disciplinants, que expien els pecats mortificant-se el cos, imatges comentades pel filacteri d'Agustí: «Immolaverunt demoniis et non Deo», assimilant els ídols de les divinitats paganes a simples dimonis. Per tant, res de danses ni àpats, ans cerimònies d'autoflagel·lació, com les que fan els xiïtes en la festa de l'aixura (també a Barcelona), i com les que duïen a terme en l'època les confraries de disciplinants que sovint s'acompanyaven d'accions teatrals devocionals, d'argument sacre, contraposades, doncs, al teatre de tema profà que simbolitza la carola.

També la carola va convertir-se en símbol de la idolatria pagana, com es veu en una miniatura de *La Cité de Dieu* (fig. 23) on la dansa es de-



FIGURA 24. Dansa entorn del Vedell d'Or, Albertus Pictor, mural de l'església de Täby 1480, Uppland, Suècia.

senvolupa com a acte de veneració de les divinitats idolàtriques posades sobre columnes, potser Bacus i Venus que Tertul·lià associa a l'art escènic, o Liber, el Dionisos itàlic, i Febus, l'Apol·ló llatí, com apareixen flanquejant l'escena en un gravat de l'edició lionesa de Terenci de Treschel (1493)⁶¹.

Amb similar voluntat d'associar la dansa en cercle a l'acció pecaminosa o negativa hi ha la il·lustració de la primera idolatria bíblica: la del poble jueu que, després d'esperar quaranta dies a Moisès, que s'havia enfilat al Mont Sinai per rebre els manaments divins i no tornava, van demanar a Aaron que els fes déus per a ells (Èxode 32:1). Aaron va ordenar fer el vedell d'or (fig. 24). També va fer un altar i el dia següent els israelites van realitzar ofrenes i celebracions, entre les quals hi havia sens dubte la dansa, com s'expressa quan Moisès baixa de la muntanya «s'acosta al campament i veu el vedell i les danses» (Èxode 32: 19).

61. PIETRINI, *cit.* (a la nota 56), p. 208.

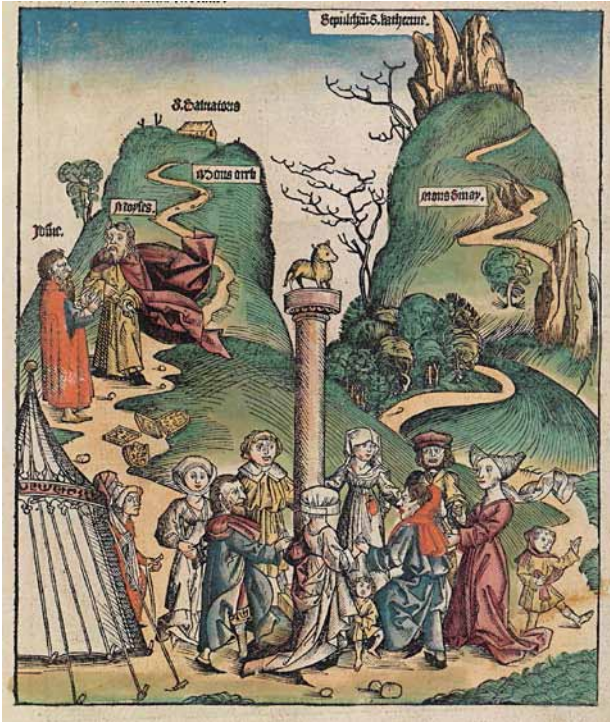


FIGURA 25. Dansa entorn del Vedell d'Or, Hartmann Schedel, *Schedelsche Weltchronik* o *Nuremberg Chronicle*, 1493.

Trenca les taules de la llei, crema el vedell d'or i els ho fa beure als israelites... L'il·lustrador medieval no dubta a representar el vedell d'or enfilat al capdamunt d'una columna, com les divinitats paganes, i a fer ballar el poble jueu al seu entorn en una rotllana al so de la flauta i el tamborí. Si en principi aquesta imatge il·lustra el passatge bíblic corresponent (Èxode), tal i com s'explica per exemple a la Crònica de Nuremberg (1493), on es reproduïx el context geogràfic adient, sota el Sinaí, al camp, a l'aire lliure (fig. 25), hi ha casos en què es trasllada l'escena a l'interior d'un ampli edifici i es disposa a il·lustrar no pas l'enrabiada de Moisès, sinó la fundació dels jocs escènics de què parla Agustí a *la Ciutat de Déu*, amb què es redobla la qualificació negativa de la dansa en rotllana, que no només representa el blasmat teatre, ans també l'adoració sacrílega d'un simulacre, un culte als ídols condemnat per supersticions i erràtic (fig. 26). Hi ha una sorprenent fusió dels antics romans amb els jueus, reprovables els uns per pagans, els altres per deïcides, i situats així en un mateix nivell de condemna moral.⁶²

62. PIETRINI, *cit.* (a la nota 56), p. 209.

63. Per l'estudi plàstic i dramàtic vegeu MASSIP, KOVÁCS, *El baile: conjuro ante la muerte*, Ciudad Real, 2004, pp. 66-76; i Francesc MASSIP, «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals», Josep Lluís Sirera (ed.), *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema* (Actes del VI Seminari de Teatre i Música Medievals d'Elx 2000), Elx, 2002, pp. 279-302.



FIGURA 26. Dansa idolàtrica, *Cité de Dieu*, BL, Royal 17 III f.54, Londres.

El cercol de la mort

La dansa angèlica que per excel·lència era en rotllana, aviat va tenir el seu corresponent escatològic en el ball de la mort, un dels gèneres coreogràfics, iconogràfics i literaris més impressionants de l'última Edat Mitjana. Primer ball d'esquelets, després ball dels morts o amb la mort, la dansa macabra esdevé una poderosa metàfora corèutica a l'Europa tardomedieval. El primer exemple conegut a Europa i conservat amb música, ja es ballava a finals del segle XIV a Montserrat. Es tracta de la desena peça del *Llibre Vermell* montserratí, *Ad mortem festinamus*, que tot fa pensar que era una dansa circular. Per què ho diem? Perquè la partitura es repeteix, adaptada a un text català, en els frescos de S. Francesc de Morella (c. 1470), acompanyant, doncs, l'única mostra plàstica monumental de dansa en cercle conservada a Europa⁶³ (fig. 27). Es tracta d'una rotllana on hi són representats

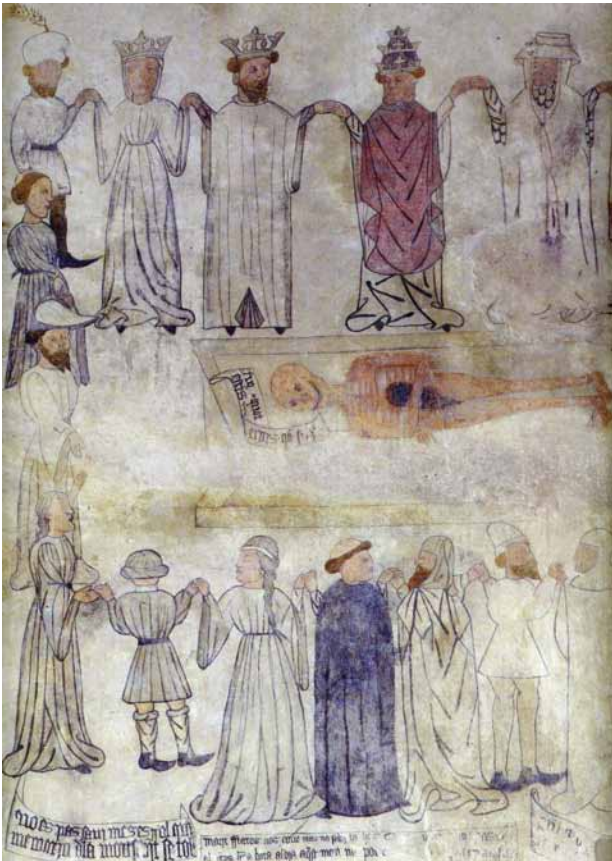


FIGURA 27. Figura 27. Dansa de la Sala De Profundis del convent de St. Francesc de Morella, c. 1475.

tots els estaments de la societat (del papa o el rei fins al pagès), tots els sexes i edats, s'inclouen dones i un nen, en significança que tothom sense distinció passarà comptes amb la mort. Una rotllana que envolta un cadàver que esdevé mirall dels vius. Una escena que, pel que sembla, podria tenir com a model remot la fórmula pictòrica tradicional de la *Depositio Christi* amb els deixebles circumdant Crist abans de l'enterrament,⁶⁴ i com a model immediat aquesta miniatura d'un manuscrit de procedència alemanya de començaments del XV, en el qual també figura la partitura d'*Ad mortem festinamus*, peça escrita en forma de virelai (fig. 28). Una disposició de llarg recorregut que encara retrobem, al segle XVII, en la descripció d'aquesta dansa fúnebre d'uns africans a l'entorn del fèretre del cap (fig. 29). Sigui com sigui, la dansa morellana és pintada en una sala comunicada amb l'església i anomenada *De Profundis* car es cantava aquest himne per retre l'últim homenatge als frares de la comunitat franciscana que morien, i, entre d'altres ritus sacramentals, als difunts se'ls devia acompanyar amb una dansa com la que reflecteix el fresc i



FIGURA 28. Dansa en cercle a l'entorn de la mort, Ms. 1404, fol. 5, Biblioteca Casanatense Roma.

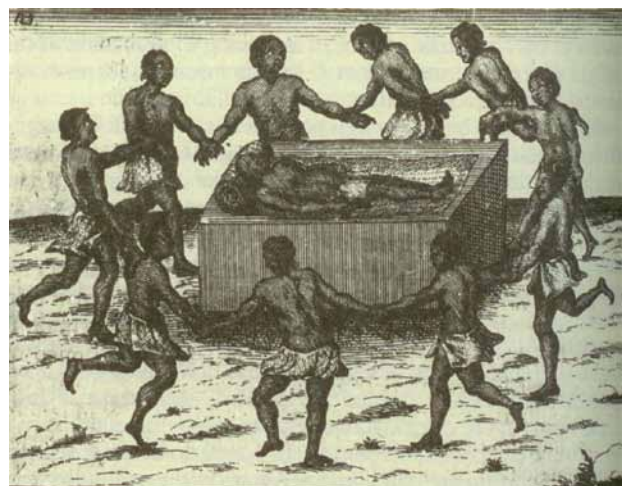


FIGURA 29. Dansa fúnebre d'africans a l'entorn del llit de mort del capitost, G. A. Cavazzi, *Istorica descrizione dei tre regni Congo, Matamba et Angola*, Bolonya 1687.

que, pel que sembla, podia ser interpretada també pels romeus montserratins a l'atri o a l'interior de l'església de peregrinació. Una dansa de la mort novament en rotllana apareix en un capitell que, reproduït en guix al Museu d'Història de Girona, anava retolat com a exemple de sardana, però que vam identificar com a ball de la mort procedent del convent franciscà de Girona, tot i que avui es conservi traslladat al pati d'una casa particular

64. Fritz SAXL, «Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 5, 1942, Londres, pp. 82-142, p. 97 de referència.



FIGURA 30. Capitel·l de la Dansa de la Mort Procedent del Convent franciscà de Girona, Còpia en guix al Museu d'Història de la Ciutat. Foto: Pau Martínez.

que vam aconseguir de fotografiar mentre estava en obres (fig. 30). El ball circular ens presenta fins a nou personatges encapçalats per la Mort. No abunda la dansa en cercle en el gènere macabre, més inclinat a la dansa en filera, tot i la suggestiva imatge que a la ronda de la dansa macabra tothom s'hi incorpora per ballar-la. Entre les mostres més interessants hi ha la taula de l'església occitana de Bar-de-Lop, una carola de vius que ballen al so del flautí i el tamborí, però que són assagetats per la mort, situada a l'exterior del cercle. La particularitat és que sobre el cap dels dansaires ballen com uns diablets negres, i el cèrcol és presidit per l'arcàngel Miquel pesant les ànimes i distribuint-les al Paradís o a l'Infern.⁶⁵

Una tipologia diferent presenten les danses macabres en rotllana centreeuropees on al cercle s'alternen vius i esquelets, com cert gravat en coure imprès a Nürenberg per Paul Fürst a mitjan segle XVII (fig. 31), que seria model del gravat de Riddingher a Augsburg (s. XVIII) del que deriva Langlois (1852), i que s'escamparia per Polònia sempre alternant esquelets i dones, com en la taula monumental polonesa que es custodia a l'església del convent dels Bernardins de Cracòvia, o les seves derivades al Monestir de Sta. Anna de Przyrów, o de les esglésies de St-Adalbert de Modlnica o de Sant-Antoni de Pàdua a Varsòvia.



FIGURA 31. Dansa macabra en cercle de Paulus Fürst, Gravat a Nürnberg, c.1630.

No puc acabar sense mencionar el primer sistema de notació coreogràfica conegut a Occident, creat en l'entorn dels mestres de dansa catalans del segle XV i que perdurarà com a mínim durant més d'un segle (fig. 32).⁶⁶ A Cervera s'han trobat dos senzills fulls que contenen una sèrie de baixes danses i de ballets, anotats i grafiats amb un procediment simbòlic original. A l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu es va trobar un altre document, de la segona meitat del XVI, on també es combina la descripció literària de les danses amb la notació de les coreografies mitjançant signes (fig. 33). Cal recordar que el 1592 es va fundar la important Confraria de Mestres de Dansa, que sempre va estar vinculada a l'Hospital de la Santa Creu, que tenia el monopoli de l'exhibició teatral a Barcelona fins el 1833. I que de 1701 data una interessant *Memòria de les Danses* redactada per Josep Faust de Potau i Ferran, i que trasllada les ensenyances del mestre de dansa Francesc Olivelles (Ms. 8A-30 de l'Arxiu Històric de Barcelona).⁶⁷

65. Laura RAMELLO, «Una danza macabra di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup», *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, vol. xv, 2010, pp. 29-45.

66. Carles MAS I GARCIA, «L'expansió de la dansa d'escola», a Albert GARCIA ESPUCHE (ed.), *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, 2009, pp. 232.

67. Publicat per Joaquim Albareda dins de GARCIA ESPUCHE, *cit.* (a la nota 66), pp. 303-326.

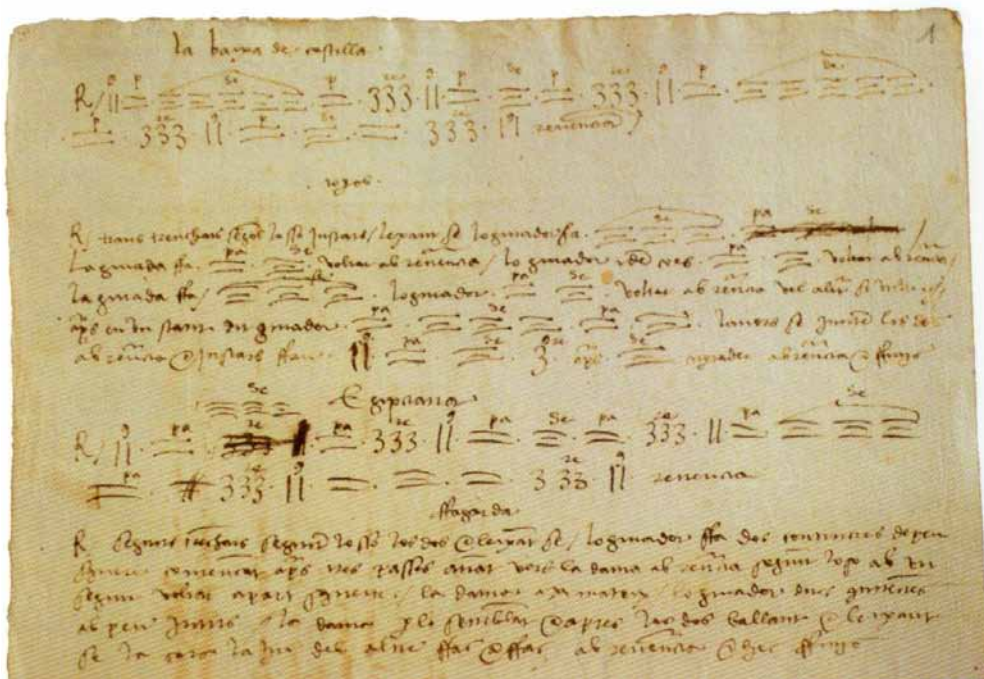


FIGURA 32. Descripció i grafia de danses, Manuscrit de Cervera, c. 1496, full del fons notarial de l'Arxiu Comarcal de la Segarra.

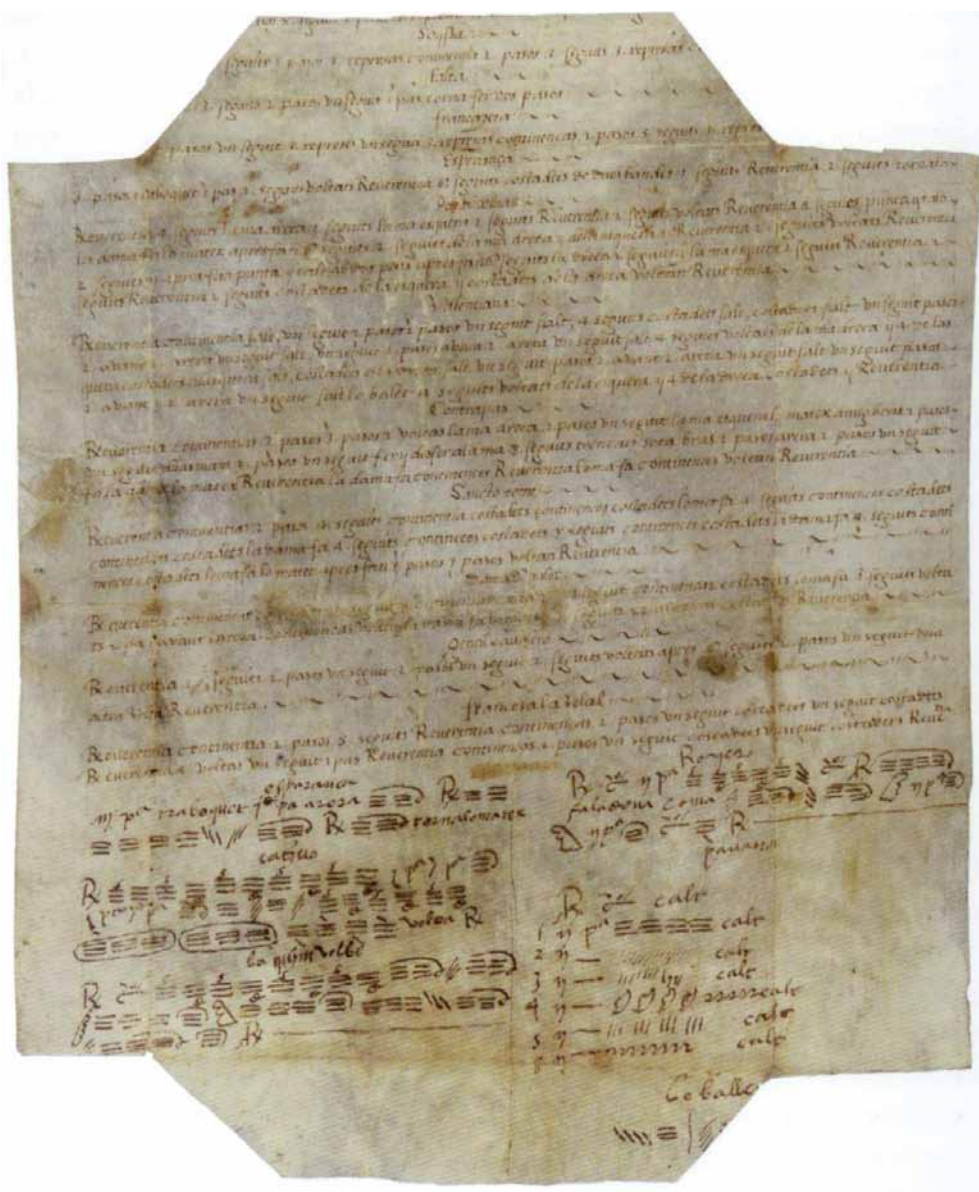


FIGURA 33. Manuscrit Tarragó procedent de l'Hospital de la Santa Creu, s. XVI, Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.

VACABIMUS. APPUNTI PER UNA CINESIOLOGIA DANTESCA*

ROBERTO FRATINI

Institut del Teatre, Barcelona

Quest'articolo è frutto della mia collaborazione con il progetto di ricerca "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)" FF12013-42939-P, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación.

«Qui miri il Sole / vostre carole / più vaghe ancor di quelle
ond' a la Luna / all'aria bruna / danzano in ciel le stelle.»

Alessandro Striggio

Il proposito di questo studio era cartografare il ruolo della danza e della sua organizzazione figurale (o la sua metaforologia) nella *Commedia*; sfidare la parsimonia della letteratura critica inerente (quasi invariabilmente consacrata all'episodio esplicitamente "danzato" del poema, in *Pd*, IX-XII);¹ censire nel testo i riferimenti diretti all'area semantica del ballo; e ancora, rintracciatone lo schema retorico e i paradigmi figurati, tornare a leggere la *Commedia* come la epitome eloquente di una certa "archeologia poetica" della danza occidentale; vedere insomma in che misura Dante avesse raccolto l'eredità delle idee (o dei pregiudizi) che l'alto Medioevo aveva agglutinato attorno al fenomeno del ballo, offrendone una sintesi poetica e al tempo stesso un superamento concettuale, cui non era estraneo un certo programma di "riabilitazione teologica" della danza, tradizionalmente vituperata dalla pubblicistica clericale dell'epoca. La consegna filologica del lavoro (decisamente al di sopra delle competenze di chi scrive) era di dimostrare che la legittimità dottrina di questa riabilitazione poggiava sul pensiero agostiniano, non meno che sui costrutti e i paradossi teologici della Scolastica coeva. Il movente teorico era suggerire altresì come la poetica dantesca contribuisse a riorganizzare quell'ideologia del ballo che, istituita embrionalmente presso la cultura cortese del Basso Medioevo, doveva conformare nei secoli successivi, attraverso il *Ballet de Cour*, la prassi danzistica barocca e le vette stilistiche del balletto teatrale ottocentesco, un'intera civiltà di danza. Non si trattava solo di dimostrare che nella *Commedia* gli accenni di danza si ispirano puntualmente alla prassi e ai costumi tersicorei del Due-Trecento; volevo insistere sul fatto che, di là dai calchi pragmatici, il poema strutturava una nuova fenomenologia del danzare: una specie di "Danza teoretica", che bastava

per sé sola a suggerire l'eminenza del ruolo svolto dalla metafisica cristiana e dal suo affinamento Scolastico nelle istituzioni poetiche della danza dei secoli a venire, della quale anticipava le implicazioni antropologiche e i modelli somatici. Non a caso la regione celestiale che concentra la maggioranza delle similitudini tersicoree della *Commedia* è quel Cielo del Sole in cui danzando risiede il Gotha della filosofia scolastica coeva: definire in congiunto la fenomenologia dei Canti IX-XIII come una "danza teoretica" equivale in questo senso a riconoscere non solo che, mercé le metafore, figure e perifrasi adottate da Dante, le evoluzioni aerodinamiche (e aerostatiche) di Tommaso e compagnia esprimono una "teoresi della danza", ma che a gestarsi nel cielo del Sole e nelle danze dei suoi teoreti è una vera e propria "danza della teoresi". Ora, l'originalità di questa teoresi danzante, le sue qualità di plenitudine e perfezione, sono comprensibili solo sullo sfondo di un immaginario cinetico generale e trasversale, che si estende dall'Inferno al Paradiso, e in cui alla stessa danza spetta di figurare dinamicamente gli estremi dell'abiezione e della redenzione. Davvero possiamo immaginare le danze dei Beati nella terza Cantica come il prodotto di un'entelechia, perfezionamento e asceti, di modelli dinamici che sono venuti plasmandosi nelle due Cantiche precedenti. Ma se ammettiamo che le danze degli Spiriti Sapienti costituiscano un vero e proprio salto concettuale rispetto alla molta danza, più o meno abietta, inscenata dall'Inferno e dal Purgatorio, allora la metaforologia tersicorea di Dante chiederà di essere analizzata nel contesto ampliato delle immagini e formati di movimento che plasmano, per così dire, la morfologia dinamica, la cinesiologia generale della *Commedia*. Si tratta, in altri termini, di investigare le forme dinamiche del poema non già in ossequio a quell'equa-

1. Chiara CAPPUCIO, «Strutture musicali del cielo del Sole. Dante e Beatrice al centro della danza dei beati», *Tenzzone*, 9, 2008, pp. 147-178; Giorgio BARBERI SQUAROTTI, «Paradiso XIII e altro», in Enrico Lelli, Giuseppe Langella, *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, 2000, pp. 3-14; Leo CURI, «Canto X», in Giorgio Günter, Mario Picone (eds.) *Lectura Dantis Taurucensis. Paradiso*, Firenze, 2002, pp. 145-165; Ivan GIAMBERTONE FILIPPELLO, *Musica, Canto e Danza nella Divina Commedia*, Livorno, 1970.

zione tra danza e movimento che è un luogo comune di conio moderno, ma precisamente per asserire che in Dante – e nella cultura alta dei secc. XIII-XIV – lo specifico della danza atteneva a una differenza sostanziale rispetto al movimento inteso genericamente: di qui che a definirla, a circoscriverla infallibilmente fosse non tanto il suo quoziente esplicito di dinamismo quanto il suo potenziale implicito di immobilità; nel luogo metafisico e teoretico del Paradiso, la danza viene a essere per Dante la categoria di movimento che, più che semplicemente includere la stasi, l'immobilità come un'opzione, giunge al paradosso celestiale di confondersi con essa. Precisamente questo potenziale d'immobilità, che la *Commedia* esplicita come una "stasi in atto", era il discrimine fondamentale, nella fase matura dell'ideologia cortese, tra *Danza* e *Ballo*: si è presunto che il primo termine entrasse in uso per definire la prassi tersicorea affine alla dignità aristocratica, sempre più orientata al controllo dell'energia, alla censura dell'agitazione, alla canalizzazione grafica delle dinamiche, distinguendola dagli sfrenati usi danzistici pertinenti al popolo minuto, le cui prerogative spiccate erano oppostamente, nelle "danze alte" del contesto festivo e carnevalesco, la dissipazione energetica, il disordine formale e il dinamismo indiscriminato. La letteratura in volgare non fece che ratificare quest'uso associando con scarse eccezioni *Danza* al registro sublime (dove il lemma giunse ad applicarsi, come nella *Mistica Danza in onore di Maria* di Guittone d'Arezzo, alla lirica sacra) e *Ballo* al registro comico e al *sermo humilis*. Ma giacché in questa fase del Basso Medioevo gli statuti poetici, morali e suntuari del ceto aristocratico erano ancora lungi dal formalizzarsi in un sistema coerente,² si può dire che la parola *danza* designasse un'attività non ancora del tutto definita, e piuttosto postulata come un ballare depurato dalle "movimentazioni" proprie del ballo: addottata per sottrazione, questa idea della danza come ballo autocensurato o forma dinamica dell'autocontrollo, avrebbe di fatto guidato l'avventura tecnica e formale della danza artistica occidentale fino alla sistematizzazione del balletto. È

comprensibile che, nel caso di Dante, l'utopia o aporia di questa *danza*, che aveva appena iniziato a cercare se stessa lontano dagli usi del popolaccio, venisse applicata alla dimensione schiettamente utopica della beatitudine, alle alte sfere della santità. Di qui che Dante faccia suo il discrimine lessicale coevo, senza tuttavia applicarlo in maniera inflessibile: è un fatto che, nei luoghi più inattesi del testo, *ballo* e *ballare* vengono adottati con una certa generosità: cercherò, nelle pagine che seguono, di chiarire i motivi di queste eccezioni. È logico che Dante condividesse una sentenza generalmente sfavorevole al ballare (tacciato di vanità, licenziosità e bassezza) che la chiesa era venuta dettando sin dai tempi della patristica. Vedremo in quanti episodi infernali Dante ponga il ballare su uno sfondo chiaramente comico o spregiativo; pure, credo che il luogo del suo poema che tradisce più sottilmente la persistenza di un certo pregiudizio teologico sia la terzina del Paradiso in cui Cacciaguada compara sarcasticamente le virtù della Firenze antica con i vizi della presente: « Saria tenuta allor tal meraviglia / una Cianghella, un Lapo Salterello, / qual or saria Cincinnato o Corniglia ». (*Pd* xv, 127-129).³ Questi Cianghella e Salterello, campioni di vizio e frivolezza, hanno nomi di indubbio sapore tersicoreo: al secondo è abbastanza ovvio associare quel *salterello*⁴ che, attestato sin dalla metà del sec. XIII, era destinato a imporsi come il paradigma della danza popolare "alta", intessuta di salti e agilità; della prima, di là dal volenteroso sforzo di identificazione dei commentatori,⁵ è difficile non sospettare che il suo soprannome sia calcato sul fiorentino *cianche* o *zanche*, che designa in maniera abbastanza grossolana le gambe. Dunque l'invettiva di Cacciaguada accoglierebbe a pieno titolo, nel suo catalogo di immoralità, tra i cenni alla corruzione politica e quelli alla dissolutezza morale, un'arguta allusione onomastica, se non proprio al ballare, a un esercizio sconsiderato, licenzioso, vano e frenetico delle gambe. Niente di più coerente con l'ortodossia teologica e politica di Dante, da un lato; niente di più indicativo, dall'altro, di una certa renitenza del poeta a squalificare

2. Norbert ELIAS, *La civilisation des moeurs*, Paris, 1969, pp. 129-149; Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana*, México DF, 1982, pp. 94-107.

3. Tutte le citazioni dalla *Divina Commedia* seguono la lezione di Natalino SAPEGNO (ed.), *Inferno*, Firenze, 1955; *Purgatorio*, Firenze, 1956; *Paradiso*, Firenze, 1957. I corsivi in citazione sono miei.

4. Si tratta di una danza popolare su ritmo ternario (il contesto delle corti privilegerà di fatto le danze a base binaria) che, essendo tradizionalmente associata alle classi umili, entrerà nel glosario delle danze aristocratiche solo alla fine del sec. XV, grazie a Domenico da Piacenza.

5. Ne attesterebbe l'esistenza reale il Buti, che di fatto la presenta come il prototipo della fiorentina dissoluta, probabilmente più per fedeltà al dettato dantesco che per solidità delle prove storiografiche. A questa stessa Cianghella Boccaccio attribuisce più tardi, nel *Corbaccio*, la fondazione e ispirazione della *Setta delle Cianghelline*, conventicola di aristocratiche votate all'adulterio e alla dissipazione. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri. Tomo 3*, Pisa, 1958, p. 79; Giovanni BOCCACCIO, *Corbaccio*, in Vittore BRANCA, Giorgio PADOAN (ed.), *Tutte le opere*, Milano, 1994.

il ballo in maniera esplicita e descrittiva: una delegittimazione senz'appello avrebbe compromesso, per così dire, la versatilità semantica del ballo, estromettendolo dal repertorio figurale "alto" e impedendo a Dante di servirsene metaforicamente, all'occorrenza, su temi più elevati. E c'è di più: se il *ballo* vale a definire, nelle parti basse della *Commedia*, attività e gesticolazioni di cui si vuole sottolineare la vanità, l'animalità, la sfrenatezza o la bizzarra, nelle Cantiche superiori la *danza* apparirà meno come materia di similitudine che come sintesi lessicale diretta di un cinetismo più generale, quasi sempre sacrale, la cui enigmatica eccezionalità dovrà circoscriversi a partire da un ampio corredo di altre metafore (orologeria, musica, geometria, fisica); come se il poeta fosse cosciente che le danze di Eletti cui allude, essendo l'espressione immediata di una beatitudine eterna e metaempirica, non possono definirsi per semplice parallelismo con le forme della danza mondana e fenomenica, e cercasse per questo di focalizzarle, di "approssimarle per difetto" ricorrendo ad altri modelli di movimento. Cercherò di dimostrare che nelle danze paradisiache della terza Cantica si esprime una specie di iper-cinetismo: visione di danza, o meglio ancora "danza della visione" la cui natura, davvero ottica ancor prima che fisica, sposa quasi naturalmente le metafore dell'esattezza e della precisione offerte dalle scienze matematiche e dalla fenomenologia dei primi orologi meccanici.

In questa luce sarebbe logico parlare, più che di riabilitazione della danza, di vera e propria "rendizione". Nel contesto poetico dello Stilnovismo, la *ballata* era già stata un esempio di composizione poetica, nata per accompagnare un'azione danzata cui era debitrice della sua architettura prosodica, che avesse simbolicamente riabilitato il suo etimo assurgendo a genere alto, destinato alla lettura, a salvo da ogni sospetto di ballabilità empirica. Era plausibile che, come sintesi teologica di quella civiltà lirica, la *Commedia* applicasse alle metafore danzistiche questo stesso tipo di trasvalutazione (o di trasumanazione): che, nel postulato di una *danza* superiore a qualunque *ballo*, divenisse ottico (o teorico in senso stretto) tutto ciò che nella dimensione tersicorea mondana era stato bassamente fisico, con lo stesso salto concettuale per cui le ballate e canzoni, da "agite" che erano in origine, divennero cose "scritte" nella fase matura della civiltà letteraria coeva. "Trasumanazione" molto simile a quella che consente a Dante, da un punto all'altro del poema, di trascendere in movente metafisico il tradizionale motivo erotico della lirica amorosa.

Da tutto questo si deduce la struttura dello studio, che si sforza di decifrare la cinesiologia generale della *Commedia*, dapprima macroscopicamente, come esegesi delle differenti forme di *mozione* nelle tre Cantiche e di seguito in termini microscopici e circostanziali, come esegesi dei luoghi del testo che alludono alla danza in maniera diretta, o che consentono di evincere una specie di paradigma indiretto della danza.

Parlando in termini generalissimi del movimento nella *Commedia*, è inevitabile associare l'Inferno alla vanità, il Purgatorio all'oppositività e il Paradiso alla vacuità (o alla vacanza: chiarirò più avanti il senso di questa definizione): è insomma certamente vero che alla penosa vanità dell'agitazione dei dannati fa da contraltare la benefica, produttiva solerzia dei penitenti nel Purgatorio, e la scintillante levitazione dei Beati nel Paradiso. È altresì evidente la simmetria paradossale tra la prima e la terza Cantica: muoversi all'Inferno non è, in senso stretto, meno inutile che muoversi nel Paradiso; Grazia e Disgrazia non sono che due forme di una stessa vanità autoreferenziale e retroalimentata. Circolo virtuoso la prima, vizioso la seconda. Pure, esistono differenze fondamentali: nel protocollo discensionale dell'Inferno si può dire che la sensazione di tumulto circolare, di tremenda concitazione delle prime immagini vada cedendo il passo, a misura che l'elice del pozzo infernale stringe le sue spire, a un rallentamento progressivo dell'azione, come se nell'angustia fisica della geografia della dannazione vi fosse qualcosa che stritola inesorabilmente il movimento. L'Inferno "apre" con la folle corsa degli Ignavi (*If* III, 52-57) per chiudersi, attraverso i rallentamenti progressivi di Malebolge, sulle immagini di costrizione dei Giganti, quindi sulla glaciale paralisi dei Traditori nella laguna di Cocito e dello stesso Lucifero, infitto nel punto più imo dell'abisso infernale e comprensibilmente condannato a una specie di tragica, digrignata immobilità dal fatto di essere davvero, in senso fisico ed etico, «lo mezzo / al quale ogni gravezza si rauna». (*If* xxxii, 72-73), cioè il punto dell'universo in cui la pesantezza dei gravi coincide con l'estremo gradiente di "gravità" simbolica del peccato, la regione singolare in cui l'irreversibile forza della caduta trattiene e impedisce ogni movimento: il vorticoso mulinare delle ali di Lucifero, in questo fondo d'abisso, non serve a volare, ma solo a produrre il vento che fa ghiacciare la laguna di Cocito: turbolenza il cui unico effetto è di perpetuare l'immobilità.⁶

Nel Paradiso, al contrario, preparata dallo "sgravamento" progressivo, fisico e simbolico

6. «Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo; e quelle svolazzava, / sí che tre venti si movean da ello:/ quindi Cocito tutto s'aggelava». (*If* xxxiii, 49-52)

del Purgatorio, la mozione si farà sempre più rapida, affrancata da attriti e costrizioni materiali, consegnata alla vacanza assoluta, al vuoto siderale del mezzo in cui si svolge. In ambedue le Cantiche, dunque, si procede da un grado apprezzabile di dinamismo all'esperienza diretta dell'Immobilità, una e trina, di Dio e del suo antagonista, ma se nella prima dinamismo e paralisi sono invariabilmente il prodotto di un fattore fisico accelerante o decelerante (frizioni, complicazioni, costrizioni, o al contrario fughe, scorciatoie, cadute, accidenti del percorso), nel Paradiso rapidità e stasi accadono in un vuoto fisico così estremo, in un contesto così visionario, in una tale assenza di frizione e di contatto che possono giungere a coincidere. Di contro alla natura squisitamente aptica dell'Inferno, il Paradiso funziona in termini risolutamente ottici: la somma immobilità della contemplazione sarà, qui, l'espressione di dinamismo più assoluta. Alla luce di questa simmetria il Purgatorio rappresenta, anche in termini cinetici, un "interregno": il tramite in cui la dialettica tra le qualità cinetiche delle cornici e del Paradiso Terrestre prepara lo straordinario dispiegamento di fantasie dinamiche che farà da scenario alla Cantica successiva; o la regione in cui il moto meticoloso, strumentale dell'espiazione, che non è già più il *ballo* grottesco dei dannati, si prepara a divenire, senza esserlo ancora, la *danza* metafisica, esatta, della beatitudine.

Affinché non sembri del tutto gratuito lo sforzo di ripensare le "danze" della *Commedia* sullo sfondo di una fenomenologia più generale del movimento, sarà opportuno ricordare il ruolo preminente, tra le espressioni di moto che conformano la cinetica del poema, del verbo *volgere* e dei suoi derivati. Le statistiche testuali rilevano 171 occorrenze del verbo in infinito o coniugazione, (senza contare le ingenti occorrenze di *volvere*, semanticamente affine) e 25 occorrenze del lemma *volta*, inteso come "curva", "giro" o "flessione". Affine da una parte alla topografia in giri e spirali dell'Oltremondo dantesco e all'avvitamento del tragitto che lo percorre, questa sovrabbondanza del *volgere* nel senso di "girare", "curvare" o "piegare" è dall'altra una costante dinamica nello statuto del contrappasso dantesco: la ripetizione infinita del castigo nei gironi infernali, così come la diuturna, incalcolabile ripetizione della penitenza nelle cornici purgatoriali, configurano davvero l'Aldilà come la sede di una circolarità, di un ritorno senza fine; circuito

chiuso in cui una stessa pena o letizia compensa con infaticabile ridondanza una stessa memoria del peccato o del merito; o meglio, luogo in cui l'occorrenza unica, il gesto isolato del peccato "inganciano", fissandovisi, una struttura cronica circolare, per cui quello stesso gesto ribadisce la sua gravità – e il dolore del castigo che lo sanziona – letteralmente *ogni volta*, cioè nello stesso punto, cronologico e spaziale, della gran giostra della dannazione. In *volta* confluiscono pertanto due significati, temporale l'uno, spaziale l'altro, senza contare che ad arricchirne la semantica, nella poesia coeva, era il fatto che la stessa parola designasse, in prosodia, uno specifico gruppo di versi, associato forse a un cambio di direzione o all'esecuzione completa del giro con cui la *carola* degli ascoltatori accompagnava ancora nella fase trobadorica la recita o il canto delle ballate e delle canzoni.⁷

Non è in fondo su questa ripetizione infinita della conseguenza di un gesto unico, idiosincrastico e determinante, su questa perpetuazione simbolica, nella pena, dell'istante del peccato a cui il peccatore fissò per sempre il suo destino, che si articola per Auerbach il contributo di Dante alla genealogia teologica e retorica della nozione di *figura*?⁸ Non è scolpendo nella forma di un'eternità iterativa, circolare le identità, le biografie e i gesti specifici dei dannati, che Dante ottiene di trasformare i suoi interlocutori nelle *figure* generali, nei paradigmi del peccato di cui sono i rappresentanti? Sottratti al tempo della loro storia terrena, e consegnati all'inesorabile ciclo del castigo ultraterreno, davvero essi vivono infinite volte la *volta*, la deviazione o aberrazione morale, l'istante del tempo che li dannò.

Lungi dall'ignorare l'ambivalenza di senso iscritta nel *volgere* e particolarmente nel suo participio passato, Dante ne fu abbastanza cosciente da porla in risalto con un'acrobazia retorica che dice quanto di fatto essa rimandasse a un'architettura di senso più generale, quanto fosse indicativa del significato del viaggio del poeta e dei suoi paradossi. La reazione del poeta all'incontro con la lonza introduce l'ambiguità con straordinario vigore, già nel Canto proemiale: «...e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi impediva tanto 'l mio cammino / ch'io fui *per ritornar più volte volto*», (*If*, I, 34-36). Dunque la fenomenologia del *volgere*, che per tutto l'Inferno e il Purgatorio plasmerà come un cronotopo la condizione di dannati e penitenti, prescrive sin dall'esordio del viaggio la forma che quel viaggio dovrà necessariamente

7. Nicola PIRROTTA, «Poesia e musica», in *La musica nel tempo di Dante*, Firenze, 1994, pp. 291-305.

8. Eric AUERBACH, «Dante, poeta del mondo terreno» e «figura» in *Studi su Dante*, Milano, 1963, pp. 3-163, e pp. 174-220.

assumere: vera e propria *peripezia* ultramondana, più che semplice catabasi; nella parte di universo che castiga le aberrazioni della vita terrena, si potrà avanzare solo seguendo un tragitto sistematicamente aberrato, elicoidale, spiraliforme. E la forma specifica di questo tragitto “perifrastico”, che si appropinqua al nucleo del Male (e a quello del Bene) solo per approssimazioni, in una specie di infaticabile periplo circolare non è, insisto, solo una conseguenza della struttura oggettiva dei luoghi visitati; al contrario, si può dire che, perfezionando i modelli di topografia dell’Aldilà offerti dalla tradizione, Dante optò per la singolare struttura “a imbuto”, che tutti conoscono, precisamente in ossequio a uno statuto della “deviazione” (peccaminosa o prudenziale), che nella *Commedia* viene enunciato assai prima che la geografia dell’Inferno si mostri in tutta la sua cuppezza. L’incidente di Dante con la lonza non è altro, si ricordi, che un apologo sulla impossibilità di perseguire la Grazia per scorciatoie e tragitti rettilinei quando il peccato e il dubbio teologico hanno fatto smarrire “la diritta via”. Il Canto I non parla che di questa necessità imperiosa di un “ritorno” strutturale, di un tragitto tortuoso ed esemplare come unica maniera di approssimarsi al mistero ineffabile, alla sostanza inesprimibile di Dio e del suo arcinemico: maniera di andare letteralmente “alternativa” (per approssimazioni labirintiche, per giri di vite attorno al nucleo, al *telos* dell’avventura). In quest’aspetto, la frase di Virgilio «A te convien tener *altro viaggio*...» (*If* I, 91) è illuminante: sottolineata e dilatata dal iato per coerenza prosodica, la parola “viaggio” ha da interpretarsi in senso forte, non solo come “atto del viaggiare”, ma come “forma della via”, “altra” perché dettata dall’impossibilità di seguire un cammino direttamente e logicamente ascendente. Sviarsi sarà l’unico modo di avanzare. Scendere sarà l’unico modo di ascendere. Seguendo questa linea interpretativa, assegnerei un significato forte alle parole che Dante-personaggio rivolge a Virgilio, al constatarne l’identità e all’invocarne il soccorso: «...vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore / che m’ha fatto *cercar lo tuo volume*», (*If* I, 83-84). Invece che riferirsi al corpus dell’opera virgiliana come a un *libro* (forma in cui certamente lo consultò), Dante ricorre qui alla parola *volume*, che tradotta alla lettera designa piuttosto un papiro o “rotolo di testo”, una “spirale di dot-

trina”: è la stessa sapienza poetica di Virgilio, in perfetta sintonia con la lettura anagogica adottata da Dante e da buona parte dell’esegesi coeva, a adottare rispetto al nucleo sacro del cristianesimo (che Virgilio avrebbe prudenzialmente “figurato” senza dichiararlo) la forma di una saggia circonlocuzione cartacea. Viluppo di un mistero che la storia sacra avrebbe svolto a partire dall’incarnazione, il *volume* dell’insegnamento virgiliano è in questo senso già un *pleroma*, la concentrazione e la complicazione dinamica, in un solo punto, di un sapere dinamico del mondo, di una “maieutica in cammino”, tutta allusioni e circonlocuzioni.⁹ È insomma imparentato (come se ne fosse, in apertura di poema, la *figura*) con la visione dell’unità del creato in Dio che Dante riceverà sul finire del Paradiso, dove la metafora del rotolo di scrittura qualifica Dio stesso come una singolarità in cui si lega, si avviluppa tutto l’universo conosciuto: «Nel suo profondo vidi che s’interna / *legato con amore in un volume, / ciò che per l’universo si squaderna. / [...] La forma universal di questo nodo / credo ch’io vidi...*» (*Pd* xxxiii, 85-92).¹⁰

Dunque l’*altro viaggio* prescritto da Virgilio se da una parte configura un’approssimazione didattica e graduale alle cose ultime, dall’altra rappresenta, anche fisicamente, l’unica locomozione efficace nel contesto dell’Oltremondo. Si impone sin da quando Dante, nell’intraprendere la scalata al colle della Grazia, si attarda a descrivere in dettaglio la sua maniera di arrampicarsi: «...ripresi via per la spiaggia diserta, / *si che ‘l piè fermo sempre era ‘l più basso*», (*If* I, 29-30). La ripidezza del pendio e la fatica della scalata conferiscono al passo di Dante-personaggio la singolare aritmia, lo zoppicamento simbolico che consiste nel non poter mettere fluidamente un piede davanti all’altro. Marcata tutto il tempo dalla sua inadeguatezza all’impresa, quest’andatura interrotta, che spingerà Dante a desistere da ogni scorciatoia nell’ascesa alla Grazia, è tecnicamente la più “anti-danzistica” dell’intero poema. Ed è la prima del fantasmagorico catalogo di andature che, a partire da questo momento, verrà sgranando un poema in cui l’azione dei piedi possiede una straordinaria risonanza semantica. Non può stupire che proprio il fatto di stampare impronte reali sia, in più di una occasione, il dettaglio che agli occhi di dannati e penitenti, tradisce la natura di Dante come visitante vivo. Tra i commentatori eterodos-

9. Questo statuto didattico è attestato dal carattere incoativo di molti degli spostamenti del poeta nella prima Cantica: “mosse” ispirate dal movimento-pilota di Virgilio. Ne sono esempi il finale di *If* I, «Allor si mosse, e io li tenni dietro». (*If* I, 136) o di *If* II, «Così li dissi, e poi che mosso fue/ intrai per lo cammino alto e silvestro». (*If* II, 141-142).

