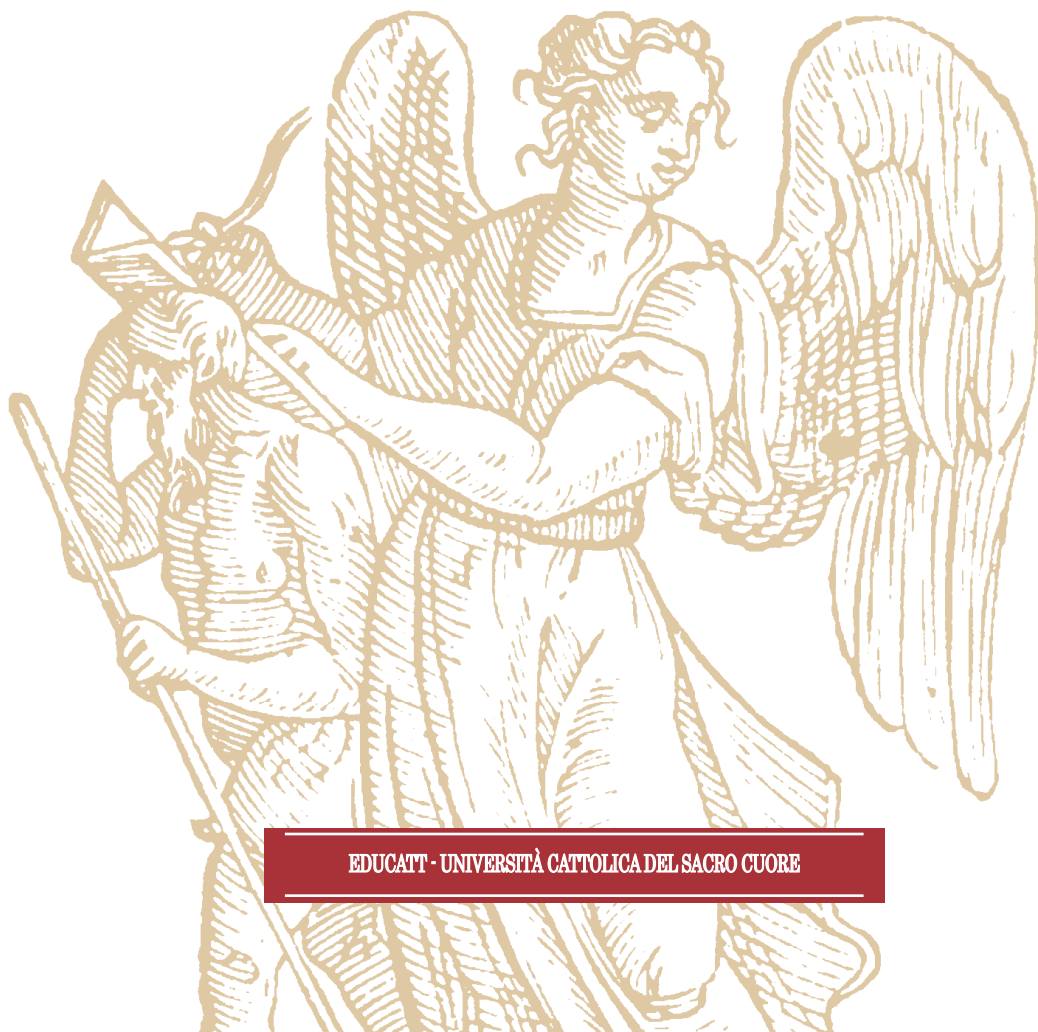

ANNALI DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA

DIPARTIMENTO DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

NUOVA SERIE - ANNO II 2014



EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

ANNALI DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA

DIPARTIMENTO DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Fondati da CESARE MOZZARELLI

2

NUOVA SERIE - ANNO II 2014

Milano 2014

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

ANNALI DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA

Dipartimento di Storia Moderna e contemporanea

Università Cattolica del Sacro Cuore

Nuova Serie - Anno II - 2/2014

ISSN 1124-0296

Direttore

ROBERTINO GHIRINGHELLI

Comitato scientifico

CESARE ALZATI - GABRIELE ARCHETTI - GILIOLA BARBERO -

PIETRO CAFARO - LUCA CERIOTTI - EMANUELE COLOMBO -

CHIARA CONTINISIO - CINZIA CREMONINI - MASSIMO FERRARI -

ROBERTINO GHIRINGHELLI - DANIELE MONTANARI - IVANA PEDERZANI -

ELENA RIVA - PAOLA SVERZELLATI - PAOLA VENTRONE

Segreteria di redazione

ANDREA BRAMBILLA

Per la selezione dei contributi da pubblicare la rivista segue il metodo della revisione tra pari basata sull'anonimato, avvalendosi dei membri del Comitato scientifico e di studiosi esterni italiani e stranieri.

© 2015 **EDUCatt - Ente per il diritto allo studio universitario dell'Università Cattolica**

Largo Gemelli 1 - 20123 Milano - tel. 02.7234.2234 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale .dsu@educatt.it (*produz.*) - librario.dsu@educatt.it (*distrib.*)

web: www.educatt.it/libri/ASMC

questo volume è stato stampato nel mese di settembre 2015

presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

con tecnologia e su carta rispettose dell'ambiente

ISBN 978-88-6780-928-8

INDICE

Nota editoriale	5
-----------------	---

SAGGI

DIANA CAMPÓO SCHELOTTO La danza y el lenguaje de la virtud en <i>El Cortesano</i> de Baldassare Castiglione	9
---	---

NATASCIA POLONI Sebastiano Casara e Antonio Rosmini. Un percorso di ricerca nella fortuna del pensiero rosminiano nella Venezia della restaurazione	31
--	----

ANTONIO CAMPATI Tracce di 'scienza politica'. Alcuni lineamenti del pensiero di Ruggiero Bonghi	67
---	----

PERSONAGGI DEL NOVECENTO ITALIANO

PAOLO BAGNOLI Piero Gobetti	109
--------------------------------	-----

GIOVANNI DESSI Augusto Del Noce	115
------------------------------------	-----

OIKONOMICA

EMANUELE C. COLOMBO Generating municipal debt in 17 th century. On the frontier of Spanish Lombardy	135
--	-----

ANDREA SALINI
 Formazione professionale e mondo imprenditoriale
 L'Alto Milanese negli anni settanta del Novecento:
 il progetto "Alternanza scuola-lavoro" del CFP di Gallarate 149

MARCO DOTTI
 «Abbracciare l'incontro». Finanza e relazioni
 nella Brescia d'ancien régime 173

PIETRO NOSETTI
 Sedi e succursali bancarie in Ticino:
 tendenze e mutamenti strutturali fra Lugano
 e altri centri decisionali 197

MATERIALI

CLAUDIO PASSERA
 Un teatro di carta. Gli incunaboli milanesi di Terenzio e Plauto 225

PAOLA SVERZELLATI
 Vestigia lodigiane e altre tracce della biblioteca
 del cardinale Giuseppe Renato Imperiali 291

ARGOMENTANDO

MICHELE PELLEGRINI - GIORGIO FEDERICO SIBONI
 Uno sguardo ai confini. Occidente e oriente nelle vicende italiane 335

Libri ricevuti 383

La danza y el lenguaje de la virtud en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione

DIANA CAMPÓO SCHELOTTO

Questo testo ha la finalità di mettere in luce la relazione tra la funzione etica e politica attribuita alla danza nel contesto dell'ideale cortigiano proposto da Baldassarre Castiglione nel suo *Il Libro del Cortegiano* (1528) e i principi in base ai quali questa era messa in pratica nelle corti principesche, partendo dalle descrizioni tracciate nei trattati di danza composti da maestri di danza italiani durante la seconda metà del XV secolo. Menzionata in modo non sistematico all'interno del libro, la danza si inserì nel modello cortigiano di Castiglione in quanto forma di svago tipica dell'aristocrazia cavalleresca, nonché per aver adottato gli ideali etici ed estetici del classicismo, che determinarono sia i suoi aspetti formali, sia la sua funzione nel mondo della corte.

Este texto tiene la finalidad de hacer explícita la relación entre la función ética y política atribuida a la danza dentro del ideal de cortesanía formulado por Baldassare Castiglione en *Il Libro del Cortegiano* (1528) y los principios que regían su práctica en las cortes principescas, tal como fueron expresados en los tratados de danza escritos durante la segunda mitad del siglo XV por los maestros de danza italianos. Mencionada de manera no sistemática a lo largo del libro, la danza formó parte del modelo de la cortesanía definido por Castiglione por su vinculación con el ocio de la aristocracia caballeresca y por su adopción de los ideales éticos y estéticos clasicistas, que determinaron sus aspectos formales y su función en el mundo de la corte.

