

**VOCABULARIO LATINO DE LA DANZA EN LOS TRATADOS DEL
QUATTROCENTO ITALIANO: DE ARTE SALTANDI ET CHOREAS DUCENDI
Y DE PRATICA SEU ARTE TRIPUDII VULGARE OPUSCULUM¹**

*Latin vocabulary of dance in the treaties of the Italian Quattrocento: De arte saltandi et chorea
ducendi & De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*

Zoa ALONSO FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

*Fecha de recepción: Marzo 2012
Fecha de aceptación: Julio 2012*

RESUMEN:

Siguiendo el modelo de Leon Battista Alberti (*De pictura*), Domenico da Piacenza y Guglielmo Ebreo da Pesaro introducen un título latino en sus respectivos tratados de danza. El léxico empleado en un caso y en otro presenta una serie de características interesantes en relación al contenido de los mismos.

ABSTRACT:

Along the lines of Leon Battista Alberti (*De pictura*), Domenico da Piacenza and Guglielmo Ebreo da Pesaro introduce a Latin title in both their dancing treatises. The vocabulary employed presents a variety of interesting features in relation with their content.

Palabras clave:

Danza del Quattrocento, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, léxico latino, *chorea*, *tripudium*.

Key Words:

Early dance, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Latin vocabulary, *chorea*, *tripudium*.

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la concesión de una Beca de Investigación (FPI) de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo (4155/2005, 08/08/2005).

Introducción

En los últimos treinta años se han propuesto numerosas teorías que ayudan a entender los procesos de creación, expansión y desarrollo de los tratados de danza elaborados en Italia a mediados del s. XV. El impulso de una investigación rigurosa en esta línea² así como el creciente interés por las danzas convencionalmente llamadas “históricas” (NOCILLI 2010, pp. 187-189) han contribuido a distinguir los factores socio-culturales que fomentaron estos proyectos y conocer su repercusión a todos los niveles. A su vez, estos trabajos han ofrecido datos sustanciales acerca de la forma, el contenido y el estilo de unas obras que hoy en día constituyen, en conjunto, el documento coreológico más importante del Renacimiento italiano.

Ciertamente, a mediados del Quattrocento la danza empieza a adquirir una nueva dimensión al tiempo que los bailarines y maestros intentan reforzar su estatus como profesionales de un arte liberal. Hasta el momento, esta actividad había sido censurada o directamente ignorada por parte de los humanistas, que no veían en ella ninguna utilidad cívica (PONTREMOLI 2006, p. 16) y eran pocos los educadores que, como Vergerio o Vitorino da Feltre, mencionaran sus virtudes de cara a un buen currículum formativo (SPARTI 1993b, p. 384).

Como respuesta a esta situación, algunos maestros de danza se suman a la moda de redactar tratados prácticos sobre su propia ocupación y, con un estilo claro y didáctico, exponen las características de esta disciplina en una línea que sigue los patrones de la Antigüedad Clásica (CASTELLI 1987, pp. 35-57). Es el caso de Domenico da Piacenza (DOMENICO 1455) y Guglielmo Ebreo da Pesaro³ (GUGLIELMO 1463), cuyos trabajos responden al modelo de Leon

² Una tendencia que comienza sobre todo en la década de los ochenta (con estudiosos como F. Alberto Gallo, Patrizia Castelli, Barbara Sparti, Maurizio Padovan, etc.), pero que ha recobrado especial interés en estos últimos años, fundamentalmente de la mano de investigadores italianos como Alessandro Pontremoli, Marina Nordera y Cecilia Nocilli, entre otros. Para una visión general de estos trabajos, véase la Bibliografía de este artículo.

³ Guglielmo Ebreo da Pesaro también es conocido como Giovanni Ambrosio (GUGLIELMO/AMBROSIO 1471-1473). Es importante, además, el trabajo del humanista Antonio Cornazano (CORNAZANO 1455-1465), cuyo tratado, un libro de corte didáctico dedicado a la joven Ippolita Sforza con motivo de su boda, es casi una glosa de la obra de Domenico (PONTREMOLI 2006, p. 11).

Battista Alberti (ALBERTI 1435/1999), sobre todo en la pretensión de alejar su actividad de las denominadas *artes mechanicae* (SPARTI 2003, pp. 173-174).