10. Coerentemente, in altri luoghi del Paradiso, *volume* varrà come sinonimo del moto turbolento delle gerarchie angeliche – *pleroma* dell’ordine celeste – attorno al punto luminoso che simboleggia Dio: «E com’io mi rivolsi e furon tocchi/ li miei *da ciò che pare in quel volume, / quandunque nel suo giro ben s’adocchi, / un punto vidi che raggiava lume...*». (*Pd* xxviii, 13-16).

si della *Commedia* dobbiamo al post-simbolista Mandel'stam l'analisi più estesa dell'incredibile inventiva dantesca nel modulare per figure il semplice gesto che è andare.¹¹ Di fatto, è la stessa norma prosodica del poema, in cui convergono l'andamento ingannevolmente binario della rima incatenata e quello ternario della terzina, a conferire all'architettura metrica del poema una forza di propulsione non del tutto dissimile da quella di una danza: la rima incatenata (*enchaînement* sarà, di qui a alcuni secoli, la parola chiave del fraseggio ballettistico) produce davvero questa sensazione di un avanzare della prosodia per ritorni ciclici e rimandi *du même au même*, che ricorda un valzer da manuale. Seguendo per un istante la felice imprudenza (e l'impudenza filologica) di Mandel'stam, verrebbe detto che l'intera civiltà del balletto occidentale sarà ugualmente segnata da questo stesso tendenziale decantarsi della danza per le forme di circolazione naturalmente dettate dall'interferenza tra patroni ritmici ternari e figure tersicoree binarie. Non vi è una sintesi figurale di questo paradosso (Il "giro" ternario di contro alla quadratura o suddivisione binaria) nel vertice stesso della teologia dantesca, laddove l'aporia geometrica della quadratura del cerchio, ultima similitudine del poema, verrà adottata a completare un'impossibile descrizione, nell'incontro con Dio, della sua natura Una e Trina, della sua geometria impensabile?

1. Inferno

Che il poema di Dante "volga" al termine su questa immagine di una circolazione ipostatica (che commenterò alla fine dello studio) è perfettamente coerente con le fenomenologie del girare e girarsi che lo attraversano, letteralmente, da un estremo all'altro, e che segnano tutti i suoi snodi sensibili e *passages périlleux*. Non può dimenticarsi che, nell'epilogo del tortuoso tragitto seguito da Dante e Virgilio per guadagnare il punto più basso dell'abisso infernale, sia di nuovo una vera e propria "giravolta", una prodezza gravitazionale ciò che permette di oltrepassare il centro della Terra, localizzato all'altezza della cintura di Lucifero, per infilare il condotto che sboccherà agli antipodi del globo terracqueo, nell'isola del Purgatorio; affinché il paradosso degli antipodi sia superato, e

si possa percorrere l'altra metà del pianeta senza procedere a testa in giù, sarà insomma necessario, nel punto critico verso cui convergono tutti i pesi, dare un giro completo sul proprio asse orizzontale continuando a salire nella stessa direzione per la quale si era scesi: «Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso de l'anche, / lo duca, con fatica e con angoscia, / volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'om che sale, / sì che 'inferno i'credea tornar anche», (*If xxxiv*, 76-81).

Forma di una mozione letterale, il volgere viene a essere anche, nell'*Inferno* dantesco, e oserei dire nel congiunto del poema, un formato della percezione. La "turbolenza generale" dell'Oltremonte accoglie Dante sulla porta stessa dell'*Inferno*, quando prima ancora di contemplare lo spettacolo delle rive di Acheronte, egli già percepisce il lamento dei dannati come una tremenda circolazione del frastuono: «...facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira». (*If III*, 28-30). Ovvio che, di fronte a questa prefigurazione acustica degli orrori infernali e dell'inesorabile ciclo di pena che comportano, Dante esprima la sua timorosa perplessità, nel verso successivo, con una nuova immagine circolare: «E io, ch'avea d'error la testa cinta, / dissi...» (*If III*, 31-32). Al dispiegarglisi come una rivelazione il mistero del castigo divino, Dante è simbolicamente circondato, avvolto dall'errore, che è la forma dinamica (dal verbo "er-rare") dell'aberrazione morale e della perplessità metafisica che se ne deriva.

Segnata, all'inizio del viaggio, da un'immatùrità dell'intendimento che dovrà essere emendata per gradi, l'iter di Dante-personaggio nell'*Inferno* è dunque un *evolvere* in spirale attraverso i cerchi, per sé soli disperatamente chiusi e ineluttabili, del regno della pena; non può stupire che questa didassi dinamica assomigli all'atto stesso con cui Minosse, alle soglie del primo Cerchio, decreta l'assegnazione dei dannati a una o all'altra succursale della pena, con l'atto di *avvolgere* la coda attorno al corpo tante volte quanti gironi vuole che i dannati siano *giù volti* (cioè costretti a scendere) per raggiungere il loro castigo: «...essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia. / [...] cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa», (*If v*, 6-12). Parimenti, Dante esprime il suo stupore,

11. « *L'Inferno* e ancor più il *Purgatorio* esaltano l'andatura umana, la misura e il ritmo del passo, il piede e la sua forma... Per descrivere un'andatura Dante sa trovare innumerevoli e affascinanti perifrasi. » (Osip MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, Roma, 1982, p. 124). Di fatto, a certe parti della *Commedia* il poeta russo associa direttamente una metafora di danza assai prossima: «Le terzine del Canto xxvi dell'*Inferno* hanno un ritmo particolarmente danzante. I piedi si muovono come in un valzer: "E se già fosse non saria per tempo. / Cosi foss'ei, da che pur esser dee! / che più mi graverà com più m'attempo." » (Ivi: 3. Cit. da *If xxvi*, 10-12).

davanti allo spettacolo della pena che offrono le folle del Primo Cerchio, cercando di captarne l'ubiquità con un confuso girare su se stesso: «Nuovi tormenti e nuovi tormentati / mi veggio intorno, come ch'io mi mova / e ch'io mi volga, e come che io guati», (*If* vi, 4-6).

Questo circolare del dubbio, o rigirarsi *nel* dubbio, accompagnerà Dante fino al Paradiso, dove le esortazioni di Beatrice a deporre la perplessità per intraprendere il viaggio verso nuove manifestazioni della Grazia assumono, nuovamente nel Canto III (gemello paradisiaco del Canto dell'Antinferno), un'identica veste metaforica: «Non ti maravigliar perch'io sorrida', / mi disse, 'appresso il tuo pueril coto, / poi sopra'l vero ancor lo pié non fida, / ma te rivolge, come suole, a vòto», (*Pd* III, 25-28). Di fatto, proprio il Paradiso offrirà l'ultima chiave di una "pedagogia del *volgere*", figurando la relazione tra Dante e Beatrice, in più luoghi del testo, in termini materni: Dante sarà allora come il neonato che, privo di comprendonio, alimento o riparo, *si volge* alla madre in cerca d'aiuto,¹² e che non può iniziarsi alla comprensione delle cose sacre se non attraverso un periplo che quasi sempre consiste nel volgersi a Beatrice, vivo riflesso dei differenti gradi della beatitudine, per ricevere da lei l'invito a volgersi nuovamente verso lo spettacolo dei cieli: «Io mi rivolsi a l'amoroso suono / del mio conforto; e qual io allora vidi / ne lo occhi santi amor, qui l'abbandono; / [...] Vincendo me col lume d'un sorriso, / ella mi disse "Volgiti e ascolta; / che non pur nei miei occhi è paradiso"» (*Pd* XVIII, 7-21); e infine ritornare alla contemplazione degli occhi di Beatrice nella chiusa degli episodi paradisiaci, in una straordinaria *reductio ad humanum* della vista che ha appena spaziato su distanze cosmiche: «L'aiuola che ci fa tanto feroci, / volgendom'io con li eterni Gemelli, / tutta m'apparve da' colli e dalle foci. / Poscia rivolsi li occhi a li occhi belli», (*Pd* XXII, 151-154).

Se dunque il Paradiso offre una nuova veste metaforica (e una nuova dignità metafisica) al cir-

colare, nell'Inferno esso si applica al tormento dei dannati con una stupefacente varietà di dettagli dinamici: le scene del castigo ultraterreno tradiscono in Dante la memoria, spesso compiaciuta, sempre arguta, degli spettacoli che a vario titolo offre la prassi performativa della vita terrena; il gran ballo del castigo, insomma, scimmietta, e in qualche caso cita senza ambiguità i *balli*, scelleratamente spensierati, del mondo di quassù. Ne è un esempio il castigo dei prodighi e degli avari: se da una parte il circolare in direzioni opposte e lo scontrarsi al completare ciascuno il proprio arco di circonferenza avvicina la norma di questo tormento alle forme della *giostra* medioevale, dall'altra il riferimento al *metro* lo avvicina alle strutture, implicitamente danzanti, della canzone coeva: «Percoteansi 'incontro; e poscia pur lì / si rivolgea ciascun, voltando a retro, / gridando: "Perché tieni?" e "Perché burli?". / Così tornavan per lo cerchio tetro / da ogni mano a l'opposito punto, / gridandosi anche loro ontoso metro; / poi si volgea ciascun, quand'era giunto, / per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra», (*If* VII, 28-35). Non si tratta dell'unico episodio in cui la bizzarria della pena si coniughi con una certa *allure* performativa. Dietro l'evidente piacere con cui Dante assiste, in certi casi, al tormento di quelli che furono in vita suoi nemici personali o peccatori indegni di empatia, vi è pur sempre la concezione (propria di Tertulliano e di molta apologetica) del castigo infernale come spettacolo specialmente gradito ai Beati che, dal Paradiso, lo contemplavano con la stessa delizia con cui contemplavano i miracoli della Gloria.¹³ L'Inferno offre svariati di questi intermezzi giullareschi, in cui nuovamente il fatto di girarsi e rigirarsi, le deformazioni e torsioni grottesche, le "per-versioni" della figura esprimono tutte una perdita di controllo sulle proprie azioni e reazioni che è l'essenza stessa del castigo e della sua crudeltà. Trottole del vendicativo amore di Dio, i dannati sono, loro malgrado, esibiti come *exempla* di una gesticolazione involontaria, di un divorzio tra

12. «Oppresso di stupore, alla mia guida / mi volsi, come parvol che ricorre / sempre colà dove più si confida; / e quella, come madre che soccorre / subito al figlio palido e anelo / con la sua voce, che 'l suol ben disporre, / mi disse...», (*Pd* XXII, 1-7). Situazioni analoghe si danno in *Pd* XV, 31-33; *Pd* XVIII, 52-69; *Pd* XXII, 19-21. A sua volta, la triangolazione e circolazione dello sguardo tra Dante, Beatrice e le cose ultime, ha un significato innegabilmente autoptico: il volgersi a Beatrice serve a vedere in lei, come in uno specchio terso, lo splendore del paradiso, cui Dante si rivolgerà, girandosi, come verso la fonte reale dell'immagine riflessa: «...come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n'alluma retro / [...] e si rivolge per veder se 'l vetro li dice il vero / [...] così la mia memoria si ricorda / ch'io feci riguardando ne' belli occhi / [...] e com'io mi rivolsi e furon tocchi / li miei da ciò che pare in quel volume...», (*Pd* XXVIII, 4-14).

13. Questa apologia della pena infernale come esercizio diretto della Gloria di Dio sul corpo dei dannati, esposta da Tertulliano nel *De Spectaculis*, ha a che vedere direttamente con la volontà dottrinarica di inscenare all'inferno una vendetta del martirio sofferto dai cristiani nelle arene dell'Impero, dunque una vera e propria spettacolarizzazione del corpo e del suo potenziale di strazio. Peter SLOTERDIJK, *Ira y Tiempo*, Madrid, 2010, pp. 129-130. La stessa dottrina, che tratta la pena infernale secondo categorie spettacolari, verrà ribadita da san Tommaso d'Aquino dieci secoli più tardi: «et hoc modo sancti de poenis impiorum gaudebunt, considerando in eis ordinem divinae iustitiae, et suam liberationes, de qua gaudebunt». (*Summa Theologica*, *Suppl.* q.94 a.1).

corpo e arbitrio, il cui prototipo fu a suo tempo la caduta di Adamo.¹⁴ È il caso, nella palude Stigia, del superbo Filippo Argenti, per il quale Dante chiede un'umiliazione non meno spettacolare che esemplare: «E io: “Maestro, molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda / prima che noi uscissimo del lago”. / (...) Tutti gridavano: “A Filippo Argenti!”; / e'l fiorentino *spirito bizzarro / in se medesimo si volvea co'denti*» (If VIII, 52-54; 61-63). Un altro accenno al carattere frenetico e incontrollato dei balli del tempo (in questo caso la *tresca*¹⁵) è nel vano sbracciarsi cui i violenti si abbandonano per ripararsi dalla pioggia di fiamme nel sabbione arroventato dei Canti centrali: «*Sanza riposo mai era la tresca / de le misere mani, or quindi or quinci / escotendo da sé l'arsura fresca*» (If XIV, 40-42). E decisamente feroce è la vana agitazione delle estremità inferiori, torturate da una fiamma perenne, nel castigo dei simoniaci: «Le piante erano a tutti accese intrambe; / per ché si forte *guizzavan le giunte*, che spezzate averien ritorte e strambe» (If XIX, 25-27). Che questo tragico sgambettare possa interpretarsi come una specie di danza grottesca è ulteriormente confermato, nella stessa bolgia dei simoniaci, dall'incontro finale con l'odiato papa Niccolò III, le cui contorsioni davvero sembrano una muta, impotente risposta danzata alla “musica” morale dell'invettiva di Dante: «E mentr'io *li cantava cotai note, / O ira o coscienza che'l mordersse, / forte spingava con ambo le piote*» (If XIX, 118-120).

L'intermezzo dichiaratamente comico-grottesco della bolgia dei barattieri sarà, in quest'aspetto, l'ultimo episodio ridanciano dell'Inferno prima della tragica “stretta” sul cerchio dei traditori. Il ballare assurge qui a metafora burlesca, per bocca degli stessi diavoli (la simpatica brigata di Malebranche) dei giri e rigiri dei dannati, fatti zimbello della loro crudeltà, ma anche dei giri e rigiri, delle malversazioni e circonvezioni che sono l'essenza della baratteria: «Poi l'addentar con più di cento raffi, / disser: “*Coverta convien che qui balli, / sí che, se puoi, nascostamente accaffi*”» (If XXI, 52-54). Poco oltre, al procedere Dante e Virgilio con la canagliasca scorta degli stessi diavoli in cerca di un varco alla bolgia successiva, il drappello di Malebranche viene nuovamente comparato con una grottesca marcia militare a suon di musica: «Quando con trombe e quando con campane, / con tamburi e con cenni

di castella, / e con cose nostrali e con istrane; / né già con sí diversa cenamella / cavalier vidi mover né pedoni...» (If XXII, 7-11).

Per il fatto di accogliere e castigare tutte le perversioni, tutte le devianze e aberrazioni della vita terrena, l'Inferno è, si è visto, una geografia “per-vertita”. Rafforza quest'impressione di pervertimento topografico il fatto che, lungi dallo sdipinarsi fluidamente come un'elice continua, il viaggio di Dante si veda costantemente complicato da ostacoli, deviazioni, accelerazioni improvvise e decelerazioni involontarie. Di fatto, a misura che il suo iter si appropinqua al centro della terra e che aumenta il peso morale dei peccati visitati, il viaggio del poeta sperimenta una specie di vischiosità, di difficoltà crescente. Le spire dell'Inferno producono ulteriori spire; nuove deviazioni, nuove aberrazioni sorgono dall'aberrazione generale del percorso (si ricordi che, in questa prima Cantica, Dante e Virgilio girano generalmente in senso antiorario, verso la sinistra, che è il lato del male; per ragioni analoghe, il sentiero del Purgatorio sarà un giro costante in senso orario). In qualche caso, rispondere con una contorsione alla contorsione, “deviare la deviazione” è l'unico rimedio possibile agli accidenti del viaggio. Nell'episodio di Medusa (quando si tratta appunto di evitare lo sguardo paralizzante della Gorgone), Dante descrive una dinamica di questo tipo per ben due terzine: «“*Volgiti 'ndietro e tien lo viso chiuso; / che se'l Gorgón si mostra e tu'l vedessi, / nulla sarebbe di tornar mai suso.*” / così disse 'l maestro; ed elli stessi / *mi volse, e non si tenne alle mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi*» (If IX, 55-60). È solo uno dei molti “Volgiti” che Virgilio dirige a Dante, dacché girarsi o cambiar bruscamente di direzione è l'unica maniera, in certi frangenti, di vedere ciò che merita di esser visto, o di non vedere ciò che è indegno di attenzione; nell'episodio citato di Malebranche, invertire il senso della marcia, “sorprendere” l'ovvietà del tragitto sarà un mezzo per sfuggire all'assalto dei demoni e svincolare dalla bolgia dei barattieri.

Che l'Inferno di Dante funzioni come un gorgo è d'altronde coerente con la tradizione teologica, figurativa e letteraria che lo precede in materia di topografia ultramondana, e che al dipingere l'Inferno come il cavernoso apparato digerente di Lucifero stesso, divoratore di anime dannate, si compiacce di sottomettere quelle anime a una specie

14. Vera e propria condanna alla corporeità, determinata dalla disobbedienza, la caduta era già stata interpretata da sant'Agostino come l'origine di tutti i movimenti e impulsi (primo tra tutti quello della *libido*) imperniati sulla scissione tra attività motoria e volontà: «L'uomo che disobbedì a Dio avverte la disobbedienza delle sue stesse membra». (Etienne GILSON, *Introduction à l'étude de saint Agustin*, Paris, 1987, p. 219.

15. Si tratta di una danza attestata dall'inizio del sec. XIV, che è probabilmente all'origine della posteriore *farandola*.

di “gurgitante e ri-gurgitante” peristalsi, lungo i cammini tortuosi delle viscere del diavolo, verso una simbolica espulsione fecale. Senza riprodurre alla lettera questa allucinazione organica, la prima Cantica della *Commedia* mantiene intatta l’idea del regno di Lucifero come un’insidiosa, rotante gurgitazione di tutto: non già il peccato sdipanarsi del sentiero ascendente del Purgatorio, né l’orbitazione siderale dei cieli, ma un letale, destabilizzante avvitemento verso il basso delle cose più basse della natura, determinato, come i gorghi idraulici, dall’interferenza e opposizione (dal “contrappasso”) di due correnti opposte: quella ascensionale dell’Amore di Dio e quella discensionale del peccato. Ora, questo sistema di opposizioni dinamiche, posto a movimentare l’immensa giostra del tormento infernale, è di fatto parallela all’interferenza retorica, nell’Inferno, tra la “turnazione” della pena, che non ammette tregua, e la battuta dinamica d’arresto, la pausa perplessa che è necessaria affinché abbia luogo l’incontro tra Dante e gli abitatori dell’Oltremondo. Tutti i dialoghi dell’Inferno costituiscono il prodotto di una “estroversione” letterale: sono accenni di moto umano, *e-mozioni* in senso proprio, ribaltamenti che contrarrestano momentaneamente le dinamiche disumane, il rovinoso circolare dell’economia della pena. Si pensi, tra gli incontri “affettivi”, a quello con Brunetto Latini, riconosciuto da Dante tra i sodomiti: «“O figliuol mio, non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco / ritorna ‘ndietro e lascia andar la traccia.”» (If xv, 31-33). Più oltre, l’incontro con i tre sodomiti fiorentini adatterà con tanta forza questo protocollo di ritardo o *isteresi* della circolazione, da tradurlo in una delle descrizioni di andatura più vivide, più danzanti di tutto il poema: «Ricominciar, come noi restammo, ei / l’antico verso; e quando a noi fuor giunti / fenno una rota di sé tutti e trei / ...così rotando ciascuno il visaggio / drizzava a me, sí che ‘n contraro il collo / faceva ai piè continuo viaggio» (If xvi, 19-21; 25-27).

Persino nell’episodio del suicida Pier della Vigna, la cui pena già è soffrire l’atroce stasi dell’albero in cui è confinata la sua anima, l’offerta di dialogo diviene retoricamente un allentamento simbolico della pena, un “invischiarsi” in chiacchiere dolci, che contraddicono la monotonia del castigo. Vischiosità che è tanto più significativa, in questo caso, perché riproduce il carattere letteralmente involuto, la complessità logica, il *trobar clus* del poeta, notaio e cortigiano Piero, abituato anch’egli a manipolare la volontà dei potenti e a divincolarsi nelle dinamiche di palazzo con la persuasiva arte retorica del raggio: «“Sí col dolce dir m’adeschi / ch’io non posso tacere; e voi non gravi / perch’io un poco a ragion m’inveschi. / Io son

colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserrando, sí soavi / che dal secreto suo quasi ogn’uom tolsi”» (If xiii, 55-61).

Finanche in Malebolge, l’incontro col ruffiano Venedico Caccianemico, verrà marcato da questa stessa energia di reversione del percorso: «Perch’io a figurarlo i piedi affissi; / e ‘l dolce duca meco si ristette, / e assentio ch’alquanto in dietro gissi.» (If xviii, 43-45).

Ora, se a misura che avanzano verso il centro della Terra vediamo complicarsi il periplo di Dante e Virgilio, fiorire nuove peripezie dalla peripezia del cammino, nuovi ingorghi dal gran gorgo di Cerchi e gironi, è perché l’Inferno, serrando le sue spire attorno al nucleo della ribellione più antica, quella di Lucifero, approda anch’esso a una specie di perversione topografica, di rallentamento del paesaggio, di complessa distorsione della pena. Quest’incremento di angustia fa da eco alla struttura della frode castigata nel terzo Cerchio: la fenomenologia della macchinazione morale, del tradimento e dell’inganno, come quella del macchinismo tecnico, poggia precisamente su una bizzarra convergenza mentale di rotazioni, torsioni, contorsioni e ritorsioni. Non è pertanto casuale che il mantello di Gerione, il mostro incaricato di depositare Dante e Virgilio sul ciglio di Malebolge, offra alla vista un variopinto, macchinale intrico di ruote, nodi e pulegge: «Lo dosso e ‘l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / [...] Lo duca disse: “Or convien che si torca / la nostra via un poco insino a quella / bestia malvagia che colà si corca.”» (If xvii, 14-15; 28-30). Ma neppure è casuale che Gerione, “immagine di froda”, appaia esattamente nel momento in cui il percorso di Dante e Virgilio giunge allo scalino, all’ostacolo più apparentemente insormontabile: al bordo di quella “ripa scoscesa”, vertiginosa parete di roccia, che scipò l’Inferno, secondo la dottrina medievale, quando una parte dell’abisso franava alla venuta di Cristo risorto. All’incidente del percorso, che continuerà solo al prezzo di una certa inventiva in materia di locomozione (volo in groppa a Gerione, scorciatoie, deviazioni, arrampicate e un’ultima giravolta sul corpo di Lucifero), fa da controcanto un’anchilosi, un intorpidimento progressivo della temperatura etica e delle logiche della punizione che inizia precisamente qui, alle soglie della sezione dell’Inferno i cui tormenti sanzionano l’aver pensato troppo e in maniera troppo contorta prima di agire a danno del prossimo. Si potrebbe addirittura ipotizzare una paradossale simmetria tra l’immaginario meccanico, il sottile “orologismo” associato da Dante alla frode, e il macchinismo celestiale – mutuato di

nuovo dall'area semantica dell'orologeria – che Dante applicherà alla danza degli Spiriti Sapiienti nel cielo del Sole, dove risiedono i Beati che oppostamente dedicarono al bene tutto il loro lavoro intellettuale. Che l'ultimo terzo della *descensus* dantesca si faccia per luoghi accidentati e con mezzi accidentali, è anche perché nello statuto morale della frode che qui si punisce vi è una certa intellettualizzazione del movimento: un ritirarsi e contrarsi del circolare alla forma mentale della macchinazione e della circonvoluzione, lontano dalle dinamiche precipitose degli Incontinenti del primo Cerchio (perché mosse dagli appetiti) o da quelle esplosive (perché mosse dall'impulso) dei Violenti del secondo. Il terzo Cerchio dà forma, in termini plastici e dinamici, al gesto, esteriormente misurato e mentalmente turbolento, dell'inganno.

Non può dunque stupire che, raggiunto questo punto della geografia infernale, la discesa aerea di Dante e Virgilio in groppa a Gerione sia descritta come un dettagliato resoconto di rotazioni aerodinamiche, con manovre circolari di decollo e un lungo atterraggio in ampi cerchi sull'ultima depressione dell'Inferno: «...e disse: “Gerion, moviti omai: / *Le rote larghe e lo scender sia poco*; pensa la nova soma che tu hai.” / Come la navicella esce di loco / *in dietro in dietro, sí quindi si tolse*; / e poi ch'al tutto si sentí a gioco, / *là 'vera 'l petto, la coda rivolse*, / e quella tesa, come anguilla, mosse / [...] Ella se'n va notando lenta lenta; / *Rota e discende, ma non me n'accorgo* / se non che al viso e di sotto mi venta. / *Discende lasso onde si move isnello*, / *per cento rote, e da lunge si pone*», (If xvii, 97-105; 115-117; 130-131).

All'altezza del terzo Cerchio il *volgere* di tutta la Cantica si intensifica e al tempo stesso si degrada in una strana dialettica di torsione e ritorsione, di lentezza e concitazione. Si pensi al castigo degli Indovini, forzati a una camminata stentatamente retrorsa: «Mira ch'ha fatto petto delle spalle; / *perché volse veder troppo davante*, / *di retro guarda e fa retroso calle*» (If xx, 37-39). Le ultime bolge sono così, secondo questa tendenza a “interrompere” o raggrumare il movimento, il lugubre teatro di pene sempre più stanziali, che escludono ogni possibilità di fuga, ogni forma di continuità: ne è un esempio di gran finezza, al Canto xxviii, il modo in cui persino il passo di Maometto, coerentemente con la pena inflitta ai consiglieri di scisma (la mutilazione, lo squartamento, l'amputazione), nell'istante in cui si rivolge a Dante, viene a essere “tagliato in due”; o il modo in cui Dante sfrutta non senza sadismo l'ambivalenza, in questo caso, del verbo “partirsi” (che significa “allontanarsi” ma anche “dividersi, rompersi”): «*Poi che l'un piè per girsene sospese*, / Maometto mi dis-

se esta parola; / *indi a partirsi in terra lo distese*» (If xxviii, 61-63).

Riandando così il catalogo di Malebolge, è evidente un certo predominio della stanzialità: penso alle vasche di pece dei barattieri; al decubito dei falsari, stravolti nel corpo dalle turbolenze interne della malattia; alla marcia rallentata degli ipocriti, gravati da cappe di piombo; ai consiglieri di frode, costretti ad abitare vampe di fuoco che si “torcono e dibattono” al posto loro; alla propagginazione dei simoniaci, pigiati a capofitto in anguste buche del terreno.

Penso infine alle bizzarre, perverse metatesi di aspetto dei ladri, tormentati da una costante, ciclica metamorfosi nell'animale stesso – il serpente – che è con le sue spire la viva immagine del raggio; o a come queste stesse metamorfosi siano quasi sempre precedute da un istante di attonita stasi, di sospensione dinamica, simile all'“oppilazione” (epilessia), che è la conseguenza diretta dell'attacco dei serpenti. La bolgia torna a essere un fantastico catalogo di nodi, lacci e costrizioni. Mi limiterò a pochi esempi: «...*con serpi le man dietro avean legate*; / *quelle ficcavan per le ren la coda / e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate*.» (If xxiv, 94-96); «...*mi fuor le serpi amiche*, / *perch'una li s'avvolse allora al collo / [...] e un'altra alle braccia e rilegollo*, / *ribadendo se stessa sí dinanzi / che non potea con esse dare un crollo*» (If xxv, 4-9); «*Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sí, come l'orribil fiera / per l'altrui membra avviticchió le sue*» (If xxv, 58-60).

Laddove avviene il difficile transito da Malebolge a Caina (dai delitti basati sull'inganno alle differenti forme del tradimento), quest'allucinazione dinamica, in cui la contenzione del movimento sposa tutte le forme serpentine della torsione, raggiunge una specie di maestoso compimento nella descrizione dei Giganti, e di Fialte in particolare, incastrato al fondo dell'abisso e avvinto da un sistema di catene così intricato che Dante, per sua stessa ammissione, non ne individua i bandoli principali: «*A cigner lui, qual che fosse 'l maestro*, / non so io dir, *ma el tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù, sí che su lo scoperto / si r avvolgea infino al giro quinto*» (If xxxi, 85-90).

La laguna di Cocito porta tutte queste turbolenze che, lungi dall'accelerarla, “ingorgano” o anchilosano le dinamiche di Malebolge, al grado zero di un definitivo congelamento del paesaggio e dell'azione, cui rispondono, nella descrizione dello scenario ghiacciato del castigo dei traditori, le “rime aspre e chioce” (If xxxii, 1) che Dante gli presta, “raggelando” a sua volta la prosodia e i fonosimbolismi. Pure, questo grado zero del dinamismo, degno preludio all'incontro con Lucifero e a

quell'inevitabile, tortuosa evasione dall'Inferno di Dante e Virgilio che ho già descritto, non significa che le logiche accidentali o i protocolli di rotazione rilevati sinora scompaiano. Direi piuttosto che addivengono a una specie di estremismo, di perversa letteralità: ciò che frena l'avanzata di Dante, nella ghiacciaia di Cocito, sono direttamente le teste dei dannati confitti nel gelo, in cui il poeta inciampa senza volere; e di nuovo, benché la pena dei traditori sia precisamente di essere confitti nel gelo perenne, per gradi di immersione, e dunque di paralisi, che sono direttamente proporzionali alla gravità del tradimento, non si può dire che Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca siano del tutto estranee allo spirito bizzarramente danzerino del resto della Cantica: piuttosto, le loro figure raggricciate nel gelo, le loro pose bizzarre e ritorte, fanno pensare a una specie di danza "congelata", una torsione sempiterna. Davvero si può dire di questi dannati che la loro immota, dolorosa acrobazia, ricordi le fantasiose smorfie somatiche di quelle figure danzanti e vagamente innaturali che, nei *marginalia* e nelle miniature dei codici coevi, adattavano bizzarramente la foggia del corpo allo spazio esiguo, capilettera o bordi del testo, in cui erano stati sospinti: «Ognuna in giù tenea volta la faccia...» (If xxxii, 37); «Noi passammo oltre, là 've la gelata / ruvidamente un'altra gente fascia, / non volta in giù, ma tutta riversata» (If xxxiii, 91-93); o ancora: «Già era, e con paura il metto in metro, / là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparien come festuche in vetro. / Altre sono a giacere; altre stanno erte, / quella col capo e quella con le piante; / altra, com'arco, il volto a' piè rinverte» (If xxxiv, 13-15).

2. Purgatorio

Estenuato, intensificato e, per così dire, contratto nelle vischiosità di Malebolge e nei ghiacci di Cocito, l'atroce avvistamento dell'Inferno fa posto, una volta superato lo scoglio di Lucifero, al paesaggio mattinale degli antipodi. Se è pur vero che conferma la fedeltà del poema ai protocolli di rotazione (che esalta, regolarizzandoli), la spirale della seconda Cantica svolge il suo pacato repertorio di spostamenti, avvistamenti e incontri secondo paradigmi cinetici e dottrinari totalmente rinnovati. La ragione della differenza, in sintesi, è la strutturale estraneità teologica della montagna del Purgatorio a ogni tipo di logica o metaforo-

logia danzistica. Il Purgatorio, *stricto sensu*, non danza: qui la pazienza dell'espiazione sposa la sofferza del compimento. La penitenza vi funziona come un lavoro. Non è un caso che l'isola sorga al centro dell'oceano che copre la superficie terrestre agli antipodi del mondo conosciuto. Effettuato sotto un cielo reale (l'unico del poema) e in un tempo reale che Dante scandisce con meticolosità a forza di perifrasi astronomiche, il lavoro dell'espiazione diventa in un certo senso computabile, quantificabile. Di contro al tormento dell'Inferno, sempre incalcolabile, e alla delizia *sine die* del Paradiso, il Purgatorio garantisce un vero e proprio conteggio cronico dei crediti penitenziali: la somma del tempo di pena con cui le anime pagano il debito contratto in vita con la giustizia divina o, se si preferisce, comprano la parcella di Grazia che li attende nel mondo sopra-lunare; l'economia del perdono riecheggia, nell'Aldilà, le argute quotazioni che nell'Aldiqua coevo regolavano il mercato delle indulgenze.

Sullo sfondo di questa operosità nemica di ogni distrazione, contrattempo o dissipazione, davvero l'unica danza è quella che Dante iscrive nel sorgere e nel tramontare delle costellazioni; davvero la sola circonlocuzione sono i virtuosistici costrutti perifrastici che il poeta invoca, con esemplare puntualità, per descrivere quei moti celesti.¹⁶ Regolato dalla loro matematica (lontana dalla felice astrazione dei moti *celestiali* che occuperanno la Cantica successiva), il travaglio delle anime è pieno di abnegazione ma totalmente sprovvisto delle accelerazioni, delle turbolenze, delle aberrazioni inattese che avrebbe se si svolgesse nel circolo vizioso della disperazione o in quello virtuoso dell'appagamento. Il fervore della speranza, che intride l'ethos del Purgatorio, non ammette fughe, scarti o rallentamenti. La stessa forma in spirale del sentiero non ha altra funzione, qui, che quella di "rettificare" le storture e devianze etiche dei peccati capitali: «...salendo e rigirando la montagna / che drizza voi che 'l mondo fece torti» (Pg xxiii, 125-126).

È difficile immaginare un'economia di movimento meno danzistica, precisamente perché di un'economia si tratta. Di qui che, in generale, gli incontri di Dante e Virgilio con questo o quel personaggio del Purgatorio siano segnati dalla fretta, comune a tutti i penitenti, di tornare alla loro espiazione, di non perdere un tempo prezioso in chiacchiere vane e rallentamenti della "catena produttiva": «"Tu ti rimani omai, ché 'l tempo è

16. Pg I, 19-21; II, 1-9; VI, 61-66; XXV, 1-3; XXVII, 1-6.

17. Un esempio della stessa dinamica è l'apostrofe di Catone al Canto II: «"...Che è ciò, spiriti lenti?/ qual negligenza, quale stare è questo? / Correte al monte a spogliarvi lo scoglio/ ch'esser non lascia a voi Dio manifesto"» (Pg II, 120-123); o l'esortazione degli accidiosi: «"Ratto, ratto che 'l tempo non si perda / per poco amor", gridavan l'altri appresso, / "che studio di ben far grazia rinverda"» (Pg XVIII, 103-105) e anche Pg V, 10-13 e Pg XII, 4-6.

caro / in questo regno, sí ch'io perdo troppo / venendo teco sín a paro a paro"» (Pg xxiv, 91-93).¹⁷ Più spesso, Dante verrà invitato a formulare le sue domande senza smettere di camminare a lato dell'interlocutore, e in qualche caso verrà affrettatamente lasciato a congetturare mentre questi corre a riprendere il lavoro or ora tralasciato. *Festina lente*, il motto nato in sede monastica che invitava i religiosi ad "affrettarsi lentamente", cioè a combinare l'attesa paziente del risultato con la solerzia delle attività volte a ottenerlo, potrebbe applicarsi perfettamente allo stile esistenziale e cinetico della seconda Cantica. Per inciso, questa stessa etica del lavoro penitenziale, in cui si legittima l'ethos del Purgatorio, sarebbe un'eccellente introduzione alle convulsioni ideologiche che, tra Ottocento e Novecento, avrebbero propiziato l'insorgere della danza moderna, segnata anch'essa, sullo sfondo di una certa confusione teorica tra lo specifico della danza e la generalità del movimento, da un velato puritanismo, le cui consegne principali furono il principio di realtà, la rilettura del movimento come lavoro, l'imperativo categorico della motivazione interiore, la de-negazione didattica della Grazia e l'annessione del danzare a una certa etica borghese della sincerità e della produttività. La modernità ha rappresentato, in questo senso, la stagione seria, lavorativa, "purgata", delle poetiche danzistiche occidentali.

Ora, se è vero che il Purgatorio funziona secondo principi economici, è anche vero che la sua attività penitenziale è fisicamente improduttiva, giacché il *benefit* che viene accumulando aritmeticamente si traduce nell'incalcolabile dono della Grazia (che non può comprarsi ma che deve meritarsi con esemplare dedizione); la mercede del duro lavoro fisico, qui, è del tutto metafisica. Sembra pertanto logico che, a misura che le anime vanno passando da un reparto all'altro di questa fabbrica del perdono, soggiornando presso le cornici del monte secondo l'entità del loro debito, non producano altra cosa che una deroga progressiva di quelle leggi fisiche che rendono il lavoro della scalata così improbo: se attribuiamo all'idea di lavoro il suo significato prettamente meccanico, come risultante dell'esercizio di una o più forze, possiamo dire che il travaglio purgatorio produce solo il suo proprio decrescere, o il suo azzeramento. La montagna della terza Cantica è l'unica al mondo in cui il senso di affaticamento diminuisce a misura che si sale, per volatilizzarsi in prossimità della vetta. Il penitente guadagna la cima con l'agilità di chi si è sgravato della colpa. Dante stesso rileva quest'effetto di alleggerimento nel festinare verso l'ultima cornice: «Già montavam su per gli scaglioni santi, ed esser mi pareva troppo più lieve, / che per lo piano

mi pareva davanti.» (Pg xii, 115-117); «Tanto voler sopra voler mi venne / de l'esser sú, ch'ad ogni passo poi / al volo mi sentia crescer le penne.» (Pg xxvii, 121-123).

Ubicato come tramite esemplare tra due statuti di eternità, turbolento l'uno e siderale l'altro, questo Purgatorio può ricordare dinamicamente, con la sua ascesa rapida e costante verso un *plateau* – il Paradiso Terrestre – una curva di Gauss: dispiegato idillicamente a coronare le cornici che purgano i sette peccati capitali, la funzione di questo piano è offrire una deroga unica e provvisoria alla norma ultramondana del salire. Spazioso vertice in cui l'avventura del Purgatorio, letteralmente, dilaga in mille rituali d'attesa e propiziazione, o in una specie di suspense metafisica, il Paradiso Terrestre è anche il luogo in cui l'ulteriore ascensione ai cieli impone come condizione necessaria la trasvalutazione completa, *l'ascesi* in senso proprio di tutte le leggi fisiche e dinamiche che hanno finora regolato lo sforzo della penitenza. Avendo bandito la danza dalle cornici inferiori, Dante può adesso dispiegarla nella epitome di *locus amoenus* che è l'Eden: il luogo in cui la dicotomia tra il festinare e l'attardarsi, propria della penitenza, viene superata; il luogo in cui al peso della pena subentra l'ingravidanza necessaria per raggiungere il Paradiso; o in cui, per essere precisi, il piacere eredita le competenze del dovere come movente dell'azione. È quanto dichiara Virgilio a glossa della nuova situazione di Dante: «Tratto t'ho qui con ingegno e con arte; / lo tuo piacere omai prendi per duce; / fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte». (Pg xxvii, 130-132). Dunque a partire da questo momento il conduttore del movimento sarà il "piacere", cioè a dire quella concordanza perfetta tra volizione umana e legge divina che affranca l'azione da ogni residuo di finalità o strumentalità, trasformandola, di fatto, in danza. Curiosamente il primo segnale di questa inedita alleanza tra movimento e piacere è il fatto che l'avanzare del poeta, venuto di colpo dal sentiero chiaramente tracciato delle cornici al paesaggio privo di direzioni marcate e di ogni "segnaletica" che è la selva dell'Eden, si configura come una specie di auto-mozione, di perplessa auto-conduzione dei passi. Dante, in un certo senso, non cammina: si lascia piuttosto "portare" dai suoi piedi: «Già m'aveano trasportato i lenti passi / dentro a la selva antica tanto, ch'io, / non potea rivedere ond'io m'intrassi», (Pg xxviii, 22-24).