The aim of this text is to make explicit the relation between the ethical and political function of dance within the courtly ideal formulated by Baldassare Castiglione in *Il Libro del Cortegiano* (1528) and the principles which ruled its practice in the princely courts as expressed in the dance treatises written in the second half of the fifteenth century by the Italian dancing masters. Mentioned non-systematically throughout the book, dance formed part of the model of courtliness defined by Castiglione because of its relation with the knightly aristocracy's leisure and because of its adoption of the ethical and esthetical classicist ideals, which determined its formal aspects and its function in the courtly world.

Parole chiave: Baldassare Castiglione; cortegiania; ballo nobile.

Key words: Baldassare Castiglione; courtliness; courtly dance.

En su tratado Castiglione formuló un discurso orientado a legitimar las aspiraciones de la nobleza a ocupar un espacio preeminente en el gobierno político cortesano. Expresó los principios éticos y políticos que debían orientar su comportamiento en la transición desde el modelo caballeresco bajo-medieval, centrado en el ejercicio de las armas, hacia su integración en el servicio a los príncipes¹. Traducido al castellano como *El Cortesano* por Juan Boscán en 1534, su influencia entre la aristocracia hispana como modelo de cortesanía alcanzaría hasta los inicios del siglo XIX².

En su afán por ganar la gracia del príncipe y medrar a su servicio como consejeros, sirviendo los oficios de la casa o desempeñando otras funciones del gobierno político, la nobleza cortesana sumaría las *letras* a las *armas*. Las cualidades morales e intelectuales necesarias para actuar en el consejo del príncipe pasaban por la adopción de una forma de comportamiento denominada *cortesanía*, definida por la búsqueda de la medida de inspiración clasicista que debía regir todas las acciones, y que caracterizó la ética cortesana a partir de la recepción medieval y humanista de la filosofía moral clásica³. La cortesanía se expresaba a través de las *buenas maneras* representativas de la excelencia moral y social, y se regía por la *prudencia* y por la *discreción*, consistente en la adaptación de las acciones a las circunstancias y los fines⁴. La interpretación flexible de las fuentes comunes de la cultura clásica haría posible la adopción del modelo de la cortesanía por la nobleza europea durante toda la Edad

¹ A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, “Corte y cortesanos en la monarquía de España”, en A. QUONDAM y G. PATRIZI (ed.), *Educare il corpo, educare la parola*, Bulzoni Editore, Roma 1998, pp. 314-323.

² Acerca de su recepción en la corte española, véase E. TORRES COROMINAS, “*El Cortesano* de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (Coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Polifemo, Madrid 2010, pp. 1183-1234. Sobre la influencia del modelo de Castiglione en España durante el siglo XVIII, remito a M.F. LÓPEZ BARQUERO, “La Cortesía en la España de Felipe V y Fernando VI”, en *Annali di Storia moderna e contemporanea* 14 (2008), pp. 9-39.

³ D. ROMAGNOLI, “Cortesía nella città: un modello complesso. Note sull’etica medievale delle buone maniere”, en EAD. (ed.) *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra medioevo ed età moderna*, Guerini e Ass., Milán 1991, pp. 21-70; E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 7-19.

⁴ A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, “El laberinto de la corte. La imagen del cortesano durante el reinado de Felipe II”, en *Felipe II, un monarca y su época: Las tierras y los hombres del rey*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998, pp. 81-90.

Moderna, por encima de diferencias lingüísticas, confesionales o *nacionales*⁵.

La danza es mencionada en *El Cortesano* de manera no sistemática, dentro del contexto de la discusión sobre conceptos clave como la *gracia*, la *discreción*, la *honestidad* o la *magnificencia*. Después de identificarla como una de las actividades lúdicas propias del ocio de la aristocracia caballeresca, Castiglione finalizaría situándola dentro del contexto de la ética clasicista, y definiendo su función dentro del modelo de la *cortesanía*⁶. La danza cortesana puede explicarse entonces como una práctica cuya finalidad fue la de *incorporar* y exteriorizar el código gestual de la virtud, en sus aspectos éticos y políticos.

1. Ocio, conversación y buenas maneras

Castiglione incluyó la danza entre los festejos inspirados por el servicio amoroso, como parte de una tradición que comenzaría a desarrollarse en las cortes caballerescas europeas entre los siglos XIII y XIV, estrechamente vinculada a la ética del *amor cortés*⁷. Valgan como ejemplo los personajes que intervienen en la danza en el *Roman de la Rose* (c.1230) de Guillaume de Lorris, quienes representan de forma alegórica los valores y modo de vida con que buscaba identificarse la aristocracia ca-

⁵ A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, *Corte y cortesanos*, cit., p. 305.

⁶ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, J. BOSCAN (Trad.), M. POZZI (ed.), Cátedra, Madrid 1994, IV, 48, p. 505. La influencia que las maneras de la nobleza caballeresca francesa ejercieron en el modo de vida de la aristocracia italiana, y en el retrato del cortesano realizado por Castiglione ha sido señalada por C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia secoli XIV-XVIII*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 42-44; La relevancia de los valores caballerescos en la obra de Castiglione, así como los ambientes feudales y caballerescos a los que pertenecieron sus primeros lectores ha sido destacada por C. HERNANDO SÁNCHEZ, *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, p. 19. Acerca de la recepción por Castiglione de las ideas de Platón y Aristóteles sobre la música y la danza, véase S. KOLSKY, "Graceful performances: the social and political context of music and dance in the *Cortegiano*", en *Italian Studies*, LIII, 1998, pp. 1-19.

⁷ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, III, 50, p. 410. F. FERRAND, "Esprit et fonctions de la danse au XIIIe siècle", en *La Recherche en Danse*, N° 1, 1982, pp. 29-38; N. FREEMAN REGALADO: "Picturing the Story of Chivalry in Jacques Bretel's *Tournoi de Chauvency* (Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308)", en *Tributes to Jonathan J.G. Alexander: Making and Meaning in the Middle Ages and the Renaissance*. Susan L'Engle and Gerald B. Guest (eds), Harvey Miller-Brepols, London 2006, pp. 341-350.

balleresca⁸. Así el *Amante*, su protagonista, era introducido por la dama *Ociosa* en el *Jardín del Solaz*, representación de la Corte, mientras que su iniciación en la vida cortesana se producía al ser invitado a participar en la danza por la dama *Cortesía*, de bellas maneras, prudente y afable⁹.

La pertenencia de la danza al modo de vida de la aristocracia caballeresca fue señalada de una manera más explícita en el *Livre de Chevalerie* de Geoffroi de Charny (1350), dentro de una concepción del ocio como el ámbito en el que se producía el aprendizaje y la práctica de los códigos sociales de la caballería. Es por ello que su autor recomendaba la participación en justas, la conversación, la danza y las canciones con las damas, siempre respetando los principios del decoro y del honor¹⁰. Mientras que el amor por la dama servía de estímulo para buscar el honor a través de los hechos de armas, la compañía y el ejemplo de personas nobles permitían adquirir las buenas maneras. Tanto en este caso como en el del *Roman de la Rose*, la danza aparece como una práctica central en el espacio de la conversación dentro del círculo aristocrático, atribuyendo al término conversación su significado habitual en la época, de *intercambio sociable* realizado con palabras y con acciones, y sujeto a las convenciones compartidas socialmente, de manera que comprende todos los aspectos de la comunicación, tanto los verbales como los no verbales¹¹.

Para Castiglione la *cortesanía* tenía la finalidad de acceder a la conversación con el príncipe, ganar su *gracia* y medrar a su servicio. Para ello se requerían determinadas cualidades, entre las cuales la *gracia* era la principal después del buen linaje, pues confería autoridad y decoro y era, junto con el ingenio, el ornamento de sus acciones y la demostración de que su poseedor era merecedor del “trato y la familiaridad de cualquier gran señor¹²”. Un elemento fundamental de la gracia eran la buena figura y la gentileza en los gestos corporales, definidos como “ademanes y costumbres y otras cosas que apenas tienen nombre” y que “dan señal de la calidad de aquél en quien se veen”, lo que pone de manifiesto la vigencia en la obra de Castiglione del tópico clásico sobre el decoro,

⁸ D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, Hatier, París 1973, pp. 40-46 y 67-95; R. LOUIS, *Le Roman de la Rose, essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*. Editions Honoré Champion, París 1974 pp. 39-53.