Estos tratados, en efecto, demuestran una cierta dependencia con el *De pictura* y, a pesar de las diferencias formales y metodológicas que presentan entre sí –dependientes del trasfondo cultural de los autores (PONTREMOLI 1990, p. 159; 2007, p. 35)–, cuentan con una estructura similar, en la que una introducción de corte teórico precede a una segunda parte con la descripción de las distintas danzas.

Según Marina Nordera, dos de las principales funciones de estos escritos tienen que ver –por supuesto al margen de su utilidad como apoyo a las enseñanzas del maestro– con el carácter simbólico de la propia obra y con la afirmación de una *auctoritas* (NORDERA 2007, pp. 27-28). Para la estudiosa italiana, el manuscrito es un objeto de *captatio benevolentiae* con el que el autor pretende reafirmar su propio estatus y el de la actividad que desempeña, pero es también un instrumento para reivindicar el repertorio de danzas ofrecidas por él. En este sentido, los dos tratados aquí mencionados comparten otro rasgo que también contribuye a revestirlos de esa tan requerida dignidad pues, aunque están escritos en vulgar, ambos presentan un título latino que, de alguna manera, los equipara a la versión italiana de la obra de Alberti, también titulada *De pictura*.

La importancia del título latino

En el siglo XV, el latín es una lengua de prestigio empleada por los humanistas para difundir sus ideas en los círculos más destacados. Desde el punto de vista de la sociedad cultural (MACCAGNI 1996, pp. 279-280), se puede decir que el conocimiento de esta lengua es un rasero que marca las diferencias entre los distintos estratos, divididos entre los “doctos” –aquellos que saben latín– y los que no lo son. A medio camino entre estas dos posiciones hay un tercer grupo, compuesto fundamentalmente de técnicos, que no conocen la lengua latina pero que cuentan con una base formativa de cierto nivel (PONTREMOLI 2006, p. 9).

Teniendo en cuenta este estrato intermedio -al que pertenecen no sólo mercaderes y artesanos, sino también arquitectos y artistas de todo tipo-, los humanistas optan por el empleo de las lenguas vernáculas, con las que consiguen alcanzar a un público amplio y variado, que no esté limitado a la aristocracia cultural. La brecha abierta por Dante, Petrarca y Bocaccio supone un incentivo para los intelectuales que, amparados en su buena consideración, no ven inconveniente en servirse del vulgar como lengua de erudición. No es de extrañar, por tanto, que autores como Alberti ofrezcan traducciones de sus trabajos o que, como ocurre con los tratadistas de danza, los escriban directamente en vulgar.

Sin embargo, no hay que olvidar que el latín es aún el principal vehículo de cultura, capaz de otorgar a las obras un destacado aire de gravedad y excelencia. Por este motivo, Alberti decide conservar el título original del *De pictura* también en su versión vernácula (SPARTI 2003, p. 188), el mismo que invita a Domenico y Guglielmo a titular sus tratados *De arte saltandi et choreas ducendi*⁴ y *De Pratica seu Arte Tripudii vulgare opusculum*, respectivamente.

Ahora bien, ninguno de los dos maestros se contenta con incluir un sencillo título al estilo del de Alberti y mientras que Domenico añade una compleja expresión (*choreas ducendi*) al verbo genérico de bailar (*salto*), Guglielmo selecciona un término (*tripudium*) muy vinculado a la cultura latina y cuyo significado en esta época tiene más que ver con la definición de un estado de ánimo que con la acción física de la danza⁵. ¿Cuál es, entonces, la razón exacta que los lleva a elegir esta terminología? ¿Acaso cuentan con un conocimiento del latín lo bastante amplio como para escoger un vocabulario tan preciso? ¿Se dejan aconsejar por un erudito o es que simplemente usan un vocabulario al azar?

⁴ En concreto, el tratado de Domenico lleva un título bilingüe en vulgar y latín: *De la arte di ballare et danzare y De arte saltandi et choreas ducendi* (PONTREMOLI 2006, p. 6).