Sullo sfondo di questa suspense dinamica Matelda appare come la prima figura letteralmente (e non solo figuratamente) danzante di tutto il poema. Mossa, quando entra in scena, da una letizia assai aliena al travaglio del monte, il "lavoro" che dà forma alla sua strana andatura è raccogliere fiori: «...una donna soletta che si già / cantando e

scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via» (Pg xxviii, 40-42); atto che, a parte ribadire l'amenità del luogo e dei suoi svaghi, qualifica in termini floreali la stessa "via" Matelda, l'azione dei suoi piedi: di questa floralità del passo, consistente nell'immaginare che i piedi "ricamino" al suolo sottili filigrane e ornamenti dinamici, come se vi dipingessero delle corolle, la danza di corte e la prima civiltà del balletto classico faranno un uso metaforico assai esteso, declinandola nella cangiante nomenclatura dei vari *fleuret*, *fioretti*, *fleurons* e *fioriture* destinati a impinguare il repertorio dei passi *terre à terre* a partire dal sec. xvi: «Come si volge con le piante strette / a terra e intra sé donna che balli, / e piede innanzi a piede a pena mette / volsesi in su i vermigli e in su i gialli / fioretti...», (Pg xxviii, 52-54).¹⁸

Se l'Inferno ha mantenuto quasi senza eccezione la metaforologia danzistica nei limiti del ballo umile, la danza di Matelda potrebbe definirsi come la trasposizione edenica di una *basse danse* aristocratica: eseguita senza salti e indugiante nelle finezze del disegno con passi solitamente piccoli e traslazioni parsimoniose. Il giro stesso della figura, eseguito sull'asse del corpo, quasi non comporta spostamenti nello spazio; l'alternanza dei piedi è così minimale che a stento assume la forma assertiva del camminare. Nella danza di Matelda, come nel concetto di danza che stava forgiandosi presso le enclavi signorili coeve, alligna un potenziale elevatissimo di ritenzione (o *contegno*), riduzione dello spazio e rimpicciolimento del gesto: una capacità di misurare l'azione e "portare se stessi" che di qui a pochi secoli sarà, dopo un lungo collaudo presso i modi di vita e di etichetta cortigiani, il "portamento", il *ballon* del ballerino e della ballerina classici. Nel segno di questa referenza discreta allo stile della danza elevata (cioè programmaticamente "bassa") del suo tempo, Dante per così dire modulava già lo scarto tra *ballo* e *danza* non già sul potenziale della mozione dinamica, ma sul parametro esteticamente e moralmente superiore della stasi; la stessa facoltà quasi innaturale e anti-organica di trattenere la vitalità del corpo danzante in *figura*, oggetto di contemplazione e auto-contemplazione, sarà assolutamente primordiale per lo sviluppo dei linguaggi della danza d'arte nell'Occidente cristianizzato. Introdotta nel contesto dell'Eden, a un sospiro dal Paradiso, quest'alleanza tra danza

e immobilità sta già preparando il paradosso cinetico della terza Cantica. Si noti, ancora, come il lungo episodio del Paradiso terrestre torni a proporre, trasformandolo in "ritegno", l'effetto di ritenzione dinamica che aveva caratterizzato le ultime battute dell'Inferno: al castigo della paralisi l'epilogo del Purgatorio sostituisce le squisitezze dell'autocontrollo. Anche per questo, dopo aver attribuito a Matelda i contrassegni della danza più nobile, sembra che Dante avverta la necessità di sgombrarne ulteriormente il campo semantico da ogni sospetto di licenziosità o sensualità, i caratteri che nella mentalità teologica del Medioevo vengono regolarmente associati al "ballo". Lo fa vestendo la danza di Matelda, or ora descritta, di associazioni verginali: «Volsesi in su i vermigli e in su i gialli / fioretti verso me non altrimenti / che vergine che li occhi onesti avvalli», (Pg xxviii, 55-57). Indicativa di una certa prurigine di Dante nel manovrare le metafore di ballo, una rettificazione di tipo analogo verrà a correggere, nuovamente nel segno della verginità, l'estesa similitudine di danza dedicata da Dante a Beatrice nella cantica successiva: «E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore / alla novizia, non per alcun fallo, / così vid'io lo schiarato splendore / venire a' due che si volgieno a nota / qual conveniensi al loro ardente amore. / Misesi lí nel canto e ne la rota; / e la mia donna in lor tenea l'aspetto / pur come sposa tacita ed immota», (Pd xxv, 103-111). Solo al prezzo di questa castità senz'ombra – tanto più tersa per il fatto di applicarsi a un contesto sensibile come il matrimonio – la danza potrà, nella fenomenologia del Paradiso Terrestre, associarsi agli accenti solenni della gran processione allegorica che occupa gran parte del Canto xxix, e che precede, come un trionfo trecentesco, la corrusca apparizione di Beatrice stessa come *figura theologiae*; una volta acquisite le prerogative di chiarezza, nobiltà e castità che la rendono spendibile in un contesto figurale alto, la danza potrà finanche descrivere la prestazione allegorica delle tre virtù teologali: «Tre donne in giro da la destra rota / venian danzando (...) / e or parean da la bianca tratte, / or da la rossa; e dal canto di questa / l'altre toglíen l'andare e tarde e ratte», (Pg xxix, 121-122; 127-129).¹⁹ Al rieditare il *topos* mitologico delle tre Grazie smarcandolo da ogni associazione venerea, Dante potrà altresì trattare tutta la processione dell'Eden come la danza destinata

18. Questa evoluzione di una certa idea di danza come "ornamento del suolo" culminerà, all'epoca del *Ballet de caractère* e del romanticismo danzistico, nel cosiddetto *tricotage*, che è come nell'800 verrà definendosi l'agilità dei piedi nell'esecuzione delle piccole batterie e del lavoro *terre à terre*.

19. L'apparizione delle Virtù in questa guisa è a sua volta un calco della cerchia allegorica di figure femminili invocata da Dante nella famosa Canzone dottrinarina *Tre donne intorno al cor* (*Rime*, 47 – civ), in Giovanni CONTINI (ed.), *Rime*, Torino, 1946.

ad amenizzare la riunione, lo sponsale simbolico con Beatrice, salutata dal coro come la vergine del Cantico dei Cantici: «...e un di loro, quasi da ciel messo, / *Veni, sponsa, de Libano*’ cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso» (Pg xxx, 10-12).²⁰ Danzata e di “alto tribo” (aristocratica) sarà parimenti l’intercessione delle tre Virtù acciocché sia rivelato a Dante lo splendore di Beatrice mercé, giustamente, dei “molti passi”, cioè a dire del grande travaglio cinetico che ha condotto il poeta sin qui: «...sé dimostrando di più alto tribo / ne li atti, *l’altre tre si fero avanti / danzando al loro angelico caribo*. / “Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi / era la sua canzone ‘al tuo fedele / *che, per vederti, ha mossi passi tanti!*”», (Pg xxxi, 133-135).²¹

Ora, la minuzia delle movenze, il contegno dei giri, la grazia floreale di Matelda e di altre delle entità femminili che affollano il Paradiso Terrestre non sono solo la reminiscenza, *sub specie aeternitatis*, di quella danza che l’aristocrazia europea stava approntando come simbolo della sua distinzione: rispondono, di fatto, alla specifica spazialità dello scenario edenico. Correlativo dinamico di un’interrogazione non meno sospesa che l’identità e la funzione delle sue misteriose abitatrici (Matelda per prima), la mozione che saluta Dante sulla vetta del Purgatorio è una danza anch’essa immobile, sospesa e perplessa, che deve parte del suo incanto al fatto che se ne disconosce il movente e che il suo *telos* – il florilegio – non esprime nessuna direzione precisa, nessun vettore, nessun vigore cinetico. Ragionandone con categorie labaniane verrebbe da dire che, come il tempo sospeso del Paradiso Terrestre compensa la cronicità laboriosa dell’espiazione, così la spazialità teleologica, il cammino segnato del Purgatorio si dissolve, qui, in una paradossale incertezza di tutti i parametri locali e direzionali. Poiché l’Eden è l’ultimo *luogo* concreto del poema, che prepara l’ascensione alle regioni dello *spazio* teologico, astratto e diafano del Paradiso, è importante che il suo regime spaziale, in linea con le prerogative generali del *locus amoenus* retorico coevo (luogo reale *secluso* dal mondo reale), risulti anch’esso, nella sua concretezza, parzialmente trasfigurato e come indecidibile: persino i suoi due fiumi, Lete ed Eunoé, sono di fatto un solo fiume che

scorre in due sensi opposti. Davanti allo spettacolo del giardino, Dante non tace il suo disorientamento: la danza di Matelda, irradiata come un fiore in tutte le direzioni e in nessuna, non fa che dare forma a questo felice smarrimento del poeta, comprensibile se si pensa che il Paradiso Terrestre, dalle cui delizie Adamo e Eva si videro rigettati nella Storia, doveva per forza di cose incarnare l’“Aldiqua”, l’Inizio assoluto dello “Spazio” della Storia; ricondurre la linearità della storia umana, intesa come progressione, direzionalità inesorabile e destinale, a una specie di apertura, di indefinitezza primigenia; essere la sede plenipotenziaria e in qualche modo “plenipotenziaria” di un grado 0 della distanza tra Dio e gli uomini; partecipare insomma, grazie a quest’apertura e inizialità, delle prerogative croniche e dinamiche del Mito, giocato anch’esso nella dimensione incerta di un *Illum Tempus*, incondizionalmente preterito e disubicato.²² È pertanto ovvio che la fenomenologia di Matelda, e quella delle molte personificazioni che abitano questa parte di Cantica, assuma contorni apertamente “ninfici”: «*E come ninfe che si givan sole / per le salvatiche ombre, disiendo / qual di vedere qual di fuggir lo sole, / allor si mosse contra il fiume, andando / su per la riva; e io pari di lei, / picciol passo con picciol seguitando. / Non eran cento tra i suoi passi e’ miei*», (Pg xxix, 4-9). Ninfica è l’equazione lessicale per cui nel Paradiso Terrestre tutto l’*andare* si configura come un *girsi* (aggirarsi); ninfica la frequenza con cui Dante sottolinea nel testo la musicalità delle movenze conteggiandole per sequenze regolari di passi (a tre a tre, a cento a cento): davvero il verbo di moto che meglio rappresenta la cinesiologia edenica è “passeggiare” (la locomozione senza meta il cui movimento si lascia guidare dal piacere), da intendersi qui in senso forte, come “andar facendo passi”. Passeggio in musica di questo tipo sarà persino il pellegrinaggio di Dante e Beatrice all’albero di Adamo: «*Sì passeggiando l’alta selva vota, / colpa di quella ch’al serpente crese, / temprava i passi un’angelica nota*», (Pg xxxii, 31-33).

Emblematico di questa *basse danse*, questo cinetismo “perplesso” o eccezione fisica dell’Eden, è l’episodio in cui Dante, condotto a bagnarsi nel Lete, ne emerge simbolicamente lavato della me-

20. Era d’altronde proprio della lettura anagogica medievale, perfettamente condivisa da Dante nel *Convivio* interpretare questo personaggio veterotestamentario come figura della Sapienza di Dio o della Dottrina rivelata, fondamento della chiesa. La sua applicazione a Beatrice, come sposa mistica e allegoria della scienza sacra, è per questo doppiamente coerente. Antonio E. QUAGLIO (ed.) *Convivio*, Firenze, 1964, II, XIV, 20; III, XV, 16.

21. Il *caribo* come aria musicale o canzone a ballo è attestato nelle rime coeve di Giacomino Pugliese. Luigi FILOMUSI-GUELFI, *L’angelico caribo* (Dante, Purgatorio XXI, 132), Firenze, 1890.

22. Fedele a una forzatura esegetica che avrebbe proliferato specialmente presso la filologia umanista, Dante cospira questo parallelismo tra il tempo del Mito classico e la condizione edenica secondo il dettato biblico nell’ultima parte del Canto xxviii: «*Quelli ch’anticamente poetaro / l’età de l’oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro. Qui fu innocente l’umana radice; / qui primavera sempre e ogni frutto / nettare è questo di che ciascun dice*». (Pg xxviii, 139-144).

moria del peccato: in Matelda, che officia il rituale purificatorio, il senso dinamico di quest'ultimo sgravio spirituale si esprime attraverso un definitivo affrancamento da ogni debito con il peso; di più, lo scivolare di una Matelda ormai ingravida sulle acque letee si risolve naturalmente nello slancio con cui Dante, mondo di ogni colpa, è consegnato alla "danza" delle virtù cardinali: «...la donna ch'io avea trovata sola / sopra me vidi, e dicea: "tiemmi, tiemmi!" / Tratto m'avea nel fiume infin la gola, / e tirandosi me dietro se'n giva / Sovresso l'acqua lieve come scola / [...] Indi mi tolse, e bagnato m'offerse / dentro alla danza delle quattro belle; / e ciascuna del braccio mi coperse», (Pg xxxi, 91-96; 103-105).

Minuziosamente epurata nei protocolli dinamici, nelle referenze sociali e finanche nelle parentele mitiche, la cinesiologia dell'ultimo tratto di Purgatorio è nondimeno ancora debitrice dei procedimenti descrittivi inerenti al *topos* del giardino; è ancora, per così dire, la danza concreta di corpi concreti in un paesaggio pittoricamente concreto come quello, primigenio, dell'Eden. A questa concretezza del luogo e degli accadimenti dobbiamo tra l'altro la dovizia di dettagli in ciò che concerne la prossemica dei personaggi (piedi, mani, maniere di girare, calcolo dei passi ecc.): nella Cantica successiva l'oggetto della descrizione dinamica sarà, semmai, la coreutica del Paradiso (linee, ranghi, circoli, masse), per l'ovvio motivo che a vedersi impegnati nelle complesse movimentazioni collettive saranno qui i corpi di pura luce, o corpi gloriosi, dei Beati, di quanti cioè Dio stesso gratificò con un'abbagliante dissomiglianza rispetto a qualunque corpo reale. Possiamo considerare l'accurata prossemica del Paradiso Terrestre come un ultimo omaggio del poema alla colorita fenomenologia del corpo fisico. Ora, se la sfida retorica del Paradiso è "significar per verba" il prodigio della trasumanazione, la cinesiologia paradisiaca non sarà da meno: verrà inscenando un movimento abbastanza siderale da porre in difficoltà il potere di evocazione della metafora stessa che è la danza; parola che si applicherà a accadimenti dinamici solo pallidamente imparentati con qualunque prototipo mondano o edenico: la differenza tra Giardino dell'Eden e Sfere celesti è, in questo senso, la stessa che tra *spectaculum* e *miraculum*.

3. Paradiso

Il Paradiso sviluppa, per così dire, il paradossoso di una danza che, proprio perché "nessuno" la danza, è la sola in grado di assomigliare a un

accadimento puro; meglio ancora, la sola che sia degna di questo nome. Non è in fondo l'ossessione tersicorea d'Occidente, questa d'immaginare che il nucleo simbolico della danza risieda "aldilà" della danza fenomenica e del corpo che la esegue? Di delegare e prorogare la rivelazione del gesto danzato, non solo nelle poetiche del balletto, ma anche nei contesti più moderni (i più segnati dal diktat dell'immanenza), a una "danza del futuro" (parola di Duncan) sempre più intrinsecamente vera, più conforme alla sua essenza, che quella dell'attualità? Non vi è, nelle fantasmagorie dinamiche del Paradiso, una sottile prefigurazione del feticcio teoretico che i maestri della modernità onoreranno al predicare la "danza pura" (Laban), la "danza assoluta" (Wigman), o finanche il "formalismo orchestico" (Cunningham)? Questi conati di trascendenza e nostalgie metafisiche della danza d'arte occidentale rimandano, possiamo dirlo, a un delirio dottrinario europeo cui il Medioevo offrì, nella rappresentazione del Paradiso, il cronotopo più efficace e, grazie a Dante, la migliore delle sintesi poetiche. Dedicherò il resto del mio studio a percorrere la fenomenologia, meravigliosamente aporetica, di questa "danza che non c'è".

Per cominciare, giunto al Paradiso dalla discesa tortuosa a un abisso, dalla faticosa scalata a una montagna e da una rincuorante escursione per rature edeniche, Dante si vede finalmente affrancato dall'obbligo di camminare. L'ascesa al regno della gloria avviene per salti o apnee narrative: quasi sempre, all'abbandonare uno dei cieli, il corpo del poeta "si ritrova" nella sfera successiva senza aver potuto sperimentare fisicamente il passaggio. Sarà Beatrice stessa, il più delle volte chi lo informerà dell'avvenuto *transitus*. Si ricordi che, seppure articolato nei luoghi fisici della cosmografia tolemaica, il Paradiso della Scolastica è soprattutto un luogo metafisico, una felice ubiquità concettuale, in cui la vertigine della traslazione coincide con il brivido dell'illuminazione teoretica. Non sarebbe insensato applicare alle singolarità di questo stazionabile "Dappertutto" che sono i cieli le categorie di Paul Virilio²³: Dante-personaggio non "viene" alle diverse sfere più di quanto le sfere stesse gli "sovven-gano", portate non già da un cambio della realtà fisica, ma da un affinamento delle capacità percettive e intellettuali. L'economia cinetica del Paradiso non contempla nessuna differenza tra il gesto fisico del viaggio e la convulsione mistica della visione: *extasis* in senso proprio, dove le dinamiche dell'ascensione si sovrappongono alla stazionarietà della contemplazione. Ora, proprio perché l'ascesa di Dante al mondo Sopralunare non è che il sintomo

23. Paul VIRILIO, *Estética de la desaparición*, Barcelona, 1988.

di un adattamento progressivo delle sue facoltà di intendimento e visione all'inimmaginabile grandezza di Dio, i parametri che ne misurano il movimento sono sempre ottici. Spesso, per esempio, l'approdo a un nuovo cielo è segnalato da un inatteso (perché impossibile secondo le logiche terrestri) incremento della bellezza di Beatrice. Risulta commovente, in Dante, quest'arrangiamento teologico del *topos* dell'innamorato che vede l'amata farsi più avvenente, contro ogni evidenza fisica, a misura che l'amore rincara la promessa di cielo iscritta nel suo volto.

Ora, così come il moto di Dante è la veste dinamica del suo apprendimento intellettuale della Grazia, il moto delle anime, nel Paradiso, è l'interfaccia ottica diretta di una gaudiosa *autopsis* o contemplazione interiore di Dio.²⁴ I due fenomeni, la captazione intellettuale di Dante e il movimento in sé dei Beati, sono una e una stessa cosa: sarebbe legittimo sospettare che la danza degli spiriti non sia, negli occhi di Dante, che l'epifenomeno congiurato per farsi una vaga idea dell'idea che i Beati hanno di Dio, e che li muove come una gasolina concettuale. Di più, verrebbe da dire che le verità ultime sono in sé così assolute, che l'unica maniera di smorzarne il paradosso, all'occhio del mortale che le visita, sia giustamente di ordinarle come accadimenti, muoverle affinché ne sia stemperata l'intollerabile ubicuità. Si ha la sensazione che Dante avvertisse la necessità di chiarire questa regola aporetica del trasumanare, insistendo sul carattere tautologico e autoptico del salire, proprio nell'ascesa al cielo di Venere che inaugura la serie dei cieli Maggiori: «*Io non m'accorsi del salire in ella; / Ma d'esservi entro mi fé assai fede / la donna mia ch'i' vidi far più bella. / E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand'una è ferma e l'altra va e riede, / vid'io in essa luce altre lucerne/ muoversi in giro più e men correnti/ al modo, credo, di lor viste interne*», (Pd VIII, 13-21).²⁵ Così come il movimento del poeta è solo un riflesso della statica bellezza di Beatrice, la luce inquieta delle anime (un accidente nello stabile splendore della sfera) è solo il riflesso di una inamovibile introspezione della Grazia.

A ribadire come nel Paradiso l'unica forza motrice sia l'intendimento, e a sottolineare quanto la dottrina relativa gli sia poeticamente familiare, Dante attribuisce agli angeli (citando l'incipit della prima Canzone del *Convivio*) la stessa virtù "metacinetica": «*Noi ci volgiam coi principi celesti/ d'un giro, d'un girare e d'una sete, / ai quali tu del mondo già dicesti: / "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete"*», (Pd VIII, 34-37). Quest'aporia del Paradiso – che la qualità delle sue multiple mozioni sia veicolata da leggi più ottiche che fisiche, e che le visioni di movimento siano piuttosto "movimenti della visione" – è possibile solo mercé l'irreale purezza del mondo Sopralunare, cioè la crescente trasparenza del mezzo celeste in cui ambedue, visione e movimento, accadono: la tersa vacuità dei cieli invalida, per così dire, ogni intervallo ottico, ogni concetto fisico di distanza. Di qui che la fenomenologia del *volgere*, a misura che Dante conquista le sfere esteriori, si affranchi da ogni attrito, da ogni opacità di svolgimento e apparizione. La danza degli Spiriti Attivi per amor di Gloria, nel Cielo di Mercurio, dopo la tirata di Giustiniano sull'Impero, dipende ancora dalle leggi della prospettiva aerea: «*Così, volgendosi alla nota sua, / fu viso a me cantar essa sustanza, / sopra la qual doppio lume s'addua; / ed essa e l'altra mossero a sua danza, / e quasi velocissime faville / mi si velar di subita distanza*», (Pd VII, 1-9). Ma all'avvicinare la fonte della Grazia, la pervasività di quest'ultima, emanata da Dio senza mediazioni, si esprime a sua volta in un definitivo annullamento ottico di tutte le distanze; così la descrizione della Candida Rosa dei Beati: «*La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza / non si smarriva, ma tutto prendeva / il quanto e 'l quale di quella allegrezza. / Presso e lontano, lì, né pon né leva: / che dove Dio senza mezzo governa, / la legge natural nulla rileva*», (Pd XXX, 121-123). Così "diafano" che il fulgore di Dio lo attraversa, per così dire, alla velocità della luce, l'Empireo, ultima frontiera dei cieli, non lascia traccia dell'opacità – della "lentezza" ottica – che nei cieli più bassi ingombrava ancora la visione. Basti per questo la memorabile immagine di "affondamento" con cui, presso il cielo della Luna, Dante descrive lo svanire delle anime e del loro

24. La *Autopsis* come diretta contemplazione interiore di Dio, si configurava a sua volta, nel pensiero di Plotino e nella filosofia ermetica, come una "speculazione" in senso etimologico, consistente nell'accogliere e riflettere la natura di Dio come in uno specchio, riflettendosi a propria volta in esso. Alain BESANÇON, *La imagen prohibida*, Madrid, 2003, p. 76.

25. Una dinamica dello stesso tipo, per cui pensiero e movimento viaggiano alla stessa velocità, si ritrova nell'ascesa al Cielo del Sole: «*Lo ministro maggior de la natura / [...] si girava per le spire/ in che più tosto ognora s'appresenta; / e io era con lui; ma del salire / non m'accors'io, se non com'uom s'accorge, / anzi 'l primo pensier, del suo venire*». (Pd X, 34-36); e più tardi nella descrizione che San Pier Damiani, campione degli Spiriti Contemplanti, offre della sua natura luminosa e dinamica: «*Né venni prima a l'ultima parola / che del suo mezzo fece il lume centro, / girando sé come veloce mola; / poi rispuose l'amor che v'era dentro: / [...] "Quinci vien l'allegrezza ond'io fiammeggio; / perch'a la vista mia, quant'ella è chiara, / la chiarezza della fiamma pareggio"*». (Pd XXI, 79-90).

canto: «Così parlo mi e poi comincio “Ave / Maria” cantando, e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave», (Pd III, 121-123). Se, in base alle logiche di progressione e perfezionamento del Paradiso non deve stupire che, raggiunta l’assise dell’Empireo, vera *apokatastasis* (la ri-unione di tutte le anime in Dio), gli Eletti godano infine la profusione della Grazia senza muoversi dai loro scanni, nel pleroma della Candida Rosa come estremo, maestoso, conchiuso schiudersi di ogni raggianza e circolarità dell’Oltremondo dantesco (Pd xxxii, 103-117), neppure deve stupire che, in questo contesto, alla gaudiosa stasi dei Beati il poeta risponda, immobile anch’egli, con uno sguardo “danzante”, erede autoptico di tutte le circolazioni, di tutte le dinamiche del poema: «...su per la viva luce passeggiando / menava io li occhi per li gradi, / mo sú, mo giù e mo recirculando», (Pd xxxi, 46-48).²⁶ E non solo: il libero “passeggiare”, lo spaziare dello sguardo di Dante lungo i petali della Rosa, sullo sfondo della “Summa” paradisiaca che è l’Empireo, dove si premia la lealtà a Dio, è l’opposto esatto della congelazione, del rattrappimento universale che, nella laguna di Cocito, puniva la slealtà dei traditori, giungendo a ghiacciarne finanche lo sguardo: «... e quei piegano i colli; / e poi ch’ebber li visi a me eretti, / li occhi lor, ch’eran pria pur dentro molli, / gocciar su per le labbra, e ‘l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli», (If xxxii, 44-48).

Ora, l’equazione celestiale tra estatica della visione interiore e cinetica dell’apparenza esteriore è da attribuirsi al fatto che i Beati partecipano tutti, con intensità variabile, di alcune qualità fondamentali del Dio della Scolastica, Motore Immobile il cui stato di riposo, a sua volta, «significa non già inerzia o apraxia, ma una forma dell’agire che non comporta né sofferenza né fatica».²⁷ La preminenza delle forme e dei protocolli circolari, nell’Universo ultraterreno di Dante può per molti aspetti dedursi, come un postulato geometrico, proprio da queste peculiarità teologiche. Mi rifaccio in parte alla brillante proposta di Agamben sull’archeologia del potere politico in Occidente. In linea con la scienza sacra del suo secolo, possiamo dire che anche nel paradigma teologico dantesco Dio occupi (o dis-occupi), come in un dispositivo “governamentale”, il centro vuoto e ineffabile del suo regno di Gloria. Questo stesso paradigma, per cui era coesistente all’efficienza del potere divino che la sua “singolarità” (in senso fisico, come punto unico dello spazio, centro

assoluto) unificasse la plenitudine e il vuoto in un solo luogo (o in un solo *topos* concettuale, o *volu-me*), apparteneva già al *corpus* dottrinario del giudaismo ellenistico, che presentava la vita futura come “incorruttibile” e “libera da cure”. Gli Eletti vi avrebbero ricevuto da Dio, a premio della santità, una “corona di gloria” (*stephanos tes doxes*); corona che molto presto, già nelle lettere paoline e negli Atti degli Apostoli, doveva assurgere a metafora generale della beatitudine ultraterrena: “Sii fedele fino alla morte e ti darò la Corona della Vita.” (Ap 2, 10). Questo simbolo regale non è solo l’espressione del sabatismo, della *katapausis* o riposo accordato generalmente agli abitanti del Paradiso, chiamati a condividere l’immota grandezza della corte celeste e del suo sovrano; è anche l’immagine plastica di una operatività corale che si svolge rigorosamente, per i Beati, attorno alla quiescenza assoluta di un vuoto che è Dio, come emanazione diretta, margine descrittivo, circoscrizione di quel vuoto. Il riposo dei Santi non può insomma tradursi in una stasi assoluta; non può essere *per sé* (che è privilegio di Dio): deve di fatto *avvenire* in referenza a Dio, “derivarne” gestualmente la gloria, dandosi nella forma perfetta, isotopica, geometricamente stabile di una corona, una circonferenza (l’unica forma geometrica la cui rotazione attorno al centro, sul piano astratto della geometria, non si lascia apprezzare come un movimento, perché la figura che costituisce non mostra, fenomenicamente, nessuna traslazione): siderale *carola* attorno a un punto fisso, così perfetta che danza persino quando non si muove. La circolazione, dunque, il *perpetuum mobile* del Paradiso permette ai corpi gloriosi di manifestare il loro gaudium non solo senza infrangere la norma della *katapausis*; ma anche senza effettuare nessuna delle azioni, gesti, gesticolazioni o mozioni “operatrici di cambio” che li rigetterebbero negli statuti del corpo terreno e storico (un’azione tangibilmente produttiva di questo tipo era ancora, nella *Divina Commedia*, il “lavoro” del Purgatorio). In questo senso, davvero la mozione paradisiaca assume il carattere di una auto-mozione – quando non “automazione” – assoluta, possibile solo a condizione di una coincidenza assoluta tra moventi esterni e interni: equazione tra l’amore divino e l’arbitrio umano, tra legge universale e anelo individuale, tra “muoversi” ed “essere mossi”. All’eliminazione di ogni attrito tra la volontà di Dio e l’agire umano o, che è lo stesso, di ogni scompenso tra potenza statica e atto dinamico,

26. Lo sguardo di Dante spazia analogamente sul mondo creato dal punto di osservazione privilegiato del Cielo delle Stelle Fisse: «Col viso ritornai per tutte quante / le sette spere...» (Pd xxii, 133-134).

27. Giorgio AGAMBEN, *Il regno e la gloria*, Torino, 2008, p. 261.

contribuisce la specifica conformazione meta-fisica delle anime, perfettamente insostanziali e diafane anch'esse: ubicate agli antipodi dell'opacità e della resistenza proprie del corpo terreno, non è un caso che esse appaiano sempre come corpi luminosi, e che per molti aspetti la loro prestazione dinamica ricordi la pura "effettuazione" di una vitalità senza vita; effettuazione, dico, perché la sua unica causa, il divino amore, è in se stessa una causa così "prima" da postularsi a sua volta come un effetto svincolato da ogni causalità. La perfetta auto-mozione dei Beati, in questo senso, consiste in un celestiale "muoversi per sé" che può leggersi come il correlativo dinamico dell'"omeostasi", lo "stare per sé" di Dio. Beatitudine, per questo mondo fuori del tempo, è la facoltà di "effettuare la causa" senza che la relazione tra causa ed effetto valga come un rapporto di successione, o viceversa di offrire l'apparenza della successione come un'interfaccia percettiva della simultaneità; il circolo non è altro che la forma geometrica di questa tautologia gaudiosa, questa *hipostasis* della vita e del suo movimento: «La vita, che una volta sospese tutte le forme, diviene adesso essa stessa, nella gloria, una forma. Impassibilità, leggerezza, sottigliezza e chiarezza diventano così le qualità che definiscono, secondo i teologi, la vita del corpo glorioso».²⁸

Gli statuti di questo corpo, dedito unicamente all'operazione paradisiaca della sua *katapausis*, della sua inattività, datavano già della riflessione teologico-politica di Agostino, il primo a parlare della beatitudine come di un "sabbatum non habens vesperam" (*De civitate Dei*, 22, 29); a inscrivere tra le singolarità della Città di Dio la paradossale equazione di *otium* e *actio*: «Si tratta di uno stato [quello degli Eletti] che non conosce né accidia né indigenza, e in cui i movimenti, che non è nemmeno possibile immaginare, saranno in ogni caso pieni di gloria, dignità e decoro».²⁹ La promessa agostiniana non potrebbe essere più chiara: fatti perfetti da una Grazia superiore, "vacabimus in aeterno" (*Ibi*, 22, 30). Per quanto l'ultima espressione venga normalmente tradotta

con "riposeremo eternamente", non si può fare a meno di accludere al suo senso gli aspetti dinamici del *vacare* latino ("vagare") che riassume oppostamente l'idea di una mozione indefessa, libera da finalità e multidirezionale. Se a questo si aggiunge la parentela etimologica tra *vacare* e *vacuum* ("vuoto"), "vacabimus in aeterno" viene a significare la perpetua sospensione dei Beati nel vuoto spinto dei cieli. Riposeremo e saremo eternamente inoperanti nell'unico modo che salvi plausibilmente la differenza tra noi e il re dell'Universo, cioè muovendoci senza posa in una specie di interminabile apnea, di incondizionata *suspense* dinamica: e questo movimento farà di noi l'atto che incorona l'immota, invisibile potenza di Dio. Siamo davvero sulle soglie di una civiltà della danza che sarà interamente segnata dal paradigma di un corpo la cui attività, perfusa di grazia (non a caso il più popolare parametro estetico del balletto), esprime l'inattività, la non strumentalità, la letterale "vaghezza" del corpo paradisiaco.³⁰

Ancora, alieno com'è a ogni finalità che non sia la gloria, vale per quel corpo lo stesso mandato generale che per tutto il regno di Dio: "figuram implere": adempiere, cioè, compiere alla lettera e senza scarti tutte quelle verità che la storia umana ha dispiegato cifrandole, mascherandole in *figure*; la performance dei cieli è realizzare la plenitudine (o *pleroma*), il senso riposto della *figura* generale dell'eterno che è la storia terrena nello stesso luogo, il Paradiso, in cui il piano della divina Provvidenza si dichiara senza veli: la luce accecante del Paradiso non è che la rivelazione del segreto, della verità soggiacente all'infinita varietà del "visibile" che è il mondo, la sua *hipostasis*.³¹ Parimenti, nelle nomenclature della danza occidentale il concetto di *figura* afferirà a questa stessa capacità del corpo danzante di adempiere il disegno comminatogli dalla tecnica o dallo stile come se facendolo ponesse in atto una potenza, o un'essenza, già iscritte nel suo movimento "pedestre": rivelazione a agnizione della "figura di corpo" che soggiace al corpo terreno: le figure del balletto ottocentesco e dei balli sociali saranno le ultime trasposizioni

28. AGAMBEN, cit. (en nota 27), pp. 268-269.

29. Id., p. 261.

30. Pure, non bisogna ingannarsi: immaginato come "corpo in sé", o come la realizzazione di un'astorica, adamitica immenza, il corpo presuntamente reale e naturale della danza moderna non sarà, di fatto, un'astrazione meno ideologica, meno auto-postulante che il corpo "aggraziato" della danza ottocentesca.

31. Quest'idea che l'essenza ignea e dinamica degli astri potesse essere interpretata al tempo stesso in termini iconici e statici, come la più perfetta delle effigi (quando non come una "statua di luce") era già appartenuta al *topos* mitico del catasterismo (cioè la metamorfosi della figura terrena in costellazione. La tradizione stoica, con Manilio, aveva ereditato il concetto rifondendolo in una generale difesa dell'astronomia e dell'*epinomis* (il conoscimento dei cieli) come essenza di ogni teologia: la riformulazione dell'immagine degli dei come corpi luminosi è in questo senso, il vero precedente dell'*hipostasis* del corpo dei santi: «Non si vedranno mai immagini sante più belle, più condivise dall'umanità intera, né erette in luoghi più degni». (*Epinomis*, 984 a.).

mondane di una “ipostasi” del corpo³², “fatto figura di sé”, il cui senso ultimo è ancora e sempre una escatologia.

Ma è il tempo stesso, in Paradiso, ad adempiere la sua implicita promessa di eternità: entelechia escatologica, grazie alla quale il moto dinamico con cui la storia si sforzava ancora di adempiere, di gesticolare le sue figure e profezie, compiendole per tappe e approssimazioni, cioè con figure sempre nuove, si sussume qui nell'estasi di una automozione così irrelata da sconfinare nell'immobilità. Se si può immaginare come “interminato” il movimento affannoso della Storia, possiamo dire che dal Cielo gli faccia eco, superandolo, un moto senza fine né fini: definitivo (se un movimento può esserlo – di qui il suo paradosso) perché attiene agli statuti della Rivelazione, ma proprio per questo sospeso al movente gratuito e circolare di non adempiere ormai altro che se stesso: di rivelarsi senza posa. Nulla di strano se gli stessi Beati il cui moto Dante può osservare nei singoli Cieli, occupano tutti, nell'istante stesso in cui il poeta li vede danzare, un posto a sedere nella gran corte dell'Empireo, dove esibiscono infine il reverso quiescente della loro “vacanza”.

Il Paradiso è luogo di paradossi: fisici, spaziali, ponderali, cinetici; dalla penetrazione del corpo di Dante, fatto “sottile”, nel “corpo” traslucido delle sfere celesti; (cfr. *Pd* II, 133-138), all'ubiquità di fatto delle anime, tutte mosse secondo il loro merito nella gerarchia della Grazia, e al tempo stesso tutte immote nell'assise della Candida Rosa; e ancora alla coincidenza tra velocità e stato di quiete: «“Tu non se'n terra sì come tu credi; / Ma folgore, fuggendo il proprio sito / non corre come tu ch'ad esso riedi”! [...] E dissi: “Già requievi / di grande ammirazion; ma ora ammira / com'io trascenda questi corpi lievi”», (*Pd* I, 91-99). Così il trasumanare di Dante, libero dei pericoli dell'Inferno e delle fatiche del Purgatorio, sposa il peculiare assetto “antigravitazionale” del Paradiso, in cui si sale attratti da una forza (meta)fisica che è l'inverso speculare delle leggi ponderali che regolano la caduta a valle dei torrenti; l'opposto fisico e morale della caduta: qui si precipita, o si scorre verso il cielo: «Non dei più ammirar, se bene stimo / lo tuo salir, se non come d'un rivo / se d'alto monte scende giuso ad imo. / Maraviglia sarebbe in te se,

privo / d'impedimento, giù ti fossi assiso, / com'a terra quiete in foco vivo», (*Pd* I, 136-138). È naturale che nel cielo più esterno di tutti, plaga di cosmo in cui la luce ha sostituito ogni altro mezzo, ogni altro “contenuto dello spazio”, la ubiqua, immobile profusione di quella luce senz'ombre si concili perfettamente con l'eccezionale rapidità del Primo Mobile: «La provedeneza, che cotanto assetta, / del suo lume fa 'l ciel sempre quieto / nel qual si volge quel c'ha maggior fretta», (*Pd* I, 121-123).

Diventano più chiare, a questo punto, le implicazioni teologiche e la struttura fenomenologica della più famosa delle danze paradisiache, nel Cielo del Sole. Trattandosi della sintesi (o iperbole) di tutte le circolazioni viste sinora, è abbastanza naturale che il punto di vista di Dante venga a trovarsi esattamente nel centro geometrico della *gloriosa rota* o *corona* formata dagli Spiriti Sapienti: «Io vidi più fulgor vivi e vincenti / far di noi centro e di sé far corona / più dolci in voce che in vista lucenti», (*Pd* X, 64-66). Sin dall'avvio della festa cosmologica, l'accordo tra musica e movimento è così perfetto da sconfinare nella sinestesia: in una sola luce convergono il fulgore dell'aspetto e la dolcezza del suono. Di seguito, a confermare lo statuto bifronte della “vacanza” paradisiaca, sospesa tra *stasis* e *kinesis*, viene quella che è forse, di tutto il poema, la più bella incursione retorica nella danza, evocata emblematicamente a descrivere il senso non già di un'attività, ma di un'immobilità, di un'apnea del movimento: «Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine ai fermi poli, / donne mi parver, non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte» (*Pd* X, 76-81). Nessuna immagine, nella letteratura medievale, è stata più efficace nell'enunciare la ragione dell'importanza che le pause e pose cinetiche³³ stavano assumendo presso la neonata danza d'arte: da questi incantamenti abrupti e imperscrutabili del movimento, Dante e il costume aristocratico misuravano la facoltà della danza di trascendere se stessa, di “essere se stessa in essenza” – come accadeva di Dio – di là da ogni espressione dinamica; di danzarsi tacitamente al di sopra del mondo fenomenico.

Ancora, viene in chiaro, qui, una curiosa alleanza tra il paradosso cinetico (l'immobilità come

32. L'impiego delle punte nella tecnica del classicismo maturo, che offre al corpo una sovranaturale apparenza di elevazione, è a tutti gli effetti la versione più matura, la più letterale, di questa ipostasi del corpo danzante, del suo assurgere a “figura in atto”.

33. Sul prestigio di questi equilibri statici Domenico da Piacenza baserà, nel contesto della danza cortigiana, il principio del “ballare per fantasmata” (essendo i fantasmata le pose assunte e mantenute innaturalmente dal corpo tra un passaggio dinamico e l'altro). Progressivamente, la consuetudine del *ballet de cour* verrà agglutinando ai formati preesistenti di virtuosismo statico la complicazione ulteriore dell'equilibrio, fino alla prestazione ballettistica e, per così dire, supremazia dell'equilibrio in punta presso la tecnica dell'800 maturo.

moto perpetuo), e quello ottico del Paradiso, che fa concettualmente intercambiabili il moto e la vista. La conseguenza è un'equazione tra accciamento e immobilità: così come l'entelechia del movimento è la sua *katapausis*, l'entelechia della visione è l'abbaglio: perciò Dante, volendo restituire il senso segretamente dinamico di una delle "pause danzate" dell'episodio, lo compara genialmente con l'attitudine dell'occhio che, posto a contemplare ciò che ama, esprime la delizia della sua visione chiudendosi: «... insieme a punto e a voler quietarsi, / pur come li occhi che al piacer che i move / conviene insieme chiudere e levarsi», (*Pd* XII, 25-27).

Il fatto che a folgorare l'essenza della danza dei Beati siano le sue battute d'arresto aiuta a spiegare altresì la funzione, interstiziale e di raccordo, delle occorrenze tersicoree nel complesso del poema. Se le sue pause sono così danzanti, è perché la danza stessa costituisce, nell'Oltremondo dantesco, la forma attiva di una pausa, di un'apnea del discorso. In quest'aspetto il Paradiso perfeziona la tendenza, propria già delle Cantiche precedenti, a collocare i turbamenti dinamici (retrocessioni, deviazioni, circolazioni, rallentamenti e accelerazioni) sulla soglia critica di un incontro o di un dialogo, come se ne aprisse e chiudesse lo spazio retorico. Nell'Inferno queste "turbolenze" fungevano spesso da mediazione cinetica tra il moto inesorabile della pena e la battuta d'arresto, la tregua del penare, condizione imprescindibile affinché dal marasma della dannazione generale sorgessero identità, scambi, singolarità, eloquenza; mediazione, in fondo, tra la cacofonia dell'Inferno e il silenzio che, eccezionalmente, permette alla parola di esistere. In nessun episodio questa dialettica era tanto chiara come al Canto v, dove la sontuosa distensione retorica del discorso di Francesca, travolta con i lussuriosi dal turbine della bufera infernale, giunge solo alla fine di un progressivo ordinarsi della *dynamis* della pena in configurazioni via via più ordinate, più pacate e infine silenziose. Non si è rilevata a sufficienza la contraddizione energetica che vi è tra la prima descrizione della pena dei dannati, inesorabile tormenta che «di qua, di là, di su, di giù li mena» (*If* v, 43), e le similitudini di volo animale con cui Dante la riveste: tutte metafore che già l'antichità aveva associato alla danza (e che non abbandoneranno i temari del balletto fino alla fine dell'800), ma soprattutto immagini di un fluttuare "ordinato", lirico, il cui effetto retorico è meno di illustrare la violenza dei venti infernali che di ammansirla; finanche la deviazione con cui Paolo

e Francesca raggiungono Dante, fuorviandosi per un momento dal vortice delle anime, è una pacifica immagine di "colombe dal disio chiamate" (*If* v, 82): questo desiderio che "chiama" è in un certo senso l'opposto simmetrico, la spiritualizzazione del desiderio che "spinge" i lussuriosi a peccare e il cui contrappasso è l'infaticabile spirare in circolo della bufera infernale. Affinché Francesca possa narrare la sua storia è necessario che questa centrifuga taccia; *katapausis* che è possibile solo perché una mozione singolare (o una e-mozione), il desiderio di Francesca di tornare simbolicamente a casa, di soggettivarsi mediante un atto di parola, ha contraddetto la forza motrice generale, l'anonimo e disordinato girare dei lussuriosi. Non è un caso che l'incipit del suo discorso, quello che evoca la terra natia, sia il verbo "sedere": «"Di quel che udire e che parlar vi piace / noi udiremo e parleremo a voi / mentre che 'l vento come fa ci tace. / Siede la terra dove nata fui / sulla marina ove 'l Po discende / per aver pace coi seguaci sui"», (*If* v, 94-100). Sarà più facile, nella *Commedia*, isolare i contenuti direttamente o indirettamente danzistici, se insistiamo sul fatto che essi rappresentano per così dire la modulazione retorica, il turbamento discorsivo di un dinamismo più univoco e generale; che sono insomma mozioni "figurate", forme discorsive e *tropi* (deviazioni) di una norma dinamica genericamente assegnata al congiunto dell'Oltremondo: nulla di più logico, considerato che la retorica è, a sua volta, una "danza figurata" del linguaggio. Non deve dunque stupire che il pleroma del Paradiso adempia del tutto questa dialettica che fa della danza un'apnea dinamica o *suspense* dell'eloquenza, quando non una musicalizzazione del discorso, come se la retorica, al tacere, passasse in consegna le sue figure alla mozione o viceversa la mozione, all'arrestarsi, comminasse al discorso le sue flessuosità: è un fatto evidente nel Cielo del Sole, dove le circolazioni dei Beati servono a riempire di danza e musica la *suspense* discorsiva tra un apologo e l'altro, come intermezzi, *entremeses* o *divertissements* metafisici: forma "altra" dell'argomentazione scolastica. Se dunque la cinesiologia del Paradiso si attiene in generale al *topos* dinamico della circolazione, è nondimeno innegabile che, a partire dal Cielo del Sole, questo moto di base verrà declinandosi in figurazioni collettive e "danze gerogliche" sempre più estreme, dalla croce di Marte, all'aquila di Giove, alla scala di Saturno, al fiume di luce e alla Candida Rosa dell'Empireo³⁴. Il senso retorico di queste metamorfosi iconiche del circolare viene in chiaro già a partire del sesto Cielo, dove gli Spiriti

34. Rispettivamente in *Pd* XIV, 82-139; *Pd* XVIII, 70-114; *Pd* XXI, 43-126; *Pd* XXX, 55-123.

Combattenti formano a vicenda, con le loro evoluzioni aeree, le lettere del motto sacro *Diligite Iustitiam qui iudicatis terram*: episodio per il quale Dante non esita a rispolverare l'immagine di volo in stormo già associata nel Canto V al tormento dei lussuriosi, calcandola di nuovo sui versi latini di Lucano che enunciavano la somiglianza tra volo delle gru e scrittura geroglifica: «...primoque volatu effingunt varias, casu monstrante, figuras», (*Phars.* v, 712-713). Se il volo di Francesca era già figura dinamica di un "alarsi" del silenzio che preparava naturalmente un discorso "alato", una tregua discorsiva, le evoluzioni aeree del Cielo di Giove sono vera e propria scrittura danzata: «E come augelli surti di rivera, / quasi congratulando a lor pasture, / fanno di sé or tonda or altra schiera, / sì dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano, e faciensì / or D or I, or L in sue figure. / Prima, cantando, a sua nota moviensì; / poi, diventando l'un di questi segni, / un poco s'arrestavano e taciensì», (*Pd* XVIII, 73-81).³⁵

Perfette in tutto, le danze paradisiache esibiscono, tra le altre qualità, quell'inarrivabile precisione temporale che la cultura del Medioevo, malato d'inesattezza metrica,³⁶ aveva associato sempre e solo ai moti dei corpi celesti (giustamente in forza della loro "sottigliezza" materiale), salutando i primi orologi meccanici come la prodigiosa opportunità di vedere realizzato il postulato dell'esattezza cosmica in un oggetto terreno. Le estese similitudini "orologiaie" abbinata da Dante alla *rota* degli Spiriti perseguono pertanto il chiaro obiettivo di esaltarne il suprematismo³⁷, di celebrare un'astrazione tutta matematica del girare. Non sarà superfluo sottolineare il rinnovato accenno, nel contesto di questa similitudine, all'area semantica nuziale: «Indi, come orologio che ne chiama / ne l'ora che lo sposo di dio surge / a mattinar lo sposo perché l'ami, / che l'una parte

e l'altra tira e urge, / tin tin sonando con sì dolce nota, / che 'l ben disposto spirto d'amor turge; / così vid'io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra / e in dolcezza ch'esser non po' nota / se non colà dove gioir s'insempra», (*Pd* x, 139-148). La purezza del calcolo temporale comunica insomma alla danza una specie di castità, e il senso di quest'immacolatezza cronica è da ricercarsi nella profusione di dettagli con cui Dante allude alle astuzie tecniche dell'orologio, alla danza interna, per così dire, del suo meccanismo: i verbi *tirare* e *urgere* sembrano calcati sul funzionamento reale, per pulegge e rotelle, degli orologi costruiti a partire dalla metà del sec. XIII;³⁸ di più, se la descrizione dell'assetto concentrico della danza nel cielo del Sole sembra imitare le ruote di differente diametro che conformavano la struttura interna di quegli stessi orologi,³⁹ l'allusione nuziale e il *tin tin* che l'accompagnano potrebbero interpretarsi come un riferimento diretto al modello tecnologico dello Svegliarino Monastico: il meccanismo a orologeria (dotato anch'esso di una ruota a corona e di un pennone) che nei monasteri chiamava i religiosi alla recita del Mattutino. Matrimonio, in questo contesto, è l'unione simbolica tra Cristo e il clero conventuale. Nulla di più ovvio, considerato che l'asse tematico del Cielo del Sole è proprio la celebrazione della vita monastica, mediante l'elogio dei due santi campioni di quello stile di vita, Francesco e Domenico, e l'encomio della *regola* da essi fondata: vi è per così dire una continuità metaforologica tra la precisione della routine monastica, l'esattezza degli orologi e la purezza della danza che li esalta: un sistema di risonanze metaforiche ancora più infallibile se si pensa che, nelle parole di San Tommaso al Canto XI, il rapporto tra Francesco e Madonna Povertà viene poetizzato in termini squisitamente coniugali.