⁹ G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *El Libro de la Rosa* (Carlos Alvar, prólogo. Traducción de Carlos Alvar y Julián Muela). Siruela, Madrid 1986, vv. 48-128 y 573-1344.

¹⁰ R. KAEUPER y E. KENNEDY, *The Book of Chivalry of Geoffroi de Charny. Text, Context and Translation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998, p. 112.

¹¹ A. QUONDAM: *La Conversazione. Un modello italiano*. Donzelli Editore, Roma, 2007 pp. 19-20.

¹² B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, I, 14, pp. 124-125.

según el cual los gestos constituían una expresión de la calidad moral de la persona¹³. En función de ese decoro gestual, la gracia que se manifestaba en la disposición corporal y en los movimientos, podía considerarse como la expresión de la virtud moral.

Sin embargo, eran pocos los afortunados que nacían adornados de la gracia de manera natural, por lo que Castiglione recordaba que quienes no gozaban de esta perfección podían “con industria corregir en gran parte sus faltas”¹⁴. La práctica de la danza era una de las maneras para cultivar la gracia. Según las teorías neoplatónicas vigentes en la época, el cosmos era un orden formado por consonancias musicales, cuya armonía resonaba en el alma de los hombres y la danza era considerada como una vía para alcanzar esa armonía¹⁵. En estas ideas se basó Guglielmo Ebreo da Pesaro para definir la danza en su tratado *De pratica seu arte tripudii* (1463): “la qual virtute del danzare non e altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spiritali: li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d’essa harmonia [la armonía musical]: [...] Il qual atto da essa dolcezza & melodia tirato alle parti exteriori colla propria persona danzando si dimostra...”¹⁶.

Por su parte, Antonio Cornazano, en su *Libro dell’arte del danzare* (1455-1465), también aludía a los poderes atribuidos a la danza por los ideales neoplatónicos para alcanzar la perfección corporal y espiritual, aunque más adelante y con un sentido más práctico, se refería a su utilidad en el cultivo de una apariencia bella y noble, necesaria en el arte de agradar: “Auisando v.s. che, seruete le già dicte parti, [las cualidades

¹³ *Ibi*, II, 28, p. 247. Acerca de la recepción de la idea clásica del decoro gestual durante la Edad Media, véase J.C. SCHMITT: “The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries”, en J. BREMMER, H. ROODENBURG eds.: *A cultural history of gesture*. Polity, Cambridge 1991, pp. 59-70.

¹⁴ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, I, 14, p. 125.

¹⁵ *Ibi*, I, 47, p. 188-189. La manera en que la idea clásica de la danza como armonía divina fue asimilada por el cristianismo y adoptada por el neoplatonismo en: F. SYSON CARTER, “Celestial dance: a search for perfection”, en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 5 N° 2 (1987), pp. 3-17. La influencia de los ideales filosóficos neoplatónicos en los planteamientos de los maestros de danza italianos del siglo XV ha sido estudiada en G. BERGHAUS, “Neoplatonic and Pythagorean notions of world harmony and their influence on Renaissance dance theory”, *Dance Research: the Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, N° 2, 1992, pp. 43-61. Sobre el papel de la danza en los escritos de Marsilio Ficino, véase A. TARABOCHIA CANAVERO, “I volti del cielo e gli affetti degli uomini”, en A. PONTREMOLI, *Il Volto e gli Affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*. Atti del Convegno di Studi Torino, 28-29 novembre 2001. Leo S. Olschki Editore, MMIII, pp. 15-37, especialmente pp. 29-30.

¹⁶ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., p. 88.

del *perfecto dançare* que analizaremos a continuación] non è si brutta donna che non possi apparer bella; né si piccolo homo che non possi apparer grande; e ciaschun d'ambi loro apto e legiadro”¹⁷. De esta manera, la danza era concebida como parte de la educación de la nobleza, enlazando los aspectos morales y corporales de la persona. La virtud se manifestaba exteriormente en la armonía de la figura y la gracia de los movimientos.

2. Gracia, sprezzatura y movimiento corporeo

Al definir la cualidad de la gracia, Castiglione tomaría como ejemplo la elocuencia del buen orador y el gesto del buen bailarín¹⁸. En ambos casos, la manera de actuar con gracia consistía en cultivar una aparente naturalidad, que llamaría *sprezzatura*, término traducido al castellano por Juan Boscán como *descuido* o *desprecio*. Este descuido aparente se basaba en la ocultación del esfuerzo, la imperceptibilidad de los recursos técnicos, y una simulada renuncia a la búsqueda de la perfección¹⁹. En el caso de la danza, la *gracia* reunía en sí la expresión de la excelencia moral en los gestos mesurados, y la excelencia social de quien, favorecido por una constitución corporal adecuada y acostumbrado desde la niñez, podía actuar casi sin pensarlo conforme a las pautas de una *segunda naturaleza* cultivada por la educación cortesana.

Paradójicamente, Castiglione ilustraba la falta de gracia con la manera de danzar de un maestro de danza, Pier Paulo, “con aquellas sus piernas estiradas de puntillas, sin menear más la cabeza que si fuera un palo, y todo con tanta atención que no parece sino que va contando los pasos”²⁰. Al señalar la rigidez del bailarín como una de las características de su *desgracia*, aludía a una cualidad corporal de la gracia identificable con un punto medio de tensión muscular indisociable de la moderación moral. El justo medio, tanto en la expresión del rostro como en los movimientos del cuerpo, se encontraba en una gravedad matizada de dul-

¹⁷ C. MAZZI, “Il ‘libro dell’arte del danzare’ di Antonio Cornazano” en C. MAZZI (ed.) *La Bibliofilia*, año XVII, Abril 1915. Leo Olschki, Florencia-Roma, pp. 6, 9-10. Si bien el manuscrito original, dedicado en 1455 a Hippolita Sforza con motivo de su boda con el duque de Calabria se ha perdido, se conserva la copia que el propio autor dedicó en 1465 a Sforza Secondo, hijo natural de Francesco Sforza, y hermano de Hippolita. En adelante lo citaré como A. CORNAZANO, *Libro dell’arte del danzare*.

¹⁸ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, I, 26, pp. 143-144.

¹⁹ *Ibí*, I, 28, p. 149: “Asimismo en el danzar un solo paso o un solo movimiento, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza”.

²⁰ *Ibí*, I, 26, p. 145.

zura, y se oponía a dos extremos viciosos. Uno de ellos era la languidez de ciertos hombres afeminados, cuyos ademanes eran “tan blandos y tan quebrados que la cabeza se les cae a una parte y los brazos a otra”, que deberían ser despreciados por su inmoralidad²¹. El otro extremo era representado por la aspereza del soldado que, afirmando entender sólo de armas, se negaba a bailar a petición de las damas. Su comportamiento *inflexible* mostraba su incapacidad para adaptarse a las circunstancias, es decir su falta de discreción²².

Todos estos extremos, en los cuales el defecto era estético y moral, pueden identificarse con precisión como opuestos a las cualidades que los tratados de danza identificaban con la gracia en la danza. Con una evidente inspiración en los cánones clásicos sus autores habían enumerado las propiedades del *perfecto danzare*, que consistían en *memoria, misura, maniera, aere, diversità di cose y compartimento di terreno*²³. Este conjunto de propiedades, denominado por Guglielmo Ebreo *movimento corporeo*, permitía manifestar a través de la danza las facultades intelectuales y morales de la persona²⁴.

Así, la *memoria*, considerada desde la antigüedad parte de la virtud de la *prudencia*, era necesaria para el aprendizaje y práctica de la danza²⁵. Por su parte, el concepto de *misura* comprendía dos acepciones: la primera se refería al conocimiento y aplicación práctica de los elementos de la forma musical que caracterizaban a las danzas de la época²⁶. En su segunda acepción, significaba la gracia derivada de la moderación en los movimientos de la danza. Según Domenico da Piacenza (c. 1452): “Le unaltra mexura laquale e composta cum la gratia de la mainera / de eldeportamento de tutta la persona [...] e questa e quella che fa tenere el mezo del tuo motto: dal capo / ali piedi elquale non e ni tropo ni poco

²¹ *Ibí*, I, 19, p. 133.

²² *Ibí*, I, 17, pp. 129-130.

²³ Según la definición de A. CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare*, p. 9. Domenico da Piacenza y Guglielmo Ebreo comparten esta enumeración, con algunas variantes en la terminología.