⁵ Efectivamente, *tripudium* es sinónimo de «alegría» ya desde el latín de Cicerón (*Sest.* 88). Se trata de un proceso metafórico por el que una acción puramente física («saltar», «bailar») pasa a designar la manifestación externa de la alegría y, con ello, un estado de ánimo («estar exultante de alegría»). Este fenómeno se produce también con el verbo latino *exulto* (AEPPLI 1925, p. 41, n. 33 y ALONSO 2011a, pp. 86-87). Las citas de los autores latinos siguen el modelo del *Thesaurus Linguae Latinae* (ThLL) y se pueden consultar al final de este trabajo.

Últimamente se ha especulado mucho sobre la formación y la figura de estos personajes que, según parece, formaban parte de aquel grupo intermedio de artesanos y artistas educados pero sin conocimientos de latín (PONTREMOLI 2006 y NORDERA 2007, pp. 28-29). En principio, los bailarines del s. XV debieron haber tenido una educación familiar, basada en la transmisión del conocimiento de padres a hijos (FERRARI 2000 y LACERENZA 2010, pp. 357-358) o, como mucho, una etapa de aprendices, similar a la de los demás músicos y artistas (PONTREMOLI 2006, p. 11). Esta situación, unida al hecho de que su estatus dependía de las relaciones personales que mantuvieran con la nobleza⁶, ha llevado a los estudiosos a pensar que ninguno de los dos maestros es enteramente autor de su tratado sino que, más bien, ambos contaron con ayuda de una tercera persona. En el caso de Domenico, el elevado número de manos que se distinguen en el manuscrito ha hecho pensar a algunos en un maestro que dictaba sus pensamientos a cualquier copista que tuviera cerca (BIANCHI 1963, pp. 110-111). Otros, por el contrario, hablan de un *alter ego* del bailarín, un estudiante universitario o cualquier otro técnico de cultura más alta, seguidor del aristotelismo medieval (PONTREMOLI 2006, pp. 22-23).

En cuanto a Guglielmo, Barbara Sparti utiliza la expresión «ghost writer» para referirse a la persona que le redactó su *opusculum* y elucubra sobre si se trata de Mario Filelfo, autor de la *Oda a Guglielmo* incluida en el tratado, o de Pagano de Rho, escriba reconocido de la obra (SPARTI 1993b, p. 390). Las diferencias entre el estilo elevado del tratado y la pedestre expresión del resto de los escritos de Guglielmo ponen de manifiesto la presencia de un “colaborador” mejor formado, aunque éste siempre escriba en primera persona (SPARTI 1993, p. 9).

Sea como fuere, y aunque lo más probable es que nuestros maestros hubiesen seguido el consejo de un intelectual, lo que aquí nos interesa es conocer el por qué de esta terminología tan aparentemente atípica y descubrir si

⁶ Muy reveladora a este respecto es, por ejemplo, la denominada autobiografía artística de Guglielmo, recogida en el manuscrito de Giovanni Ambrosio (GALLO 1983, p. 197-202), traducida al inglés en la edición del tratado (SPARTI 1993, pp. 248-254) y comentada recientemente en relación a otros muchos documentos que certifican su presencia en la corte de Nápoles (LACERENZA 2010, pp. 361-367 y NOCILLI 2011, pp. 110-122).

hay algún tipo de vinculación entre el léxico de los títulos y el contenido general de las obras. Veamos, pues, en qué consiste este vocabulario latino.

De arte saltandi et choreas ducendi⁷

El tratado de Domenico da Piacenza establece una distinción de base entre las acciones de bailar y danzar, señalada tanto en la parte latina del título (*De arte saltandi et choreas ducendi*) como en la vulgar (*De la arte di ballare et danzare*). En el caso de las lenguas romance, existen importantes similitudes entre los términos *ballare* y *danzare* (AEPPLI 1925, p. 36), pero hay ciertos matices que hacen del primero un verbo más común y extendido que el segundo, circunscrito a determinados ambientes⁸. Con respecto al encabezado latino (que parece usar un vocabulario más bien clásico), el léxico presenta un claro paralelismo con el anterior, pues mientras que *saltare* es un término genérico, la expresión *choreas ducere* designa un tipo de actividad específica y bien definida.