35. Affrancato com'è dagli attriti terrestri e da ogni onere gravitazionale, è abbastanza ovvio che al movimento corale dei Beati si confacciano le splendide similitudini di Dante ispirate al comportamento dei volatili, non solo in virtù evidenti qualità di leggerezza e agilità che essi ispirano, ma anche perché gli stormi d'uccelli illustrano il principio di un'armonia istintiva e di una compattezza del congiunto che è per così dire la *summa* di molte differenze dinamiche e varianti spaziali. Ne è un esempio straordinario la similitudine del Cielo di Saturno: «E come, per lo natural costume, / le pole insieme, al cominciar del giorno, / si movono a scaldar le fredde piume; / poi altre vanno via senza ritorno, / altre rivolgon sé onde son mosse, / a altre roteando fan soggiorno; / tal modo parve me che quivi fosse...», (*Pd* XXI, 34-40).

36. Alexandro KOIRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, 1983.

37. Profetica anche in questo, la metaforologia di Dante preannuncia di fatto un'associazione tra danza e orologeria che le retoriche del balletto occidentale torneranno a invocare (e infine a trasformare in un luogo comune) precisamente nelle epoche di massimo splendore tecnico: l'orologio come iper-metafora della prodigiosa esattezza e sincronia della prestazione danzata sarà per esempio un leit-motif del ballettismo russo nella fase di Petipa e Invanov.

38. D. S. LANDES, *Revolution in time. Clocks and the making of Modern World*, Cambridge, 1983. Giuseppe ZOLLO, «Traiettorie tecnologiche nell'invenzione dell'orologio meccanico nel Medioevo», in *A.I.S.I., Atti del Quarto Convegno Internazionale di Storia dell'Ingegneria, Napoli, 16-18 aprile 2012*.

39. Nei modelli basici si trattava della *Ruota Maestra* e della cosiddetta *Ruota Caterina*, in cui denti erano disposti precisamente in forma di corona.

Dato che la trasparenza ed esattezza dinamica del Paradiso dipende in ultima istanza dalla simmetria perfetta tra amore di dio e afflato interiore, cioè dal paradosso di un costante riprodursi del desiderio in sé, non sarebbe del tutto forzato applicare alle danze del Sole e alla loro metaforologia la definizione di “macchina desiderante” che in tempi recenti Deleuze ha coniato per descrivere la “propriocezione” del corpo schizofrenico o la poetica delle “macchine celibi” (“monacalmente” celibi, se si vuole) della scultura cinetica surrealista.⁴⁰ «*Il tripudio e l'altra festa grande / sì del cantare e sì del fiammeggiarsi...*» (Pd XII, 22-23): di nuovo, il riferimento al tripudio (che rientrava nel glossario della danza coeva) non deve far pensare a un'improvvisa sterzata del Canto verso referenti triviali: quando non veniva impiegato come semplice sinonimo di “danza” (come nel più tardivo *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* di Guglielmo Ebreo da Pesaro),⁴¹ *tripudium* indicava, nelle fonti latine, una danza la cui esecuzione, nella Roma antica, era limitata alla casta sacerdotale. Quanto all'immagine degli orologi, in assonanza con il *topos* tersicoreo della *carola* medievale, lungi dal descrivere semplicemente la precisione del movimento danzato, essa funge anche da metafora della sua policronia (cioè del sincronismo, nel movimento della danza, di più velocità differenti). E dacché questo sincronismo è anche la qualità specifica del cosmo tolemaico,⁴² non stupisce che l'alleanza metaforica tra carole e orologi si ribadisca laddove, nel cielo delle stelle fisse, la geometria angelica di quel cosmo può essere ammirata in tutta la sua estensione e complessità: «*E come cerchi in temprà d'oriuoli / si giran sì, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e l'ultimo che voli; / così quelle carole, differente-*

mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente», (Pd xxiv, 13-18). Si noti, qui, l'eccezionale arditezza dell'*enjambement* su *differente-mente*, che davvero sembra sottolineare, dilungare prosodicamente il mistero della sincronia come perfetto accordo di cose dissomiglianti, e della danza come paradigma di un segreto “chiamarsi a vicenda” di gesti differenti, alieno al caos, alla interferenza e cacofonia delle gesticolazioni mondane. E ancora, il sincronismo siderale degli episodi tersicorei nel Paradiso rifà cinematicamente la polifonia che Dante descrive al dotare quegli episodi di una colonna sonora. Appare così più comprensibile la necessità, sulla scorta del prototipo esposto nell'episodio degli Spiriti Sapiienti, di assemblare in un unico asse paradigmatico il dato danzistico della *carola*, quello meccanico della *mola* e quello musicale della *rota*: non solo la terza Cantica inscena una *machina mundi* degna della dottrina lucreziana (*De Rerum Natura* v, 96)⁴³; al declinare in metafore il carattere di pluralità cronica dei primi orologi meccanici, Dante elude anche la possibile contraddizione musicale che deriva dal suo ardito impiego “sacro” della danza, se si considera che la musica religiosa coeva era piuttosto fedele a un'idea di ritmo “discrezionale”, decisamente incompatibile con il ballo. Al contrario, per lo stile di composizione polifonica che si concretizzò già alla fine del sec. XIII, e che a partire dal 1320 Philippe de Vitry e Johannes de Muris avrebbero battezzato *Ars Nove Musice* (o *Ars Nova Musicae*), l'unico modo di garantire l'unità differenziale delle voci era di sottometerle tutte alla regola di un disegno ritmico comune e prestabilito: la *musica mensurabilis* del nuovo stile si opponeva, in questo, alla liquidità cronica del *cantus planus*. Optando per quest'ultimo come

40. Bazon Brock, «Immacolata concezione e macchine celibi», in Harald Szeemann (ed.), *Le macchini celibi*, Milano, 1975, pp. 79-89. Gilles Deleuze, *L'anti-oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, 1972, pp. 7-59.

41. Ancor più significativo è il fatto che il ricorso al termine *tripudium*, in un trattato che, come quello di Guglielmo Ebreo era redatto interamente in volgare, pretendesse con un latinismo di matrice direttamente ciceroniana (*Sest.* 88) conferire alla “danza” (così Guglielmo traduce *tripudium* nella versione italiana del titolo apposta alla latina) una patina di rispettabilità umanistica cui il semplice “ballo” (*chorea*) non poteva aspirare. Zoa Alonso Fernández, «Vocabulario Latino de la Danza en los tratados del Quattrocento italiano», *ActaLauris*, n. 1, 2013, pp. 37-56.

42. Illuminante in questo senso la lunga perifrasi ordita da Dante per descrivere la danza dei Beati nell'incipit del Canto XIII, dove la perfezione dello spettacolo dinamico offerto dalla doppia corona degli Spiriti Sapiienti è affidata direttamente all'immaginario astronomico del lettore, con una squisita insistenza sull'abisso di senso che vi è tra l'immagine descrittiva, “trattenuta” come nella roccia, e l'indicibile cinetismo cui si applica: «*Immagini chi bene intender cupe / quel ch'ì or vidi – e ritegna l'image, / mentre ch'io dico, come ferma rupe –, / quindici stelle che 'n diverse plaghe / [...] aver fatto di sé due segni in cielo, / [...] e l'un ne l'altro aver li raggi suoi, / e amendue girarsi per manera / che l'uno andasse al primo e l'altro al poi; / e avrà quasi l'ombra della vera / costellazione e de la doppia danza / che circolava il punto dov'io era*», (Pd XIII, 1-21).

43. Va da sé che questa stessa *concinntas* o armonia differenziale, associata alle danze dei Cieli e alla “dolce sinfonia di paradiso” (Pd XXI, 59), trova in ultima istanza il suo prototipo nella misteriosa policronia e poli-assialità del cosmo tolemaico, meravigliosamente salutata da Dante proprio alle soglie del cielo del Sole: «*Leva dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista, dritto a quella parte / ove l'un moto e l'altro si percote / [...] Vedi come da indi si dirama / l'oblico cerchio che i pianeti porta / [...] Che se la strada lor non fosse torta, / molta virtù nel ciel sarebbe in vano, / [...] e se dal dritto più o men lontano / fosse 'l partire, assai sarebbe manco / e giù e sù de l'ordine mondano*», (Pd X, 7-21).

colonna sonora dei tripudi ultramondani, Dante avrebbe dovuto rinunciare a ogni traslitterazione cinetica.⁴⁴ Dunque il riferimento meccanico e sonoro agli orologi viene a essere non solo una strategia metaforologica, ma anche un'implicita presa di posizione progressista nel dibattito sulla musica coeva. Simbolo della solerzia e dello spirito di adempimento che benedicono la vita monastica, lo svegliarino meccanico è un'eccellente soluzione figurale: da una parte rappresenta l'armonia di attività differenti che è l'orgoglio dei monasteri coevi; dall'altra allude con un'unica immagine di policronia all'inusitata polifonia della musica *nova* e alla ancor più inusitata *concininitas* delle danze che il poema dispiega. Davvero può dirsi che la fenomenologia danzistica del Paradiso non ha paragoni coerenti in quella del mondo fenomenico, dove il ballo soleva accompagnarsi monodicamente,⁴⁵ e dove la stessa *Ars Nova* era in origine estranea a impieghi danzistici. È evidente che Dante intende forgiare una danza paradossale, policronica e matematica come la polifonia che, in via del tutto eccezionale, la accompagna. In fondo, parte della perfezione di questa danza dipende proprio dal fatto che la sua fenomenologia cinetica, modellata sulle forme della polifonia più innovatrice, è interamente musicale: assai più che semplicemente "danzata a tempo di musica", la danza dei Beati è realmente una specie di "musica viviva", altrettanto incorporea e astratta che l'architettura di un brano di *Ars Nova*. È curioso osservare come nella prassi strumentale del tempo già esistesse un formato, la *Rota Polifonica*, in cui la composizione a canone permetteva a diverse linee vocali di inseguirsi, dando luogo a una specie di *perpetuum mobile* sonoro. Ed è curioso osservare quante analogie vi siano tra questa metafora plastico-musicale e il memorabile participio passato di verbo intransitivo che, nel Cielo delle Stelle Fisse, Dante applica all'epifania luminosa dell'Amore che circonfonde, incoronandola, la Vergine Maria: *circulata melodia*; melodia che ipnoticamente "si gira" (cioè "gira se stessa") mossa dalla perfezione del suo appagamento; o se si vuole da una corrispondenza tra forma e conte-

nuto (ottica, autoptica, astratta come una musica) che è la *dynamis* stessa della perfetta metatesi, in Maria, tra carne e Spirito Santo: «per entro il cielo scese una facella, / formata in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno ad ella. / [...] "Io sono amore angelico, che giro / l'alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro disiro; / e girerommi, donna del ciel, mentre / che seguirai tuo figlio [...] / così la circolata melodia / si sigillava...», (*Pd* xxiii, 103-110).

Ora, la *concininitas* appena descritta sembra sposare volentieri, nella *Commedia*, i paradossi inerenti alla maggior parte dei dogmi religiosi, come se l'auto-mozione misteriosamente coesa di quella fosse una rappresentazione eloquente del carattere autoreferenziale, assiomatico di questi. Come se, insomma, solo la sospensione autoreferenziale del danzare, in cui le differenze di note, gesti e movenze intessono un'enigmatica, sospesa armonia gestuale, potesse dare un'idea corretta del funzionamento del dogma, che è appunto l'armonia autopostulata, l'unità ipostatica di nozioni, fatti e concetti letteralmente incompatibili.⁴⁶

Così, è ovviamente alla fine del poema, quando si impone la sfida di rappresentare dio e il dogma trinitario come mistero inquestionabile, che Dante ricorre per ultima volta, in una sintesi folgorante, al motivo di una misteriosa, concentrica policronia. Dio "in persona", uno e trino, si manifesta nel paradosso ottico e intellettuale di tre cerchi in movimento, concentrici e identici pur essendo a tutti gli effetti separati e distinti: «... una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava. / Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; / e l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso, e l' terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri. / [...] Quel'è 'l geometra che tutto s'affigge / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando quel principio ond'elli indige...» (*Pd* xxxiii, 112-120; 133-135). Ma se è un'ennesima aporia geometrica e cinetica quella che cerca di figurare dio come la più perfetta delle mozioni circolari, come il paradosso dei paradossi danzanti del poema, non può stupire che lo stesso cineti-

44. Sulle relazioni ideologiche tra dottrina dantesca e *Ars Nova* Vincenzo GATTO, «Dante e l'*Ars Nova* del '300», in *Campi Immaginabili*, n. 4, Fasc. I, 1992. Sullo stato del dibattito musicale nell'Italia del '200 e '300 Mario LETTERIO (ed.), *La musica nel pensiero medievale. Società italiana per lo studio del pensiero medievale. Convegno di Studi*, Roma, 2001; Giorgio SALVETTI, «La musica in Dante», *Rivista italiana di musicologia*, vi, 1971, pp. 160-204.

45. Rimando per questo alla *Summa artis rythmici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, e all'anonimo *Capitolium de vocibus*. Carlo BACCIAGALUPPI, «Le funzioni delle immagini musicali della *Commedia*», *Rivista di Studi danteschi*, a.ii, Fasc. ii, pp. 279-333; Aldo BONVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, 1904.

46. Una policronia analoga era per esempio quella della danza delle tre virtù teologali nella processione allegorica del Paradiso Terrestre (rimando alla citazione inerente). E la stessa danza triadica riecheggerà di fatto nell'episodio di *Pd* xxv in cui, asceso al cielo delle Stelle Fisse, Dante sarà esaminato da San Pietro, San Giacomo e San Giovanni rispettivamente sui temi della Fede, della Speranza e della Carità.

smo, la perfezione autoreferenziale del *volgere* che dio trasmette al cosmo, sia chiave anche dell'ultimo gesto, o dell'ultimo passo del poema, che è la fine del viaggio di Dante. A Dante, nella pienezza della contemplazione, Dio "soggiunge" se stesso come un dato puramente evenemenziale, alieno a ogni compromesso con il linguaggio, impossibile a dirsi. La qualità dell'apparizione di Dio è davvero l'istantaneità, l'*evidenza momentanea* che Blumenberg attribuisce al mito e che potremmo senza forzature applicare alla danza.⁴⁷ Lo sguardo vi sperimenta la sua propria ignoranza come una forma superiore di chiaroveggenza, e viceversa. Questa metatesi di cecità e visione, cortocircuito tra l'esperienza diretta di Dio (un cortocircuito anch'esso) e la rinuncia a decifrarlo, costituisce a tutti gli effetti l'ultimo giro, l'ultima circolazione del poema: la parola di Dante "si volge" silenzio davanti all'ultimo dei misteri, la sua chiaroveg-

genza si volge abbaglio; di più, la visione immediata del mistero della Trinità si adempie rovesciandosi in una percezione di Dio letteralmente autoptica: all'introdursi nel mistero, la vista di Dante gli restituisce, confusa con l'astrazione che è Dio, la sua propria effigie universalizzata, la sua propria *hipostasis*: «Quella circolazion che sí concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta della nostra effige; / per che 'l mio viso in lei tutto era messo». (Pd xxxiii, 127-132). Così, propiziato da tutte queste rotazioni del senso, e armonizzandosi con la legge cinetica e amorosa dell'universo, anche l'atto di arrivare in cielo "si volgerà" per Dante, simultaneamente, nel movimento opposto, che è tornare al mondo: «Ma già volgeva il mio disio e il velle, / sí como rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle», (Pd xxxiii, 143-145).

47. Hans BLUMENBERG, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, 2004, pp. 54-70; Hans BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, 2003, pp. 69-126.

DANZA EN LOS MÁRGENES: SOBRE LAS ESCENAS CORTESANAS EN EL SALTERIO DE LA REINA MARÍA*

LICIA BUTTÀ

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

*Este artículo se inscribe en el marco de las actividades de investigación del proyecto "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)", FF12013-42939-P, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y del grupo de investigación "Literatura Art i Representació a la llarga Edat Mitjana (LAIREM)", 2009SGR258 / 2014SGR894, finançat per l'AGAUR (Generalitat de Catalunya).

Del salterio de la Reina María conservado en la British Library (Royal B VII) no se conocen con seguridad ni la fecha de ejecución, ni el comitente ni el destinatario, pese a la gran atención recibida por sus singularidades.¹ Es sobre todo a partir de la relación entre elementos iconográficos, *mis-en-page* e indicios codicológicos, que se ha apuntado a algunos miembros de la casa real inglesa como posibles destinatarios del lujoso códice, en concreto el manuscrito pudo ser un regalo del rey de Inglaterra Eduardo II para su esposa Isabel de Francia o, más acertadamente, un encargo de la misma reina o de su entorno inmediato alrededor de la segunda década del siglo XIV.² Extraordinaria en muchos sentidos,³ la decoración del salterio incluye la generosa presencia de escenas de danza. Todas ellas, menos dos únicas excepciones, se localizan en los márgenes inferiores del manus-

crito.⁴ Una ubicación esta que, lejos de poderse definir como secundaria, responde por lo contrario a una elección estratégica que contribuye plenamente a la construcción del discurso visual del códice. De hecho el programa decorativo ubicado en el *bas-de-page* se presenta, en la mayoría de los casos, como una prolongación del mensaje moral a la vez que político y propagandístico, construido por *exempla* bíblicos y orientado hacia un público femenino e infantil, llevado a cabo en el resto de las ilustraciones.⁵ En ocasiones vinculadas con el contenido de los salmos o con las historias bíblicas que ocupan los lugares principales de las páginas del manuscrito,⁶ las imágenes recogidas en los márgenes inferiores, se plantearon, en muchos casos, para una lectura en secuencia (folio verso-recto).⁷ Así que, incluso cuando la figuración parece extraída de un consolidado repertorio

1. Una extensa bibliografía permite contextualizar este magnífico códice: George Frederic WARNER, *Queen Mary's Psalter: miniatures and drawings by an English artist of the 14th century reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, London, 1912; Kurt LINDNER, *Queen Mary's Psalter*, Hamburg, Berlin, 1966; Lucy FREEMAN SANDLER, *Gothic Manuscripts 1285-1385, A Survey of Manuscripts Illuminated in British Isles*, V, London, 1989, II, 56, pp. 64-66; Anne RUDLOFF STANTON, «La genealogy començé: Kinship and Difference in the Queen Mary Psalter», *Studies in Iconography*, 17, 1996 (1997), pp. 177-214; Anne RUDLOFF STANTON, «From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter», en Jane H. M. Taylor, Lesley Smith (eds.), *Women and the book: assessing the visual evidence*, Toronto, 1997, pp. 172-189; Anne RUDLOFF STANTON, *The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience*, Transactions of the American Philosophical Society, 91, 6, Philadelphia, 2001; Natalie CROHN SCHMITT, «Continuous narration in the Holkham Bible Picture Book and Queen Mary's Psalter», *Word & Image*, 20, 2004, pp. 123-137, para consultar *on line* el manuscrito: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467>>. Otros estudios se citarán a lo largo del artículo.

2. Kathryn A. SMITH, «History, Typology and Homily: The Joseph Cycle in the Queen Mary Psalter», *Gesta*, 32, 2, 1993, pp. 147-159. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1).

3. Para el contexto estilístico RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), pp. 11-80. Lynda DENNISON, «An illuminator of the Queen Mary Psalter Group: the Ancient 6 Master», *The Antiquaries Journal*, 66, 1986, pp. 287-314.

4. El signo del Virgo, correspondiente al mes de agosto del Calendario, está ilustrado con una carola de cuatro jóvenes mujeres, mientras otras dos se deleitan recogiendo flores (Royal Ms 2 B XII, f. 79r). En el banquete de Herodes, por otro lado, Salomé se exhibe en una performance juglaresca bailando sobre las manos (Royal Ms 2 B XII, f. 264v).

5. Anne RUDLOFF STANTON, «Turning the Pages: Marginal Narratives and Devotional Practice in Gothic Prayerbooks», en Sarah Blick, Laura D. Gelfand (eds.), *Push me, Pull you. Imaginative, Emotional, Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, 1, Leiden Boston, 2011, pp. 75-121; RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1).

6. Sobre los ciclos cristológicos y aquello dedicado a José: Marion ROBERTS, «Towards a literary source for the scenes of the Passion in Queen Mary's Psalter», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 361-365; Oliver S. PICKERING, «Some similarities between Queen Mary's Psalter and the Northern Passion», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, pp. 135-144; SMITH, *cit.* (en nota 2).

7. «In the bestiary, the courtly scenes, and lives of saints, the images occur in pairs so that the reader can see the beginning and the end of the story, perhaps filling in the details from memories of sermon exempla or from other manuscripts where the images would have accompanied a text of their own»: RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), p. 75.

iconográfico con fines decorativos, su ordenada distribución y lectura sugiere o insinúa el recuerdo de un desarrollo narrativo.⁸ Además, hay que mencionar el hecho que la impropriadamente llamada decoración marginal de este destacado manuscrito aparenta, de forma no usual, seguir un orden bien establecido ya que se puede agrupar por ejes temáticos.⁹ A partir del primer salmo se asiste al despliegue de un bestiario completo, cuya fuente principal se ha identificado con el Bestiario de Guillaume le Clerc, en su versión normanda de finales del siglo XIII. Siguen, alternándose, *droleries*, escenas de vida cortesana, de caza, de celebraciones de juegos, torneos y banquetes. Un muy extenso ciclo de milagros de la Virgen y de relatos hagiográficos completa la ilustración de los *bas-de-page*, marcando de forma clara la orientación didáctica de gran parte de la figuración. Las imágenes de danzas se insertan en un contexto que, por un lado se presenta como imaginativo, irónico, extremadamente refinado y, por otro, insiste precisamente sobre un mensaje de raigambre moralizante. Etiquetadas de “escenas cortesanas”, las secuencias coréuticas, intercaladas con imágenes de banquetes y rituales mundanos, pueden representar sin duda, como ha sido repetidamente indicado, un espejo de las actividades y entretenimientos de la nobleza, individualizada como estamento social privilegiado o bien una forma de autorepresentación de clase que sin embargo no tiene porque responder necesariamente a la reali-

dad.¹⁰ Su carácter de repertorio, la frecuencia con la cual es posible encontrar escenificaciones de danzas en manuscritos de naturaleza religiosa y devocional a la vez que instantáneas de pasatiempos de grupos sociales selectos en códices vinculados con círculos reales y nobles, invita a primera vista a no prestar especial atención a esta parte de la decoración del salterio, para no incurrir en el riesgo de llegar a una lectura forzosamente simbólica de imágenes muy comunes.¹¹ Por otro lado también es cierto que si los márgenes de los manuscritos góticos, independientemente de su contenido textual y función, resuenan a menudo de performances musicales, de movimientos rítmicos marcados por gestos bien codificados, de danzas de todo tipo protagonizadas por figuras alegóricas, animales, hombres y mujeres, su aparición en salterios, resulta más que justificada por la naturaleza “musical” de este tipo de códice.¹² A partir del siglo XIII además de libro devocional el salterio se transforma en un objeto de lujo, su rica y cada vez más fantasmagórica ilustración refleja *l'imagerie courtois*, representando un verdadero *status symbol* para quien lo posee.¹³

Sin embargo, no hay que caer en el equívoco opuesto. En su repetición serial, en el tipo de paradigma iconográfico adoptado, en las frecuentes referencias visuales que las escenas en cuestión establecen con los ciclos bíblicos, puede detectarse un mensaje moralizante, mostrándose todas

8. En este sentido el salterio de la British Library sigue una tendencia bien conocida que se afirma sobre todo en los manuscritos producidos en el norte de Europa entre los siglos XIII y XIV: es en este periodo que los márgenes se animan con *exempla*, episodios sacados de las novelas de caballería, de *dit* o proverbios. LILIAN M.C. RANDALL, «Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination», *Art Bulletin*, 39, 1959, pp. 97-108; LILIAN M.C. RANDALL, *Images in the margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, 1966; MICHAEL CAMILLE, «Bodies Names and Gender in a Gothic Psalter (Paris BNF ms Lat. 10435)», en Frank O. Büttner (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, 2004. En general la cuestión de la “marginalidad” de las figuraciones colocadas en lugares aparentemente alejados del discurso oficial llevado a cabo en el códice ha generado en las últimas décadas un interesante debate que aquí solo se puede mencionar en sus directrices teóricas principales: MICHAEL CAMILLE, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, Cambridge, 1992; LUCY FREEMAN SANDLER, «The study of marginal imagery, past present and future», *Studies in Iconography*, 18, 1997, pp. 1-49; LUCY FREEMAN SANDLER, «The Images of Words in English Gothic Psalters», en Brendan Cassidy, Rosemary Muir Wright (eds.), *Studies in the Illustrations of the Psalter*, Stamford, 2000, pp. 67-86; LAURA KENDRICK, «Making sense of Marginalized Images in Manuscripts and religious Architecture» en Conrad Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval art Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, 2006, pp. 274-293; RUDLOFF STANTON 2011, *cit.* (en nota 5); JEAN WIRTH, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques, 1250-1350*, Genève, 2008; ELIZABETH MOORE HUNT, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*, New York, 2007.

9. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), pp. 41-58, en particular p. 44. La autora individualiza 6 familias de imágenes.

10. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), pp. 49 y 213: «...the Queen Mary Psalter's encyclopedic imagery also shows figures jousting, hunting, and dancing practicing those courtly arts widely viewed as part of kingly behavior». La mayoría de los autores que se han acercado a la decoración del salterio se han referido a estas escenas dibujadas en el *bas-de-page* como a representaciones de pasatiempos aristócratas.

11. WIRTH, *cit.* (en nota 8), pp. 228-252.

12. Brendan CASSIDY-ROSEMARY MUIR WRIGHT (eds.), *Studies in the Illustrations of the Psalter*, Stamford, 2000, Frank O. BÜTTNER (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, 2004. En WIRTH, *cit.* (en nota 8), pp. 228-252 se encuentra un amplio inventario de esa tipología de ilustraciones.

13. WIRTH, *cit.* (en nota 8), pp. 361-364; Adelaide BENNET, «The Transformation of the Gothic Psalter in Thirteenth Century France», en BÜTTNER, *cit.* (en nota 12), pp. 211-221.

ellas como una antología del debate sobre la danza, desarrollado y promocionado especialmente en ambientes relacionados con las ordenes mendicantes. Estas imágenes presentan por lo tanto una doble cara, dos niveles semánticos que acaban autorizando dos lecturas de las mismas. Más allá de los acentos irónico-satíricos que han sido ya detectados en algunas de ellas, esta doble posible interpretación, viene legitimada también por la cuidadosa y compleja organización del discurso visual que caracteriza toda la ilustración del códice, a la que hay que sumar también la sección de las llamadas escenas cortesanas. Por lo tanto la contextualización de esta serie dentro del programa visual del manuscrito brinda la posibilidad de una lectura rica de matices.

El propósito de este estudio es poner en evidencia esa doble función de las imágenes. Por un lado su formulación genérica, repetitiva, hace de ellas una especie de refrán visual, de fácil exegesis: quien hojeaba el códice se veía representado durante las actividades distintivas de la vida de la nobleza: la caza, las fiestas, los banquetes. Por otro lado estas mismas representaciones, visualizadas en contexto, se convierten en depositarias de un mensaje ético-moral. La presencia del bestiario sirve de ejemplo: su despliegue se presta a una interpretación metafórica, sin dejar de ser una verdadera exposición de una *imaginerie* que bien debía responder al gusto de los destinatarios. Es así que las escenas en los márgenes inferiores del códice acaban siendo presentadas como prosecución del discurso recogido en las ilustraciones principales y lo integran en cuanto a significado. Hay finalmente otra cuestión que se analizará en las páginas siguientes: el uso que el Maestro del Salterio de la Reina María hace de algunos paradigmas iconográficos, la danza en cadena o carola, los banquetes, las conversaciones cortesanas, los torneos, establecen lazos intertextuales (e intervisuales), que activan en la memoria de quien mira

el recuerdo de otros ciclos figurativos análogos, presentes en la ilustración de obras de contenido profano, sobre todo en las novelas caballerescas y poemas alegóricos así como obras de carácter enciclopédico, jugando a trasladar en el salterio los significados vinculados a aquellos contextos.

«A carolar cominciarono»

The next two sequences of hybrid animal-human figure and courtly genre scenes are less clearly distinguished from one another, and are less overtly suitable to the devotional nature of the Queen Mary Psalter... some are satirical scenes, monks and nuns dancing, monkeys preaching, and may need little explanation...¹⁴

Así Stanton introduce la extensa serie figurativa del salterio animada por seres híbridos en lucha, intercalados con escenas de caza, torneos y otros pasatiempos cortesanos. La primera escena está protagonizada por dos jinetes enfrentados. El encuentro decora el *bas-de-page* del folio 131v que contiene el incipit del salmo 38, ilustrado con el sueño de los Reyes Magos. A esta primera aparición humana sigue una larga serie de variaciones sobre el tema del enfrentamiento protagonizada por *droleries*. Aquí “el otro” se despliega en toda su diversidad e incluye monstruos, sirenas, animales, diablos y representantes más o menos trasfigurados de armigeros árabes, reconocibles gracias al turbante y, en muchos casos, también por el tipo de escudo circular que llevan (fig. 1).¹⁵ A partir del folio 150v donde inicia el salmo 52, los torneos cesan para dejar espacio a la caza, y a algunas imágenes de juegos y entretenimientos.¹⁶ La primera escena de danza aparece contigua a instantáneas de juegos en una forma que no deja lugar a dudas sobre su significado negativo: al folio 166 (salmo 68, 8-14), una extraña pareja com-

14. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), p. 45. Para una visión de conjunto sobre seres híbridos véase la sesión «Marginalia and Word Imagery» en Lucy FREEMAN SANDLER, *Studies in Manuscript Illumination, 1200-1400*, London, 2008; Alixe BOVEY, *Monsters and Grottesques in Medieval Manuscripts*, London, 2002.

15. Debra HIGGS STRICKLAND, *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Princeton, 2003; John Victor TOLAN, *Saracens: Islam in the medieval European imagination*, New York, 2002. Para el papel del musulmán como “otro” en la literatura medieval inglesa: Siobhain Bly CALKIN, *Saracens and the Making of English Identity: The Auchinleck Manuscript*, New York-London, 2005; Robert ROUSE, «Expectation vs Experience: encountering de Saracen other in Middle English Romance», *Selima*, 10, 2000, pp. 123-143. En los folios 149v y 150 se representa el rapto de una joven por parte de un “sarraceno” y su consecuente punición por parte de un jinete cristiano: se trata de un tópico de la literatura épica caballerescas, en donde el musulmán puede ser sustituido por el hombre salvaje (así en el Romance of Enyas): Lynn TARTE RAMEY, *Christian, Saracen and Genre in Medieval French Literature: Imagination and Cultural Interaction in the French Middle Age*, New York (2001), 2013, pp. 53-66.

16. De la serie cinegética destacan las imágenes de caza femenina. Otros casos se encuentran por ejemplo en las Horas Taymouth como fue indicado por WARNER, *cit.* (en nota 1), p. 31. Sobre el manuscrito: Kathryn A. SMITH, *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*, London, 2012. Sobre este motivo también Adriana FISH HARTLEY, «La chasse», en WIRTH, *cit.* (en nota 8), pp. 181-209; en donde se citan otros varios códices casi todos de procedencia inglesa,



FIGURA 1. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 150. Lucha entre un jinete cristiano y un musulmán, inicios del siglo XIV. Fuente: todas las imágenes proceden de la British Library, London. Consulten enlaces al final del artículo.

puesta por una mujer y un personaje diabólico, con facciones satíricas, bailan desenfadados (fig. 2). La imagen muestra uno de los refranes más repetidos en la visión negativa de la danza transmitida por la iglesia, sobre todo en boca de los padres predicadores: la danza no es otra cosa sino instrumento del diablo en persona y así lo deja claro, para citar un ejemplo de los más conocidos, el dominico Esteban de Bourbon: «diabolus est choreizantium et danciarum inventor et gubernator et procurator».¹⁷ Jacobo da Vitry en su célebre colección de *exempla* y Domenico Cavalca en el *Pungilingua* adoptarán posiciones muy parecidas en las cuales la mujer es sin más «instrumentum dyaboli»,¹⁸ personificación de la tentación sexual. Es probablemente por esta razón, como recuerda Sandra Pietrini, que la alegoría del pecado carnal desde la *Psicomaquia* de Prudencio ha encontrado una vía de expresión visual en la figura de una mujer bailando.¹⁹ No es aleatorio entonces que, de las abundantes apariciones de bailarines en los



FIGURA 2. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 166. Mujer y diablo danzando, inicios del siglo XIV.

entre estos el salterio de Alfonso hijo de Eduardo I. La autora apunta el índice sobre el significado moral y negativo de estas representaciones, en las cuales, las mujeres se apoderan de una actividad teóricamente de dominio masculino. En el salterio esta misma observación puede hacerse también a propósito de las imágenes de mujeres en lucha. Sobre el papel de la caza en la sociedad medieval también Alain GUERREAU, «Chasse», en Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (eds.), *Dictionnaire Raisoné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, pp. 166-178.

17. Citado en Sandra PIETRINI, «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale», *Quaderni Medievali*, 50, 2000, pp. 45-73, p. 57, nota 33. Sobre el papel y la concepción de la danza en occidente entre Edad Media y Edad Moderna se vea el libro de Alessandro ARCANGELI, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso Roma, 2000; Sandra PIETRINI, «Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel medioevo», *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 41, 2010, pp. 233-257. En particular sobre los *exempla*: Alessandro ARCANGELI, «Dance and Punishment», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1, 2, 1992, pp. 30-42.

18. PIETRINI 2000, *cit.* (en nota 17), p. 57, nota 35.

19. PIETRINI 2000, *cit.* (en nota 17), p. 69. Se vea también: Cristina LEGIMI, «La danza nel pensiero medievale tra esegesi e predicazione», *Ludica*, 5-6, 2000, pp. 26-52.

márgenes de los manuscritos, el esquema que ve juntos un hombre y una mujer es el que habitualmente suele tener implicaciones negativas, especialmente cuando la pareja está formada por un músico y una acróbata, es decir profesionales del espectáculo.²⁰

El baile en pareja representa, sin embargo, una excepción en el salterio de la reina María, ya que en todos los otros casos un grupo de cuatro bailarines dispuestos en fila realiza la coreografía. El esquema se repite bien nueve veces, aunque cambien los protagonistas: delante de los ojos del observador bailan una carola hombres y mujeres de diferentes edades y condiciones sociales y, en un caso, hasta monos, todos ellos animados por músicos, todos ellos, eso sí, atraídos en la esfera cortesana.

Después de la división del salterio que marca el inicio del salmo 68, ilustrado a plena página con las Bodas de Caná y la Multiplicación de los panes y de los peces reaparece otra secuencia dedicada a la caza.²¹ Hay que esperar hasta el folio 173v (salmo 71) para que haga su entrada el primer grupo de bailarines (fig. 3), compuestos por dos hombres y dos mujeres jóvenes unidos por pañuelos. La música que mueve sus pasos procede del folio 174 (fig. 4) en donde dos hombres danzan tocando una mandorla y una viola.²²

Más imágenes de caza y cuatro miniaturas de sabor paródico, protagonizadas por monos en actitud de combate –la presencia de dos ejemplares de la misma especie empeñados en tocar instrumentos musicales nos recuerda, sin embargo, que estamos delante de un *divertissement*²³– preceden la segunda formación coréutica. Considerado el contexto, creo que la danza de dos monjas y dos monjes –un franciscano y un dominico– en el *bas-de-page* del folio 176v (salmo 72), (figs. 5-6), puede interpretarse manteniéndose el mismo trasfondo irónico de la escena con los primates. Además



FIGURA 3. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 173v. Carola, inicios del siglo XIV.



FIGURA 4. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 174. Músicos, inicios del siglo XIV.

20. Sobre la relación entre espectáculos, teatro y danza medievales en los textos y en la iconografía: Alessandro ARCANGELI, «Danza e censura nella prima età moderna», en Annalisa Goldoni, Carlo Martínez (eds.), *Teatro e censura*, Napoli, 2004, pp. 33-43; PIETRINI 2010, *cit.* (en nota 17), pp. 240-243; Sandra PIETRINI, «Los Juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia*, 15, 2012, pp. 295-316; Sandra PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001; Sandra PIETRINI, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

21. Si bien es cierto que en los márgenes de los manuscritos góticos las escenas que representan uno de los entretenimientos favoritos de la nobleza europea aparecen con mucha frecuencia, tendrán que tenerse en consideración el significado simbólico y el papel que dicha actividad tuvo como elemento de cohesión social para entender su fortuna como tema iconográfico y literario: <<http://www.arlima.net/ad/chasse.html>> [consultado el 16/03/2014] y Ryan R. JUDKINS, «The Game of Courtly Hunt: Chasing and Breaking Deer in Late Medieval English Literature», *Journal of English and Germanic Philology*, 11, 2, 1, 2013, pp. 70-92 con bibliografía.

22. El texto del salmo hace explícita referencia a la cítara y al canto, así que, aparentemente, la representación de los dos músicos podría entenderse como ilustración de palabras concretas del texto bíblico: «nam et ego confitebor tibi in vasis psalmi veritatem tuam Deus psallam tibi in cithara Sanctus Israhel exultabunt labia mea cum cantavero tibi et anima mea quam redemisti» (Salmo 71, 22-23).

23. Los entretenimientos nobles aparecen parodiados por los animales, cuya presencia aquí actúa de verdadero comentario a la frivolidad de los pasatiempos cortesanos.



FIGURA 5. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 176v. Carola de monjas y monjes, inicios del siglo XIV.



FIGURA 6. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 177. Monja y monje músicos, inicios del siglo XIV.

en la literatura edificante y especialmente en los *exempla*, aparecen con cierta frecuencia referencias a la costumbre de bailar por parte de religiosos, y en la mayoría de los casos se remarcan los efectos negativos de una danza tildada de pecaminosa.²⁴ Sin embargo, aunque la ridiculización de las jerarquías eclesiásticas es algo común en los márgenes de los manuscritos góticos producidos entre norte de Francia, Flandes e Inglaterra,²⁵ no es frecuente encontrar representantes de las órdenes monásticas empeñados en bailes y todavía

menos frecuente es la forma cortesana con que se exhibe la danza de monjas y frailes en el Salterio de la reina María.²⁶

Después de una nueva secuencia de caza femenina, con los folios 178v-179 (salmo 73) el código vuelve a resonar de música y danza con otros cuatros bailarines, dos jóvenes mujeres y dos hombres de avanzada edad, tal como indica con claridad su barba. En el folio contiguo un cortejo compuesto por tres hombres toca largas trompetas²⁷ y ruidosos platillos (figs. 7-8). ¿Podría tratarse de



FIGURA 7. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 178v. Carola, inicios del siglo XIV.



FIGURA 8. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 166. Músicos, inicios del siglo XIV.

24. Sobre la idea de danza sagrada y de la danza protagonizada por clérigos se vea Yvonne ROKSETH, «Dances cléricales du XIII^e siècle», en *Mélanges 1945, vol. III: Études Historiques*, 106, Paris, 1947, pp. 93-126 y en este mismo volumen el artículo de Francesc MASSIP, «L'harmonia de l'univers: la dansa en cercle a l'Edat Mitjana», con bibliografía.

25. Frédéric ELSIG, «La ridiculisation du système religieux», en Wirth, *cit.* (en nota 8), pp. 276-326.

26. Un grupo de clérigos realiza un carola en el folio del *Antiphonarium Mediceum* que ilustra la música mundana e instrumental (1300 ca.), de la Biblioteca Laurenziana de Florencia; en este caso la escena de danza tiene un valor positivo. Como ulterior ejemplo se puede mencionar una ilustración del Libro de horas Stowe 17, de la British Library, de principio del siglo XIV, donde al folio 39 un monje toca un pseudo-instrumento musical y una monja baila desenfrenadamente. El tono polémico irónico de la ilustración, que pretende poner en evidencia la debilidad de los clérigos frente a las tentaciones carnales, se reitera al folio 226 del mismo manuscrito donde una monja se deja abrazar por un joven.

27. Para Alexander las trompetas podrían ser reminiscencias clásicas. El autor menciona la presencia de este instrumento en relieves y pintura vascular con escenas báquicas o relacionadas con rituales de iniciación sexual. En efecto este instru-

una alusión al “charivari”, el escandaloso desfile de protesta organizado por contestar enlaces matrimoniales considerados inoportunos? La insólita danza de hombres ancianos y jóvenes mujeres, como la presencia del tercer músico que toca los platillos, sugieren esta posibilidad.²⁸ Además en el texto del salmo, justo en correspondencia de los tres hombres leemos una explícita referencia al *insipiens*:

Exsurge Deus iudica causam tuam memor esto inproperiorum tuorum eorum qui ab insipiente sunt tota die ne obliviscaris voces inimicorum tuorum superbia eorum qui te oderunt ascendit semper. (Salmo 73, 22-23)

El tono paródico se reitera en los folios sucesivos (179v-180, salmos 74-75), en donde cuatro monos vestidos con capas se mueven compuestos y elegantes al sonido de un arpa y una viola tocadas por otros dos representantes de la misma especie (fig. 9-10).²⁹ Separados solo por un combate de sinuosos dragones, sigue en los folios 181v-182 otro grupo de bailarines, dos mujeres y dos hombres. Excepcionalmente la música procede en este caso de dos panderetas tocadas por mujeres (figs. 11-12).



FIGURA 9. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 179v. Carola de monos, inicios del siglo XIV.



FIGURA 10. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 180. Monos músicos, inicios del siglo XIV.



FIGURA 11. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 181v. Carola, inicios del siglo XIV.



FIGURA 12. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 182. Mujeres tocando la pandereta, inicios del siglo XIV.

mento, como veremos más adelante, aparece más de una vez en el salterio de la Reina María, tanto en correspondencia de escenas de danza como de banquete. Jonathan J.G. ALEXANDER, «Dancing in the Street», *The Journal of Walters Art Gallery*, 54, 1996, p. 154.