²⁴ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., p. 98.

²⁵ Al respecto véase F.A. YATES, “The Ciceronian art of memory”, en *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, II pp. 873-903. Sansoni, Firenze 1955.

²⁶ Para las diferentes acepciones del término *misura*, véase GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, op. cit., pp. 222-223. Para una discusión acerca de la relación entre los aspectos morales de la danza con las facultades intelectuales necesarias para la comprensión de sus proporciones matemáticas y musicales, véase J. NEVILLE, *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Indiana University Press, Bloomington 2004.

/e fate fugire li extremi”²⁷. En otro pasaje, Domenico se refería expresamente a la necesidad de alcanzar el justo medio aristotélico en todas las acciones para que éstas pudiesen considerarse virtuosas²⁸. La *misura* por lo tanto poseía un valor moral y estético. Los movimientos medidos en la danza eran expresión del dominio de la razón sobre las pasiones. La moderación que representaba la *misura*, evitando los extremos viciosos, funcionaba de manera análoga a la *sprezzatura* en relación con la *gracia*.

Mientras que el *compartimento di terreno* representaba la organización espacial de la danza, la *diversità di cose*, a semejanza de la *varietas* de la retórica, era la expresión del ingenio que se manifestaba en la capacidad de inventar, ornamentar e improvisar. Por su parte, el *aere* y la *maniera* conferían a la danza su última perfección, sin los cuales ésta habría parecido “una cosa cruda et senza alchuno bel gesto et gratia”²⁹. Contrariamente a la rigidez que mostraba Pier Paulo en la parte superior de su cuerpo, la *maniera* consistía en un ornamento inspirado en los movimientos naturales de la marcha en el ser humano: cada vez que un pie se adelantaba para realizar un paso de danza, el desplazamiento debía acompañarse con los movimientos del torso, adelantando simultáneamente el hombro opuesto³⁰. La apariencia de naturalidad que constituía una de las características de la gracia determinaba que el movimiento natural del cuerpo humano fuese el modelo para la búsqueda de la belleza en el lenguaje corporal, lo cual se convertía en un canon incorporado a la técnica de la danza.

La gracia en los movimientos de la danza se perfeccionaba mediante el empleo de otro ornamento llamado *aiere* que consistía en: “un atto de aiereoso presenza et rilievo movimento colla propria persona mostrando con destrezza nel danzare un dolce & humanissimo rilievo. [...] perche tenendoli bassi senza rilievo & senza aiere, mostraria imperfetto & fuori di sua natura il danzare, ne pareria a i circostanti degno di gratia & di vera laude”³¹. Las cualidades corporales de ligereza, elevación y

²⁷ D. DA PIACENZA, MS. ital. 972 de la Biblioteca Nacional de París (D.R. WILSON, transcripción y edición) en *Sources for Early Dance. Series 1: Fifteenth-Century Italy*, Early Dance Circle, 2006, p. 6.

²⁸ *Ibí*, p. 7.

²⁹ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., pp. 98 y 116.

³⁰ Acerca del significado de los términos *campeggiare* y *ombreggiare*, véase GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., p. 99 nota 11.

³¹ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, op. cit., p. 96. El ornamento llamado *Aiere* por Guglielmo coincide con el que Domenico llama *maniera* (p. 6), y Cornazano denomina *ondeggiare* (p. 9). En función de la claridad de la exposición, utilizo la denominación empleada por Guglielmo Ebreo. Para la comparación y discusión acerca de este ornamento, véase GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., p. 97, nota 9.

gracilidad ya eran mencionadas en el *Roman de la Rose* como características de la danza de la nobleza³². La distinción social, basada en la oposición de los binomios cuerpo ligero/nobleza y cuerpo pesado/villanía también se encuentra presente en el tratado de André le Chapelain, uno de los textos fundamentales del ideal del amor cortés, y reproducía la valoración que Aristóteles había atribuido a estos rasgos particulares en la constitución corporal del ser humano, según la cual un cuerpo grácil era considerado como un signo de aptitud para las tareas políticas, mientras que uno robusto lo era para las labores mecánicas³³.

Esta graciosa elevación se realizaba mediante suaves movimientos de subida y descenso sobre las puntas de los pies, ajustados al ritmo musical, y según la descripción de Domenico, de forma mesurada, fluida y suave: “questa agilitade e mainiera per niuno modo uole esser adoperata perli estremi: Ma tenere el mezo del tuo mouiimento che non sia ni troppo / ni poco /ma cum tanta suauitate che pari vna gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando elmare fa quieta secondo sua natura Alçando le dicte undicelle cum tardeza E asbasandosse cum presteza”³⁴. Ello requería, especialmente al danzar un ritmo lento como la *bassadança*, el equilibrio para realizar los pasos sobre las puntas de los pies, evitando los movimientos precipitados causados por la falta de control. Desde un punto de vista técnico, la realización de estas transiciones fluidas depende de una correcta alineación de todos los segmentos corporales, adoptando el torso una postura naturalmente erguida, así como también de la coordinación en los movimientos de flexión y extensión en las articulaciones de la cadera, la rodilla, el tobillo y la planta del pie³⁵. Desde un punto de vista moral, el equilibrio corporal era una representación de la cualidad de la *mesura*, contraria a los excesos.

3. “...nel suo muovere destra, ligiadra, & continente...”

El papel y cualidades que Castiglione atribuyó a la *dama de palacio*, equivalente femenina del cortesano perfecto representa uno de los aspectos que diferencian *El Cortesano* de otros tratados de *institutio*, de autores

³² Al respecto véase G. DE LORRIS y J. DE MEUN, “*El Libro de la Rosa*”, cit., vv.799-814.

³³ A. LE CHAPELAIN *Traité de l’amour courtois*, Traduction, introduction et notes par C. Buridant. Klincksieck Paris 1974. p. 71; ARISTÓTELES, *Política*, (P. LÓPEZ BARJA DE QUIROGA - E. GARCÍA FERNÁNDEZ, ed.), Istmo, Madrid 2005, I, V, 10.

³⁴ D. DA PIACENZA, MS. ital. 972, p. 6.

³⁵ J.S. HUWYLER, *The dancer’s body. A medical perspective on dance and dance training*, Dance Books, Nottingham 2002, pp. 39-57, 75-81 y 92-94.

escolásticos y humanistas cristianos³⁶. Su presencia es fundamental en el modelo de cortesanía propuesto por Castiglione, quien afirmaba que sin ella “no puede haber corte ninguna, por grande y maravillosa que sea, que alcance valor ni lustre ni alegría”, “ni cortesano que tenga gracia o sea hombre de gusto o esforzado o haga jamás buen hecho, sino movido y levantado con la conversación y amor dellas”³⁷. La presencia de la dama en la corte y su participación en la conversación con los cortesanos implicaban un grado de participación política opuesto al modelo misógino que cifraba la virtud de la mujer en su silencio, el encierro y la dedicación a las tareas domésticas, y la lectura de libros piadosos.

Al tratar de la virtud de las mujeres, Giuliano de Médicis afirmaba su igualdad moral respecto del hombre. Proponía para la dama de palacio un modelo positivo de comportamiento, semejante al del cortesano, en el cual la virtud funcionaba como origen y finalidad del dominio de las propias pasiones³⁸. El *deseo de honra y temor de la infamia* que empujaba a los hombres a actuar valerosamente con el fin de conservar y acrecentar la gloria de sus antepasados, obligaba a las mujeres a ser honestas: “las más de las que son guardadas con grandes estrechezas, o maltratadas de sus maridos o padres, son menos buenas que las que viven con más libertad. El verdadero freno generalmente para las mujeres es la virtud y el deseo de la honra, de la cual muchas que yo en mis días he conocido hacen más caso que de la propia vida”³⁹.

La dama de palacio debía mantener su buena reputación, guardando “una cierta medianía difícil y casi compuesta de contrarios”⁴⁰. Estaba adornada de todas las cualidades para la buena conversación, pues debía tener conocimiento “de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien y traer, como es razón, a los que andan con ella de amores, acompañando siempre con una discreta templanza, y con dar buena opinión de sí, todas aquellas otras consideraciones que han sido enseñadas al cortesano”⁴¹. Al mismo tiempo, debía evitar parecer excesivamente recatada, pues esto llevaría a dudar de su honestidad y a calificarla de hipócrita,

³⁶ Un ejemplo de esta postura contemporáneo a Castiglione lo representa el tratado de Juan Luis Vives, *De institutione feminae christianae* (1524). Al respecto véase S.D. KOLSKY, “Making examples of Women: Juan Luis Vives’ *The Education of a Christian Woman*”. [Recurso electrónico recuperado el 21 de enero de 2013.] *Early Modern Culture Online*, V. 3 (2012) 1, www.uia.nolemco, pp. 14-38, especialmente pp. 30-31.