Efectivamente, en latín clásico, el verbo *salto* es un frecuentativo de *salio* («saltar») que significa, fundamentalmente, «bailar, danzar» e, incluso, «representar pantomimas». Un estudio reciente de sus contextos de empleo entre los siglos II a. C. y IV d. C., ha revelado un auténtico abanico de posibilidades de uso: *salto* (como el sustantivo *saltatio*) hace referencia a un tipo de baile individual (que no excluye la participación de varias personas), un baile que puede ser profesional o amateur, basado en una técnica previamente adquirida o surgido como representación espontánea. *Salto* también designa las distintas formas de divertimento, de plegaria y de expresión corporal, así como el arte del gesto que, a menudo, se compara con la propiedad comunicativa de la voz (ALONSO 2011a, pp. 74-89).

⁷ El tratado ha sido transcrito por BIANCHI (1963) y WILSON (1988). Véase también la edición más reciente de SMITH (1995).

⁸ En castellano, por ejemplo, estos dos verbos concurren a partir del s. XIII (COROMINAS y PASCUAL 1974, p. 369) y durante un cierto tiempo son prácticamente sinónimos. Así, Antonio de Nebrija (1495/1951) explica en su Vocabulario que el verbo latino salto se traduce por «bailar o dançar» indistintamente. Más adelante, ya en los siglos XVI y XVII, el verbo «danzar» se empieza a asociar a los ambientes de los reyes y los nobles, mientras que «bailar» designa sobre todo las actividades del pueblo (GARCÍA-MATOS 1996, pp. 121-134; MORENO 2010, pp. 87-94).

Estamos, por tanto, ante el ejemplo más habitual del campo semántico de la danza en latín, un equivalente del griego ὀρχέομαι (*orcheomai*) que, en oposición a χορεύω (*choreuō*), constituye el término no marcado, al designar este último las danzas corales y de carácter colectivo (NAEREBOUT 1997, pp. 175-176).

A partir del siglo III d. C. (Comm. *Instr.* 1,34), *salto* empieza a concurrir con otro verbo de nueva creación (HAAS 1957, p. 161), el préstamo *ballo* que, relacionado con el griego πάλλω (*pállō*, «agitar, lanzar»), se vincula, sobre todo, a los contextos de tipo orgiástico, en donde las convulsiones y otros gestos violentos priman por encima de cualquier otro paso⁹. En este momento, el prototípico *salto* continúa siendo el término más recurrente, pero será desbancado por el neologismo en su paso a las lenguas romance¹⁰, un hecho que nos explica, entre otras cosas, la posterior adopción de *ballare* como genérico en el tratado de Domenico da Piacenza¹¹.

Volviendo al título de este último, observamos que el verbo más general (*saltare*) está coordinado a otra expresión que parece matizar su amplio significado (*choreas ducere*). Se trata de una construcción formada por el préstamo griego *chorea* (χορεία) y el verbo *duco* («guiar, conducir»), una colocación habitual en latín clásico que se refiere a la actividad desempeñada por los integrantes de una danza de grupo y muy parecida, por tanto, a las danzas descritas en griego por el verbo χορεύω (*choreuō*).

La presencia en la literatura latina de un imaginario de tipo heleno, la influencia cultural y religiosa de los coros o el intento de emular determinados ideales, lleva a los poetas latinos a buscar un tipo de vocabulario paralelo al griego, que cubra las funciones de unos términos directamente vinculados a las

⁹ Ateneo, en el *Banquete de los eruditos* (362b), menciona, por ejemplo, la forma dialectal βαλλίζω (*ballídsō*) también con danzas de naturaleza extática.

¹⁰ Efectivamente, ninguna de las lenguas romance conserva este significado para *salto* pues, en todas ellas, el verbo pasa a designar la acción de «saltar o brincar» (AEPPLI 1925, pp. 1-2). Este hecho puede haber sido motivado por la vinculación del verbo latino *salto* a las danzas de tipo pantomímico, que desaparecieron en el s. VII (ALONSO 2011a, p. 143). La necesidad de contar con nuevos términos adaptados a las nuevas modalidades de danza pudieron haber motivado, más adelante, la adopción de otros verbos como «danzar», de origen incierto.

¹¹ En Italia, antes incluso de Dante, *ballare* es el término general que se refiere a todo tipo de danza (AEPPLI 1925, pp. 14-15).

actividades del coro (GARELLI-FRANÇOIS 1995, pp. 33-34). Sin embargo, no es un verbo lo que encontramos en latín sino un sustantivo (*chorus*), algo más limitado que su equivalente griego (CHANTRAINE, 1968-1980, p. 1270), pero muy frecuente y productivo en contexto poético.