28. ALEXANDER 1996, *cit.* (en nota 27), p. 153, remarca las diferencias entre la representación del movimiento coréutico en contextos cortesanos o bien populares, cuando actúan por ejemplo campesinos y pastores cuyos movimientos abruptos pueden compararse con las performances de los juglares. Emma DILLON, *The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York, 2012, pp. 92-128; Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, 1981; WIRTH, *cit.* (en nota 8), pp. 246-252.

29. El cambio de vestuario podría quizás sugerir que estamos delante de una parodia de juglares: PIETRINI 2012, *cit.* (en nota 20), p. 299-300. Sobre el protagonismo de los monos en el arte medieval: Horst W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle*

Hasta aquí, si bien con la ambigüedad que denotan estas tipologías de imágenes, los *bas-de-page* del manuscrito desarrollan una serie muy coherente, en la cual la caza, los juegos, las danzas se inmiscuyen a todo tipo de monstruos y grillos que, imitando las actitudes de los seres humanos, parecen dejar en evidencia sus debilidades y su propensión al pecado. La frecuencia con que la carola se puede encontrar citada y condenada en tratados de carácter moral, como la *Summa de virtutibus et vitiis* de Guillaume de Peyraut (1190?-1271), principalmente porque representaría una explícita incitación a la lujuria, es testigo indirecto de la difusión de la práctica de este tipo de baile en todo estamento social.³⁰ De hecho, y vale la pena recordarlo aquí, la carola no fue exclusiva prerrogativa de la nobleza y de las cortes, al contrario podía ser ejecutada por todos, tanto en espacios abiertos como en lugares cerrados en ocasión de festividades y celebraciones, incluidas las fiestas religiosas.³¹ En Francia, entre finales del siglo XIII y principios del XIV, están documentados fiestas y solemnes actos públicos que iban invariablemente animados por performances coréuticas de diferentes tipos.³² Para recordar un evento notable, en 1313 en París, en ocasión de la investidura caballeresca de los hijos de Felipe el Hermoso, en concomitancia con la visita de Eduardo II de Inglaterra se celebró una suntuosa ceremonia que contó con danzas y espectáculos.³³

No se puede negar, llegados a este punto, que el repertorio que exhibe el manuscrito despliega a la vista de sus destinatarios una serie bien reconocible de actividades distintivas de la vida tanto en las cortes como en contextos urbanos. La compleja organización de dichas cadenas de imágenes en combinación con la cuidadosa selección de historias bíblicas y *exempla* debería

conllevar, sin embargo, algunas consideraciones. Stanton ha propuesto muy acertadamente que el programa iconográfico del manuscrito entero puede responder principalmente a una función didáctica: por un lado su principal audiencia sería femenina, y por esto a la mujer se ofrecen ejemplos y anti-ejemplos de conducta moral. Por el otro, la ilustración del códice, en la cual se evitan cuidadosamente figuras explícitamente obscenas, sería destinada a la educación de los príncipes de la corte inglesa, y en especial a la de Eduardo III, hijo de Isabel y sucesor del disoluto Eduardo II. El códice enseñaría por medio de significativos ejemplos la vía para conducir una vida virtuosa alejada de los vicios, conforme a un buen gobernante.³⁴ Bajo este umbral también los *bas-de-page* “cortesanos” adquieren otros matices. El excepcional protagonismo que tiene la caza, y en especial modo aquella guiada por mujeres, pero también, como se ha visto, las performances coréuticas, podrían considerarse parte de la retórica moralizante, de la invectiva en contra de los vicios. En concreto caza y danza serían figuras de las tentaciones carnales,³⁵ un mensaje claramente desarrollado, por otro lado, en algunas de las historias del ciclo del Antiguo Testamento puestas como incipit del manuscrito, como el apócrifo relato de la tentación de Noé por parte de su mujer y el episodio de la esposa de Putifar.³⁶

A partir de aquí, si bien no consecutivas, las imágenes de danza en cadena tendrán una nueva característica común: solo serán realizadas por grupos de cuatro hombres y en contextos muy concretos: celebraciones de fiestas, banquetes, conversaciones galantes: una vez más nos cruzamos entonces con un repertorio consolidado, descriptivo del gusto de una clase social³⁷ pero al

Ages and the Renaissance, London 1952; Mónica Ann WALKER VADILLO, «Los Simios», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, 9, 2013, pp. 63-77. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento39857.pdf>> [consultado el 10/02/2014]; Jean WIRTH, «Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques», *Micrologus*, 11, 2003, pp. 193-212.

30. Christopher PAGE, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Berkeley Los Angeles, 1990, pp. 110-133.

31. Robert MULLALLY, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Aldershot 2011, en particular pp. 93-100; Karen SILEN, «Dance in Late Thirteenth Century Paris», en Jennifer Nevile (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington, 2008, pp. 71-73.

32. SILEN, *cit.* (en nota 31).

33. SILEN, *cit.* (en nota 31), p. 71; Elisabeth A.R. BROWN, Nancy FREEMAN REGALADO, «La Grant Feste: Philip the Fair's celebration at the Knighting of his Sons in Paris at Pentecost of 1313» en Barbara A. Hanawalt, Kathryn L. Ryerson (eds.), *City and spectacle in medieval Europe*, Minneapolis, 1994, pp. 56-82.

34. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), pp. 155-189.

35. FISH HARTLEY, *cit.* (en nota 16), pp. 181-206.

36. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), pp. 88-90; SMITH 1993, *cit.* (en nota 2).

37. Si se piensa en manuscritos de temática profana, unos de los ejemplos más remarcables de esta propensión al uso de las imágenes como espejo de clase y herramienta de cohesión social es indudablemente el códice Bodley 264 de la Boldeian

mismo tiempo reconocible sujeto de reflexiones morales sobre la peligrosidad de los placeres de esta tierra.³⁸

En el folio 189, que sigue la ofrenda de una copa a un rey coronado y sentado en un trono, cuatro hombres y un músico danzan (figs. 13-14)³⁹. Más adelante, significativamente entre una extensa serie de grotescas musicales (folios 191-196) y una escena de *monde reversé* en la cual dos mujeres se enfrentan en un torneo, danzan otros cuatro hombres (figs. 15-16). Esta vez parece que se trata de profesionales del espectáculo, juglares, que

se mueven al son de una cornamusa y una pandereta (folio 196v, 197, salmo 85-86). Aquí es más explícita la distancia con el mundo cortesano, de la aristócrata danza de los jóvenes que acompañan la ofrenda de la copa al rey: cantos, danzas y música se desarrollan en un clima más concitado, más abrupto. A indicarlo también está la aparición de instrumentos como la cornamusa, asociada a ambientes populares o directamente, en su clave alegórica, al pecado.⁴⁰ Que la danza se desarrolle en un contexto de anti-modelos parece confirmado además por el encuentro adúltero entre una mujer



FIGURA 13. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 188v. Oferta de una copa a un rey, inicios del siglo XIV.



FIGURA 15. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 196v. Carola, inicios del siglo XIV.



FIGURA 14. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 189. Carola y músicos, inicios del siglo XIV.



FIGURA 16. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 197. Músicos, inicios del siglo XIV.

Library de Oxford que contiene, el Roman d'Alexandre: Mark CRUSE, *Illuminating the Roman d'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264*, Cambridge 2011.

38. La misma opinión, aunque con conclusiones diferentes de las propuestas aquí, expresa Stanton cuando afirma: «Anxiety of a different nature may also be visible in terms of the earthly pleasures of dancing, dining, and chess-playing depicted in this marginal sequence. In the midst of the long psalm 77 which discusses the bountiful gifts god grants to his people despite their forgetfulness and ingratitude, two bas-de-page drawings form one scene of a royal feast which might be interpreted as god's bounty in general reference to the salm». RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), 49.

39. Las danzas en cadena interpretadas por solo hombres aparecen en otros márgenes de manuscritos y están bien documentadas por las fuentes. ALEXANDER 1996, *cit.* (en nota 27), pp. 147-148 y 153 cita como ejemplo el folio 164v del Luttrell Psalter (BL Add. MS 42130) y las frecuentes danzas en cadena en el Roman d'Alexandre, Bodley 264.

40. PIETRINI 2012, *cit.* (en nota 20), con bibliografía.

casada, así lo indica su tocado, y un joven hombre empeñado en una partida de ajedrez en folio 199v (fig. 17).⁴¹ Una interpretación parecida sugiere la escena de conversación entre dos mujeres vestidas de la misma forma y dos jóvenes hombres en el folio 200v (fig. 18). A continuación se desarrolla otra

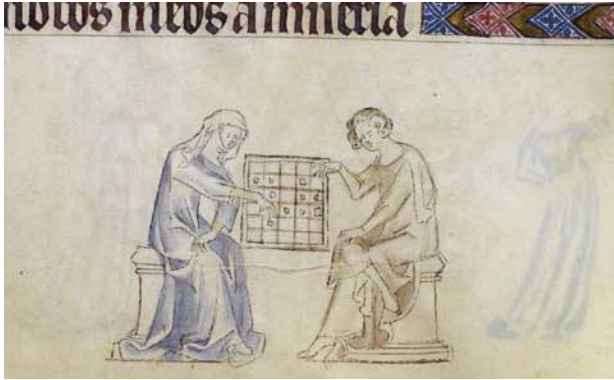


FIGURA 17. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 198v. Pareja que juega a ajedrez, inicios del siglo XIV.



FIGURA 18. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 200v. Conversación cortés, inicios del siglo XIV.

danza de solo hombres al son de dos trompetas (folio 201, fig. 19). Estas ilustraciones coinciden con el salmo 88, cuyas palabras parecen resonar en contra de los encuentros deshonestos que tiene lugar en los márgenes:

Si dereliquerint filii eius legem meam et in iudiciis meis non ambulauerint, si iustitias meas profanauerint et mandata mea non custodierint, visitabo in virga iniquitates eorum et in verberibus peccata eorum, misericordiam autem meam non dispergam ab eo neque nocebo in veritate mea. (Salmo 88, 30-34)

Finalmente, la última danza masculina (fig. 21, folio 204) acompaña un banquete (fig. 20, folio 203v) en el cual llama la atención uno de los convidados, identificable como "sarraceno" por el turbante. Stanton ha remarcado en más de una ocasión la interrelación visual que existe entre los episodios del Antiguo Testamento que abren la de-



FIGURA 19. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 201. Carola y músicos, inicios del siglo XIV.



FIGURA 20. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 203v. Banquete, inicios del siglo XIV.

41. Stanton recuerda con Smith que la visualización del adulterio a través de la imagen del juego podría hacer referencia a un escándalo que en 1314 involucró a dos princesas de la corte de Francia. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), p. 49. Sobre el juego del ajedrez y su interpretación alegórica como metáfora del encuentro sexual y su papel en la literatura cortesana: Michael CAMILLE, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, New York 1998, p. 124; Clives Staples LEWIS, *The Allegory of Love*, New York 1985.



Figura 21. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 204. Carola, inicios del siglo XIV.

coración del manuscrito y los *bas-de-page*, tanto por lo que concierne a la técnica pictórica, colores transparentes, directamente aplicados sobre el pergamino, como por los esquemas visuales adoptados:

A contemplative reader familiar with the Psalter also would have noted how very similar the marginal scenes are to the Old Testament scenes of the preface in execution and palette, and early cast of characters.⁴²

Ahora bien en las historias de la *prefatio* personajes con tocado oriental aparecen a menudo. En las Historias de Moisés por ejemplo identifican al egipcio, y en general indican el enemigo. En el folio 23, uno comparte mesa con el faraón en el episodio apócrifo en que Moisés niño pelea con el hijo del “rey” de Egipto (fig. 22). En la página siguiente, folio 23v, el mismo personaje interviene mientras el joven Moisés quema la corona del faraón (fig. 23). Todavía más explícita es la alteridad, u otredad del personaje con turbante, en cuanto enemigo, en la escena en la que Moisés



Figura 22. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 23. Moisés peleando con el hijo del Faraón, inicios del siglo XIV.

ayuda a un judío en lucha con un egipcio (fig. 24) o en el grupo de hombres reunidos que conspiran a espaldas suyas (fig. 25). En los *bas-de page*, por otro lado, personajes de tal guisa aparecen tanto en las *droleries* como en el enfrentamiento entre



Figura 23. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 23v. Moisés quema la corona del Faraón, inicios del siglo XIV.



Figura 24. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 23v. Moisés ayuda un judío en lucha con un egipcio, inicios del siglo XIV.



Figura 25. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 26v. Conspiración a espaldas de Moisés, inicios del siglo XIV.

42. RUDLOFF STANTON 2001, *cit.* (en nota 1), p. 3.

un moro y un cristiano en la ya citada secuencia de los folios 149v y 150r. En esta última aparición es significativa además la concomitancia con la imagen mediatriz de la Virgen de la leche que ocupa el espacio principal del folio. Ya Stanton, que había notado la participación de figuras con turbantes en algunas escenas de banquetes, los identifica como musulmanes, y en cuanto tal, como quintaesencia del mal.

Repertorio y figura

En un pionero y sugerente artículo de 1996 Alexander pasaba en reseña diferentes tipologías de danzas que pueden aparecer en los manuscritos, especialmente en los márgenes, con el objetivo de poner en evidencia como, dependiendo del contexto, una misma formación coreútica puede adquirir significados opuestos.⁴³ La danza en cadena y en círculo por ejemplo, sugería el autor, tanto puede ser símbolo de armonía, justicia, reflejo de cohesión social en cuanto figura de la legítima unión sexual y consecuente procreación entre miembros del mismo grupo, como adquirir connotaciones negativas, especialmente en relación con fuentes escritas de carácter didáctico y moralizante. A este propósito el autor mencionaba las representaciones de danza mixta en fila que ilustran un texto de gran difusión durante la Baja Edad Media: el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengould. Compuesto a finales del siglo XIII, es un extenso poema enciclopédico con finalidades moralizantes que tiene como argumento central la contraposición entre amor divino y amor terrenal.⁴⁴ Entre las copias más antiguas del manuscrito y una de las más ricas en ilustraciones, destaca el códice de la British Library Royal 19.C.I, de principios del siglo XIV. Aquí, como ha notado agudamente Botana,⁴⁵ las imágenes que ilustran la peligrosidad del amor entre hombres y mujeres que incita al pecado privando al hombre de la capacidad de discernir el bien, derivan de un repertorio iconográfico ampliamente utilizado en la ilustración de novelas y poemas corteses. Así se presentan un banquete suntuoso, escenas de torneos entre caballeros y naturalmente momentos de danzas como figuras del pecado (figs. 26-27). El

carácter admonitorio de la imagen es desvelado por la presencia de diablos que parecen dirigir las acciones humanas y por cortos textos explicativos. Por otra parte, la idea del banquete asociado al pecado, en concreto a la gula, es integrada por algunos detalles iconográficos como la ofrenda de la copa entre una pareja, alusión al deseo carnal.⁴⁶ En el salterio de la reina María la copa aparece, es interesante notarlo, casi siempre en contextos negativos, relacionados con la traición y la tentación: así, solo para citar dos casos de los más explícitos, la mujer de Noé, la ofrece a su marido para tentarlo siguiendo las indicaciones del diablo en persona (fig. 28), y David la brinda a Uriah durante el banquete en que se decidirá la suerte del desafortunado marido de Betsabé (fig. 29). Así mismo tiene cierto protagonismo también en los *bas-de-page* tratados en este estudio. En las *Summa* que empiezan a circular en el siglo XIII, además, la palabra *chorea* aparece entre los vicios en cuanto ocasión para estimular la lujuria. Lo que resulta más significativo es el hecho que cuando la danza no tiene protagonismo propio como voz autónoma en estas enciclopedias de la moral, aparece bajo el vicio de la gula. La tradición se remonta a Gregorio el Grande que explica como los excesos de la mesa provocan *inepta laetitia* y entre los efectos de este deplorable estado aparece justamente el baile.⁴⁷ Arcangeli recuerda además como, en el caso de estar organizadas las sumas alrededor de los diez pecados capitales, la danza se encuentra ilustrada también bajo el pecado del adulterio, al cual, como se ha visto, se alude varias veces en el conjunto del programa visual del salterio.

Finalmente la forma en que se presenta el baile en el manuscrito de la British Library se hace eco de una tradición visual consolidada en la producción e ilustración de códices coetáneos. En otras palabras, las carolas reflejarían tanto ideas de carácter moral como la tradición visual transmitida por las novelas de caballería, a través de los ciclos artúricos en primer instancia, o por poemas alegóricos como el *Roman de la Rose*, en donde la carola adquiere un especial protagonismo. La escena que ilustra la *karola d'amor* de Dedit y sus compañeros en este último, por ejemplo, mantiene una ambigüedad de fondo entre texto

43. ALEXANDER 1996, *cit.* (en nota 27).

44. FEDERICO BOTANA, «Virtuous and sinful uses of temporal wealth in the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud (MS BL Royal 19.C.I)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, 2004, pp. 49-80.

45. BOTANA, *cit.* (en nota 44), p. 72.

46. BOTANA *cit.* (en nota 44), pp. 74-75.

47. ALESSANDRO ARCANGELI, «Dance under Trial: the Moral Debate», *Dance Research*, 12, 2, 1994, pp. 127-155 en concreto pp. 129-130.



FIGURA 26. Matfre Ermengaud, Breviari d'Amor, Royal 19 C I f. 204v. Tentación de los amantes, el banquete, inicios del siglo xiv.



FIGURA 27. Matfre Ermengaud, Breviari d'Amor, Royal 19 C I f. 204. Tentación de los amantes, la danza, inicios del siglo xiv.



Figura 28. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 6. Tentación de Noé, inicios del siglo xiv.



Figura 29. Salterio de la reina María, Royal 2 B VII, f. 57. Banquete de David y Uriah, inicios del siglo xiv.

e imagen ya que en el primero tiene connotaciones negativas, apuntando a la debilidad del ser humano frente a las tentaciones amorosas, pero en su versión visual pierde mordiente crítico, para

reflejar los gustos de la aristocracia europea del siglo xiv.⁴⁸ Quizás habrá que mencionar también que un significado parecido tiene el episodio de la “carola mágica” en la novela artúrica *Lancelot du*

48. Para una visión de conjunto de un gran número de códices ilustrados del poema: <http://romandelarose.org>. John V. FLEMING, *The Roman de la Rose: a Study in Allegory an Iconography*, Princeton, 1969, pp. 84, Alison STONE, «The illustrations of BN fr. 95 an Yale 229: prolegomena to a Comparative Analysis» in Keith Busby (ed.), *Word and Image in Arthurian Literature* New York, 1996, pp. 211-213.

Lac, escena ilustrada en varios códices producidos en el norte de Francia entre los siglos XIII y XIV. La implicación de Lancelot en la danza presupone la pérdida de la razón, privando al noble caballero de sus facultades. La carola en el *Roman artúrico* actúa como un hechizo, y por esto se puede comparar con las danzas conducidas por el diablo del *Breviari d'Amor*. Por otro lado el tópico del hechizo hace su aparición en algunos *exempla* en los cuales los protagonistas poseídos por el demonio,

no pueden parar de bailar, hasta que la muerte no se apodera de ellos.⁴⁹

En definitiva, las escenas cortesanas del salterio atestiguan directa e indirectamente la circulación no solamente de un repertorio figurativo, sino también de las ideas, alegorías y símbolos que tras de este repertorio se había ido construyendo tanto en los textos exegéticos y didácticos como en aquellos más profundamente entrelazados con la cultura áulica, laica y de corte.

Nota sobre las imágenes

Todas las imágenes de este artículo proceden del catálogo digital de manuscritos iluminados de la British Library, London:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467>

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8564&CollID=16&NStart=190301>

49. SILEN, *cit.* (en nota 31).

LA VALORACIÓ DEL BALL EN TEXTOS MORALS, RELIGIOSOS I LITERARIS A L'ANTIGA CORONA D'ARAGÓ*

LENKE KOVÁCS

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

*Aquesta publicació s'inscriu en el marc dels treballs desenvolupats dins el projecte de recerca "Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)", FF12013-42939-P, finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació, i del grup de recerca "Literatura, Art i Representació a la llarga Edat Mitjana (LAIREM)", 2009SGR258 / 2014SGR894, finançat per l'AGAU (Generalitat de Catalunya).

El meu propòsit en aquesta comunicació és analitzar la presència del ball en textos morals, religiosos i literaris a l'antiga Corona d'Aragó, des dels primers testimonis al segle XII fins al segle XV, quan comença a manifestar-se el trànsit de l'edat mitjana a l'edat moderna. L'objectiu principal de la meua aportació és tractar d'identificar com els autors que fan referència al fet de ballar valoren aquest fenomen de forma implícita i explícita.

A l'hora d'analitzar de quina manera el ball és reflectit en el pensament medieval català, el primer que destaca és que la valoració d'aquest fenomen varia segons la tipologia i el context de cada cas concret. Podem observar que a l'edat mitjana el ball es contempla de forma diferenciada, i que el valor positiu o negatiu que s'hi atorga, depèn d'una sèrie de factors la suma dels quals determina si es considera una activitat honesta i beneficiosa o una ocupació perjudicial i reprovable.

Així veiem que, d'entrada, autors com Francesc Eiximenis o Bernat Metge no es posicionen a favor o en contra del ball. Més aviat, en fan una lectura ponderada, en què sospesen els elements que en determinen la naturalesa i la finalitat. En aquest context, és important retenir que els arguments per defensar o rebutjar el ball només es poden entendre a la llum de la preocupació medieval per la salvació humana. Aniríem errats, però, si penséssim que l'única manera de ballar sancionada pels pensadors medievals és la que correspon a finalitats religioses, o aquella que cal llegir en

clau al·legòrica, com a expressió d'una elevació de l'esperit envers Déu.

Una lectura contextualitzada d'una selecció de textos morals, religiosos i literaris d'autors catalans medievals evidencia que la dansa es valora de diferent manera segons qui balla, segons on i quan té lloc el ball, i segons per què i per a què aquesta activitat és desenvolupada. L'actitud favorable que els autors analitzats expressen envers el ball s'explica perquè reconeixen la dansa com a entreteniment saludable o com a expressió espontània d'una profunda alegria. El fet que aquests mateixos autors en altres contextos critiquen el ball demostra que no hi ha cap rebuig genèric de la dansa o del cos humà, sinó més aviat una posició d'alerta enfront de comportaments i actituds que en època medieval es consideraven poc desitjables, perillosos o clarament perjudicials.

Els escrits aportats aquí, en què la dansa és tractada de forma matisada, tot contrapesant-ne els aspectes positius i negatius, són una realitat que al nostre entendre cal tenir en compte per poder matisar la idea que l'època medieval es caracteritza per una condemna genèrica del ball, i per extensió de la dona i de tot el que té a veure amb el cos.¹

El ball apareix testimoniats a l'edat mitjana com a ball individual, ball de parella o ball col·lectiu. Aquesta és la primera distinció que cal fer per sistematitzar l'anàlisi del fenomen estudiat. Contemplat com a ball individual, hi ha, d'una banda, el ball de personatges destacats, com per

1. Així, per exemple, Alessandro Arcangeli afirma de forma categòrica: «Wholesale condemnation of dance is a known characteristic in the clerico-monastic tradition of the Western Church. A medieval adage, with precedents in the preaching of the early Church Fathers, claimed that dance was a devilish invention.» [...] Més endavant, l'autor es refereix a «the tradition of Christian warning against the flesh and suspicion toward anything that had to do with women.» Cf. Alessandro ARCANGELI, «Moral Views on Dance», dins Jennifer Nevile (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington, 2008, pp. 282-294, de referència pp. 284 i 285. Remetem, en aquest context, a l'estudi de David J. VIERA i Jordi PIQUÉ, *La dona en Francesc Eiximenis*, Barcelona, 1987, en què els autors demostren que el suposat caràcter misogin d'alguns escrits eiximenians no és fruit d'una aversió contra les dones, sinó d'una autèntica preocupació per la salvació del gènere humà.

exemple el rei David,² Salomé³ o Maria Magdalena,⁴ i de l'altra, l'actuació en solitari d'un ballador o d'una balladora que exhibeixen el seu art davant d'un grup d'espectadors més o menys nombrós.

El segon llibre de Samuel (6, 1-23) relata com el rei David, considerat el rei profeta i autor dels salms referits al Messies, celebra el retorn de l'arca de l'aliança a Jerusalem amb un ball que provoca el menyspreu de la seva dona Micol, que des d'una finestra observa l'escena segons ella més pròpia d'un histrió⁵ que d'un monarca. Com a conseqüència d'aquesta burla, la dona és castigada amb infertilitat per tota la vida, i el rei respon a les acusacions dient que entén el seu ball com a mostra d'humilitat i agraïment envers Déu. D'acord amb aquesta interpretació, en els escrits patrístics⁶ i en la iconografia medieval,⁷ el rei David apareix com a executor d'una dansa honesta, i és així com l'esmenta Francesc Eiximenis, en el *Terç del Cristià*, citant l'autoritat de sant Gregori.⁸

Un altre personatge veterotestamentari que apareix ballant és la coratjosa vídua Judit, que allibera el poble jueu de la tirania d'Holofernes, posant fi al setge de la ciutat de Betúlia. Com a mostra d'alegria per la mort del tirà, degollat amb l'espasa, Judit encapçala la dansa de les dones israelites, i entona un himne de lloança.⁹ Si bé sense cap referència explícita a aquest ball, en el *Llibre de solemnitats* de Barcelona es documenta la participació de Judit amb la seva serventa a la processó del Corpus del 1424. A més, ens ha pervingut el

text d'una representació mallorquina que escenifica aquest tema en més de 800 versos, i que compta amb la intervenció d'uns músics, en primer lloc per acompanyar la lamentació dels ciutadans de Betúlia (vs. 365-378), i a continuació, per entonar l'himne en lloança d'Holofernes durant el banquet ofert per aquest a Judit (vs. 707-718).¹⁰ En *Lo Somni*, Bernat Metge esmenta aquesta heroïna de l'Antic Testament, juntament amb Sara, Rebeca, Raquel, Ester i Rut, i diu que per poder-ne parlar, i també d'altres santes dones del temps de Jesús ençà, necessitaria una vida més llarga que la de Matusalem.¹¹

El rei David i la vídua Judit protagonitzen dues danses que simbolitzen una actitud d'agraïment i d'humilitat davant de Déu. Tot i que ambdós balladors ocupen un lloc destacat encapçalant els respectius seguicis, cap d'ells té la intenció de fer-se veure o admirar pels seus seguidors. És més, el rei David no té en compte la burla i la incomprensió de la seva dona, perquè per ell no hi ha res més important que la lloança de Déu, i confia que els seus servents el segueixin respectant per la rectitud de la seva intenció.

Un altre ball considerat honest és el que sant Josep fa per homenatjar el Fill de Déu i la seva Mare al portal de Betlem. Aquest motiu es troba en nombroses nades, una de les quals de la segon meitat del segle XIV i que resa: «Balla Josep ab la boratxa, / pren-se sonar un flaviol. / L'infantonet és qui gemegua; / pose'l Josep en lo breçol.»¹²

2. Per una anàlisi detallada d'aquesta escena amb les mostres iconogràfiques corresponents, «*Histrion fit David sub causa religionis... – König Davids Tanz vor der Bundeslade*», dins Julia ZIMMERMANN, *Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*, Frankfurt am Main, 2007, pp. 289-337, 366-378 i 401-412.

3. Vegeu el capítol «...in modum filiae Herodiadas – Der Tanz der Salome vor der Festgesellschaft des Herodes» dins ZIMMERMANN, *cit.*, pp. 227-278, com també les imatges i l'anàlisi iconogràfica d'aquesta escena a l'apèndix (id., pp. 359-365 i 395-401).

4. Pel ball de Maria Magdalena amb Lucifer a la Passió escenificada el 1501 a Alsfeld, vegeu Cora DIETL, «Dancing Devils and Singing Angels: the Disparate Qualities of Dances in Hessian Religious Plays», *European Medieval Drama*, 14, 2010, pp. 25-45, de referència pp. 25-28 i 33-35.

5. Segons ZIMMERMANN, *cit.* (a la nota 2), p. 299, al segle IV, sant Ambrós de Milà substitueix la paraula *scurra* utilitzada per Micol pel terme *saltator*, i classifica d'aquesta manera el ball de David davant de l'arca com a ball histriònic.

6. Cf. El cinquè discurs contra l'emperador Julià de Gregori Nazianzè, citat per DIETL, *cit.* (a la nota 11), p. 29.

7. Destaca l'extrema contorsió amb què el rei David apareix a l'inicial historiada del Salteri de Winchcomb (Ms. 53, fol. 151r; Dublin, Trinity College, 1a meitat del segle XII). Cf. ZIMMERMANN, *cit.* (a la nota 2), p. 366 i 401.

8. Cf. Capítol 617, citat per Higiní ANGLÈS, «Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps», *Estudis Romànics*, 10, 1962-1967, p. 189-208, de referència pp. 197-198.

9. Jdt 15, 12-14 i 15, 1: «Totes les dones d'Israel acudiren a veure Judit i a beneir-la; i li dedicaren una dansa. Ella va prendre a les mans rams de verd i en va repartir entre les dones que estaven amb ella; es van coronar totes d'olivera, i Judit es va posar davant del poble, conduint la dansa de totes les dones. Tots els homes d'Israel seguien, armats, amb corones i cantant himnes. Judit començà aleshores aquest cant de lloança enmig de tot Israel, i tot el poble contestava la mateixa aclamació: 'Obriu la dansa al meu Déu amb panderetes, canteu al Senyor al so dels címbals, prepareu-li un cant i una lloança, exalceu i invoqueu el seu nom.»

10. Cf. Ferran HUERTA (ed.), *Teatre bíblic. Antic Testament*, Barcelona, 1975, pp. 216 i 229-230.

11. Bernat METGE, *Lo somni*, edició crítica de Stefano M. Cingolani, Barcelona, 2006, pp. 241-242.

12. Josep ROMEU I FIGUERAS (ed.), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, 2000, p. 88.

L'alegria pel naixement de Jesús no tan sols es fa extensiu als pastors que vénen a adorar el Messies, sinó que inclou fins i tot el regne animal. Així llegim en una nadala continguda en un manuscrit de Sant Bartomeu del Grau, datat a l'entorn del 1500: «L'ase i el bou se alegraren / trepant sobre lo fenal / e ensemps ambdós dansaren / tocant laüt e tabal.»¹³

El ball amb què sant Josep manifesta la seva joia al portal de Betlem figura com a una de les múltiples escenes de dansa contingudes en el *Vita Christi* d'Isabel de Villena. Just abans del naixement de Jesús, el ball de sant Josep té un sentit metafòric, quan llegim «tant era lo goig que tenia en la sua anima, que volguera rompre los ligams del cors e que lo sperit seu cantas e ballas continuament, festejant la Senyora e lo seu prenyat».¹⁴ Amb l'arribada dels pastors, aquest ball espiritual passa a ser una expressió corporal d'alegria, que Isabel de Villena comenta, dient: «E lo gloriós Joseph, que no menys goigs que los pastors tenia, sortí en lo ball».¹⁵

Pels moralistes medievals, és la intenció la que determina si un ball és lícit o blasmable. Així ho expressa Francesc Eiximenis quan relata que un home devot conversà amb un àngel sobre la possibilitat de ballar degudament, sense incórrer en cap pecat. L'àngel li respon que «ballar de si mateix no és mal, sinó per la intenció del ballant». Higini Anglès, que reporta aquest passatge del *Terç del Cristià* en el seu article sobre Eiximenis i la música del seu temps, remarca el caràcter espontani d'aquestes manifestacions d'alegria i diu que «en la consciència cristiana dels pobles hi havia la convicció justa que els balls populars sempre eren tinguts com a morals i decents.»¹⁶

La dansa més comentada en l'exegesi des del primer cristianisme fins al segle XVIII és la de Salomé durant el banquet del tetrarca Herodes. Com és ben sabut, aquest ball acaba amb la degollació de sant Joan Baptista per instigació d'Herodies, la mare de la noia que amb la seva actuació havia aconseguit encisar el seu oncle i padrastre. D'entre els primers comentaristes d'aquesta escena, a finals del segle IV, sant Ambrós de Milà argumenta que no és d'estranyar que Salomé, com a filla

d'una dona adúltera, no hagi après a comportar-se com cal, i que hagi ofès Déu amb la seva manca de pudor.¹⁷ Els evangelis de Marc (6, 14-29) i Mateu (14, 1-12) que relaten el ball de Salomé són escassos en detalls, fet que contrasta amb l'extens corpus exegetíc que ha generat aquesta escena al llarg dels segles, com també les recreacions literàries que s'hi inspiren.

Una constant en les diverses interpretacions és el caràcter deshonest de la dansa de la noia, corrompuda per la seva mare. La manca d'escrúpols a l'hora de complaure el poder també la trobem documentada en el cinquè capítol del *Llibre de les Bèsties* de Ramon Llull, on llegim:

En .I. bella sala menjà lo rey e la regina ab molts de cavellers e de dones, e denant lo rey menjaren los missatgers. Dementre que .l. rey e la regina menjaven, juglars anaven cantant e sonants sturments per la sala, amunt e avall, e deyen cantars desonestes e contraris a bons nodriments. Aquells juglars loaven ço que feya blasmar, e blasmaven ço que feia a loar; e lo rey e la regina e tots los altre reyen, e havien plaser de açò que aquells juglars feyen.¹⁸

Tal com els joglars esmentats per Llull no es pregunten sobre els possibles efectes negatius dels seus cants difamadors, la filla d'Herodies tampoc no sembla preguntar-se per les conseqüències del seu ball.

Un cas més complex és el de Maria Magdalena, que és explorat amb finalitats didàctiques. Francesc Eiximenis, per exemple, la considera juntament amb Maria Egipcíaca, exemple ideal de la dona penitent.¹⁹ Per la seva banda, Joan Roís de Corella a la *Història de la Gloriosa Santa Magdalena*, publicada a València entre 1490 i 1492, descriu Maria Magdalena dient:

Aquesta rica pomposa senyora, dels béns d'aquest món en gran abundància dotada, ab extrema bellea, graciosa e afable, llengua, en vanitats, pompes e gales portava lo temps de la joventut alegra, poc recelant del trist carçre de l'infern les eternes penes, començant, tro-

13. *Ibidem*, p. 143.

14. Citem de l'edició de Ramon MIQUEL I PLANAS, (ed.), *Llibre anomenat Vita Christi compost per sor Isabel de Villena segons l'edició de l'any 1497*, 3 vol., Casa Miquel Rius, Barcelona, 1916, vol. I, p. 269. Per una edició més recent, vegeu Isabel de VILLENA, *Vita Christi*, edició, notes i glossari de Vicent Josep Escartí, València, 2011.

15. *Ibidem*, p. 277.

16. Cf. ANGLÈS, *cit.* (a la nota 8), p. 198.

17. Cf. ZIMMERMANN, *cit.* (a la nota 2), pp. 231-232.

18. Ramon LLULL, *Libre de Meravelles*, 3 vol., a cura de Mn. Salvador Galmés, Barcelona, 1931-1933, vol. II, p. 127.

19. Cf. *Terç*, cap. 271, citat per VIERA / PIQUÉ, *cit.* (a la nota 1), p. 88.

bant e mudant novelles entencions, en diverses riques vestidures; *despenia lo temps del seu delitós viure en convits, danses e festes*, les orelles afalagades en diversitat de ben entonada música, ab perfums de singulars mixtures; prenia cansat deport, passejant per la seca enganosa praderia, en la trista vall de llàgremes d'aquesta miserable pomposa vida.²⁰ [El subratllat és nostre.]

Fixem-nos que aquesta descripció no conté cap referència a la suposada luxúria de Maria Magdalena, que alguns autors li atribueixen, seguint una de les possibles línies exegetiques. En el relat de Corella, en canvi, el vici que es denuncia és el de l'ociositat que pot convertir una persona benestant en desgraciada. Aquest perill és advertit per Eiximenis en el capítol xxii del *Regiment de la cosa pública*. Tal com el presenta Corella, el ball de Maria Magdalena no s'esmenta com a signe d'una vida dissoluta, sinó que s'assenyala com a un dels elements que caracteritzen de la vida cortesana, juntament amb la roba exquisida, els convits i les festes.²¹

Amb aquest significat, la dansa apareix freqüentment en els textos literaris en època medieval. Veiem com aprendre a ballar forma part del procés d'educació i socialització de la noblesa. Podem citar a tall d'exemple que a l'inici del *Curial e Güelfa* es fa esment que el protagonista «tornà molt prudent e abte; car tantost fonch molt bell cantador, e après sonar esturments (de què devench molt famós) axí mateix cavalcar, trobar, dançar, júnyer e totes altres abteses que a noble jove e valerós se pertanyia».²²

Una altra mostra de dansa a la cort, en parella i de forma col·lectiva, es troba en el *Tirant lo Blanc*, en el relat de les festes de les noccs del rei d'Anglaterra:

Lo Rei descavalcà e tots los cavallers qui eren esposats, e pujaren alt al castell de la Infanta; e pres-la per la mà e baixà-la en la praderia, e tots los esposats ab les esposades après d'ell, e en la bella praderia començaren a dansar.

Aprés que lo Rei e la Infanta hagueren dansat, dansaren los cavallers esposats amb les donzelles esposades, après dansaren tots los estats així com venien per ordre. E com la un estat acabava e l'altre volia començar, lo Rei se prenia dansar ab la Infanta, e com l'havia lleixada prenia la més gentil dama d'aquell estat e dansava una dansa ab ella.²³

Més endavant trobem una altra descripció detallada d'unes festivitats en què el ball ocupa un lloc important:

Llevades les taules, les danses començaren molt grans. Lo rei de Sicília suplicà a l'Emperadriu que li fes gràcia de dansar ab ell, e la virtuosa senyora li respòs que gran temps havia que deixada se n'era, mas que ho faria per contentar-lo. E dansaren los dos moltes danses, car l'Emperadriu era estada en son temps molt agraciada e dansadora singular. Dansà après l'excelsa Princesa amb Tirant e ab lo rei de Fes, e lo rei de Sicília dansà amb l'ínclita reina de Fes. Aprés dansaren tots los altres nobles e cavallers ab les dames.

E la plaça era plena de la popular gent de la ciutat, qui miraven la tan graciosa festa e altres qui ballaven de diversos balls, que era una admirable cosa de veure festa de tanta solemnitat per la molta alegria que tenien de la pau e gloriosa victòria que obtesa havien. E d'altra part, per la ciutat se feien d'altres maneres de solaços de balls e de jocs de gran alegria, per ço com la majestat de l'Emperador havia manat que fos la festa celebrada per vuit dies. De matí anaven a l'església, on se feien solemnes professons e oficis; e après dinar, danses e gales e coses d'alegria.²⁴

Fixem-nos que el ball apareix integrat en un programa de festes que inclou la celebració d'actes religiosos. Si ens detenim en aquest punt és perquè una de les crítiques dels moralistes medievals es dirigeix contra aquelles danses que coincideixen amb els oficis divins²⁵ i, per aquesta co-

20. Ramon MIQUEL I PLANAS (ed.), *Obres de Joan Roís de Corella*, Barcelona, 1913, p. 310.

21. Aquesta caracterització de Maria Magdalena coincideix amb la que en fa Isabel de Villena, que la presenta com a «gran senyora molt heretada, singular en bell[e]ja e gracia sobre totes les dones del stat seu» i que la defensa contra les calúmnies i difamacions dels envejosos, dient «en tals coses la fama de les dones no pot perseverar sancera, encara que les obres no sien males.» Cf. MIQUEL I PLANAS, *Llibre anomenat Vita Christi*, vol. II, p. 88.

22. Ramon ARAMON I SERRA (ed.), *Curial e Güelfa*, 3 vol., Barcelona, 1930-1933, vol. I, p. 30.

23. Joanot, MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, edició a cura de Martí de Riquer, Barcelona, 1990, p. 194.

24. *Ibíd.*, p. 1114.

25. Al *Terç del Crestià*, Eiximenis afirma per boca d'un àngel: «[...] dix aquell doctor sent Agustí que menys mal era arar o cavar la terra al digmenge que no ballar», citat per ANGLÈS, *cit.* (a la nota 8), p. 196.

incidència, es consideren inoportunes, tenint en compte que al fet d'anar a missa s'atorga un valor que sobrepassa el de qualsevol altra activitat. Aquí, doncs, ens trobem amb una qüestió de discerniment, i el cristià és cridat a optar per aquella via que promet proporcionar-li la salut espiritual, tot i que es reconeix el valor saludable de la dansa, d'acord amb el concepte aristotèlic de l'eutrapèlia, que Xavier Renedo defineix com a «facultat de saber divertir-se i de saber divertir el proïsme de forma honesta i ordenada.»²⁶

La dansa com a expressió i font d'alegria és present en el *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, traducció catalana del segle xv de la famosa compilació d'Arnau de Lieja.²⁷ Segons Josep-Antoni Ysern:

El personatge central és un pobre que duu un *modus vivendi* ben senzill: amb el seu jornal de cavador en té prou per a viure plenament i, fins i tot, després de sopar «ell ballava e cantava ab sa muller e ab sos fills e, après, ab gran plaer, gitave's a dormir», cosa que despertava l'enveja dels seus veïns, fins a l'extrem que un d'ells decidí posar fi a aquesta situació: «E un d'ells dix: –Jo faré que el no ballarà ne cantarà.»²⁸

El pla del veí malvat per acabar amb la serenitat del cavador consisteix en deixar davant de la porta del pobre un sac de monedes d'or. La troballa causa una gran pertorbació en l'home, que experimenta un neguit tan gran per la riquesa inesperada que deixa de ser feliç, i acaba per exclamar: «Maleytes sien aquelles dobles que tant m'an turmentat que jamés, despuys les trobí, no he haüt pler en lo meu cos, ans he haüt major treball que si cavàs! E axí, amich, prin tes dobles e jo tornaré a ballar e cantar e a pendre mon pleer axí con m'é acostumat».

Eiximenis²⁹ fa servir aquest *exemplum*, i converteix el protagonista en un sabater vell i pobre que viu a la casa d'un home ric, que sent enveja

per la seva joia, les seves cançons i festes. Aquí, però, la felicitat del pobre no desapareix per culpa d'un parany de l'envejós sinó que l'aparició del sac de diners s'explica per la intervenció d'uns diables.

Tant en el model d'Arnau de Lieja, com en la versió d'Eiximenis, la dansa i el cant apareixen com a expressió d'una alegria que té el seu origen en un estat d'ànim serè, despreocupat i distès. És una forma d'esbargiment a l'abast de tothom, però per poder-ne gaudir cal tenir una disposició lliure de preocupacions. L'home pobre, abans de la troballa del sac d'or, és capaç de cantar i ballar fins i tot després d'una dura jornada de treball, perquè no hi ha res que pertorba el seu esperit. Aquesta serenitat queda anihilada quan, de forma inesperada, l'home pobre es troba amb la necessitat de decidir què fer amb els diners trobats.

Mentre que totes les escenes de ball descrites per Isabel de Villena són de connotació positiva i de naturalesa transcendental,³⁰ Bernat Metge presenta dues valoracions contraposades del ball mundà: en el tercer llibre de *Lo Somni*, llegim que les dones només troben satisfacció en danses i cançons quan aquestes composicions han estat dedicades a elles, i que, en canvi, les consideren detestables quan elles no en són les destinatàries. Així, doncs, el gust que demostren les dones per les danses i la música no seria més que el senyal del seu afany de protagonisme.³¹ Aquesta crítica és rebutada en el llibre quart amb l'argument que, davant de les coses belles, les dones són més receptives que els homes, i que la seva predilecció per les cançons i les danses demostra el seu bon gust. Si les dones aprecien el cant i el ball, és perquè es tracta d'unes formes artístiques en què la poesia i la retòrica solen jugar un paper molt important. Les dones serien, per tant, superiors als homes que, per naturalesa, se solen sentir atrets per un altre tipus de distracció. En lloc d'esplaiar-se en coses elevades, com ho fan les dones, als homes els agrada escoltar tot allò que és cridaner: els

26. Xavier Renedo, «Eiximenis, els exemples i l'art de riure», dins Sadurní Martí *et alii* (ed.), *Actes del XIIIè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, III, Barcelona / Girona, 2007, pp. 7-34, de referència p. 8.

27. Es tracta de la traducció de l'*Alphabetum narrationum* d'Arnau de Lieja de principis del segle XIV, que és la compilació d'exemples més importants de l'edat mitjana. Vid. Arnau de Lieja (Arnoldus Leodiensis), *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, edició crítica de Josep-Antoni Ysern Lagarda, Barcelona, 2004.

28. Josep-Antoni Ysern, «La creativitat literària d'Eiximenis», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, xxxix, Homenatge a Arthur Terry, 3, Barcelona, 1999, pp. 7-37, de referència p. 16.

29. Francesc Eiximenis, *Contes i faules, text*, introducció, notes i glossari de Marçal Olivari, Barcelona, 1925, pp. 21-23.