³⁷ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, III, 3, p. 348.

³⁸ *Ibí*, III, 9-16, pp. 356-363.

³⁹ *Ibí*, III, 41, p. 398.

⁴⁰ *Ibí*, III, 5, p. 351.

⁴¹ *Ibí*, III, 9, p. 355.

a semejanza del cortesano cuyo exagerado deseo de agradar conducía a dudar de su veracidad. Para mantener este delicado equilibrio, sus manifestaciones gestuales, incluida la danza, debían regirse por los principios del decoro convenientes a la expresión de la virtud femenina.

La honestidad de las mujeres se expresaba en su *continencia* para resistir las pasiones amorosas. Cesare Gonzaga presentaba como ejemplo a una joven enamorada que “sostúvose dos años en tanto recogimiento que nunca hizo muestras a este mancebo de amalle, sino las que en ninguna manera podía encubrirle”. Sin aceptar sus requerimientos amorosos, “en todo este tiempo nunca en nada quiso contentalle sino en velle y dexarse ver y alguna vez, ofreciéndose algunas fiestas públicas, danzaba con él como con los otros”⁴². Asociada a una actitud de aparente indiferencia que disimulaba sus verdaderos sentimientos, la danza constituía uno de los pocos placeres en que el amor era compatible con la honestidad.

Las acciones de la dama de palacio debían expresar su condición femenina a través de “una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer,” en contraste con la “gallardía varonil” del cortesano⁴³. La necesidad de distinguir la manera de danzar de la dama ya había sido señalada por Guglielmo Ebreo, quien recomendaba que ésta se rigiese por una mayor moderación y una mayor honestidad que el hombre. Sus movimientos y gestos faciales debían reflejar las propiedades del buen danzar codificadas por los maestros, y combinarse para crear un efecto de equilibrio entre la modestia y la seguridad en sí misma de quien se exponía a la vista de otros, sin incurrir en acciones exhibicionistas que pudieran ser calificadas de deshonestas o vanas: “e[t e]l suo andare sia con debita misura & con honestate airosa. ella sua mainiera sia dolce, moderata. & suave. e[t e]l movimento suo corporeo vuole esser humile & mansueto con un portamento della sua persona degno et signorile. et legiera in sul pie. et i suoi gesti ben formati. et non sia cogli ochi suoi altiera o vagabunda mirando or qua or la chome molte fanno. ma honestamente e[t e]l piu del tempo reguardi la terra. non portando pero chome alchune fanno il capo in seno abasso, ma dritto suso & alla persona respondente, chome quasi per se medesme la natura insegna, & nel suo muovere destra. ligiadra. & continente”⁴⁴.

⁴² *Ibí*, III, 43, p. 400.

⁴³ *Ibí*, III, 4, p. 349.

⁴⁴ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, *De pratica*, cit., p. 108.

Humildad y mansedumbre junto a dignidad señorial, ligereza de movimientos y gestos bien formados; la cabeza y el torso erguidos, pero la mirada baja; la destreza y la naturalidad en el movimiento, y la honestidad en la intención componían un complejo equilibrio de contrarios al que aludía Giuliano de Médicis cuando afirmaba: “Por eso, si alguna vez le dixeran que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco, y cuando lo hiciere, hágalo *con un cierto miedo, que no llegue a embarazalla*, sino que solamente aproveche para mostrar en ella una vergüenza natural de mujer de casta, la cual es contraria a la desvergüenza”⁴⁵. Así, frente a la tradición que identificaba la danza con la expresión de la corrupción moral, Castiglione afirmaba que la honestidad femenina podía exteriorizarse al danzar, a través de la *moderación* que se manifestaba en la intensidad, la calidad, y el registro expresivo de sus movimientos. Y coincidía en ello con los teóricos de la danza del siglo XV.

La creatividad, ingenio y capacidad inventiva se expresaban en la danza a través del arte de ornamentar e improvisar, pertenecientes a una de las propiedades del buen danzar llamada *diversità di cose*, semejante a las normas para la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* del arte retórica. Tratándose de la dama, ésta debía regirse por la simplicidad de sus formas: “Y así en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas diminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura”⁴⁶. La opinión expresada por Giuliano coincidía con las prácticas codificadas en los tratados de danza. Antonio Cornazano explicaba que los movimientos de la danza consistían en nueve *naturales* y tres *accidentales*. Los primeros eran apropiados para la danza de la dama, adornados con las cualidades del *movimento corporeo*. Sin embargo, los pasos accidentales, rápidos ornamentos que se añadían a los pasos naturales no eran descritos en su tratado porque “non è bello alla donna altro che gli suoi passi naturali, et aiutare l’huomo nelle uolte sicondo gli sgambiitti e salti che’l uegnirà a fare”⁴⁷. Los pasos *accidentales* pertenecían sólo al baile del hombre, lo que producía un agradable contraste entre ambos al bailar en pareja.

La dulzura de sus gestos, la moderación en la ornamentación de sus pasos y la vergüenza natural que la dama debía mostrar al danzar, eran los signos adecuados a la expresión de la honestidad y de la dignidad.

⁴⁵ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, III, 8, 354. Las cursivas son mías.

⁴⁶ *Ibí*, III, 8, p. 354.

⁴⁷ A. CORNAZANO, *Libro dell’arte del danzare*, p. 11.

Las maneras propias de la danza de la dama de palacio muestran la presencia del punto de vista moral en la definición del código técnico y estético de la danza. De esta manera, aquellos gestos que podían identificarse con la deshonestidad, como la falta de vergüenza al mostrarse en público, la mirada inquisitiva o errabunda y los movimientos amplios, o con el bajo linaje, como la postura encorvada, fueron sustituidos por sus contrarios.

Contrariamente a los modelos misóginos que valoraban la elocuencia en el varón y el silencio en la mujer, la agudeza y el ingenio también formaban parte de las cualidades de la dama en la conversación cortesana. Sin embargo, tanto al hablar como al danzar, la sencillez y la dulzura debían ser sus cualidades, en contraste con la mayor libertad y gallardía masculinas⁴⁸.

4. *Eutrapelia y discreción en la danza cortesana*

El comportamiento discreto se caracterizaba por la adaptación de la conducta a las circunstancias, dentro de un modelo común a la ética y la retórica clásicas, que fue adoptado desde la Baja Edad Media por las guías para confesores y los tratados de *institutio* clericales y seculares⁴⁹. Dentro de la tradición de la Patrística, la danza había recibido una valoración negativa, al ser identificada con la expresión de impulsos pecaminosos que alejaban al hombre de la salvación, y asociada con la inferioridad moral de la mujer, causante de la Caída. Sin embargo, esta visión se vería matizada por la reflexión moral llevada a cabo dentro del ámbito de la escolástica, dentro de la cual es especialmente relevante la recepción de la filosofía moral aristotélica por la doctrina de la Iglesia a partir del siglo XIII⁵⁰.

Así, Alberto Magno introdujo el concepto aristotélico de *eutrapelia* en el análisis de la licitud moral de los juegos en general. Según éste, juegos y espectáculos eran *adiaphora* – acciones moralmente indiferentes – cuya valoración dependía de las circunstancias en que fueran realizados. De esta manera determinó que la danza podía ser considerada moralmen-

⁴⁸ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, III, 4, p. 349.

⁴⁹ D. ROMAGNOLI, *Cortesía nella città*, cit., pp. 41-44. C. CASAGRANDE, “Quis, quid, cui dicas, cur, quomodo, quando requiras”, en C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 73-102.

⁵⁰ A. ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche, Viella Treviso, Roma 2000, pp. 71-89.

te lícita siempre que fuese realizada respetando determinadas circunstancias de tiempo, modo, lugar y persona que excluían, además de la deshonestidad en las intenciones, gestos y canciones, la participación de personas viles y del clero⁵¹. Es en este contexto de la discusión en el que se situaba Domenico da Piacenza cuando afirmaba que, “según el sabio Aristóteles” la práctica de la danza tenía la finalidad de confortar el ánimo, restaurando la alegría, y debía ser regida por la virtud de la *eutrapelia*, a través de unas maneras mesuradas, que la diferenciaban de rústicos y campesinos así como también de ministriles y juglares⁵².