30. A banda de l'esmentat ball de sant Josep, Isabel de Villena es refereix repetidament als balls que les donzelles i els àngels fan en honor de la Mare de Déu. Cf. Miquel i Planas (ed.), *cit.* (a la nota 20), vol. I, capítol xxxviii, pp. 167-177 i capítols l-lvii, pp. 217-236. A més, relata el ball als Llimbs amb què els sants pares i els àngels expressen la seva alegria per la redempció. *Ibidem*, vol. III, cap. ccvii, pp. 62-64 i cap. ccxxxix, pp. 174-179.

31. «Cançons, e dançes e semblants coses scolten ab gran plaer, majorment si per amor d'elles seran fetes. E si per altres seran dictades o cantades, han-ne sobiran fastig, car de totes volrían haver lo títol», cf. Metge, *cit.* (a la nota 11), p. 226.

atreuen aquells que es burlen dels altres, aquells que escarneixen i malparlen, aquells que jutgen i causen avalot, i aquells que difonen dolenteries.³² Amb el plaer que troben en aquests missatges poc edificants, els homes demostren ser ociosos.

En la carta que Francesc Eiximenis dirigeix el 15 de juliol del 1392 a Martí l'Humà, el menoret insta el monarca a tenir cura de la seva mímica, del seu discurs i del seu gest de manera que ningú el pugui menystenir per poc savi. Així, Eiximenis escriu:

Ítem, seyor, devetz éser tostemp ab cara alegra mas no molt rient, mas bé acuyllent, car massa [riu]ra e masa parlar [e] massa moura los uuyls e-l cap fan menysprear lo príncep, e-l contrari lo fa prear car és indici de saviea, la qual ab composta alegria fa lo príncep amabla per excés.³³

Eiximenis anuncia a Martí Humà, en l'esmentada carta, que la seva almoina en forma d'espècies o diners serà rebuda amb un esclat d'alegria pels freres del convent de sant Francesc de la Vall de Puçol, a prop de València. Eiximenis diu:

Dich-vos en veritat que en aquest convent sa fa totjorn special oració per [v]ós e per lo seyor rey vostro fill, e per vostra expedició regiment, vida e salvació. E és lo convent pobra car nós no avem rendas. E donchs, seyor, tramatzet al covent qualque poc de forment, o uns deu o vint florins d'aquels que Déus vos ha datz. E la-vors ca[n]tarem e balarem davant Jhesuchrist e sant Francesc, e cridarem per les tronas: Viva, viva, lo seyor duch [de] Cicília! [El subratllat és nostre.]³⁴

A l'hora de valorar el ball, Eiximenis diferencia el seu judici d'aprovació o rebuig segons el con-

text. Pel frare franciscà, el ball és reprobable quan distreu l'home que es troba en una situació o en un estat que requeriria una actitud contemplativa. Així, per exemple, en el capítol 200 del *Terç del Crestià*, esmenta entre els «Peccats en la boccha» el fet de «cantar cantilenes seglars, trencar vanament lo cant en l'ofici de Déu e girar lo cant celestial en cants de dançes e amors carnals»;³⁵ mentre que en el capítol 325, amonesta els eclesiàstics d'allunyar-se de llocs «on se canten cançons de amor carnal», «leges matèries» i «on se fan baylls». Es tracta del requeriment de no distreure's de les coses divines, en el primer cas dirigit als participants de l'ofici diví i, en el segon, als representants de la vida consagrada.³⁶

La dansa ha estat objecte d'acceptació i de rebuig per uns mateixos autors. Una pista entendre aquesta suposada contradicció és traçada per Vicent Ferrer a l'inici del seus goigs dedicats a la Mare de Déu, en què afirma que «l'experiència sensual, l'evidència natural i la divina providència mostren manifestament que els goigs i les alegries d'aquest món estan barrejats amb les tristeses i els dolors».³⁷ Per exemplificar que l'experiència sensual comporta sensacions contraposades, Ferrer descriu com les grans festivitats són causa d'alegria, però que al mateix temps hi ha inconvenients a suportar, com per exemple quan a algú li fan mal les cames de tant ballar; per il·lustrar «l'evidència natural» que la vida present es troba entre els dos extrems del paradís i de l'infern, el dominic contrasta l'expectativa de l'alegria dels salvats (*Vindran el goig i l'alegria, fugiran els planys i la tristesa*, Is 51,11) amb les penes dels damnats (*S'ha fos el goig del nostre cor, la nostra dansa ens resulta com un dol. Ja no portem les corones de festa. Ai de nosaltres: hem pecat!*, Lm 5, 15-16); i finalment, per mostrar com la providència divina vetlla per la salut espiritual de l'home, Ferrer raona que si les ale-

32. «Dançes e cansons dius que escolten les donas ab gran plaer. No me'n meravell, car natural cosa és pendre delit en músicha, e especialment que sia mesclada ab retòrica e poesia, que concorren sovén en les dançes e cansons dictades per bons trobadors. Poch se adeliten los hòmens en oyr semblants cosas, les quals deurien saber fer per fugir ha ociositat e per poder dir bellament lo concebiment de lur pensa. Mas deliten-se molt en oyr truffadors, scarnidors, herauts, raylladors, mals parlars, cridadors, avolotadors, jutyardors e migensers de bacallarias e de viltats», cf. METGE, *cit.* (a la nota 11), p. 257.

33. Sergi GASCÓN URIS, «La Crònica d'Aragón (València 1524) i les cartes autògrafes d'Eiximenis», *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, 2003, p. 31-45, de referència, p. 36.

34. *Ibidem*, p. 37.

35. ANGLÈS, *cit.* (a la nota 8), p. 193, que reporta aquest passatge, descarta que es podria tractar d'una al·lusió a la pràctica trobadoresca del *contrafactum*, d'utilitzar melodies de composicions sagrades pel cant de textos profans.

36. Com a símbol d'ociositat, tal com Eiximenis el rebutja, el ball també és present en dues de les consuetes del Manuscrit Llabrés (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya; consuet 13, v. 122 i consuet 36, v. 143): tant el fill pròdig en la primera de les dues escenificacions de la paràbola, com el jove que apareix en la Representació de la Mort, expressen la seva predilecció pel ball, en lloc de preocupar-se per la seva salut espiritual.

37. Vicent FERRER, *Sermones de sanctis*, Lió 1550, p. 561-569a. Citem de la versió catalana: *Tractat de la vida espiritual. Sermons*, Barcelona, 1998, pp. 181-183.

gries es donessin en estat pur, no hi hauria temor de Déu, i que si l'aflicció fos absoluta, hi regnaria la desesperació.

En resum, podem dir que des d'aquesta perspectiva el ball és beneficiós en tant que fa que l'home experimenti una alegria provinent de l'experiència sensual, i és causa d'enuig perquè el confronta amb les limitacions de la seva condició humana; a més, el ball és positiu quan anticipa un estat d'alegria transcendental, i és negatiu quan va associat a un estat d'abandó; i per últim, el ball és

bo quan situa l'home en el terme mitjà entre l'alegria i el dolor que caracteritzen la seva naturalesa. Les valoracions a primer cop d'ull contradictòries s'expliquen pel fet que a l'edat mitjana el ball es considera un fenomen complex que abraça un ampli ventall de possibilitats que va des de l'expressió d'una alegria espontània, com la que experimenten els pastors pel naixement del Messies, fins a la utilització manipuladora de la corporalitat humana, exemplificat en el ball de Salomé en el banquet d'Herodes.

UN BAILE QUE MATA*

ELINA GERTSMAN

Case Western Reserve University, Cleveland

Cuando, a finales de abril de 1429, el fraile franciscano Ricardo viajó a París, escogió para predicar sus dramáticos sermones un andamiaje levantado, en el cementerio urbano de los Santos Inocentes, frente al gran mural que recorría el muro meridional del patio interior del campamento. El mural representaba una larga procesión, ordenada jerárquicamente, de seglares y clérigos, ricos y pobres, jóvenes y ancianos, mezclados con cadáveres bailando. El vívido discurso sobre la muerte pronunciado por el predicador, enmarcado visualmente por el osario del cementerio, hallaría especial resonancia tanto en aquella procesión macabra como en el poema inscrito al pie, concebido como un diálogo entre los danzantes cadavéricos y sus poco dispuestas parejas de baile. Así se representaba la Danza de la Muerte (fig. 1).¹

La Danza de la Muerte apareció como tema literario y pictórico en Europa en la Edad Media tardía; también se la conoce por *danse macabre*, un término utilizado por primera vez en el siglo XIV por Jean Le Fèvre en su poema *Le respit de la mort*. El primer poema existente sobre la Danza de la Muerte propiamente dicha –la *Dança general de la muerte* española– se compuso hacia 1400; el mural parisino, completado en 1425, es la primera Danza que combina poesía e imagen, y fue probadamente de gran influencia en toda Europa. Desde el punto de vista del estudioso, la complejidad de la imagen ofrece un sinfín de aspectos interesantes: la tradición macabra, que representa a la perfección; la teatralidad del texto y su representación; lo sofisticado de la relación que establece con el espectador; las numerosas transformaciones del motivo a lo largo del tiempo

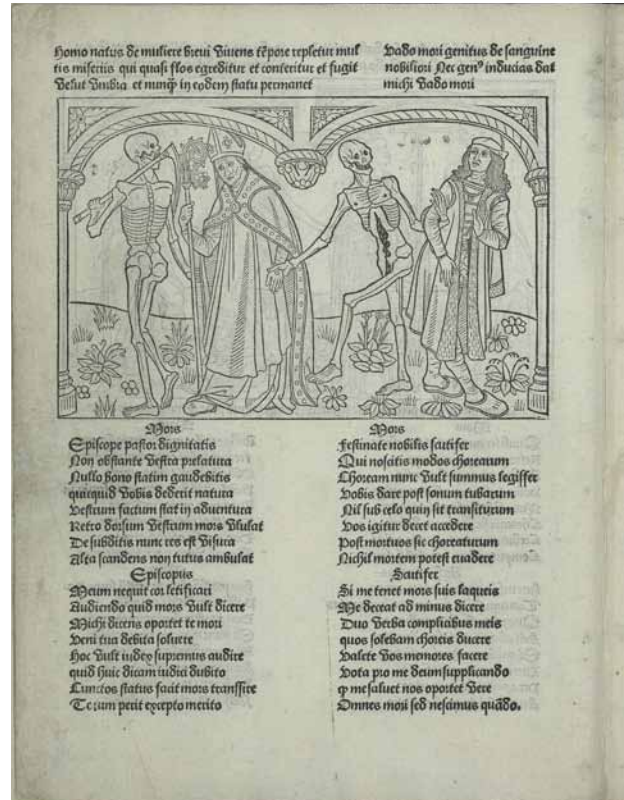


FIGURA 1. Guyot MARCHANT, *Danza de la Muerte del Cementerio de los Santos Inocentes*, París, edición del 1490.

y a través de los géneros. Pero el objetivo de este ensayo es explorar el motivo del baile, argumentando que la muerte en esa morbosa procesión es representada no sólo mediante la iteración de esqueletos sonrientes sino también por el mero acto de bailar, que es el vehículo del tránsito de sus protagonistas.

* Traducción: Marta Giráldez Pubill.

1. En el pasado siglo se completaron varias monografías sobre la Danza de la Muerte; de entre las más significativas e útiles destacaremos: James Midgley CLARK, *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, Glasgow, 1950. Al trabajo de Clark siguieron muy de cerca un trabajo similar de Hellmut ROSENFELD, *Der Mittelalterliche Totentanz: Entstehung – Entwicklung – Bedeutung* Köln, 1954 (reed. 1968) y el de Hélène y Bertrand UTZINGER, *Itinéraires des danses macabres*, Chartres, 1996. Estos estudios, preocupados ante todo por la catalogación y el establecimiento de genealogías, no ofrecen suficiente espacio a la interpretación crítica. He intentado dedicar a todo el material cumplida atención erudita en mi reciente libro, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Turnhout, 2010. El presente ensayo es un resumen revisado del mismo y se reproduce con la amable autorización de Brepols.

1. Baile y muerte: condenas y racionalizaciones

Ya desde sus comienzos, el cristianismo desarrolló estrechos vínculos entre muerte y baile, pero tal relación siempre ha sido controvertida y necesariamente dicotómica.² En el mundo terrenal, el baile parece haber sido, de entrada, una manifestación práctica de la ceremonia funeraria: por ejemplo, ya en el siglo IV los devotos realizaban bailes sobre las tumbas de mártires. Esto se interpretaba como una celebración de la muerte, en contraposición al duelo por la pérdida, ya que, para los mártires, el día de su muerte era el de su renacimiento en el cielo.³ El baile en tanto que expresión de alegría está probablemente arraigado en narraciones bíblicas: las mujeres recibieron a Saúl y David tras su batalla contra los filisteos «cantando y bailando... con cánticos de júbilo» (1 Samuel 18:6), mientras que en Ester 8:16 el baile se asocia a «una luz nueva», «alegría» y «honra». En época tan tardía como el siglo XV, un himno compuesto en honor a los mártires anima al público a expresar su alegría «bail[ando] con grandes saltos». Esta clase de baile era expresión de profunda veneración hacia los muertos y en época carolingia se transformaría en los bailes ante una reliquia, como por ejemplo al llegar las reliquias de san Sebastián a Soissons en 825, ocasión en la que una multitud se puso a bailar junto al santuario del santo.⁴

Ahora bien, los bailes sobre tierra de sepultura no sólo expresaban alegría sino que también se les



FIGURA 2. Michael WOLGEMUT, *El levantamiento de los muertos de sus tumbas y la danza* en Hartmann Schedel, *Crónica de Núremberg*, 1493.

atribuían poderes apotropaicos: según un temprano sermón anónimo titulado *De saltationibus respuandis* referido a los rituales, hombres y mujeres bailaban durante la vela a un muerto para contrarrestar el poder maléfico de la muerte.⁵ En efecto, se creía que los muertos se levantaban y bailaban en el cementerio, tal vez para tomar parte una vez más en los placeres reservados a los vivos, y que a veces arrastraban en sus danzas a los vivos que, por ello morirían en un año (fig. 2).⁶ Las llamadas vigili-
as de muertos se celebraban junto a las tumbas o alrededor del ataúd, normalmente por

2. Para una visión global de los significados contradictorios del baile en la Edad Media tardía, véase Jennifer NEVILLE, «Dance Performance in the Late Middle Ages», en Elina GERTSMAN (ed.), *Visualizing Medieval Performance*, Burlington, 2008, pp. 295-310; un estudio profundo del tema se halla en *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington, 2004. Muchas culturas antiguas asociaban el baile a las procesiones funerarias, y el cristianismo primitivo probablemente heredó buena parte de tales asociaciones. En el arte egipcio se encuentran representaciones de danzas funerarias ya en la XII dinastía, y numerosas obras de arte de las dinastías XVIII a XX representan escenas de funerales (para más detalles véase Fritz WEEGE, *Der Tanz in der Antike Halle/Saale*, 1926. En la Grecia Antigua también se celebraban ceremonias bailadas en los entierros E. Louis BACKMAN, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine* London, 1952, p. 4, mientras que los romanos escenificaban, de forma similar, procesiones funerarias con acompañamiento de músicos, bailarines, cantantes e incluso pantomimos: Joachim MARQUARDT, *Das Privatleben der Römer*, Darmstadt, 1964, p. 352. Tales procesiones, a su vez, podrían ser de herencia etrusca. En Etruria, las cámaras funerarias de Cerveteri y Tarquinia abundan en pinturas de fiestas que habían quedado asociadas a los ritos funerarios. En la Germania pagana, los bailes celebrados en los lugares de sepultura no estaba dedicados solamente a los muertos sino que pretendían ofrecer protección ante los malos espíritus; las danzas paganas eslavas, con saltos alocados sobre las tumbas en honor al inframundo, carecían de solemnidad o de duelo y eran más bien “desenfrenadas”, con máscaras y gestos profanos. P. KEMP, *Healing Ritual; Studies in the Technique and Tradition of the Southern Slavs* London, 1935. Finalmente, se sabe que existieron danzas de culto judío. Se cree que hombres y mujeres bailaban en los funerales, si no moviendo todo el cuerpo, sí gesticulando con manos y dedos, Samuel KRAUSS, *Talmudische Archaeologie*, II, Leipzig, 1910-12, pp. 67, 483. Otro tipo de danza consistía en circunvalar el féretro siete veces mientras se recitaban siete oraciones.

3. BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 39.

4. Pierre RICHÉ, «Dances profanes et religieuses dans le haut Moyen Âge» en *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités: Mélanges Robert Mandrou*, Paris, 1985, p. 165.

5. Jean LECLERO, «Sermons anciens sur les danses déshonnêtes», *Revue bénédictine*, 59 (1949), pp. 196-201.

6. Wolfgang STAMMLER, *Die Totentänze des Mittelalters*, München, 1922 y BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 146.

la noche, y la danza era uno de los rituales realizados para defender a los vivos de los muertos y contentar a las ánimas de los difuntos.

En este contexto no sorprende que el baile se relacionara con el paganismo y que a lo largo de toda la Edad Media fuera atacado por el clero, que lo consideraba algo perverso y poco apropiado, incluso lascivo y por tanto diez veces transgresor.⁷ A principios del siglo iv el Sínodo Provincial de Elvira ya prohibía que las mujeres asistieran a vigiliias en el cementerio en que muy probablemente se bailarían, puesto que bajo su devoción, según los clérigos, acechaba el pecado.⁸ Seiscientos años más tarde, tras un sinnúmero de prohibiciones similares, el Patriarca Juan III prohibió expresamente a las mujeres que honraran a los difuntos con cantos y toque de pandeetas.⁹ En la misma línea, Regino, abad de Prüm (m. 899), escribió en su *De Synodis Causis*: «En tal ocasión [la vela de un muerto] no se deben cantar canciones diabólicas, ni hacer juegos, ni bailar». Más adelante se refiere a «las danzas y risas en los camposantos» y a «brincos en presencia de una muerte amable» como «inventos paganos del Demonio».¹⁰ Pero a pesar de tales prohibiciones la práctica de danzar en el cementerio se mantuvo e incluso se intensificó; entrados en el siglo xi, el obispo Burchard de Works (m. 1025) primero y luego el dirigente bohemio Bratislav II (m. 1092) la condenan. En el siglo xiii todavía se bailaba al final de los funerales: en 1271, los habitantes de Appenzell bailaron durante todo el camino de vuelta del cementerio tras el entierro de Berthold, abad del monasterio de St. Gall.¹¹ Asociada a la conmemoración de

una muerte, la danza continuó ganando en popularidad por todo el Occidente latino, y en el siglo xiii menudearon los decretos condenatorios en buen número de sínodos y concilios celebrados por toda Francia, Italia, Alemania y Hungría.¹² En el siglo xv, las amonestaciones contra tales prácticas ilícitas no sólo iban dirigidas al pueblo llano sino también a miembros del clero e incluso del concilio, tal como atestiguan las decisiones de los Concilios de Colonia y Basilea y los sínodos de Praga, York y Noyon.¹³ Dicho de otro modo: las danzas en el camposanto eran terriblemente populares justamente en la época en que el Baile de la Muerte florecía iconográficamente.

2. El baile después de la muerte: bailando en el cielo y en el infierno

Dado que en Europa el baile estaba tan íntimamente ligado a los ritos funerarios, no sorprende que se extendiera a la concepción de la otra vida. Aunque más de un predicador se esforzara en diferenciarlos, los bailes en el más allá estaban estrechamente relacionados con las danzas terrenales.¹⁴ De modo muy similar a éstas, se las percibía como completamente buenas o bien totalmente perversas. Algunas las bailaban en el cielo ángeles y santos, y también los bienaventurados.¹⁵ Por ejemplo, parte de la inscripción hallada en la basílica romana de Santa Inés Fuori le Mura, fechada entre los siglos iv y vii, dice: «Ni lágrimas de pena, ni golpes en el pecho [...] Yo bailo danzas en corro con los benditos santos en los hermosos

7. BACKMAN, *cit.* (en nota 2), pp. 50-64; Yvonne ROKSETH, «Dances cléricales du XIII^e siècle», *Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg 106: Mélanges 1945 III: Études historiques 1947*, p. 94. Véase también Olga DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, *La vie paroissiale en France au XI^e siècle d'après les actes épiscopaux*, Paris, 1911, p. 141.

8. Charles Joseph HEFELE, en su *Conciliengeschichte*, Freiburg im Bresgau, 1855-1890, publica una completa colección de documentos relacionados con los Concilios cristianos medievales.

9. Johannes QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit* Münster (Westfalen), 1973.

10. J. KELLE, *Geschichte der Deutschen Literatur von der ältesten Zeit bis zur Mitte des elften Jahrhunderts*, Berlin, 1892 en BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 156.

11. Franz Magnus BÖHME, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum Erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben*, Leipzig, 1886.

12. Los siguientes estudios ofrecen más información sobre los decretos: Henri GOUGAUD, «La danse dans les églises», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 15, 1914, pp. 5-22; Joseph BALOGH, «Tänze in Kirchen und auf Kirchhöfen», *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde* 6, I, 1928, pp. 1-14; HEFELE y QUASTEN, citados más arriba; Jean Bénigne LUCOTTE DU TILLIOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous, qui se faisait autrefois dans plusieurs églises*, Lausanne, Genève, 1741; y Edmund Kerchever CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, I-II, London, 1903, reed. 1967.

13. BALOGH, *cit.* (en nota 12), pp. 7-8; Henri VILLETARD, *La danse ecclésiastique à la métropole de Sens*, Paris, 1911, p. 6.

14. A esta disociación se refiere indirectamente un *exemplum* de San Gregorio Magno, en sus *Diálogos* IV, ed. Umberto Moricca, Roma, 1924, p. 18; los predicadores del siglo xv lo aprovecharon para dirigirlo directamente contra el baile. Buen ejemplo de ello es el sermón anónimo *Was Schaden tanzen bringt*.

15. GOUGAUD, *cit.* (en nota 12), p. 229 y Ernst M. MANASSE, «The Dance Motive of the Latin Dance of Death», *Medievalia et Humanistica*, 4, 1946, pp. 83-103, p. 86.

pastos de los justos». ¹⁶ Tales creencias se remontan sin duda a los escritos de Luciano, a pasajes bíblicos sobre la bondad del baile y a la literatura gnóstica cristiana, muy particularmente los Actos de los Apóstoles, que celebran la danza ejecutada por los apóstoles en torno a Cristo. ¹⁷ En el siglo III, los Padres de la Iglesia ya se habían referido a celestiales danzas de ángeles: Clemente de Alejandría (m. ca. 215) habla de una «danza en corro con ángeles», y un siglo más tarde Basileios, obispo de Cesárea (m. 407), escribe en sus cartas: «Recordamos a los que ahora, junto con los ángeles, bailan la danza de Ángeles frente a Dios. Como de carne y hueso ejecutaron una danza espiritual de la vida y, aquí en la tierra, una danza celestial». ¹⁸ Hay que tener en cuenta que se trata del mismo Basileios que, en su sermón sobre la ebriedad, condenaba los «ojos lascivos y las risas agudas» de las mujeres danzantes. El baile celestial estaba, pues, claramente diferenciado de las fiestas terrenales; San Agustín (m. 403), a la vez que condena la multitud y sus bailes junto a la tumba de San Cipriano, asegura que, al oír los cantos festivos en su honor, el mártir «se manifestó bailando, no en cuerpo mas en espíritu». ¹⁹

Los cantos de iglesia también se referían a las danzas celestiales. En España, el canto *In Festo Rosarii de Laudes* describía a la Virgen María bailando en el corro celestial. ²⁰ Otro canto del siglo XII alaba el baile orquestado por David en persona; es particularmente interesante por su clara relación con el tema de la muerte y la resurrección, y porque tiene intención específicamente anti-demoníaca: «Sion, gaude, duc choreas / praecine sodalibus,

/ Trepant pedes, eant manus, / nec sit modus gestibus, / Tuus David tympanizat / et se portat minibus / Sic rex Achis incantatur / caotus novis fraudibus». ²¹ La literatura mística está igualmente repleta de referencias al baile. ²² En su *Marienleben*, el hermano Philipp el Cartujo describe a Cristo como novio que baila para las doncellas, imitado por el rey David y los santos. ²³ En *Das fließende Licht der Gottheite*, Mechthild de Magdeburg (m. ca. 1282/94) se incluye a sí misma en la danza celestial; cuando Cristo, bajo la apariencia de un Mancebo, la invita a bailar, ella se niega a hacerlo a menos que sea el propio Cristo quien baile con ella. ²⁴ Henry Suso (m. 1366), al describir «el inconmensurable júbilo del cielo» en su *Büchlein der Ewigen Weisheit*, dice que «hie harpen, gigen, hie singen, springen, tanzen, reien und ganzer vroede iemer phlegen». ²⁵ Es este tipo de baile el que vemos en el *Juicio Final* de Fra Angelico, donde ángeles con túnicas de colores danzan junto a los santos en el paraíso, o en la *Natividad Mística* de Sandro Boticelli, con un baile de santos cerniéndose sobre un cobertizo. Aquí, el baile celebra el nacimiento de Cristo, se convierte en una parte de la velada profecía apocalíptica de San Juan y hace alusión a las oraciones marianas. ²⁶ En el siglo XV, época en que florece iconográficamente el motivo de la Danza de la Muerte, la noción de baile celestial es moneda corriente en las canciones devotas populares sobre el amor místico, que tratan el baile celestial en términos terrenales, algo que resulta evidente tanto en la formulación como en el vocabulario. ²⁷ La canción medieval alemana ofrece varias muestras de la interacción entre el que “lleva” (Cristo) y los que se

16. Carl Maria KAUFMANN, *Handbuch der altchristlichen Epigraphic*, Freiburg im Breisgau, 1917, p. 199.

17. Véase p. ej. Actos de San Juan 3:94; Actos de Santo Tomás I: 7-8.

18. BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 24.

19. Citado en BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 33.

20. «Scandens perpetuos, virgo, triumphos / Transis coelicolas rite choreas / Illis virgineo flore suavis / Gestans justitiae solis amictus», Canto 72, «In Festo Rosarii», *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 16, Guido Maria Dreves (ed.), Leipzig, 1894, p. 61.

21. Canto 37, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 21, Guido Maria Dreves (ed.), Leipzig, 1895, p. 35; trans. en BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 46.

22. En 1922, Stammler fue seguramente el primer estudioso que rastreó las raíces del motivo de la Danza de la Muerte en sus escritos sobre los místicos. Véase en particular *Die Totentänze des Mittelalters*, p. 22.

23. Bruder PHILLIP, *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben*, Heinrich Rückert (ed.), Quedlinburg-Leipzig, 1853, p. 27, verso 980.

24. Cristo a Mechthild: «Junkfrowe, alsust fromeklich solt ir nachtanzten / als úch mine userwelten vorgetantzet hant». Mechthild a Cristo: «Ich mag nit tantzen, herre, du enleitest mich» Mancebo a Mechthild: «Juncfr we, dirre lobetanz ist vch wol ergangen». Mechthild de Magdeburg, *Offehnbarungen der Schewster Mechthild von Magdeburg oder Das fließende Licht der Gottheit*, P. Gall Morel (ed.), Darmstadt, 1976, p. 20.

25. Heinrich SEUSE, *Deutsche Schriften*, Karl Bihlmayer (ed.), Stuttgart, 1907, p. 242. El *Pequeño libro* fue ampliado en 1334 para convertirse en *Horologium Sapientiae*.

26. Rab HATFIELD, «Botticelli's Mystical Nativity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995, pp. 88-114.

27. HARDING, p. 64.

“dejan llevar” (los bienaventurados): aquí, Cristo tanto baila con la Virgen María como dirige un baile con jóvenes doncellas.²⁸ En *Geistliche Minne* se hallan estrofas tan desenfadas como ésta: «Jesus der tanzer maister ist, / zu swanzet hat et hohen list. / Er wendeth sich hin, er wendeth sich her, / Si tanzent alle nach siner lere».²⁹ Otra canción, compuesta en 1478, equipara la idea del baile celestial a costumbres terrenales: «O alme deus sabaoth / du bist al der werlde got; / bring us an den osterdanz / dar us de vroude werde bekant».³⁰

Paralelamente al florecimiento del concepto de baile celestial se desarrolló la creencia generalizada de que también los demonios, en burla a la danza celestial, hacían cabriolas en el infierno. Esta idea del baile como instrumento de pérdida es particularmente común en las obras dramáticas. Así, en *Le Jeu d'Adam* (s. XII), los demonios celebran con danzas la llegada de Adán y Eva al infierno³¹, y en *Le Jour de Jugement* (s. XIV) los demonios, que celebran el nacimiento del Anticristo, exclaman: «Dançons trestuit en une route! Angignart, moinne ceste dance».³² Dos piezas teatrales del siglo XV mantienen la relación del baile con la otra vida. *La Profecía de la Sibila* presenta a Cristo ordenando a la Virgen y su hueste de ángeles danzantes que guíen a los muertos hasta el cielo; en *Le Mystère de Sainte Barbe*, el emperador condenado es arrastrado al infierno por unos demonios que le obligan a mezclarse en sus bailes.³³ Tales asociaciones dieron sin duda pie a la expresión “la vieille danse”, empleada ya por Gautier

de Coincy (m. 1236) en su *Sermon en vers De la Chastée as nonnains* y en *Les Miracles de Notre Dame*, en el sentido de fornicación y tentaciones del demonio.³⁴ En efecto, incluso en situaciones en las que no está directamente conectado con la muerte, el baile sigue íntimamente asociado a ella y a la otra vida, y muy particularmente al infierno. Los ejemplos más claros y frecuentes se hallan en las homilías, y ello es especialmente importante si tenemos en cuenta que la imaginación y los versos propios de Danza de la Muerte constituyen una especie de sermón ilustrado, que a menudo se abre mediante la figura del Predicador dirigiéndose al desfile de bailarines.

3. Baile y muerte en los sermones

Los sermones redactados entre los siglos XIII y XV se centran especialmente en condenar la práctica del baile; tal como afirma una homilía medieval tardía, hay que guardarse de ella porque conlleva el pecado.³⁵ En Alemania, hallamos la danza específicamente asociada al engaño y al hurto en Berthold DE Regensburg (m. 1272)³⁶ y más tarde condenada por Hugo von Trimbreg en *Renner* (ca. 1300), por Meister Ingold (m. 1440/50) en *Von Dantzenspil* (1432) y por Johannes Herolt (m. 1468) en *Sermones Discipuli* (1483).³⁷ En Francia, Jacques de Vitry (m. 1240) define el baile como un corro cuyo centro es el demonio y compara a las mujeres que di-

28. August Heinrich HOFFMANN VON FALLERSLEBEN (ed.), *Die Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*, Hannover, 1861. Para el motivo de Cristo bailando con María, véase la canción 47, estrofa 4, p. 120: «Jesus der sol den vortanz han/ und die jungfrou Marie». Para el motivo de Cristo dirigiendo a las doncellas, canción 39, estrofa 4, p. 111: «Da füert Jesus den tanze/ mit aller megede schar».

29. *Die Geistliche Minne*, citado en HARDING, 64. Más ejemplos en *Die Geschichte des Kirchenlieds*.

30. K. BARTSCH, *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, 5, Neumünster, 1879, pp. 46-52.

31. «Alii vero diaboli erunt juxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se faciunt de eorum perditione...» Willem NOOMEN (ed.), *Le Jeu d'Adam (Ordo representationis Ade)*, Paris, 1971, p. 53, líneas 1005-1007.

32. Émile ROY (ed.), *Le Jour de Jugement: mystère français sur le grand schisme*, Paris, 1902, 221, versos 360-61.

33. Jane H.M. TAYLOR, «Que signifiait danse au quinzième siècle? Danser la Danse macabre», *Fifteenth Century Studies*, 18 (1991), pp. 259-77, 270. Para un comentario de la obra, véase P. LOUIS POTTIER, *La vie et histoire de madame Sainte Barbe: le mystère Joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée*, Laval, 1902, esp. 70-73 en lo tocante al canto de bienvenida de los demonios al emperador en el infierno.

34. Tauno NURMELA (ed.), *Le sermon en vers De la chastée as nonnains de Gautier de Coincy*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, B, 38, 10, Helsinki, 1937, pp. 146-147 y Vernon Frédéric KOENIG (ed.), *Les Miracles de Notre Dame*, v. 1, Ginebra, 1955, líneas 1809-12. Interpretados en Taylor, *cif.* (en nota 33), p. 262. Taylor reseña también otras expresiones: “la mortelle danse” con el significado de guerra y batalla en la *Branche aux royaux lignages* de Guillaume Guiart, Jean-Alexandre Buchon (ed.), Paris, 1828, II, líneas 11703-08 y “la dance douloureuse” para designar asesinatos organizados por borgoñones y armagnacs (*Journal*, 164).

35. «Ir sollen uch huetten vor dantzen, wenn do by werden gar vil sund volbrecht», Phillip Strauch, «Von der Sünde des Tanzens», *Arch. für Religionwissenschaft*, 23, 1925, pp. 353-6.

36. Véase HARDING, p. 54.

37. Leo BEHRENDT, *The Ethical Teaching of Hugo von Trimbreg*, Washington, 1926, p. 51; *Sermones Discipuli*, 37, Bod. MS. Auct. Q. Supra I 24 en HARDING, 70; Meister INGOLD, *Das Goldene Spiel*, Edward Schröder (ed.), Strassburg, 1882, pp. 69-74.

rigen bailes con vacas con cencerro,³⁸ mientras que Etienne de Bourbon (m. ca.1261) arremete contra el baile en su *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* (1250-1261).³⁹ La tradición que asocia baile a pecado, demonio y muerte tiene tal vez su mejor exponente en el cuento de los bailarines de Kölbijk, que aparece compendiado en un sermón en alemán del siglo xv titulado *Was Schaden tanzen bringt*. La leyenda de los bailarines de Kölbijk, utilizada también en sermones de Vincent de Beauvais (m. ca.1264) así como en el poema del siglo xiv *Renart le Contrefait* y en la colección de cuentos piadosos *Le Tombel de Chartrouse* entre otras muchas fuentes, cuenta que, en Nochebuena de 1021, en un pequeño pueblo de Sajonia, tres mujeres y quince hombres decidieron bailar en el camposanto en vez de asistir a misa en la iglesia de S. Magnus Mártir. Cuando el sacerdote les ordenó detenerse y sumarse a la congregación y ellos, poseídos por el demonio, no le hicieron caso, les excomulgó y condenó a bailar un año entero. La hija del sacerdote estaba entre los bailarines; cuando el padre quiso asirla para alejarla de los condenados, se le desprendió el brazo.⁴⁰ Al final del duodécimo mes, la tierra se hundió bajo los pies de los bailarines, que quedaron enterrados hasta la cintura. Cuando por fin pudieron dejar de bailar, cayeron en un profundo sueño del que sólo despertaron nueve; las tres mujeres (la hija del párroco entre ellas) y un hombre murieron, probablemente de agotamiento y falta de sustento. Otros sufrieron de espasmos en brazos y piernas por el resto de sus días.⁴¹ Esta historia, que vincula hábilmente la muerte,

el demonio y el baile, fue enormemente popular, tanto que Hartmann Schedel quiso ilustrarla en su *Liber Chronicarum* de 1493.⁴²

La tradición que trata las implicaciones demoníacas del baile y sus efectos mortales halla su máximo exponente en el ya citado sermón en alemán del siglo xv *Was Schaden tanzen bringt*.⁴³ El sermón, que combina observaciones teológicas sobre la naturaleza perniciosa del baile (tomadas tal vez de Johannes Herolt y Jacques de Vitry) con historias espantosas de pecadores danzantes que acaban conociendo el castigo, explica que el baile tienta a quienes lo tienen prohibido por ley, provoca pensamientos impuros, lleva la muerte a los enfermos, alienta la promiscuidad, hace que nos olvidemos de Dios y da rienda suelta a la sensualidad. Al afirmar que «las mujeres que bailan son sacerdotisas del demonio» (*Die sengerin am tantz sint priesterin des tufels*), el sermón expone temas similares a los que aparecen en el *Mireour du Monde* un siglo antes: «Les processions au deable sont caroles; et ceus et celes qui les mainent sont moines et nonnains au deable».⁴⁴ El texto prosigue sugiriendo que el baile induce a la lascivia, el engaño, el latrocinio y, por encima de todo, a la soberbia. El pecado de *superbia*, vinculado así al baile, trae ecos de la habitual exhortación del predicador en la Danza de la Muerte a que dejemos de lado el orgullo y nos arrepintamos. Luego el sermón pasa a narrar la historia de la moza de Brabante que fue castigada a morir por haber bailado, y continúa con un segundo *exemplum* en el que una mujer danzante se convierte en intermediaria del diablo.⁴⁵ En el siguiente, una chica

38. MANASSE, *cit.* (en nota 15), p. 90.

39. Etienne de BOURBON, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, Albert Lecoy de la Marche (ed.), Paris, 1877, pp. 397-398. Sobre la postura de Etienne de Bourbon respecto al baile como promesa de una eternidad de dolor y sufrimiento, véase Lecoy de la MARCHE, *La Chaire française*, p. 448.

40. Henry REY-FLAUD, *Le Charivari: Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, 1985, p. 35.

41. BACKMAN, *cit.* (en nota 2), pp. 172-176; COSACCHI pp. 412-21; y Gaston REYNAUD, «Deux nouvelles rédactions françaises de la légende des Danseurs maudits», en *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, 1910, pp. 569-80.

42. Tamaña popularidad está indudablemente vinculada a la persistencia de las llamadas “plagas de baile” en los siglos xiv y xv, de las que el baile de Kölbijk es una de las más antiguas. Un testigo ocular de una de estas plagas en 1374-75, Petrus de Herenthal, describe a los danzantes como poseídos por el demonio, dando brincos a pesar del dolor, y finalmente gritando que se morían. No sólo los legos eran víctima de tales ataques, como confirma un caso de Schaffhausen en el siglo xv: en el claustro de Santa Inés un monje murió después de haber estado bailando más o menos una semana, del 15 al 23 de junio de 1442, durante y después de la fiesta de San Vito. Véase BACKMAN, *cit.* (en nota 2), p. 191; Georg DAUMER, *Die Geheimnisse des christlichen Alterthums*, Hamburg, 1847.

43. MS Vind. 3009, Bl. 73a-85b en Moriz HAUPT y Heinrich HOFFMANN (eds.), *Altdeutsche Blätter*, Leipzig, 1836-40, I, 52-63. MS Vind. 3009, Bl. 73a-85b.

44. Félix CHAVANNES (ed.), *Le Mireour du monde: manuscrit du xiv siècle découvert dans les archives de la commune de La Sarras, et reproduit avec des notes*, Lausanne, 1845, p. 72. Para una comparación detallada entre *Was Schaden* y *Mireour* véase HARDING, pp. 71-72.

45. Este último cuento, tremendamente popular en la Edad Media, se halla narrado por Thomas de Cantimpré en el siglo XIII y por Johannes Herolt en el xv.

muere mientras baila con su enamorado, y siguen más cuentos morales terroríficos, como el de los bailarines de Kölbijk. En todos ellos, la muerte es el resultado directo del hecho de bailar: quienes bailan mueren durante la danza o inmediatamente después.

4. Bailando la danza de la muerte: el baile como umbral

Ya han quedado claras dos ideas importantes. La primera, que el baile sigue siendo un concepto ambiguo para el público medieval; la segunda, que en la Edad Media este concepto está indisolublemente vinculado a la idea de la muerte. Ambos conceptos deben tenerse en cuenta al referirse a la imaginería de la Danza de la Muerte. ¿Qué significa el baile en ese desfile macabro? Cargado como está de nociones contradictorias, ¿cómo funciona en el plano de los significados? ¿Cómo influyó la memoria social de los bailes de cementerio en la recepción de la Danza de la Muerte?

En el nivel más básico, el baile de la Danza de la Muerte cumple una doble función. Por un lado, evoca las prédicas de los mendicantes sobre lo pernicioso del baile y las acaloradas condenas del clero. Bailar es una ofensa, una trasgresión; es un desafío a Dios, tal como nos enseña el Éxodo; conduce a la lascivia y a la lujuria y se castiga con la muerte. También en la muerte los pecadores bailan con demonios, esta vez en el infierno. Pero, por otro lado, resulta que, si los demonios hacen cabriolas, los mártires también, allá en los pastos paradisíacos, en compañía de ángeles, María y sus doncellas, bailan con el mismísimo Dios, acompañados por David y su música celestial. El baile de la Danza de la Muerte está, pues, plagado de ambigüedad: ya no sorprende que conduzca a la muerte, pero ¿es una promesa de recompensa o de castigo? Los versos de la *danse macabre* tratan a todos los danzantes, con muy pocas excepciones, de pecadores, pero es simplemente para apuntarse un tanto: nadie tiene la conciencia completamente tranquila y a nadie le hace gracia pensar en la propia muerte. En el prólogo de la Danza de la Muerte de París, la muerte pregunta: «Ditez nous par queslles raisons / Vous ne pensez point à morir?». Así pues, ¿estarán los danzantes condenados a bajar al infierno o serán llamados al cielo? La idea medieval del baile, por su naturaleza ambigua, en especial en su asociación con la muerte, conlleva el significado de liminalidad y de tensión, un significado que también está conteni-

do en el concepto mismo de la muerte, el último umbral entre la vida y la eterna bienaventuranza para los justos, o el eterno sufrimiento para los condenados.

Así pues, el baile desempeña el papel de umbral en la *danse macabre* por el hecho de separar el mundo de los muertos del de los que están a punto de ingresar en él. Una observación atenta de cualquier imagen canónica de la Danza de la Muerte, como la pintura realizada por Bernt Notke para Beichtkapelle, en el transepto norte de la Marienkirche de Lübeck (fig. 3), muestra que la Muerte y sus víctimas llevan a cabo dos tipos de danza muy diferentes. La Danza de Lübeck es un ejemplo particularmente claro por el detallismo con que reproduce los movimientos de los danzantes. En ella, y también en otras pinturas como las de París, Reval y Meslay-le-Grenet, por nombrar sólo unas pocas, los esqueletos están bailando mientras que los vivos o bien se mantienen perfectamente quietos o incluso esbozan un paso en sentido opuesto al que marca la Muerte. Los esqueletos exhiben movimientos exagerados, levantan piernas, balancean brazos, vuelven la cabeza, tienen expresiones cambiantes. Los vivos, en cambio, están inmóviles y en la mayoría de ellos los largos ropajes ocultan las piernas, de modo que casi parecen estatuas.

Así pues, el contraste entre la Muerte y los vivos es, de entrada, un contraste del movimiento (fig. 4). Los hombres y mujeres que participan en la Danza de la Muerte ejecutan muy a su pesar un baile lento, una aristocrática *bassa danza* del siglo xv, de pasos mesurados y gestos comedidos.⁴⁶ Según Artur Michel, este baile, registrado en los primeros manuales de danza, «se camina, no se



FIGURA 3. Bernt NOTKE, *Danza de la Muerte*, Iglesia de San Nicolás, Tallin, después de 1463.

46. Guglielmo EBREO OF PESARO, *De pratica seu arte tripudii*, New York, 1993.



FIGURA 4. Detalle de la figura 3.

salta ni se brinca» y se caracteriza por «un contorno gótico seguido del movimiento».⁴⁷ Este tipo de baile se halla ilustrado en el cortesano Códice Manesse, que fue iluminado entre 1305 y 1340, y en el manual de Guglielmo Ebreo *De Pratica Seu Arte Tripudii* o *La práctica del arte de la danza*, de 1463. En cambio, los gestos de la Muerte son exagerados, nerviosos, faltos de gracia y elegancia. Se trata de un baile pueblerino, rudo, violento, potencialmente inmoral, semejante a los bailes medievales de Morris.⁴⁸ Un gravado medieval tardío de Israel van Meckenem muestra una de esas danzas: unos hombres se contorsionan lascivamente alrededor de una joven mientras son observados, desde una ventana, por una multitud. En los bailes de Morris, hombres lujuriosos se contorsionaban alrededor de una damisela impasible que intentaban seducir, de modo parecido a los esqueletos que, con sus cabriolas, arrastran a sus víctimas hacia la muerte. Con parecida falta de decoro se expresan, en miniaturas y murales medievales, la naturaleza maligna y depravada del baile ante

el Becerro de Oro y, en manuscritos del siglo xv de la *Ciudad De Dios* de San Agustín, los bailes de pecadores y demonios.

Los diferentes estilos de danza no aportan necesariamente la caracterización positiva de los hombres y mujeres en el umbral de la muerte, pero no hay duda de que sirven para distinguirlos enfáticamente de los esqueletos de la Muerte. De hecho, los versículos subrayan a menudo la diferencia de estilos de baile: el de la Muerte es calificado de *sauvaige* en los versos consignados por Marchant y de *straunge* en el poema de John Lydgate para la Danza de la Muerte de Londres, en el que el rey se niega a ejecutar esa *neue* danza con su «dredful fotyng» y «measures so offe varie». Así pues, las Danzas de la Muerte emplean los movimientos del baile para establecer una diferencia entre el dominio de la muerte, que es inmoral, sobrenatural, demoníaco y caótico, y el mundo ordenado de la vida, que la muerte desbarata. Es más: el baile se ejecuta para el espectador, para quien (todavía) no está involucrado en el baile pero es invitado a contemplarla; algo parecido a lo que ocurría con el baile, que de acontecimiento social fue pasando a ser espectáculos de danza desplegada para los mirones. «Una vez tras otra», escribe Michel, «los primeros manuales de danza exhortan a los bailarines que no olviden ni un momento a los que están mirando».⁴⁹

Del mismo modo que el baile separa el mundo de los muertos del de los vivos, también los une en un mismo movimiento continuo. Ello es una reminiscencia de otro estilo de baile, que la Danza de la Muerte evoca por medio de la alternancia de movimiento e inmovilidad: el *aïere*, descrito en el manual de danza de Domenico da Piacenza (BN, Ms. ital. 972) *De la arte di ballare et danzare*, escrito allá por 1450, que exige «una elegante alternancia entre movimiento y reposo según lo que dicta

47. Artur MICHEL, «The Earliest Dance-Manuals», *Medievalia et Humanistica*, III, 1945, p. 117.

48. TAYLOR, «Que signifiait», p. 265, BINSKI, p. 155. Es bastante curioso que las siete últimas figuras de la procesión de Notke en Lübeck (salvo el bebé en la cuna) se mueven más activamente que el resto, lo que tal vez delata que son de baja extracción. Para los diferentes estilos de danza, véase Germaine PRUDHOMMEAU, *Histoire de la danse, I: des origines à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1986, pp. 176-81; Martine JULIEN Gérard LE VOT, «Approche des danses médiévales», *Avant-Scène. Ballet danse*, 4, 1980-81, pp. 114-115; Margit SAHLIN, *Etude sur la carole médiévale: l'origine du mot et ses rapports avec l'église*, Uppsala, 1940, p. 198; Sharon FERMOR, «On the Question of Pictorial Evidence for Fifteenth-Century Dance Technique», *Dance Research*, 5, 1987, pp. 18-32. La distinción entre los bailes elegantes y respetables, expresión de excelencia, y los bailes grotescos y, por lo mismo, reprobables fue apuntada por D. W. ROBERTSON, *A Preface to Chaucer*, Princeton, 1962, y elaborada por Robert L. McGRATH, «The Dance as Pictorial Metaphor» *Gazette des Beaux-Arts* 89, 1977, pp. 81-92. Ambos se fijan en el salterio iluminado del siglo xii en la abadía de San Remigio, que ejemplifica dicha distinción entre el respetable “baile nuevo” y el despreciable “viejo baile”. La miniatura está dividida en dos registros: en el de arriba, un elegante rey David es acompañado por músicos de corte, mientras que en el de abajo un demonio anima un baile diabólico y alocado golpeando un tambor. El contraste entre los dos modos de bailar es evidente y lleva a McGrath a la importante conclusión de que «por primera vez desde su aparición en el arte cristiano, la música y la danza han asumido un doble significado que las capacita para denotar tanto el bien como el mal», p. 84.

49. MICHEL, *cit.* (en nota 47), p. 118.

el ritmo musical».⁵⁰ En el norte también se conocían similares tratados de baile. El conde Jean d'Angoulême incluyó en su manuscrito *La Geste des Nobles François* algunas danzas que se bailaban en la corte de Nancy, y hacia 1445 se compiló uno de dichos tratados en la corte de Borgoña.⁵¹

Un examen detallado de las estructuras visual y poética de la imaginería y los versos de la Danza de la Muerte respectivamente confirma que el baile conecta y a la vez separa la vida de la muerte. No parece arriesgado afirmar que en la *danse macabre* medieval bailar significa morir, según la pauta por la que un valor ambiguo hace las veces de otro. Por definición, el baile como actividad parecería lo más contrario a la muerte; pero también, por ser movimiento, el baile es capaz de asumir el significado de "muerte" desplazándola.⁵² En la Danza de la Muerte, pues, el baile no aparece tan solo como antónimo de muerte sino también como el desplazamiento y el significante de ésta. La clara distinción entre la inmovilidad de los vivos y la frenética actividad de las representaciones de la Muerte obliga al espectador a hacerse la siguiente pregunta: ¿Qué perdemos con la muerte? ¿Qué se lleva la muerte y qué deja atrás? Es crucial que los cuerpos no muestren animación: la muerte nos confronta con el silencio y la inmovilidad del cuerpo.

Sugiero que la Danza de la Muerte puede interpretarse como una respuesta pictórica, una conmemoración visual del instante en que damos el último aliento, el momento de entregar el alma. La pintura muestra al espectador qué se nos queda la muerte, es decir, qué atributos de los vivos nos arrebató: la capacidad de movernos, la capacidad de hablar, y, finalmente, la simple presencia. A un nivel muy básico, la imagen de la Danza de la Muerte evoca, registra, y hace palpable lo inapre-

hensible.⁵³ Los que están a punto de morir quedan eternamente presentes, palpables, físicos, sustanciales. Pero no se trata solamente de una sustitución: los muertos siguen muertos y la Danza de la Muerte, pintada sobre un muro plano, muestra al espectador qué es lo que se ha perdido: la auténtica presencia de la persona real. La presencia en la pintura subraya, pues, la ausencia que acarrea la muerte. Pero la presencia es subversiva: únicamente atrae la atención sobre la auténtica pérdida. La Danza de la Muerte registra el inicio de esta pérdida al mostrar la Muerte bailando a lo largo de la imagen y robándoles a sus víctimas la facultad del hablar y del movimiento.

5. El baile como muerte I: desplazamiento visual

De lo primero y más importante que se apropia la Muerte es del movimiento. La Muerte personificada se mueve precisamente porque los que mueren están prácticamente inmóviles.⁵⁴ ¿Qué mejor manera de representar el movimiento que mediante el baile, cargado ya de variadas connotaciones de muerte pero, sobre todo, capaz de exagerar el movimiento y, por lo mismo, atraer la atención sobre él? El baile es un símbolo universal del cambio por consistir en una constante re-colocación del cuerpo. Simultáneamente, el baile, ejecutado al ritmo de la música, transmite temporalidad. Es por ello que la Muerte baila mientras que sus víctimas se mantienen quietas: la capacidad de bailar, de moverse, ya les ha sido arrebatada. Son criaturas liminales, todavía no muertas pero ya tampoco vivas, situadas, por decirlo así, en el umbral del tránsito.⁵⁵ La Muerte sonriente se burla de ellas exhibiendo los movimientos de

50. MICHEL, *cit.* (en nota 47), pp. 120, 123. Para la producción de los continuadores de la obra de Piacenza, véase *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, traducido y anotado por A. William Smith, Stuyvesant, New York, 1995.

51. MICHEL, *cit.* (en nota 47), p. 125.

52. En otras palabras, para usar un término de Peirce, el baile aparece como signo de muerte en los textos e imágenes de la Danza de la Muerte. Charles Sanders Peirce, uno de los fundadores de la teoría semiótica, en su *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* define el signo o *representamen* como «aquello que para alguien ocupa el lugar de algo en algún aspecto o capacidad». Al definir tres tricotomías de signos, Peirce identificó un signo con un icono, un index o un símbolo, términos que han pasado a ser habituales en el discurso semiótico. De aquí en adelante trataremos la Danza de la Muerte como un símbolo peirceano de la muerte. Véase Charles Sanders PEIRCE, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs» en una antología editada y prologada por Robert E. INNIS, *Semiotics*, Bloomington, 1985, pp. 1-23.

53. Éste es en especial un retrato con intención conmemorativa, distinto, hasta cierto punto de la imagen de la Danza de la Muerte (como de cualquier otra imagen), por ofrecer una especificidad de referencia ausente en otras imágenes.

54. Las imágenes de la Danza de la Muerte exigen en parte una lectura necesariamente formal que, por ser básicamente descriptiva, recrea en cierto modo la contemplación de las imágenes de la *danse macabre* tal como van desplegando la sofisticación de su diseño frente al espectador. Hecha así, la descripción de estas imágenes está ya a un paso de su interpretación.

55. Para tales figuras confrontadas con la muerte como redivivos, véase Jean Claude SCHMITT, *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, 1994.

los que se ha apropiado, desposeyendo a sus víctimas, y la intención de tal burla es, al menos en parte, subrayar la inmovilidad forzosa de las figuras liminales. Al final de la procesión de Notke hay siete figuras que todavía intentan marcharse. No están del todo en las garras de la Muerte, cosa que, por otro lado, no tardará en ocurrir. Otras han sido desposeídas de la señal primaria de vida y pueden gesticular pero no andar, ni avanzar de modo físico: al fin y al cabo, la muerte acaece en el plano físico.⁵⁶ Este contraste entre danza y muerte, movimiento e inmovilidad, ya destaca en textos bíblicos en los que la muerte se yuxtapone al duelo. Por ejemplo, Jeremías se refiere a Israel como a una virgen que baila regocijada, y luego contraponen danza y duelo al cesar «el gozo de nuestro corazón».⁵⁷ El baile, en oposición a aquél, también significa muerte en las representaciones de la *danse macabre*. Gracias a todas las connotaciones acumuladas, el baile toma aquí el lugar de la muerte.

Se trata, pues, del modo más sofisticado de mostrar la muerte en las pinturas de la Danza de la Muerte: representándola mediante el acto de bailar, que está implícito en la misma concepción de la *danse macabre*. Ello provoca en el espectador una respuesta visceral, una reacción primaria que David Freedberg denomina «reflejos y síntomas de cognición».⁵⁸ Tal respuesta será necesariamente distinta en el observador del siglo XXI, sometido constantemente a la imaginación visual y acostumbrado por la cultura moderna a un sinfín de imágenes de muerte, ya sean impresas o televisadas. Pero Freedberg afirma que «existe todavía un nivel básico de reacción que atraviesa todos los límites históricos, sociales e intelectuales en general».⁵⁹ Éste es precisamente el tipo de reacción al que apela la Danza de la Muerte, y tal vez sea ésta una de las razones de su persistente popularidad: mientras las imágenes del Triunfo de la Muerte y del Encuentro de los tres Vivos y los tres Muertos escasean más acá de la Edad Media, la iconografía de la Danza de la Muerte ha seguido ampliándose hasta el siglo XXI. El hecho de sustituir la muerte por la danza es algo que ya está inscrito en las propias construcciones poéticas y pictóricas: danza y muerte se yuxtaponen y, por lo mismo, están directamente relacionadas. Bailar es prerrogativa de los vivos, pero resulta que

en la Danza de la Muerte los que parecerían más aptos para cumplir este cometido —una larga fila de seres humanos aterrorizados— han perdido la capacidad de moverse, y están perdiendo, como veremos en breve, la facultad del habla a ojos vistas. Están a punto de desaparecer en el abismo, de caer y desvanecerse; de hecho, a medida que el espectador avanza a lo largo del mural, personaje tras personaje van desapareciendo de su campo visual. Salvo uno: la Muerte, que sigue presente gracias a la repetición de figuras. La Muerte, por su lado, va adquiriendo forma, movimiento y habla, se hace tangible y presente y avanza a lo largo de la imagen al paso del espectador dejando tras ella la ausencia, la desaparición de todas las cosas.

Tal desaparición no es precisamente pacífica: las fúnebres figuras de la Muerte resultan agresivas tanto en la construcción poética como en la visual, mientras que sus víctimas parecen aterrorizadas; la Danza, pues, se construye a partir del miedo y la violencia. En el texto de la *Dança* española, la muerte es un ser vigoroso que aferra brutalmente a sus víctimas (el Arzobispo exclama: «Ay muerte cruel, que to metesçí, O porque me llieuas tan arrebatado?»), o incluso las abraza, mientras las agotadas víctimas, una a una, dan fe de estar perdiendo el vínculo con la vida: el cuerpo del Cardenal está trastornado («Agora mis miembros son todos toruados») y pierde la vista; el Abogado, que ve venir a la muerte, le pide que le quite la vista a la vez que el habla; el Abad se halla literalmente desorientado; en cuanto al Rabino, pierde sus facultades cognitivas. La vida se les escapa, arrebatada por la Muerte. El poema de la Danza de la Muerte no fue el primero en trazar el implacable proceso de expirar; un poema en inglés medio del siglo XIII lo expresa con crudeza:

Whanne mine eyhnen misten,
And mine eren sissen,
And my nose koldeth,
And my tunge foldeth,
And my rude slaketh,
And mine lippes blaken,
And my mouth grenneth,
And my spotel renneth,
And min here riseth,
And min herte griseth,
And mine honden bivien,

56. Sarah GOODWIN, Elizabeth BRONFWEN (eds.), *Introducción a Death and Representation*, Baltimore and London, 1993, p. 20.

57. JEREMÍAS 31:13: «Entonces la virgen se alegrará en la danza» y Lamentaciones 5:15: «Ha cesado el gozo de nuestros corazones, se ha convertido en duelo nuestra danza».

58. David FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London, 1991, p. 23.

59. FREEDBERG, *cit.* (en nota 58), p. 22.

And mine fet stivien
 All too late, all too late,
 Whanne the bere is ate gate.⁶⁰

En la Danza de la Muerte, sin embargo, la víctima no muere por sí misma: es el baile y su terrible música lo que la mata, despacio y con violencia. Por ejemplo, el Emperador primero se muestra atónito por la audacia de la Muerte; pero al final de su parlamento reconoce que la música de la Muerte lo perturba; y el ritmo endiablado del baile dirigido por la flauta de la Muerte provoca la caída del diácono. En otras palabras, la muerte arrebatada a sus víctimas la esencia de la vida por medio de la palabra y la danza, ambas exageradas: la inmovilidad y mudez de los vivos son no menos dinámicas que el movimiento y el discurso verbal de la muerte.

6. El baile como muerte II: desplazamiento auditivo

Otra facultad que nos arrebatada la muerte es el habla; con ella enmudece el cuerpo; en la versión española del poema, el Abogado arrastrado al baile declara «Abarco-me la muerte, non puedo fablar». La estructura poética de los versos en los primeros poemas de la Danza de la Muerte dibuja el proceso de pérdida del habla y subraya la importancia del movimiento de la danza. Tal vez el mejor ejemplo de esto último sea el poema de John Lydgate, que además y para variar es de autoría conocida. Es el propio autor quien advierte al lector que su texto para la Danza de la Muerte de Londres es una traducción, aunque no literal, de los versos de París. El prior del monasterio benedictino de Hatfield Broadoak, Lydgate (m. ca.1451) viajó a París en 1426 e hizo una «a pleyne translacioun» de los versos que «fownde depicte» en el cementerio de los Santos Inocentes.⁶¹ Según el *Survey of London of 1598* de John Stow, estos versos y una copia del fresco de París se pintaron en el claustro de la catedral de San Pablo:

En torno a este claustro se pintó con mucho artificio y riqueza la danza de Machabray, o

baile de la muerte, comúnmente llamada la danza de Pablo: se parecía a la que había en el claustro de los Santos Inocentes de París, en Francia. Los metros de poesía de esta danza (sic) fueron traducidos del francés al inglés por John Lidgate, el monje de Bery...⁶²

En 1549 las paredes del claustro estaban en ruinas, y con ellas las pinturas de la Danza de la Muerte.

Tras el *Verba translatoris* introductorio de uno de los manuscritos, y el obligado *Verba auctoris*, comienza el intercambio o turno de palabra entre la Muerte y sus víctimas. El diálogo de la Muerte con cada una de ellas ocupa dieciséis versos, divididos en dos partes iguales. La Muerte se dirige al personaje al que está a punto de atrapar y pronuncia exactamente ocho versos en los que describe a su víctima, la amonesta y le ordena bailar. La primera parte de este bloque, el de la descripción, parecería más apropiada para ser pronunciado por la propia víctima. Por ejemplo, la Muerte califica al Rey de «noble» y «moste worthi of renown» y al Emperador de «lorde of al the grounde», «Soueren Prince» y «hyst of noblesse». Luego la víctima tiene derecho a ocho versos para defenderse, suplicar o arrepentirse, y aceptar su destino. El Rey, por ejemplo, empieza negándose a bailar: «I haue not learned / here-a-forne to daunce, No daunce in soothe / of fotynges so sauage». Luego se arrepiente de su soberbia: «Wherefore I see / be clere demonstraunce What pride is worth». Finalmente admite la verdad última de la muerte y de su final: «Who is moste meke / I holde he is moste sage For [w]e shalle al / to dede asshe turne».

Este es el momento en que el Rey muere; no le está permitido decir nada más y, una vez ha pronunciado sus últimas palabras, su silencio es señal de que es ya definitivamente muerto. No se le vuelve a mencionar una sola vez, no se le dedica ni una palabra más. La Muerte, algo abstracto e intangible, le ha arrebatado el habla: primero desdeña esta capacidad del Rey obligándole a bailar, y luego le hace callar para siempre. Es un silencio llamativo, tanto como la llamativa

60. Maxwell S. LURIA, Richard L. HOFFMAN, (eds.), *Middle English Lyrics; Authoritative Texts, Critical and Historical Backgrounds, Perspectives on Six Poems*, New York, 1974, núm. 234.

61. Beatrice WHITE, introducción a Florence WARREN, *The Dance of Death Edited from Mss. Ellesmere 26/A.13 y B. M. Lansdowne 699, Collated with the Other Extant Mss*, London, 1931, pp. XXI-XXII. Más sobre Lydgate en Derek Albert PEARSALL, *John Lydgate (1371-1449): a bio-bibliography*, Victoria, B. C., Canada, 1997 y *John Lydgate*, London, 1970; Lois A. EBEN, *John Lydgate*, Boston, 1985; y Henry N. MACCRACKEN (ed.), *The Minor Poems of John Lydgate, Edited From All Available Mss., With an Attempt to Establish the Lydgate Canon*, London, New York, 1961.

62. John STOW, *A Survey of London: contayning the originall, antiquity, increase, moderne estate and description of that citie*, London, 1598, p. 264. El texto conoció gran popularidad: fue reeditado en 1603 por John Windet, en 1618 por George Purslowe en versión aumentada de Anthony Munday y nuevamente ampliado en 1633 por Munday, Henry Dyson y otros.

facultad de palabra de la Muerte, arrebatada a la víctima junto con la vida.

En la *Dança general de la Muerte*, así como en los poemas en alemán, la finalidad de las palabras de las víctimas queda doblemente subrayada por una ligera modificación de la estructura poética.⁶³ Aquí, como en París y Londres, tiene lugar el diálogo entre la Muerte y los vivos-muertos durante el cual la víctima tiene derecho a sólo ocho versos. Pero aquí sus palabras están intercaladas entre las de la Muerte. En el poema español, por ejemplo, el Papa invoca sin éxito a Cristo y la Virgen («val me Iesucristo, e tu, Virgin Maria») pero la Muerte le interrumpe y le ordena sumarse al baile para luego, en el mismo verso, amonestar al Emperador: «Dançad, inperante, con cara pagada». La misma tendencia se aprecia en el poema de Reval que, copiado de la Danza de Lübeck, ha sobrevivido sin grandes cambios ni desperfectos desde el siglo xv y que, por ello, constituye un ejemplo particularmente valioso. En éste, tras amonestar al Emperador «Men houardie heft di vor blent / Du heft di suluen nicht gekent / Mine.kumste was nicht in dinem sinne», la Muerte se dirige a la Emperatriz en el mismo cuarteto y la exhorta a volverse hacia él.

Entonces es el turno de la mujer. De entrada se muestra incrédula: «Was ny vor vert so grot / Ik mende he si nicht al bi sinne / Bin ik doch junck vñ ok ein keiserinne»; prosigue reconociendo sus faltas: «Ik mende ik hedde vele macht / Vp em hebbe ik ny gedacht / Ofte dat jement dede tegen mi», y acaba implorando: «Och lat mi noch leuen des bidde ik di». Evidentemente, sus súplicas no sirven de nada: ya no tendrá más ocasión de hablar. Desaparece cruzando la invisible frontera liminal. Sólo queda su imagen, muda, su antiguo ser ya transformado: ya no es más que una imagen de sí misma.⁶⁴ Es la Muerte, en cambio, quien prosigue: uno se imagina perfectamente cómo la Muerte hace callar la Emperatriz llevándose su último aliento y utilizándolo para hablarle, para insultarla, «Keiserinne hoch vor meten», burlarse de ella, «Du mendest ik solde di schelden quit», amonestarla, «My duncket du hest myner vor gheten» y ordenarle que la siga: «Tred hyr an it is nu de tyt [...] / Nen al werstu noch so vele / Du most myt to dessem spele». Finalmente, como para completar el acto de arrebatarse la vida, la

Muerte le da la espalda y se vuelve hacia el Cardenal, de nuevo en el mismo verso: «Holt an volge my her kerdenale».

Esta llamada a seguir y bailar es una burla cruel, ya que las víctimas de la Muerte están perdiendo la facultad de hacerlo. En el poema francés, la palabra *danser* aparece veintidós veces y en la versión española, treinta y seis en setenta y nueve estrofas, mientras que en los quinientos treinta y dos versos de la versión de Lydgate, *daunce* y sus derivados aparecen en cuarenta y una ocasiones.⁶⁵ Lydgate captó muy especialmente la importancia del término: aunque fuera a entender que su poema no era más que una traducción del poema de París, el vocabulario de Lydgate difiere a menudo del de su modelo francés. No cabe la posibilidad de que cometiera errores de comprensión del original; aunque se quejara de que su francés no estuviera a la altura, «Of her [language] I haue no suffisaunce», gozó de la ayuda de clérigos franceses durante la ejecución de su obra: «Of frensshe clerkes taking acqueyntaunce». Ahora bien, como demuestra uno de los estudios de Jane Taylor, Lydgate sin duda había caído en la cuenta de que “bailar” era más efectivo, por designar un movimiento activo, que *suiver* (seguir), que es el término que sustituye más a menudo por “bailar”. En varias ocasiones extiende la metáfora pictórica al plano lingüístico y reemplaza *mourir* por *dauncer*: por ejemplo, en lugar del «Prenés cy consolation. / Pour toute retribution, / Mourir vous convient sans demeure» francés, el poema inglés dice: «For ther is now no consolacioun / But daunce with vs for al thowre hye renoun». Es más, al añadir sus propios personajes a la Danza, Lydgate acentúa sin parar el acto de bailar e incluso sustituye la palabra “nota” (musical) por *fotyng*, que nos devuelve de nuevo al baile. Taylor reseña la inventiva de un verso, puesto en boca del Juglar, en que el significado de “bailar” es acentuado y aumentado por el uso de *fotyng* y *measures* (“compases”).⁶⁶ Lydgate reconoció la importancia de la metáfora visual del baile y enriqueció su propio texto con continuas referencias a ella.

Resulta, por tanto, que los versos y las imágenes de la Danza de la Muerte actúan concertadamente para subrayar el concepto de muerte, reemplazado por la noción de baile, y, por con-

63. Véase Florence WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, 1931.

64. Sobre el tema de tales figuras en tanto que dobles de sí mismas y su transformación en imágenes, véase GOODWIN, BRONFEN, *cit.* (en nota 56), p. 12.

65. Sobre la traducción de Lydgate y su énfasis en la palabra “danza”, véase Jane TAYLOR, «Translation as Reception: La Danse macabre» en Karen PRATT (ed.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative*, Cambridge, 1994, pp. 181-192.

66. TAYLOR, «Translation», *cit.* (en nota 65), p. 191.

siguiente, el de ausencia, que se sustituye por presencia. La forma dialogada del texto evoca un animado diálogo entre la Muerte y sus víctimas, al fin y al cabo compañeros en la macabra danza; no se trata de una mera cadena de monólogos, como en el poema *Vado mori*. Su estructura rítmica, en un vaivén entre la Muerte activa y los hombres y mujeres asustados, pasivos, constituye ya de por sí un ritmo de danza, un ritmo de violencia y miedo, reflejado en la alternancia entre el movimiento activo de la Muerte y la inmovilidad de sus víctimas. Así pues, la estructura poética realza el contenido de la imagen: del mismo modo que los rasgos característicos de este género poético incluyen el diálogo y la repetición formal, la estructura visual subraya la alternancia de figuras y dirige la atención hacia las formas repetidas, los gestos y las posturas de las figuras humanas. En conjunto, tal integración de palabra e imagen obsequia al espectador con lo que podríamos llamar la poética de la mortalidad y el movimiento, que se desarrolla tanto en el espacio (en la superficie pintada) como en el tiempo que toma explorar ese espacio, el lapso de tiempo en que las figuras liminales pasan del ser a la no existencia.

El baile como desplazamiento de la muerte actúa, entonces, a dos niveles: el visceral y el intelectual. Si la respuesta visceral se manifiesta como reacción primaria, es decir, como “síntoma de cognición”, la respuesta intelectual hunde sus raíces en la concepción medieval del baile, hecha de actitudes ambiguas y tensiones teológicas. Vinculado con la muerte a muchos niveles, interpretado a la vez como causa y recompensa de ésta, el baile, como la muerte, se consideraba un fenómeno destructivo y una posible puerta a la recompensa eterna. La tensión es por tanto algo inherente a la estructura propia de la *danse macabre*: el baile, un concepto equívoco en y por sí mismo, se yuxtapone a la muerte y provoca un torrente de ambigüedades, incluyendo la naturaleza liminal de los protagonistas de la Danza de la Muerte: unos vivos mortecinos, una Muerte animada. Como el baile sigue desplazando la muerte tanto en la construcción visual como en la poética, las mismas sordidas figuras de los esqueletos dejan de designar la Muerte para convertirse en indicios que sugieren al espectador el tema subyacente de la *danse macabre*. Para decirlo llanamente, la danza se ha convertido en un signo de muerte, y este significado no cambiaría aunque fueran muchos menos los esqueletos representados en el conjunto. De hecho, esto es lo que ocurre en una Danza de la Muerte del siglo xvi, un relieve de Dresden, en que unos pocos esqueletos acompañan la procesión de veinticuatro mortales, porque no hacen

falta más: es el baile, más que los cadáveres, lo que significa muerte. Pero resulta que el siglo xvi precisamente este concepto entra en declive, anunciado por los famosos grabados de Hans Holbein el Joven, publicados por primera vez en 1538 y reimprimos a partir de entonces cientos de veces y a lo largo de siglos (fig. 5). Es cierto que los grabados no rompen radicalmente con la tradicional representación medieval: Holbein también somete a sus protagonistas a una cierta jerarquía y a la sátira despiadada, y mantiene hasta cierto punto la tradicional alternancia de legos y clérigos; pero las diferencias entre la Danza de la Muerte medieval y la versión que de ella hace Holbein son mucho más significativas, como la inclusión de narraciones bíblicas, que transforman la serie en un recorrido por la historia de la humanidad, de la Creación hasta el Juicio Final, en el que la Danza de la Muerte es un episodio necesario y recurrente; o como el aislamiento de los protagonistas, con una narración propia y particular en el centro de

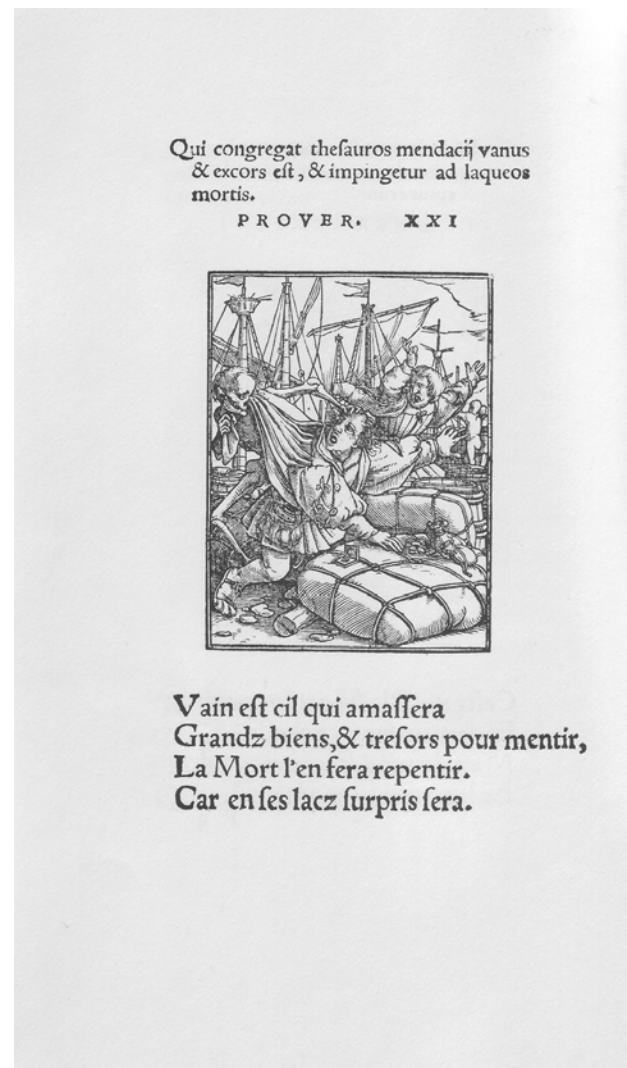


FIGURA 5. Holbein, *Les simulachres*, El marchante, 1538.

la página, inscrita en un elaborado decorado específico de su posición social. Pero sobre todo llama la atención la ausencia de baile: lo que antes era, formalmente, una procesión de la Muerte se ha convertido en una serie de escenas de género

llenas del bullicio de lo cotidiano. Aun siendo frenéticamente activa, la Muerte de Holbein no baila, como tampoco lo hacen sus víctimas: ella las mata tocándolas, asiéndolas o hablándoles, pero ya no haciéndolas bailar.

BIBLIOGRAFIA GENERAL / GENERAL BIBLIOGRAPHY

Elaborada per Maria del Mar Valls

- ADAMESTEANU Dinu, «Butera: Piano della Fiera, Consi e Fontana Calda. Fontana Calda. Scoperta della stipe votiva di un santuario campestre» a *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, 44, 1958, pp. 205-672.
- AGAMBEN Giorgio, *The Signature of All Things. On Method*, New York 2009.
- ALEXANDER Jonathan J.G., «Dancing in the Street», *The Journal of Walters Art Gallery*, 54, 1996, pp. 147-162.
- ALMOND Richard, *Daughters of Artemis: The Huntress in the Middle Ages and Renaissance*, Cambridge 2009.
- AMATO Eugenio, «Procopio di Gaza e il *dies rosarum*: eros platonico, agape cristiana e spettacoli pantomimici nella Gaza tardoantica», *Eruditio Antiqua*, 2, 2010, pp. 17-46.
- ANDÒ Valeria, «Nymphe: la sposa e le Ninfe», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 52 n.s., 1996, pp. 47-79.
- ANGLÈS Higiní, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 3 vol., vol. III, Barcelona 1943-1964.
- «Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps», *Estudis Romànics*, 10, 1962-1967, pp. 189-208.
- «La danza sacra y su música durante el Medioevo» a Bihler Heinrich, Noyer-Weidner Alfred (ed.), *Medium Aevum Romanicum: Festschrift für Hans Rheinfelder*, München 1963.
- ARAMON I SERRA Ramon (ed.), *Curial e Güelfa*, 3 vol., Barcelona 1930-1933.
- ARCANGELI Alessandro, «Dance and Punishment», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1, 2, 1992, pp. 30-42.
- «Dance under Trial: the Moral Debate», *Dance Research*, 12, 2, 1994, pp. 127-155.
- *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma 2000.
- «Danza e censura nella prima età moderna» a Goldoni Annalisa, Martinez Carlo (ed.), *Teatro e censura*, Napoli 2004, pp. 33-43.
- «La chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna», *Ludica: annali di storia e civiltà del gioco*, 13-14, 2007-2008, pp. 199-207.
- «Moral Views on Dance» a Nevile Jennifer (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington 2008, pp. 282-294.
- ARIAS Paolo Enrico, «La fonte sacra di Locri dedicata a Pan e alle Ninfe», *Le Arti*, 3, 5, 1941, pp. 177-180.
- «Locri. Scavi archeologici in Contrada Caruso-Polisà (aprile-maggio 1940)», *Notizie e Scavi*, 7, 1946, pp. 138-161.
- «La scultura di Locri Epizefirii» a Musti Domenico et alii, *Locri Epizefirii*, Napoli 1977, pp. 507-512.
- *Cinquanta anni di ricerche archeologiche sulla Calabria (1937-1987)*, Rovito 1988.
- ATHANASSAKI Lucia, BOWIE Ewen (ed.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Trends in Classics Supplementary Volumes, 10, Berlin 2011.
- BACKMAN E. Louis, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, London 1952.
- BADAWY Alexander, *Coptic Art and Archaeology: The Art of Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, Massachusetts 1978.
- BAER Eva, «The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks» *Muqarnas*, 16, 1999, pp. 32-41.
- BALOGH Joseph, «Tänze in Kirchen und auf Kirchhöfen», *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, I, 6, 1928, pp. 1-14.
- BARRA BAGNASCO Marcella, «Il culto delle acque in Magna Grecia dall'età arcaica alla romanizzazione: documenti archeologici e fonti letterarie» a Nava Maria L. et alii, *Archeologia dell'acqua in Basilicata*, Potenza 1999, pp. 25-52.
- «Il culto delle acque a Locri Epizefiri: contesti e documenti» a Buzzi Sabrina et alii (ed.), *Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, Bonn 2001, pp. 29-32.
- *Locri Epizefiri V. Terrecofte figurate dall'abitato*, Alessandria 2009.
- BARTSCH Karl, *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, vol. 5, Neumünster 1879.
- BECKER Andrew S., *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, London 1995.
- BECKWITH John, *Coptic Sculpture 300-1300*, London 1963.

- BEHRENDT Leo, *The Ethical Teaching of Hugo von Trimberg*, Washington 1926.
- BELAYCHE Nicole, «Une panégyrie antiochéenne: le maïouma» a Cabouret Bernadette, Gatier Pierre-Louis, Saliou Catherine (ed.), *Antioche de Syrie : histoire, images et traces de la ville antique*, Lyon 2004, pp. 401-415.
- «Pagan Festivals in Fourth-Century Gaza» a Bitton-Ashkelony Brouria, Kofsky Arieh (ed.), *Christian Gaza in Late Antiquity*, Leiden-Boston 2004, pp. 5-21.
- «¿Des lieux pour le “profane” dans l’Empire tardo-antique? Les fêtes entre *koinônia* sociale et espaces de rivalités religieuses», *Antiquité Tardive*, 15, 2007, pp. 35-46.
- BELLIA Angela, «Mito e rito nelle raffigurazioni musicali dei pinakes di Lipari», *Imago Musicae*, 23, 2006-2010, pp. 11-24.
- *Coroplastica con raffigurazioni musicali nella Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, Pisa-Roma 2009.
- *Il canto delle vergini locresi*, Pisa-Roma 2012.
- (ed.), *Musica, culti e riti dei Greci d’Occidente*, Pisa-Roma 2013.
- BENNET Adelaide, «The Transformation of the Gothic Psalter in Thirteenth Century France» a Büttner Frank O. (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout 2004, pp. 211-221.
- BERNARD Étienne, *Inscriptions métriques de l’Égypte gréco-romaine: recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Paris 1969.
- BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Dall’Ellenismo al Medioevo*, Roma 1978.
- BIERL Anton, «Demodokos’ Song of Ares and Aphrodite in Homer’s *Odyssey* (8.266–366): An Epyllion? Agonistic Performativity and Cultural Metapoetics» a Baumbach Manuel, Bär Silvio (ed.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leiden 2012, pp. 111–134.
- BINSKI Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation*, Ithaca 1996.
- BOARDMAN John, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, Princeton 1993.
- BOEDEKER Deborah D., *Aphrodite’s Entry into Greek Epic*, Mnemosyne Supplementum, 32, Leiden 1974.
- BÖHME Franz Magnus, *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum Erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben*, Leipzig 1886.
- BONNER Campbell (ed.), *The Homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardis, and some fragments of the Apocryphal Ezekiel*, London 1940.
- BOOTH Charlotte, «A study of the similarities between Hinduism and Ancient Egyptian Religion», en línea: <<http://history-of-hinduism.blogspot.com.es/2010/07/hinduism-and-ancient-egyptian-religion.html>> [Consulta: 14 octubre 2014].
- BOTANA Federico, «Virtuous and sinful uses of temporal wealth in the “Breviari d’amor” of Matfre Ermengaud (MS BL Royal 19.C.I)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, 2004, pp. 49-80.
- BOURBON Etienne de, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, edición de Lecoy de la Marche Albert, Paris 1877.
- BOVEY Alixe, *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, London 2002.
- BOWERSOCK Glen W., *Hellenism in Late Antiquity*, Michigan 1990.
- BRICAULT Laurent, «Isis Néphersès» a Clarysse Willy, Schoors Antoon, Willems Harco (ed.), *Egyptian Religion: the Last Thousand Years*, 1, Orientalia Lovaniensia Analecta 84, Leuven 1998, pp. 521-528.
- BRIGHTMAN Frank Edward, *Liturgies Eastern and Western*, I, Oxford 1896.
- BRIOSO Maximo, «Sobre el Tanzhymnus de Acta Ioannis, 94-6», *Emérita*, 40, 1972, pp. 31-45.
- BRONFEN Elizabeth, GOODWIN Sarah McKim (ed.), *Death and Representation*, Baltimore-London 1993.
- BROWN Elisabeth A.R., FREEMAN REGALADO Nancy, «La Grant Feste: Philip the Fair’s celebration at the Knighting of his Sons in Paris at Pentecost of 1313» a Hanawalt Barbara A., Ryerson Kathryn L. (ed.), *City and spectacle in medieval Europe*, Minneapolis 1994, pp. 56-82.
- BRUIT ZAIDMAN Louise, «Le figlie di Pandora» a Schmitt-Pantel Pauline (ed.), *Storia delle donne*, Roma-Bari 2009, pp. 402-408.
- BUCHON Jean-Alexandre (ed.), *Branche aux royaux lignages de Guillaume Guiart*, Paris 1828.
- BURKERT Walter, *La religione Greca*, Milano 2003.
- BÜTTNER Frank O. (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout 2004.
- CALAME Claude, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role and social functions*, Oxford-Lanham-Boulder-New York 2001.
- «Iniziazioni femminili spartane: stupro, danza, ratto, metamorfosi e morte iniziatica» a Arri-goni Giampiera (ed.), *Le donne in Grecia*, Roma-Bari 2008, pp. 33-54.
- CALKIN Siobhain Bly, *Saracens and the Making of English Identity: The Auchinleck Manuscript*, New York-London 2005.
- CAMILLE Michael, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, Cambridge 1992.
- *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, New York 1998.

- «Bodies, Names and Gender in a Gothic Psalter (Paris BNF ms Lat. 10435)» a Büttner Frank O. (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout 2004, pp. 377-386; 557-558.
- CANFORA Luciano (ed.), *Ateneo, I Deipnosofisti. I Dotti a banchetto*, Roma 2001.
- CARRUESCO Jesús, «La colère d'Aphrodite et d'Hélène dans la poésie grecque archaïque» a Aufrère Sydney Hervé, Mazoyer Michel (ed.), *Clémence et châtiment*, Paris 2009, pp. 39-47.
- «Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega» a González Castro José Francisco, de la Villa Polo Jesús (ed.), *Actas del XII Congreso Nacional de Estudios Clásicos, 2*, Valencia 2010, pp. 271-277.
- «Choral Performance and Geometric Patterns in Textual and Iconographic Representations» a Cazzato Vanessa et alii (ed.), *The Look of Lyric*, Mnemosyne Supplementum, Leiden. [En prensa].
- CARTER John C., «The Beginnings of Narrative Art in the Geometric Period», *The Annual of the British School at Athens*, 67, 1972, pp. 25-58.
- CASELLA Marilena, «Les spectacles à Antioche d'après Libanios», *Antiquité Tardive*, 15, 2007, pp. 99-112.
- CASSIDY Brendan, MUIR WRIGHT Rosemary (ed.), *Studies in the Illustration of the Psalter*, Stamford 2000.
- CHAILLEY Jacques, «Un document nouveau sur la danse ecclésiastique», *Acta Musicologica*, 21, 1949, pp. 18-24.
- CHAMBERS Edmund-Kerchever, *The Mediaeval Stage*, 2 vol., London (1903) 1967.
- CHANTRAINE Pierre, *La formation des noms en grec ancien*, Paris (1933) 1968.
- CHAVANNES Félix (ed.), *Le Mireour du monde: manuscrit du XIV siècle découvert dans les archives de la commune de La Sarra, et reproduit avec des notes*, Lausanne 1845.
- CLARK James Midgley, *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*, Glasgow 1950.
- CLARYSSE Willy, SIJPESTEIJN Pieter J., «A Letter from a Dancer of Boubastis», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, 41, 1, 1995, pp. 56-61.
- DE COINCI Gautier, *Le sermon en vers De la chasteté as nonnains de Gautier de Coinci* a Nurmela Tauno (ed.), *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, B, 38, 10, 1937.
- *Les miracles de Notre Dame*, a Koenig Vernon Frédéric (ed.), Genève 1955.
- COLDSTREAM John N., *Greek Geometric Pottery*, London 1968.
- COLEMAN Kathleen M., «Launching into history: aquatic displays in the early empire», *The Journal of Roman Studies*, 83, 1993, pp. 48-74.
- COSACCHI Stephan, *Makabertanz: der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim 1965.
- COSTABILE Felice, LATTANZI Elena, ARIAS Paolo Enrico (ed.), *I Ninfei di Locri Epizefiri: culti erotici, sacralità delle acque*, Antiqua et nova, Soveria Mannelli 1991.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid 1611.
- CROHN SCHMITT Natalie, «Continuous narration in the Holkham Bible Picture Book and Queen Mary's Psalter», *Word & Image*, 20, 2004, pp. 123-137.
- CRUSE Mark, *Illuminating the Roman d'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264*, Cambridge 2011.
- CSAPO Eric, «Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance» a Revermann Martin, Taplin Oliver (ed.), *Performance, Iconography, Reception Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, pp. 262-291.
- DAUMER Georg Friedrich, *Die Geheimnisse des christlichen Alterthums*, Hamburg 1847
- DAVIAULT André, LANCHA Janine, LÓPEZ PALOMO Luis Alberto, *Un mosaico con inscripciones. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid 1987.
- DAVIS Stephen J., *The Cult of Saint Thecla. A tradition of Women's Piety in Late Antiquity*, Oxford-New York 2001.
- DENNISON Lynda, «An illuminator of the Queen Mary Psalter Group: the Ancient 6 Master», *The Antiquaries Journal*, 66, 1986, pp. 287-314.
- DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1972.
- DEUSSEN Paul, «The Nuptial Theme of Centuripe Vases», *Opuscula Romana*, 9, 1973, pp. 126-127.
- DIETL Cora, «Dancing Devils and Singing Angels: the Disparate Qualities of Dances in Hessian Religious Plays», *European Medieval Drama*, 14, 2010, pp. 25-45.
- DILLON Emma, *The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260-1330*, New York 2012.
- DILLON Matthew, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London-New York 2002.
- DOBIACHE-ROJDESTVENSKY Olga, *La vie paroissiale en France au XII^e siècle d'après les actes épiscopaux*, Paris 1911.
- DONNET Daniel, «Aux sources préchrétiennes de l'Occident: Aspects de la réincarnation dans la pensée grecque» a Servais Paul (ed.), *La mort et l'au-delà*, Louvain-la-Neuve 1999, pp. 285-317.
- DREVES Guido Maria (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 16, Leipzig 1894.