En el ámbito de la corte bajomedieval, la danza se encontraba entre los recursos para lograr el medro cortesano: “Si sabes hacer algo que agrade a las gentes, te ordeno que lo hagas. Cada cual debe hacer en todos los sitios lo que considere que logra mejor, pues de ello recibirá fama, mérito y ventajas. Si te crees ágil y ligero, no te resistas a saltar; si montas bien, no ceses de galopar arriba y abajo; si eres hábil quebrando lanzas, puedes conseguir que se te aprecie mucho; y si eres diestro con las armas, serás diez veces más amado. Si tienes voz clara y entonada, no debes excusarte a la hora de cantar, si se te pide, pues el canto es muy apreciado. Lo mismo ocurre con el muchacho que sabe tocar la vihuela o la cítola, y que sabe bailar: así se pueden lograr grandes progresos”⁵³. Este era uno de los mandatos del *Dios del Amor* en el *Roman de la Rose*.

Esta postura, sin embargo, sería objeto de críticas y matizaciones. El capítulo que Petrarca dedicó a la danza en *De remediis utriusque fortunae* (1360) representa un ejemplo de la tensión que suponía hacer compatible el tratamiento que los clásicos le habían dado con los planteamientos morales del estoicismo cristiano⁵⁴. En un diálogo que buscaba desenga-

⁵¹ ALBERTUS MAGNUS, *Opera*, vol. XVI, sumptibus Claudii Prost, Lugduni, 1651, pp. 356-357, cit. en: A. ARCANGELI, *Davide o Salomè?*, cit., pp. 84-85: “Ritengo poi che il ballo non sia condannabile ove concorrano cinque condizioni. Primo, cioè, che si svolga nel dovuto tempo di allegrezza, come alle nozze, o in occasione di una vittoria, oppure della liberazione di una persona o della patria, o ancora del ritorno di un amico da terra lontana. Secondo, che sia con persone oneste dalle quali non si possa prevedere che derivi alcun male, non con mezzani e ruffiane. Terzo, che sia fatto da persone secolari: giacché a suore, monaci e sacerdoti, per il fatto che si debbono occupare d’altro ritengo che sia illecito qualsiasi ballo. Quarto, che si faccia in maniera onesta, non con gesticolare troppo disordinato o turpe. Quinto, che il canto e la musica che invitano a tali danze non trattino di cose illecite, ma costumate”.

⁵² D. DA PIACENZA, Ms. ital. 972, pp. 1-2 y 7; G. BERGHAUS, *Neoplatonic and Pythagorean*, cit., p. 53.

⁵³ G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *El Libro de la Rosa*, cit., vv. 2177-2198.

⁵⁴ F. PETRARCA, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, trad. del Arcediano del Alcor, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513. Sobre la actitud de los humanistas hacia la

ñar a los lectores ante las mutaciones propicias y adversas de la Fortuna, la *Razón* refutaba las afirmaciones de las pasiones. En el capítulo *De las danzas*, se enfrenta con el *Gozo*, recorriendo todos los tópicos que la presentaban como expresión encubierta de la lujuria: “esta es aquella deletacion en que simple y como inocentemente so nombre de danças estudiays y con cobertura de juego encubris el pecado. y aun que algunas vezes las tales danças se hagan entre hombres solos o solas mugeres. [...] aun assi apretadamente exercitan y aprenden lo que han de hazer quando juntos se hallaren”⁵⁵.

A pesar de ello, concluía admitiendo la posibilidad de que existiesen “danzas honestas”. La *Razón* se remitía a la autoridad de Séneca, aunque expresando su sorpresa ante estas opiniones de un filósofo tan áspero: “Dize que Scipio rebolvía aquel su triunfante y guerrero cuerpo a son y compas: no requebrando se mugerilmente/ como es agora vuestra costumbre: que aun en el andar sobrays de flaqueza a las mugeres: mas como aquellos antiguos que en los tiempos de fiestas y juegos acostumbra van dançar y baylar: de tal manera que no les era mengua: aun que de sus enemigos fueran vistos”⁵⁶. Petrarca aprovechaba para alabar la danza virtuosa de los antiguos romanos, a la vez que censuraba las costumbres inmorales de su época. Y sin modificar un ápice su reprobación, se inclinaba ante la autoridad de Séneca, introduciendo dos matices en su valoración: la danza podía ser aceptable en función de las circunstancias y podía tener una finalidad compatible con las acciones virtuosas, “como un descanso para el animo fatigado: y exercicio para el cuerpo y no como deleyte que el alma offenda”⁵⁷. Por otra parte, al presentar como ejemplo al personaje de Escipión, ofrecía un modelo en el que la danza era compatible con la discreción y el decoro del héroe militar, un espejo en el que podría mirarse un caballero.

Esta tensión tuvo su reflejo dentro del campo de la pedagogía humanista, en el que las opiniones acerca de la danza estarían influidas por el rechazo a los valores propios de la aristocracia feudal, y su concepción de la música y la danza dentro del ideal cortés⁵⁸. Así, mientras Vittorino da Feltre o Guarino de Verona la incluían dentro de sus sistemas de

danza, véanse A. ARCANGELI, *Davide o Salomè?*, cit., pp. 108-112.

⁵⁵ F. PETRARCA, *De los remedios*, cit., p. Ciiij v.

⁵⁶ *Ibí*, p. Ciiij r. Petrarca se refiere en este pasaje a *Sobre la serenidad*, 17.4.

⁵⁷ *Ibí*, p. Ciiij v.

⁵⁸ F. MALHOMME, “Musique, savoir et *virtù*. La musique dans la pédagogie de l’Humanisme italien”, en F. MALHOMME y A.G. WERSINGER, *Mousikè et aretè. La musique et l’éthique, de l’antiquité à l’âge moderne*, Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003. Vrin, Paris 2007, pp. 186-187.

enseñanza, si bien con reservas morales, Pier Paolo Vergerio, en su obra *Dei nobili costumi e degli studi liberali della gioventù* (1402-3), reconocía su utilidad para la formación armónica del cuerpo, aunque la consideraba un placer *afeminado*, indigno de hombres, y rechazaba su práctica pues incitaba a los jóvenes a la vanidad y la corrupción moral⁵⁹.

También Castiglione se mostraba crítico con la concepción del arte de agrandar implícita en el *Roman de la Rose*, aunque su crítica no se refería a la supuesta inmoralidad de la danza, sino a la indiscreción, falta de consideración, jactancia o mero ridículo que quien se exhibía danzando en circunstancias inadecuadas⁶⁰. La discreción de cortesano no se orientaba a la salvación de su alma, sino a alcanzar la *gracia* del príncipe y medrar a su servicio. Por ello, en vez de lanzarse a una demostración indiscriminada de habilidades, el cortesano debía actuar calculando riesgos y beneficios, y no exponerse a perder su reputación comportándose como quien tenía estas habilidades por oficio⁶¹, bailando en compañía de hombres *bajos* o incurrir en el ridículo por dejarse ver cantando o danzando siendo un anciano⁶². Coincidió en esto con Antonio Cornazano, quien distinguía entre el baile practicado por los *frappatori di piedi* y el de las salas señoriales, y consideraba la danza como un juego propio de la juventud⁶³.

Guglielmo Ebreo identificaba explícitamente virtud moral y status social, diferenciando claramente la danza virtuosa y liberal de los nobles de aquella motivada por la deshonestidad de los plebeyos o por el interés material⁶⁴. En este punto, además de la referencia a la *eutrapelia*, aludía al criterio aristotélico sobre las artes liberales, en función del cual correspondía este carácter a aquellas que eran practicadas para perfeccionar la naturaleza del hombre libre, no a las que se ejercían a cambio de dinero⁶⁵. Por ello, el ejercicio de la danza sólo podía considerarse *libe-*

⁵⁹ E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 117.

⁶⁰ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, II, 6-18, pp. 215-232.

⁶¹ *Ibí*, II, 12, pp. 224-225.

⁶² *Ibí*, II, 10, pp. 221-222 y II, 14, p. 227-228.

⁶³ A. CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare*, p. 12.

⁶⁴ GUGLIELMO EBREO OF PESARO, op. cit., p. 90: “La quale agli innamorati & generosi cuori et agli animi gentili per celeste inclinatione piu tosto che per accidentale dispositione e amicissima & conforme. Ma aliena in tutto & mortal inimicha di vitiosi & mechanic plebei: i quali le piu volte con animo corrotto & colla sclerata mente la fano di arte liberale & virtuosa sci|enza: adultera & servile: et molte volte anchora alle lor inhoneste concupiscenze sotto specie di honestate la inducono mezana per poter cautamente al effetto d'alchuna sua voluptate danzando pervenire”.