- DU CANGE Charles du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 vol., edició de Favre Léopold, Niort 1883-1887.
- DUETHORN Guenter A., *Achilles' shield and the structure of the Iliad*, Amherst 1962.
- DUNAND Françoise, «Les associations dionysiaques au service du pouvoir lagide» a *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Collection de l'École française de Rome 89, Roma 1968, pp. 85-104.
- *Religion populaire en Égypte romaine: les terres cuites isiaques du Musée du Caire*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 76, Leiden 1979.
- «Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides» a Dunand Françoise et alii (ed.) *La Fête, pratique et discours: d'Alexandrie hellénistique à la Mission de Besançon*, Annales littéraires de l'Université de Besançon 262, Paris 1981, pp. 13-41.
- DUTHUIT Georges, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris 1931.
- EBEN Lois A., *John Lydgate*, Boston 1985.
- EBREO OF PESARO Guglielmo, *De pratica seu arte tripudii*, Sparti Barbara (ed.), Oxford 1993.
- EISENBERG Michael, «Performing the Passion: Music, Ritual, and the Eastertide Labyrinth», *Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, 13, 2009, en línia <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/59/performing-the-passion-music-ritual-and-the-eastertide-labyrinth>> [Consulta: 21 octubre 2014].
- EIXIMENIS Francesc, *Contes i faules*, text, introducció, notes i glossari de Marçal Olivari, Barcelona 1925.
- *Lo Libre de les Dones*, Barcelona 1981.
- ELLIOT James Keith, *The Apocryphal New Testament. A collection of Apocryphal Christian Literature in English Translation*, Oxford 1993.
- ELSIG Frédéric, «La ridiculisation du système religieux» a Wirth Jean, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques, 1250-1350*, Genève 2008, pp. 276-326.
- ELSNER John, «Image and Ritual: Reflections on the Religious Appreciation of Classical Art», *The Classical Quarterly*, New Series, 46, 2, 1996, pp. 515-531.
- EURIPIDES, *Bacchae*, traducció de Kovacs David, Loeb Classical Library, Cambridge 2002.
- FALLERSLEBEN August Heinrich Hoffmann von (ed.), *Die Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*, Hannover 1861.
- FERMOR Sharon, «On the Question of Pictorial Evidence for Fifteenth-Century Dance Technique», *Dance Research*, 5, 1987, pp. 18-32.
- FERRER Vicent, *Tractat de la vida espiritual. Sermons*, Barcelona 1998.
- FERRARI Gloria, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago 2008.
- FISH HARTLEY Adriana, «La chasse» a Wirth Jean, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques, 1250-1350*, Genève 2008, pp. 181-209.
- FLEMING John V., *The Roman de la Rose: a Study in Allegory and Iconography*, Princeton 1969.
- FLÓREZ Henrike, *España Sagrada*, 56 vol., vol. XVI, Madrid 1747-1775, pp. 396-397.
- FOUNTOLAKIS Andreas, «The artists of Aphrodite», *L'Antiquité Classique*, 69, 2000, pp. 133-147.
- FRANKFURTER David, *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton 1998.
- «Martyrology and the Prurient Gaze», *Journal of Early Christian Studies*, 17, 2, 2009, pp. 215-245.
- FREEDBERG David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1991.
- FREEMAN SANDLER Lucy, *Gothic Manuscripts 1285-1385, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, V, London 1989.
- «The study of marginal imagery: past, present and future», *Studies in Iconography*, 18, 1997, pp. 1-49.
- «The Images of Words in English Gothic Psalters» a Cassidy Brendan, Muir Wright Rosemary (ed.), *Studies in the Illustration of the Psalter*, Stamford 2000, pp. 67-86.
- *Studies in Manuscript Illumination, 1200-1400*, London 2008.
- FRIGHETTO Renan, «Um protótipo de pseudo-sacerdos na obra de Valério do Bierzo: o caso de Justus (Ordo Querimoniale, 6)», *Arys*, 2, 1999, pp. 407-418.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- *Trame di donne. Arianna, Penelope, Aracne, Elena, Filomela e Progne*, Costabissara 2010.
- GABRA Gawdat, *Le Caire. Le Musée copte. Les anciennes églises*, Caire 1996.
- GARCÍA ESPUCHE Albert (ed.), *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona 2009.
- GASCÓN URIS Sergi, «La Crónica d'Aragón (València 1524) i les cartes autògrafes d'Eiximenis», *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona 2003, pp. 31-45.
- GENOVESE Guglielmo, *I santuari rurali nella Calabria greca*, Roma 1999.
- GERTSMAN Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Turnhout 2010.
- GIGANTE Marcello, «La cultura a Locri» a Musti Domenico et alii (ed.), *Locri Epizefirii*, Napoli 1977, pp. 619-697.
- «La civiltà letteraria nell'Antica Calabria» a Settis Salvatore (ed.), *Storia della Calabria antica I: Età classica*, Roma 1987, pp. 527-529.

- GOMBRICH Ernst H., «Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, pp. 163-192.
- GÓMEZ MUNTANÉ Mari Carmen, *El Llibre Vermell de Montserrat*, Sant Cugat del Vallès 1990.
– *La Música medieval en España*, Kassel 2001.
- GOMILA BENEJAM Antoni, «La cosmologia de Plató al *Timeu*», *Quaderns de Pensament*, 2, 1983, pp. 5-23.
- GOOD Robert M., «The Carthaginian Mayumas», *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente Antico*, 3, 1986, pp. 99-114.
- GOUGAUD Henri, «La danse dans les églises (I)», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 15, 1914, pp. 5-22.
- GUÉRARD Juliette, «Le thème du cortège divin dans la littérature latine de l'antiquité tardive : lectures profanes et adaptation chrétienne», *Came-nulae*, 7, 2011, pp. 1-16.
- GUERREAU Alain, «Chasse» a Le Goff Jacques, Schmitt Jean-Claude (ed.), *Dictionnaire Raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, pp. 166-178.
- GUZZONE Carla, «La stipe o deposito votivo di Fontana Calda» a Panvini Rosalba (ed.), *Butera dalla preistoria all'età medievale*, Caltanissetta 2003, pp. 121-131.
- HALL Edith, «Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for Everyone» a Tsitsiridis Stavros (ed.), *Parachoregema: Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, Heraklion 2010, pp. 225-250.
- HALL Edith, WYLES ROSIE, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008.
- HARDING Ann, *An Investigation Into Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms*, Göttingen 1973.
- HARLE James C., *Gupta Sculpture. Indian sculpture of the fourth to the sixth centuries A.D.*, Oxford 1974.
- HATFIELD Rab, «Botticelli's Mystical Nativity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 1995, pp. 88-114.
- HAUPT MORIZ, HOFFMANN Heinrich (ed.), *Altdeutsche Blätter*, Leipzig 1836-1840.
- HAYES Dawn Marie, «Mundane Uses of Sacred Places in the Central and Middle Ages, with a Focus on Chartres Cathedral», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 30, 1999, pp. 11-37, en línia: <<http://escholarship.org/uc/item/1p6831dn#page-1>> [Consulta: 14 octubre 2014].
- HEERS Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona 1988.
- HEFELE Charles Joseph, *Conciliengeschichte*, Freiburg im Breisgau 1855-1890.
- HEIDEGGER Martin, «Building Dwelling Thinking» a *Poetry, Language, Thought*, traducció d'Albert Hofstadter, New York 1985, pp. 343-364.
- HESIOD, «Theogony, Works and Days» a *Hesiod, Homeric Hymns and Homeric Epics*, traducció de Gerard Hugh, White Evelyn, Loeb Classical Library, Cambri 1914.
- HIGGS STRICKLAND Debra, *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Princeton 2003.
- HIMMELMANN-WILDSCHUTZ Nikolaus, «Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten der frühgriechischen Ornamente» a *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz*, 7, Wiesbaden 1968, pp. 259-346.
- HINZ Valentina, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Wiesbaden 1998.
- HOROWITZ Janine, «Les danses cléricales dans les églises», *Le Moyen Âge. Revue d'Histoire et de Philologie*, xcv, 2, 1989, pp. 283-284.
- HUERTA Ferran (ed.), *Teatre bíblic. Antic Testament*, Barcelona 1975.
- HUSKINSON Janet, «Theatre, performance and theatricality in some mosaic pavements from Antioch», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 46.1, 2003, pp. 131-165.
- «Pantomime Performance and Figured Scenes on Roman Sarcophagi» a Hall Edith, Wyles Rosie (ed.), *New directions in ancient pantomime*, Oxford 2008, pp.87-109.
- INGRASSIA Catherine, DESLIGNES Christophe, TERRASA Xavier, *La Danse Médiévale*, 2 vol., Beauchamp 2009-2010.
- ISAR Nicoletta, «Le mur aboli: Le sacrement de la Parole dans les absides des églises moldaves», *Byzantinoslavica*, 60, 2, 1999, pp. 611-632.
- «Chorography (Chôra, Chôros, Chorós). A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium» a *Hierotopy: Studies in the Making of Sacred Space*, Moscow 2006, pp. 59-90.
- *XOPOS: The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Byzantine Image of the Choir of Dance*, Leiden 2011.
- «Undoing forgetfulness: Chiasmus of Poetical Mind – a Cultural Paradigm of Archetypal Imagination», *Europe's Journal of Psychology EJOP*, vol. 1-3, 2005, en línia: <<http://ejop.psychopen.eu/article/view/370/273>> [Consulta: 5 desembre 2012].
- JACOBELLI Maria Caterina, *Risus Paschalis. El fonament teològic del plaer sexual*, Barcelona 1991.
- JANSON Horst W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
- JUDKINS Ryan R., «The Game of Courtly Hunt: Chasing and Breaking Deer in Late Medieval

- English Literature», *Journal of English and Germanic Philology*, 11, 2, 1, 2013, pp. 70-92.
- JULIUSSEN-STEVENSON Heather, *Performing Christian Female Identity in Roman Alexandria*, Ann Arbor 2011.
- JULIEN Martine, LE VOT Gérard, «Approche des danses médiévales», *Avant-Scène. Ballet danse*, 4, 1980-1981, pp. 114-115.
- JUNOD Eric, KAESTLI Jean-Daniel (ed.), «Acta Iohannis (III, 94)», *Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*, I, Turnhout 1983.
- KAK Subhash, «Indic Ideas in the Graeco-Roman World», *Indian Historical Review*, 1999.
- KÁKOSY Lázlo, «The Nile, Euthenia, and the Nymphs», *Journal of Egyptian Archaeology*, 68, 1982, pp. 290-298.
- KARTUNEN Klaus, «In India e oltre: Grecia, Indiani e Indo-greci» a Settis Salvatore (ed.), *I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 167-202.
- KAUFMANN Carl Maria, *Handbuch der altchristlichen Epigraphic*, Freiburg im Breisgau 1917.
- KEMP P., *Healing Ritual: Studies in the Technique and Tradition of the Southern Slavs*, London 1935.
- KENDRICK Laura, «Making sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture» a Rudolph Conrad (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford 2006, pp. 274-293.
- KLEINE Bärbel, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*, Rahden 2005.
- KNOX Peter E., «In pursuit of Daphne», *Transactions of the American Philological Association*, 120, 1990, pp. 183-202.
- KOLLER Hermann, «Ninfe, Muse, Sirene» a Restani Donatella (ed.), *Musica e mito nell'antica Grecia*, Bologna 1996, pp. 97-101.
- KONIGSON Élie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975.
- KOWALZIG Barbara, *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007.
- KRAUSS Samuel, *Talmudische Archaeologie*, vol. II, Leipzig 1910-1912.
- LADA-RICHARDS Ismene, «Μύθων Εικόν: Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity», *Arion; A journal of humanities and the classics*, 12, 2, 2004, pp. 17-46.
- LANGDON Susan, *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge 2008.
- LARSON Jennifer, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford 2001.
- LAVAGNE Henri, «La mosaïque et le théâtre : quelques exemples de relations» a Landes C., Kramérovskis V. (ed.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes 1992, pp. 241-248.
- LAWLER Lillian B., «Ορχηῶσις Ἰώνικη», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 74, 1943, pp. 60-71.
- «The Dance in Metaphor», *The Classical Journal*, 46, 8, 1951, pp. 383-391.
- LAWRENCE Marion, «Columnar Sarcophagi in the Latin West», *The Art Bulletin*, XIV, 2, 1932, pp. 103-185.
- LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris 1981.
- LECLERQ Jean, «Sermons anciens sur les danses déshonnêtes», *Revue bénédictine*, 59 1949, pp. 196-201.
- LEGIMI Cristina, «La danza nel pensiero medievale tra esegesi e predicazione», *Ludica*, 5-6, 2000, pp. 26-52.
- LEONE Rosina, *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Torino 1998.
- LEWIS Clive Staples, *The Allegory of Love*, New York 1985.
- LIDDELL Henry George, SCOTT Robert, *A greek English Lexicon*, Oxford 1968.
- LIEJA Arnau de (Arnoldus Leodiensis), *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, edició crítica de Ysern Lagarda Josep-Antoni, Barcelona 2004.
- LINDNER Kurt, *Queen Mary's Psalter*, Hamburg, Berlin 1966.
- LISSARRAGUE François, «Uno sguardo ateniese» a Schmitt-Pantel Pauline (ed.), *Storia delle donne*, Roma-Bari 2009, pp. 182-197.
- LLULL Ramon, *Libre de Meravelles*, 3 vol., edició de Galmés Mn. Salvador, Barcelona 1931-1933.
- LONSDALE Steven, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore 1993.
- LUCIAN, «The Dance» a Harmon Austin M. (ed.), *Lucian*, vol. 5, Loeb Classical Library 302, Cambridge 2001.
- LUCOTTE DU TILLIOT Jean Bénigne, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous, qui se faisoit autrefois dans plusieurs églises*, Lausanne-Genève 1741.
- LURIA Maxwell S., HOFFMAN, Richard L. (ed.), *Middle English Lyrics; Authoritative Texts, Critical and Historical Backgrounds, Perspectives on Six Poems*, New York 1974.
- LYDGATE John, *The Minor Poems of John Lydgate, Edited From All Available Mss., With an Attempt to Establish the Lydgate Canon*, edició de MacCracken Henry Noble, London-New York 1961.
- MACLACHLAN Bonnie, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton 1993.

- DE MAGDEBURG Mechthild, *Offehnbarungen der Schewster Mechthild von Magdeburg oder Das fließende Licht der Gottheit*, edició de Morel P. Gall, Darmstadt 1976.
- MANGO Cyril, PARKER John, «A Twelfth-Century Description of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, pp. 233-245.
- MANGO Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986.
- MAGNO San Gregorio, *Diálogos IV*, edició de Moricca Umberto, Roma 1924.
- MAGUIRE Henry, «Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period», *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 1990, pp. 215-222.
- MANASSE Ernst Moritz, «The Dance Motive of the Latin Dance of Death», *Medievalia et Humanistica*, 4, 1946, pp. 83-103.
- MANDACH André de, «Contribution à l'histoire du théâtre en Rouergue au XI^e siècle: un Mystère de Sainte Foy?» a Giraud Yves (ed.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi. Actes du II Colloque de Grasse, 1976*, Tübingen-Paris 1980, pp. 15-31.
- «La Chanson de sainte Foy' en occitan: chanson de geste, mystère ou 'théâtre en danse'?» a Giraud Yves (ed.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi. Actes du II Colloque de Grasse 1976*, Tübingen-Paris 1980, pp. 33-43.
- MARQUARDT Joachim, *Das Privatleben der Römer*, Darmstadt 1964.
- MARTORELL Joanot, *Tirant lo Blanc*, edició crítica de Riquer Martí de, Barcelona 1990.
- MAS I GARCIA Carles, «L'expansió de la dansa d'escola» a García Espuche Albert (ed.), *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona 2009.
- MASSIP Francesc, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*, Madrid 1997.
- «La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals» a Sirera Josep Lluís (ed.), *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema. Actes del vi Seminari de Teatre i Música Medievals d'Elx 2000*, Elx 2002, pp. 279-302.
- «Rei d'innocents, bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal» a Sirera Josep Lluís (ed.), *Estudios sobre teatro medieval (Actes XI^e Col·loqui de la SITM Elx 2004)*, Valencia 2008, pp. 131-146.
- «Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (siglos XII-XV)» a López Martínez-Morás Santiago (ed.), *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI-XV)*, Santiago 2013, pp. 263-300.
- MASSIP Francesc, KOVÁCS Lenke, «La Danse macabre dans le Royaume d'Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles», *Revue des Langues Romanes*, cv, 2, 2002, pp. 202-228.
- *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real 2004.
- McGRATH Robert L., «The Dance as Pictorial Metaphor», *Gazette des Beaux-Arts*, 89, 1977, pp. 81-92.
- McKENZIE Judith, «Architectural style of Roman and Byzantine Alexandria and Egypt» a Bailey Donald (ed.), *Archaeological Research in Roman Egypt: the proceedings of the Seventeenth Classical Colloquium of the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, held on 1-4 December*, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 19, Ann Arbor 1996, pp. 128-142.
- MERKER Gloria S., *The Sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman period*, Princeton 2000.
- METGE Bernat, *Lo somni*, edició crítica de Stefano M. Cingolani, Barcelona 2006.
- MICHEL Artur, «The Earliest Dance-Manuals», *Medievalia et Humanistica*, III, 1945, pp. 17-31.
- MIETKE Gabriele, *The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum*, Prestel Museum Guides, Berlin 2008.
- MILLER James, *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto 1986.
- MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris 2001.
- MIQUEL I PLANAS Ramon (ed.), *Obres de Joan Roís de Corella*, Barcelona 1913.
- (ed.), *Llibre anomenat Vita Christi compost per sor Isabel de Villena segons l'edició de l'any 1497*, 3 vol., Barcelona 1916.
- MOORE HUNT Elizabeth, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*, New York 2007.
- MORRISON Tessa, «The Labyrinthine Path of Pilgrimage», *Peregrinations: International Society for the study of Pilgrimage Art*, 1, 3, 2003, pp. 1-7.
- MULLALLY Robert, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Aldershot 2011.
- MULLEN William, *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton 1982.
- MYLONAS George Emmanuel, *The Hymn to Demeter and Her Sanctuary at Eleusis*, St. Louis 1942.
- *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961.
- NAGY Gregory, «The shield of Achilles: End of the Iliad and beginning of the polis» a Nagy Gregory, *Homeric Responses*, Austin 2003, pp. 194-207.
- NEVILLE Jennifer, *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington 2004.

- «Dance Performance in the Late Middle Ages» a Gertsman Elina (ed.), *Visualizing Medieval Performance*, Burlington 2008, pp. 295-310.
- NEWBOLD Ronald Francis, «Chaos Theory in Nonnus' Dyonisiaca», *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, 8, 1999, p. 37-51.
- «Curiosity and Exposure in Nonnus», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 48, 2008, pp. 71-94.
- NOOMEN Willem (ed.), *Le Jeu d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, Paris 1971.
- NYSSSEN Wilhelm, *Bildgesang der Erde: Auben-fresken der Moldauklöster in Rumänien*, Trier 1977.
- OAKLEY John H., «Wedding dances» a *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, II, 4b, Los Angeles, Paul Getty Museum 2004, pp. 312-314.
- OAKLEY John H., SINOS Rebecca H., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison 1993.
- PAGE Christopher, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Berkeley-Los Angeles 1990.
- PAOLETTI Orazio, «Luoghi sacri» a *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, II, 3a, 2004.
- PAUTASSO Antonella, «Anakalypsis e Anakalypteria. Iconografie votive e culto nella Sicilia Dionigi-ana» a Di Stefano Carmela A. (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, Pisa-Roma 2008, pp. 285-291.
- PEARSALL Derek Albert, *John Lydgate*, London 1970.
- *John Lydgate (1371-1449): a bio-bibliography*, Canada 1997.
- PEIRCE Charles Sanders, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs» a Innis, Robert E. (ed.), *Semiotics*, Bloomington 1985, pp. 1-23.
- PEPONI Anastasia E., «Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)», *Classical Antiquity*, 28, 1, 2009, pp. 39-70.
- PERPILLOU-THOMAS Françoise, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, *Studia Hellenistica* 31, Louvain 1993.
- PETRIE Flinders, *Memphis I*, London 1909.
- PHILLIP Bruder, *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben*, edició de Rückert Heinrich, Quedlinburg-Leipzig 1853.
- PICARD Gilbert Charles, «Le couronnement de Vénus», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 58, 1941, pp. 43-108.
- «Recherches sur la composition héraldique dans l'art du 1er siècle av. J.-C.», *Mélanges de l'École française de Rome*, 85, 1973, pp. 163-195.
- PICKARD-CAMBRIDGE Arthur W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1962.
- PICKERING Oliver S., «Some similarities between Queen Mary's Psalter and the Northern Passi-on», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, pp. 135-144.
- PIETRINI Sandra, «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale», *Quaderni Medievali*, 50, 2000, pp. 45-73.
- *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma 2001.
- «Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel medioevo», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 41, 2010, pp. 233-258.
- *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma 2011.
- «Los Juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia* 15, 2012, pp. 295-316.
- PLATÓ, «Timeu, Crítias» a Vives Josep (trad.), *Diàlegs*, 19 vol., vol. XVIII, Barcelona 2000.
- POLIGNAC François de, *La naissance de la cité grecque*, Paris 1995.
- PORTALE Elisa Chiara, «Coroplastica votiva nella Sicilia di v-III secolo a.C.: la stipe votiva di Fontana Calda a Butera», *Sicilia Antiqua*, 5, 2008, pp. 26-27.
- «Le nymphai e l'acqua in Sicilia: contesti rituali e morfologia dei votivi» a Calderone Anna (ed.), *Cultura e religione delle acque*, Roma 2012, pp. 169-191.
- «Iconografia votiva e performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca» a Caruso Fabio, Grasso Lorenza (ed.), *Sikelikà Hierà*, Catania 2013.
- PÖRTULAS Jaume, «Le Fanciulle di Delo», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 62, 1996, pp. 437-443.
- POTTIER P. Louis, *La vie et histoire de madame Sainte Barbe: le mystère Joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée*, Laval 1902.
- PRIESTLEY Jessica M., «The φαρὸς of Alcman's *Partheneion* 1», *Mnemosyne*, 60, 2007, pp. 175-195.
- PROCOPIUS, *Buildings I*, traducció de Dewing H. B., vol. VII, Loeb Classical Library, Cambridge 1940.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse, I: des origines à la fin du Moyen Age*, Paris 1986.
- PSEUDO-DIONYSIUS, *The Ecclesiastical Hierarchy, The Complete Works*, traducció de Luibheid Colm, London 1987.
- *The Celestial Hierarchy, The Complete Works*, traducció de Luibheid Colm, London 1987.
- PUELMA Mario, «Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment» a Puelma Mario, *Labor et Lima. Kleine Schriften und Nachträge*, Basel 1995, pp. 51-110.

- PUJOL Francesc, AMADES Joan, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, 2 vol., Barcelona 1936.
- QUASTEN Johannes, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1973.
- RADAELLI Anna, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere e edizione critica*, Firenze 2004.
- «La dansa en llengua d'oc: un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya», *Mot so razo*, 6, 2007, pp. 49-60.
- RAMELLO Laura, «Una danza macabra di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup», *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, xv, 2010, pp. 29-45.
- RANDALL Lilian M.C., «Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination», *Art Bulletin*, 39, 1959, pp. 97-108.
- *Images in the margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966.
- REIG Montserrat, CARRUESCO Jesús, «Choros-Chore: la delimitació de l'espai en els textos homèrics» a Vintró Eulàlia, Mestre Francesca, Gómez Pilar (ed.), *Homenatge a Montserrat Jufresa*, Barcelona 2012, pp. 285-310.
- RENEDO Xavier, «Eiximenis, els exemples i l'art de riure» a Sadurní Martí *et alii* (ed.), *Actes del XIII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, III, Barcelona-Girona 2007, pp. 7-34.
- REVERMANN Martín, «The text of *Iliad* 18.603 and the presence of an ΑΟΙΔΟΣ on the shield of Achilles», *Classical Quarterly*, 48 (i), 1998, pp. 29-38.
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique*, Paris 1973.
- *Le Charivari: Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris 1985.
- REYNAUD Gaston, «Deux nouvelles rédactions françaises de la légende des Danseurs maudits» a Champion Honoré (ed.), *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, 2 vol., Paris 1910, pp. 569-580.
- RICHARDSON Nicholas, «Reflections of choral song in early hexameter poetry» a Athanassaki Lucia, Bowie Ewen (ed.), *Archaic and classical choral song: performance, politics and dissemination*, Trends in Classics Supplementary Volumes, vol. 10, Berlin 2011, pp. 15-32.
- RICHE Pierre, «Danses profanes et religieuses dans le haut Moyen Âge» a Mandrou Robert, *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités: mélanges*, Paris 1985, pp. 159-167.
- ROBERTS Marion, «Towards a literary source for the scenes of the Passion in Queen Mary's Psalter», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 361-365.
- ROBERTSON Durant Wait, *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspective*. Princeton 1962.
- ROÍDIS Emmanuil, *La papisa Juana. Un estudio sobre la Edad Media*, edició original grega de 1866, traducció i estudi de Carmen Vilela Gallego, Sevilla (1866) 2006.
- ROKSETH Yvonne, «Danses cléricales du XIII^e siècle» a *Mélanges 1945, Vol. III: Études Historiques*, 106, Paris 1947, pp. 93-126.
- ROMEU I FIGUERAS Josep (ed.), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona 2000.
- ROSCINO Carmela, «Iconografia e iconologia» a Todisco Luigi (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma 2012, pp. 153-154.
- ROSENFELD Hellmut, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln (1954) 1968.
- ROUSE Robert, «Expectation vs. Experience: encountering de Saracen other in Middle English Romance», *Selim*, 10, 2000, pp. 123-143.
- ROY Émile (ed.), *Le Jour de Jugement: mystère français sur le grand schisme*, Paris 1902.
- RUDLOFF STANTON Anne, «'La genealogie comence': Kinship and Difference in the Queen Mary Psalter», *Studies in Iconography*, 17, 1996 (1997), pp. 177-214.
- «From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter» a Taylor Jane H. M., Smith Lesley (ed.), *Women and the book: assessing the visual evidence*, Toronto 1997, pp. 172-189.
- *The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience*, Transactions of the American Philological Society, 91, 6, Philadelphia 2001.
- «Turning the Pages: Marginal Narratives and Devotional Practice in Gothic Prayerbooks» a Blick Sarah, Gelfand Laura D. (ed.), *Push me, Pull you. Imaginative, Emotional, Physical and Spacial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, 1, Leiden-Boston 2011, pp. 75-121.
- RUTSCHOWSCAYA Marie Hélène, *Tissus coptes*, Paris 1990.
- RYSTEDT Eva, WELLS Berit (ed.), *Pictorial Pur-suits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series in 4^o, LIII, Stockholm 2006.
- SABBIONE Claudio, SCHENAL Roberta, «Il santuario di Grotta Caruso» a Lattanzi Elena *et alii* (ed.), *I Greci in Occidente. Santuari della Magna Grecia in Calabria*, Napoli 1996, pp. 77-80.
- SABETAI Victoria, «Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology» a Oakley John H., Coulson William D.E., Palagia Olga (ed.), *Athenian Potters and Painters*, Oxford 1997, pp. 319-335.

- «Women's Ritual Roles in the Cycle of Life in Kaltsas Nikolaos», in Shapiro Alan (ed.), *Worshipping Women*, New York 2008, pp. 289-297.
- SAHLIN Margit, *Étude sur la carole médiévale: l'origine du mot et ses rapports avec l'église*, Uppsala 1940.
- SAÏD Suzanne, «Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131e année, 2, 1987, pp. 309-330.
- SALAPATA Gina, «Female Triads on Laconian Terracotta Plaques», *The Annual of the British School at Athens*, 104, 2009, pp. 325-340.
- SALIOU Catherine, «Léda callipyge au pays d'Aphrodite. Remarques sur l'organisation, la fonction et l'iconographie d'une mosaïque de Palaepaphos (Chypre)», *Syria*, 67, 2, 1990, pp. 369-375.
- SANMARTIN BASTIDA Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander 2001.
- SARDELLA Assunta, VANARIA Maria G., «Le terrecotte figurate di soggetto sacrale del santuario dell'ex proprietà Maggiore di Lipari» a Bernabò Brea Luigi, Cavalier Madeleine, *Meligunis Lipàra*, x, Roma 2000, pp. 96-97.
- SAURON Gilles, «Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne: problèmes de méthode», *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 94, 2, 1982, pp. 699-713.
- SAXL Fritz, «Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 5, 1942, pp. 82-142.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris 1994.
- *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris 2001.
- SCHNEENELCHER Wilhelm, WILSON Robert McLachlan (ed.), *The Acts of John, New Testament Apocrypha*, vol. 2, Louisville 1992.
- SCHRÖDER Edward, *Das goldene Spiel von Meister Ingold*, Straßburg 1882.
- SCHWEITZER Bernhard, *Die geometrische Kunst Griechenlands*, Köln 1969.
- SÉCHAN Louis, *La danse grecque antique*, Paris 1930.
- SEGAL Charles, «Sirius and the Pleiads in Alcman's Louvre Partheneion» a Segal Charles, *Aglaiia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Greek Studies: Interdisciplinary Approaches, Lanham 1998, pp. 25-41.
- SEUSE Heinrich, *Deutsche Schriften*, edición de Bihlmayer Karl, Stuttgart 1907.
- SHILOAH Amnon, «Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge», *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 1962, pp. 463-474.
- SILEN Karen, «Dance in Late-Thirteenth Century Paris» a Nevile Jennifer (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington 2008.
- SMITH Kathryn A., «History, Typology and Homily: The Joseph Cycle in the Queen Mary Psalter», *Gesta*, 32, 2, 1993, pp. 147-159.
- *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*, London 2012.
- SMITH A. William (ed.), *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Stuyvesant-New York 1995.
- SMITH Roland R. R., «The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias», *Journal of Roman Studies*, 77, 1987, pp. 88-138.
- SNODGRASS Anthony M., *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.
- SPITZER Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963.
- STAMMLER Wolfgang, *Die Totentänze des Mittelalters*, München 1922.
- STILLWELL Agnes N., *Corinth. Results of Excavations conducted by The American School of Classical Studies at Athens*, The American School of Classical Studies at Athens, vol. 15, Part 2, Princeton 1952.
- STONE Alison, «The illustrations of BN fr. 95 and Yale 229: Prolegomena to a Comparative Analysis» a Busby Keith (ed.), *Word and Image in Arthurian Literature*, New York 1996, pp. 203-260.
- STOW John, *A Survey of London: containing the originall, antiquity, increase, moderne estate and description of that citie*, London 1598.
- STRAUCH Philipp, «Von der Sünde des Tanzens», *Archiv für Religionwissenschaft*, 23, 1925, pp. 353-356.
- SUBÍAS Eva, «Oxyrhynchus: metrópolis y paisaje» a Subías Eva et alii (ed.), *The Space of the City in Graeco-Roman Egypt: Image and Reality*, Tarragona 2011, pp. 93-116.
- «Fragments of a relief from Oxyrhynchus: Elements of Late Roman Coptic iconography and styles», *Journal of Coptic Studies*, 14, 2012, pp. 137-158.
- SUCHLA Beate Regina, HEIL Günter, RITTER Adolf M. (ed.), *De coelesti hierarchia a Corpus Dionysiacum: Pseudo-Dionysius Areopagita*, vol. 2, Berlin-New York 1991.
- SYSON Françoise, «Celestial dance: a search for perfection», *The Journal of the Society for Dance Research*, 5, 2, 1987, pp. 3-17.
- TANI Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze 1983.
- TAPLIN Oliver, «The Shield of Achilles within the Iliad», *Greece and Rome*, 27, 1980, pp. 1-21.

- TARTE RAMEY Lynn, *Christian, Saracen and Genre in Medieval French Literature: Imagination and Cultural Interaction in the French Middle Ages*, New York (2001) 2013.
- TAYLOR Jane, «Que signifiait danse au quinzième siècle? Danser la Danse macabre», *Fifteenth-Century Studies*, 18, 1991, pp. 259-277.
- «Translation as Reception: La Danse macabre» a Pratt Karen (ed.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative*, Cambridge 1994, pp. 181-192.
- TEDESCHI Gennaro, «Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica», *Papyrologica Lupiensia*, 11, 2002, pp. 87-187.
- *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011.
- THIELLAY Jean (ed.), *Journal d'un bourgeois de Paris 1405-1449*, Genève 1975.
- THOMAS Elisabeth, «Chiasmus in art and text», *Greece & Rome*, 60, 2013, pp. 50-88.
- THOMAS Thelma K., «Greeks or Copts? Documentary and other evidence for artistic patronage during the Late Roman and early Byzantine periods at Herakleopolis Magna and Oxyrhynchos, Egypt» a Johnson Janet H. (ed.), *Life in a multicultural society: Egypt from Cambises to Constantin and Beyond*, Chicago 1992, pp. 317-322.
- *Late Antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this world and the next*, Princeton 2000.
- THOMPSON Dorothy, *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*, New York 1971.
- TOLAN John Victor, *Saracens: Islam in the medieval European imagination*, New York 2002.
- TONDRIAU Julien, «Esquisse de l'histoire des cultes royaux ptolémaïques», *Revue de l'histoire des religions*, 137, 2, 1950, pp. 207-235.
- TÖRÖK Laslo, *Late Antique Funerary Sculpture*, Princeton 2000.
- *After the Pharaohs. Treasures of Coptic Art from Egyptian Collections. Museum of Fine Arts, Budapest 18 march-18 may 2005*, Budapest 2005.
- *Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*, Leiden-Boston 2005.
- TRAVERSARI Gustavo, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960.
- TRILLING James, «Late Antique and Sub-Antique, or the "Decline of Form" Reconsidered» a Tronzo William (ed.), *Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, Dumbarton Oaks Papers, 41, Washington 1987, pp. 469-476.
- TSITSIRIDIS Stavros, «Greek mime in the roman empire (P.Oxy. 413: Charition and Moicheutria)», *Logeion*, 1, 2011, pp. 184-233.
- TURCAN Robert, «Isis gréco-romaine et l'hénothéisme féminin» a Bricault Laurent, Meyboom Paul G. P., Versluys Miguel John (ed.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World: Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14 2005*, Religions in the Graeco-Roman World, 159, Leiden 2007, pp. 73-88.
- TURNER Eric G., «Dramatic representations in graeco-roman Egypt: how long do they continue?», *L'Antiquité Classique*, 32, 1, 1963, pp. 120-128.
- UNNIK Willem Cornelis, «A note on the dance of Jesus in the Act of John», a Unnik Willem Cornelis (ed.), *Sparsa Collecta. Part Three. Patristica, Gnostica, Liturgica: The collected Essays*, Leiden 1983, pp. 144-147.
- UTZINGER Hélène, UTZINGER, Bertrand, *Itinéraires des danses macabres*, Chartres 1996.
- VAN NIJF Onno, «Athletics and paideia: Festivals and physical education in the world of the Second Sophistic» a Borg Barbara E. (ed.), *Paideia. The World of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, pp. 203-228.
- VAN UNNIK Willem C., «A Note on the Dance of Jesus in the Acts of John», *Vigiliae Christianae*, 18, 1964, pp. 1-5.
- «A Note on the dance of Jesus in the 'Acts of John'» a Van Unnik Willem Cornelis (ed.), *Sparsa Collecta. Part Three: Patristica, Gnostica, Liturgica: the Collected Essays*, Leiden 1983, pp. 144-147.
- VENTRONE Paola, «La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il concilio del 1439» a Lazzi Giovanna, Wolf Gerhard (ed.), *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Firenze 2009, pp. 23-63.
- VIERA David J., PIQUÉ Jordi, *La dona en Francesc Eiximenis*, Barcelona 1987.
- VILLENA Isabel de, *Vita Christi*, edició, notes i glossari de Vicent Escartí, València, 2011.
- VILLETARD Henri, *La danse ecclésiastique à la métropole de Sens*, Paris 1911.
- WALKER VADILLO Mónica Ann, «Los Simios», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, 9, 2013, pp. 63-77, en línia: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento39857.pdf>> [Consulta: 22 octubre 2014].
- WARNER George Frederic, *Queen Mary's Psalter: miniatures and drawings by an English artist of the 14th century reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, London 1912.
- WEBB Ruth, «Female Entertainers in Late Antiquity» a Easterling Pat, Hall Edith (ed.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 282-303.
- WEBSTER Thomas B. L., *The Greek Chorus*, London-Methuen 1970.
- WEEGE Fritz, *Der Tanz in der Antike*, Halle 1926.
- WEISS Zeev, «The Mosaics of the Nile Festival Building at Sepphoris» a Kogman-Appel Katrin,

- Meyer Mati (ed.), *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, Leiden 2009, pp. 9-23.
- WEITZMANN Kurt, «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography», *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, pp. 45-68.
- WELLESZ Egon, «The Golden Canon of John Damascene» a *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949.
- WESCOAT Donna B., «Coming and Going in the Sanctuary of the Great Gods, Samothrace» a Wescoat Donna B., Ousterhout Robert G. (ed.), *Architecture of the Sacred: space, ritual, and experience, from classical Greece to Byzantium*, Cambridge 2012, pp. 66-113.
- WEST Martin L., *La musica greca antica*, Lecce 2007.
- WESTERMANN William Linn, «Castanet dancers of Arsinoe», *Journal of Egyptian Archaeology*, 10, 2, 1924, pp. 134-144.
- WARREN Florence, *The Dance of Death: Edited from Mss. Ellesmere 26/A.13 and BM Landsdowne 699, Collated with the Other Extant Mss.*, introducció de White Beatrice, London 1931.
- WHITEHORNE John, «The pagan cults of Roman Oxyrhynchus», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 18-5, Berlin-New York, 1995, pp. 3050-3091.
- WHYTE Florence, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore 1931.
- WIRTH Jean, «Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques», *Micrologus*, 11, 2003, pp. 193-212.
- *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques, 1250-1350*, Genève 2008.
- YILDIRIM Bahadır, «Identities and Empire: Local mythology and the self-representation of Aphrodisias» a Borg Barbara E. (ed.), *Paideia. The World of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, pp. 23-52.
- YSERN Josep-Antoni, «La creativitat literària d'Eiximenis» a Massot Muntaner Josep (ed.), *Estudis de llengua i literatura catalanes*, xxxix, Homenatge a Arthur Terry, 3, Barcelona 1999, pp. 7-37.
- ZALOSKER Hilde, *Die Kunst im christlichen Ägypten*, Viena-München 1974.
- ZAMUNER Ilaria, «Les baladas occitanes: origen del gènere i definició del corpus», *Mot so raso*, 6, 2007, pp. 61-74.
- ZIBAWI Mahmud, *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Paris 2003.
- ZIMMERMANN Julia, *Teufelsreigen-Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*, Frankfurt am Main 2007.
- ZORZI Ludovico, «La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi» a Guarino Raimondo (ed.), *Teatro e Culture della Rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna 1988, pp. 301-317.

ABSTRACTS IN ENGLISH

Dance at the origins of the πόλις. Texts and images. *Jesús Carruesco*

The Greek χορός, which included both song and dance, usually in ritual contexts, had a fundamental role in the shaping of the polis system since early Archaic times, going well beyond actual choral practice and to function as a cultural paradigm, 'chorality' which could also be metaphorically used in non-dancing contexts. As such, chorality is an articulating force operating at multiple levels (e.g. social and political organization, space and time articulation, definition of discourses of authority). In this paper, the concept and functions of chorality at the origins of the polis are established through the analysis of three epic texts (i.e. the shield of Achilles in *Iliad* 18, the celebrations in the Phaeacian agora in *Odyssey* 8 and the dances at Delos in the *Homeric Hymn to Apollo*) and some comparable patterns in contemporary iconography.

Music and Dance in South Italy and in Greek Sicily: examples of contexts for ritual performances. *Angela Bellia*

The discovery of groups of statuettes of female players in the sacred areas dedicated to the female deities in South Italy and Sicily seems related to the female festivals and to the performance of music and dance during the wedding rites. The terracottas suggest the importance of particular musical instruments and of the dance for the rites of passage of the girls from the status of παρθένος to that of γυνή.

Nereids and Dancers in the late Roman Egyptian art: Style, Context and Languages of Representation. *Eva Subías*

Late Middle Egyptian reliefs, with mythological and Christian repertoire, show relevant material for analyzing changes in artistic productions between the Upper and Lower Empire. In the mythological imaginary abound goddesses that can be related to the universe of Aphrodite. These images illustrate two fundamental aspects of dance in ancient times – sacred liturgy and entertainment – and show the existence of zones of intersection between the funerary figurative language, theatre and liturgical drama. Some of them allow us to establish a comparison with images of neighbouring cultures such as Hindu-Buddhist Kushan, and to argue that the late Greco-Roman art of Egypt used archetypes that transcended the poetic meaning and conveyed mystical content. These archetypes can also be traced in the representation of heroines of the Christian community.

Χορός: A stage-shifting periact on which all the earth will dance. A Paradigm for dance from Antiquity to Byzantium and beyond. *Nicoletta Isar*

This article aims to contribute to *Iconodansa* with a new rich concept (χορός), which could be translated as dance, as well as performative (dancing) space. Thus, χορός is a prolific tool for the research of the choral space. The author puts forth the syntagm *Byzantine Chorography* as the inscription of sacred space, χώρα, by the mystical dance, χορός. The originality of this concept stands in unveiling and enforcing an important paradigm (χορός), which has deep roots in ancient practices, in which it was imagined as a kind of stage-shifting periact on which "all the Earth will dance" (Euripides, *Bacchae* 114). In the Christian

world, dance had too a cosmological and initiatic dimension. The ontological state of being as a dancing man actually justifies and gives full meaning to the Passions of Christ, which are necessarily experienced so “That Adam may dance” (Romanos the Melodist, *De passione*). Here, Adam stands for the whole humanity. However, the Byzantine χορός reflects a unique ontology, a new mode of being in the world and a new vision. As Agamben says, the paradigmatic character of things lies not in the things themselves but in *being*. Therefore, this vision of χορός, while joining *Iconodansa*, where many visions of the dance have been shared, could only be seized, like any other dance, in its own “exemplary constellation.”

The Harmony of Universe: Round Dance in the Middle Ages. Francesc Massip

Taking into account the variety of choreographic forms documented in the Middle Ages, we focus on the circular dance for its symbolic significance, its long tradition and its relevance. Circular dances can be found in an archaic festive context and reappear in the Christian liturgical context, where the “*carola*” and “*ball rodó*” (“dance in the round”) becomes the dominant dance form between the twelfth and the fourteenth century. This happens also in the ecclesiastical context, particularly to celebrate the Resurrection of Christ, although moralists in the fifteenth century made efforts to expel it from the temple and its surroundings. Apart from its sacred use of praising God, the circle dance was associated with the devil and its harmful action. It was soon used as a metonymy of theatre and stage game, associated with the Roman “*ludi scaenici*”, and it also became a symbol of idolatry, both of “paganism” and the biblical idolatry of the Jewish people before the golden calf. One of the most unique uses of a circular dance is the macabre dance: a typology of the dance of death in a circle that is already documented in the late fourteenth century and continued until the eighteenth century in the iconography of Central Europe.

Vacabimus. Notes on Motion in Dante’s Divina Commedia. Roberto Fratini

The essay analyses the forms and figures of Motion as a theme, as a structural motive and as a rhetoric matter (through its metaphors, allegories and theoretical meanings) in the three Books of Dante’s *Divina Commedia*, with special attention to the Dantean treatment of the choreutic aspects of it in the different domains of material “ball” (more inherent to the dynamic landscape of Hell), of physical “toil” or “labour” (in the penitential scheme of the Purgatory) and of incorporeal “Dance” (on the metaphysical backdrop of Paradise). The aim of the study is to suggest some tools for the possible study of a metaphoric and figurative archaeology of dance in the literature of the late Middle Ages.

Dance in the Margin: about the Courtly Scenes of the Queen Mary’s Psalter. Licia Buttà

The decorative system of the Queen Mary’s Psalter shows a moral message by the use of narrative *exempla* and symbol-images. This essay aims to demonstrate the double nature of the Courtly Scenes in the margin of the manuscripts. On the one hand they belonged to a repertoire very common in Marginalia, on the other hand the elegant but unusual dances in the psalter seem to work as image-synthesis both of a moral message and of episodes of dance in Courtly Literature.

The Evaluation of Dance in Moral, Religious and Literary Texts from the Former Crown of Aragon. Lenke Kovács

A contextualised reading of a selection of moralising, religious and literary texts by authors such as Francesc Eiximenis, Bernat Metge, Isabel de Villena and Joan Roís de Corella illustrates the differentiated way in which dance is considered under the former

Crown of Aragon. The quoted examples serve to amend the idea that the medieval period was characterized by a wholesale condemnation of dance, and, by extension, of woman and everything that has to do with the body.

A dance that kills. *Elina Gertsman*

This essay explores the role of dancing in the late medieval Dance of Death or *Danse macabre* imagery. An examination of contemporary medieval sermons, visionary writings, and folk legends suggests that death and dancing were closely connected throughout the Middle Ages, and that this connection was highly significant for the implied audiences of the *danse macabre*. I finally argue that dancing works as a sign of death and its displacement in the Dance of Death imagery.

ISBN: 978-84-942034-1-1



9 788494 203411



COEDICIÓ



AMB EL SUPORT DE