⁶⁵ ARISTÓTELES, *Política*, op. cit., VIII, II, 3 p. 399.

ral en cuanto ayudaba a adquirir y manifestar la *gracia*, y constituía una actividad placentera y desinteresada⁶⁶.

Es por esta razón que la gracia de la danza noble se perfeccionaba con un último ornamento. En palabras de Antonio Cornazano,

oltre ch'abbiati le predicte gratie, douete hauere un'altra gratia tal di mouimenti che rendati piacere a gli occhi di chi sta a guardarui; e quelli oprare sopra tucto con iocondità di uista e allegramente⁶⁷.

Al contrario de Pier Paulo, quien danzaba con el aire preocupado de quien va contando sus pasos, centrando su atención en los aspectos mecánicos de la danza a costa de sus cualidades placenteras y sociales, Castiglione identificaba la gracia con “la descuidada desenvoltura” de quienes “hablando o riendo o conversando discretamente con todos” mostraban el grado de perfección alcanzado en que “ya casi no saben ni pueden errar”⁶⁸. Esta última gracia, que se sumaba a las anteriores, cerraba el círculo definiendo el carácter lúdico y social de la danza cortesana.

5. *Magnificencia y decoro principesco*

La organización de espectáculos y festejos permitía a los príncipes y a los propios cortesanos mostrar su *liberalidad* y su *magnificencia*, vinculadas con la virtud del *deseo de gloria*⁶⁹. Estas virtudes son especialmente relevantes dentro del discurso de Castiglione, quien destaca su importancia dentro del decoro principesco, ya que su ejercicio permitía al príncipe adquirir fama de poderoso y ganar el amor de los súbditos. Por ello, además de basarse en las virtudes cardinales de la *prudencia*, la *justicia*, la *fortaleza*, y la *templanza*, propias de todo buen gobierno, el esplendor de la magnificencia distinguía al gobierno del príncipe por encima de cualquier buen gobernador, y al cortesano de un buen maestro de escuela⁷⁰.

Participar en las magnificencias de la corte era para el cortesano ocasión de agradar y ganar el favor de sus señores, a la vez que requería altas destrezas personales y gusto artístico. Sin embargo, junto a cortesanos ávidos de la recompensa simbólica del honor (aunque sin desdeñar los

⁶⁶ *Ibí*, VIII, III, pp. 399-402.

⁶⁷ A. CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare*, p. 9.

⁶⁸ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, I, 26, p. 145.

⁶⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, J.L. CALVO MARTÍNEZ (Introducción, traducción y notas), Alianza, Madrid 2010, II, IV. Desempeñar el cargo de *corego* era una de las formas de ejercitar la virtud aristotélica de la *magnificencia*.

⁷⁰ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, cit., IV, 36, p. 487-488 y IV, 39, p. 493.

beneficios materiales que la acompañaban), en estas representaciones festivas participaban también artistas profesionales, que trabajaban por una remuneración material. Ello planteaba para los primeros la necesidad de diferenciarse de los segundos, pues al bajo status social que tradicionalmente correspondía a actores y bailarines había que sumar la calificación de *aduladores* que desde la Edad Media se atribuía a quienes ejercían oficios relacionados con los espectáculos, como *histriones* o *juglares*⁷¹. Los aduladores merecían la reprobación de Castiglione, pues por ganar la voluntad del príncipe y sacar provecho de esa familiaridad, no tenían reparo en comportarse de forma deshonesta e incitar a éste a la corrupción⁷². Ello hacía necesario la adopción de un código de comportamiento capaz de expresar los matices que diferenciaban las manifestaciones de la *gracia* de la burda adulación.

Las danzas practicadas en la corte se encontraban sujetas a un decoro que las valoraba jerárquicamente según su origen social. La *bassadanza*, la *quadernaria*, el *saltarello*, y la *piva*, en diferentes combinaciones fueron practicadas en el mundo cortesano entre mediados del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI. Sin embargo, mientras que la *piva* se encontraba en el escalón más bajo por su origen villano, la *bassadanza* coronaba la jerarquía por ser una forma propia de la corte⁷³. Según Antonio Cornazano, la *piva* era la más antigua de ellas, y el tronco del cual habían derivado las demás formas⁷⁴. La danza había experimentado un proceso de transformación y refinamiento partiendo de esta forma primitiva y popular, hasta llegar a identificarse por el conjunto de propiedades del *movimento corporeo*, en las cuales residía su distinción⁷⁵. La *piva* se caracterizaba por su movimiento rápido, el más veloz de todas las danzas, en oposición al pausado deslizarse de los pasos de la *bassadanza*. Esta lentitud era una de las manifestaciones gestuales atribuidas por Aristóteles a la virtud de la *magnanimidad*, que tenía la cualidad de “ornamentar” y

⁷¹ Respecto a la consideración moral y social de los juglares e histriones durante la Edad Media, véase C. PAGE, *The Owl and the Nightingale, Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1989, pp. 21-25.

⁷² B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, cit., IV, 6, 453.

⁷³ Para una cronología de los tipos de danzas cortesanas practicadas en el primer tercio del siglo XVI, véase: T. ARBEAU, *Orchésographie*, Lengres 1596, Minkoff Reprint, Ginebra 1972.

⁷⁴ D. DA PIACENZA, MS. ital. 972, p. 11: “Io sono piva per nome chiamata/ e de le misure son la piu trista / per che da gli villani sono adoperata”, mientras que para A. CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare*, p. 10, la *bassadanza*, “è regina dell'altre misure, e deue essere habituata con tucte le sei proprietá dicte di sopra nella diffinitione del danzare”.

⁷⁵ *Ibí*, pp. 10-11.

“hacer más grandes” a las demás virtudes morales⁷⁶. La serenidad de los movimientos, propia del magnánimo, fue señalada como característica de la *bassedanse* por el anónimo autor del manuscrito en que fue recogida la tradición de la danza cortesana de Borgoña: “quant on la danse on va en paix sans soy demener le plus gracieusement que on peult”⁷⁷.

Además del tipo y carácter de las danzas en las que participaba, el cortesano discreto debía regir la calidad de sus gestos corporales de acuerdo a los principios del decoro y a las circunstancias de tiempo, lugar y persona. Así, en la conversación restringida con amigos y familiares podría comportarse con mayor libertad y “bailar sueltamente los bailes que entre hombres de bien se usan”⁷⁸. Al danzar en un sarao o una representación teatral cortesana, el empleo de la máscara le concedía mayor margen para mostrar su ingenio y destreza. Llevando el rostro cubierto, aunque todos le conocieran, podía representar personajes rústicos, fantásticos o ridículos sin faltar al decoro⁷⁹. Por el contrario, al danzar en público con el rostro descubierto, debía adoptar un comportamiento más contenido, “una honrada autoridad mezclada con una gentileza lozana y con buen aire” evitando exhibiciones acrobáticas que, en esas circunstancias serían más apropiadas de un hombre de placer que de un gentilhomme⁸⁰.

Los movimientos pausados de la *bassadanza*, adornada con todas las propiedades del *perfecto dançare*, eran los más indicados para ello, pero incluso en el caso de realizar alguna de las otras danzas más rápidas, las cuales formaban parte de los *balletti*, debía conservarse una actitud mesurada. Al bailar la *piva*, Cornazano afirmaba que: “né la donna deue mai dispiccare el suo tempo da terra, né anchora l’homo, senno rarissimo, se gli è bon dançatore”⁸¹. La *misura* establecida por los maestros de danza se expresaba en esta moderación de los gestos corporales que permitía a los cortesanos danzar con gracia y de manera honesta, tal como

⁷⁶ ARISTÓTELES, *Ética*, cit., IV, 1124a, p. 137. La manera de moverse y hablar del magnánimo en 1125a, p. 140.

⁷⁷ E. CLOSSON, *Le manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne. Introduction et transcription*. Minkoff Reprint, Ginebra 1912, reimpresión 1976, p. 53. Acerca de la similitud entre la *bassadanza* italiana y la *bassedanse* del ámbito franco-borgoñón, véase I. BRAINARD, “Bassedanse, bassadanza and ballo in the 15th century”, cit.

⁷⁸ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, II, 11, p. 223.

⁷⁹ *Ibí*, pp. 223-224.

⁸⁰ *Ibí*, p. 223.

⁸¹ A. CORNAZANO, *Libro dell’arte del danzare*, p. 11.

Petrarca había evocado la danza digna y marcial de Escipión, “de tal manera que no les era mengua: aun que de sus enemigos fueran vistos”⁸².

6. *El fin principalísimo del cortesano*

La *gracia* del cortesano era definida en sus aspectos corporales y gestuales por un conjunto de cualidades relacionadas con la medida, el equilibrio y el rechazo del exceso, expresión de la virtud moral. Esta identificación había conducido a formular unos principios estéticos y técnicos que regían la danza cortesana, que partía de la imitación de la naturaleza para crear un canon de belleza en el movimiento corporal. La aspiración a la naturalidad, o al menos a su apariencia, expresada en el concepto de *sprezzatura*, era también una aspiración a la apariencia de veracidad, inseparable del poder persuasivo que compartían tanto la palabra como el gesto. La necesidad de participar de la conversación cortesana, y la capacidad de argumentar de manera convincente que requería la actuación del cortesano en el consejo del príncipe se traducían en la importancia de su dominio de los recursos de la elocuencia entre los que se encontraba la *actio* retórica, relacionada con la danza por Quintiliano⁸³.

Los juegos caballerescos y galantes, la música, la danza y la poesía convenían al joven cortesano que deseaba ganar la gracia del príncipe y medrar a su servicio. Sin embargo, todas sus habilidades para hacerse agradable habrían sido meras frivolidades dignas de reproche si no hubiesen estado dirigidas a su *fin principalísimo*, que consistía en ganar la buena voluntad y encaminar a la virtud a un príncipe al que Castiglione describía como ignorante, vicioso y rodeado de personajes adulesores, incapaz de encajar una crítica ni de soportar la reprensión de sus defectos⁸⁴.

Gaspar Pallavicino mostraba sus dudas acerca del valor de la música y la danza dentro de este nuevo cometido del cortesano, o de que Platón y Aristóteles hubiesen danzado jamás, dando lugar a la explicación del nuevo significado que adquirirían estas artes en el contexto de la cortesanía⁸⁵. El cortesano era presentado en este discurso como un maestro

⁸² F. PETRARCA, *De los remedios*, cit., p. Ciiij r.

⁸³ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, I, 33, p. 160.

⁸⁴ *Ibí*, IV, 4, p. 451 y IV, 8, p. 456.

⁸⁵ *Ibí*, IV, 25, p. 476 y IV, 48, p. 505. PLATÓN, *La República*, III, XVII-XVIII, M. FERNÁNDEZ-GALIANO, J.M. PABÓN (Introducción y traducción), Alianza, Madrid 1999; PLATÓN, *Las Leyes*, II y VII, M. FERNÁNDEZ-GALIANO, J.M. PABÓN (Introducción y traducción), Alianza, Madrid 2002; ARISTÓTELES, *Política*, VIII 3-6 P. LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, E.

neoplatónico⁸⁶. Sus cualidades tenían la finalidad de atraer al príncipe a la virtud: “Por eso yo tengo por opinión que como la música, las fiestas, las burlas y las otras cosas para holgar son casi la flor, así el inclinar y traer su príncipe al bien y apartalle del mal sea el verdadero fruto desta cortesanía”⁸⁷.

Castiglione adoptaba un ideal educativo destinado a cultivar una *segunda naturaleza* en la que la búsqueda de la armonía corporal era indisociable del desarrollo de la virtud moral. Partía de la idea de la obediencia del cuerpo al alma: “cuando en nosotros nace aquel movimiento del alma que nos mueve a hacer algo, parece que, casi como si el pensamiento pusiese las espuelas y requiriese el freno a los espíritus, todos los miembros se aperciben”⁸⁸. Parafraseaba a Aristóteles al afirmar que en los niños la educación del cuerpo debía preceder a la del alma, y la de los apetitos a la de la razón, con el fin de que el hombre adquiriese mediante las buenas costumbres el dominio de sí mismo aún antes que la capacidad racional. De esta forma, la educación corporal sentaría las bases que permitirían actuar de manera virtuosa al adquirir el raciocinio, y con él la capacidad de elección⁸⁹.

Como maestro del príncipe, el cortesano debía inculcarle todas las virtudes necesarias para ejercer su función política, tanto en la guerra como en la paz, y especialmente en esta última, evitar que el ocio y los placeres que acompañaban a la prosperidad degenerasen en la corrupción moral del príncipe y de su pueblo⁹⁰. El sentido moral de la danza dentro de la educación principesca queda implícito en la referencia que Castiglione hacía a Platón⁹¹. El papel de la danza en la educación moral platónica era el de infundir, a través de la alegría y la belleza de los movimientos corporales, la armonía del cosmos en el ser humano. Su función específica era el cultivo de la virtud de la *templanza*, mediante

GARCÍA FERNÁNDEZ (Eds.), Istmo, Madrid 2005; Acerca del fundamento ético de la *mousiké*, véase el estudio clásico de W. JAEGER, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México 1942, pp. 1046-1068 y A.G. WERSINGER, “Avant-propos”, en F. MALHOMME y A.G. WERSINGER, *Mousikè et aretè*, op. cit., pp. 8-10; La función y significado de la danza dentro del ideal pedagógico de Platón ha sido estudiado por E. MOUTSOPOULOS, *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milán 2002. pp. 123-181.

⁸⁶ M. FICINO, *De Amore*, (R. DE LA VILLA ARDURA, traducción y estudio preliminar), Tecnos, Madrid 2008, pp. 226-228.

⁸⁷ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, IV, 5, p. 452.

⁸⁸ *Ibí*, IV, 16, p. 464-465.

⁸⁹ *Ibí*, IV, 29, pp. 480-481.

⁹⁰ *Ibí*, IV, 29, pp. 479-480.

⁹¹ *Ibí*, IV, 28, p. 505.

la exposición controlada de los niños y jóvenes a los placeres, que perseguía la adquisición progresiva del autodominio ante estos estímulos. La práctica de la música y la danza, supervisada por sus maestros, tenía la finalidad de proporcionarles alegría y juego, a la vez que conducirles a desarrollar un *buen gusto* ético y estético que debía inclinarles a la preferencia por lo bello y lo bueno en todas las acciones en su vida⁹².

De manera semejante, el maestro del príncipe “podrá tenelle continuamente el espíritu ocupado en honestos placeres, imprimiéndole siempre (como he dicho) a vueltas destos regalos alguna virtuosa costumbre”⁹³. El cortesano del libro IV es un hombre maduro, a quien la discreción aconsejaba no mostrarse públicamente danzando, cantando o cortejando a una dama. Sin embargo, a semejanza de los ancianos platónicos, además de poseer las virtudes morales, el noble cortesano habría formado su gusto desde la niñez, adquiriendo la gracia en sus gestos y palabras y practicado todas las destrezas caballerescas y galantes, de manera que, además de poseer los recursos para ganar la gracia del príncipe, su criterio sería apto para aconsejarle⁹⁴.

El aprendizaje moral que se realizaba y exteriorizaba mediante la *incorporación* del código gestual de la danza debía ser puesto en práctica, orientado al logro del *fin principalísimo* del cortesano, por lo que trascendía del plano ético al político. El análisis de las circunstancias en las cuales se ponía en práctica la virtud de la *eutrapelia*, situaba a la danza bajo la regla de la *discreción* del cortesano y de la dama de palacio. Ateniéndose a este criterio, era posible determinar el comportamiento más apropiado al danzar en las diferentes ocasiones que se presentaban en la corte con el objetivo de alcanzar la *gracia*, servir al príncipe y alcanzar el medro. Finalmente, como parte de su tarea como maestro y consejero, la danza representaba para el cortesano un recurso para la educación moral del príncipe, y un instrumento político que éste debía aprender a utilizar dentro de las manifestaciones de su *magnificencia*.

⁹² PLATÓN, *Timeo*, F. LISI (Introducción y traducción), Gredos, Madrid 2011. Véase 40c y 47-d. PLATÓN, *Las Leyes*, II, 653a-660a, pp. 132-143.

⁹³ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, IV, 10, p. 457-458.

⁹⁴ *Ibí*, IV, 46, p. 502.



DIPARTIMENTO DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA
ANNALI DI STORIA MODERNA E CONTEMPORANEA

NUOVA SERIE - ANNO II - 2/2014

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione: rivista.annalistoria@unicatt.it
web: www.educatt.it/libri/ASMC

ISSN 1124 - 0296



9 788867 809288