Al principio, *chorus* sólo se refiere a la forma externa (circular) del corro como la disposición de un grupo de personas (Naev. *trag.* 75). Poco a poco, y en un proceso gradual de metonimia¹², este sustantivo acaba designando la actividad desempeñada por ellas, hasta el punto de adquirir el carácter eventivo que denota la acción de la danza (Prop. 3,2,16). De hecho, a partir de un momento dado, *chorus* se empieza a construir con determinados verbos agentivos (*duco, ago, fero, do...*), que subrayan el valor de este nuevo significado (ALONSO, 2011b):

exigis ut Priamus natorum a funere ludat,
et Niobe festos ducat ut orba choros¹³.

Efectivamente, el matiz causativo introducido por estos verbos («guiar, pautar, dirigir») nos indica que estamos ante una entidad capaz de ponerse en marcha, es decir, una acción que da comienzo y se desarrolla según las pautas ofrecidas por una determinada persona. La expresión resultante no se refiere, por tanto, a la danza de un grupo sino, más bien, a la actividad concreta de su líder al ponerla en movimiento («dirigir el coro» / «llevar la danza»).

Así las cosas, no podemos afirmar que la expresión *choros ducere* constituya una especie de sinónimo analítico del verbo χορεύω (*choreuō*)¹⁴, pero es importante recordar que siempre se refiere a un tipo de danza colectiva y de carácter coral. Por otro lado, no es *chorus* el término que figura en el tratado de Domenico sino un sustantivo prácticamente sinónimo (*chorea*), algo

¹² Se trata de un proceso muy común por el que una realidad concreta y tangible, acaba expresando una situación más abstracta (UNCETA 2007, p. 11).

¹³ Traducción: «exiges que Príamo baile en los funerales de sus hijos y que Níobe, privada de ellos, guíe los coros festivos» (Ov. *trist.* 5,12,7-8).

¹⁴ Esto no quiere decir que, en diacronía, el verbo vaya perdiendo su valor hasta convertirse en un verbo soporte. En estos casos la colocación configurará finalmente un sinónimo perifrástico de χορεύω (*choreuō*) con el significado de «bailar en grupo» (ALONSO, 2011b).

más específico, eso sí, pero igualmente productivo en combinación con este tipo de verbos.

La *chorea* (χορεία) denota la acción desempeñada por el coro griego, como la unión de canto, poesía y música y es, por ello, uno de los términos que mejor refleja la danza de características elevadas. Según el comentarista de Horacio (Schol. Hor. *carm.* 1,9,16), la *chorea* es «la danza de los coros, la danza de la ciudadanía que ha de bailarse con las manos unidas», por lo que, más que ninguna otra palabra, *chorea* es sinónimo de danza perfecta¹⁵. Igualmente, este sustantivo también designa el movimiento rotatorio de los astros emulado en innumerables ceremonias religiosas o, lo que es lo mismo, una danza sideral en toda regla (Hyg. *astr.* 2,21,3).

Con el tiempo, *chorea* puede llegar a perder este valor específico de danza armoniosa y perfecta¹⁶, pero nunca se llega a desvincular de las actuaciones de tipo coral (ALONSO 2011a, pp. 104-105). Por ejemplo, en determinados contextos *chorea* puede aparecer coordinada a otros verbos de la danza, como *ballo* o el propio *salto*, y designar un baile de igual naturaleza:

illic et cantant quicquid didicere theatris,
et iactant faciles ad sua verba manus,
et ducunt posito duras cratera choreas,
cultaque diffusis saltat amica comis¹⁷.

En estos casos, es difícil establecer diferencias entre las acciones descritas, pero sabemos que mientras *salto* remite a la danza desde una

¹⁵ En este sentido, los poetas latinos se sirven del término *chorea* para designar la danza de las Dríades (Ov. *met.* 8,746), de las Náyades (*Culex* 19) o de las Ninfas en general (Catull. 64,287), pero también la danza de quienes pasan el tiempo en los Campos Elíseos (Verg. *Aen.* 6,642-644).

¹⁶ El corpus de Brepols (CLCLT-5) confirma que esta pérdida de valor se inicia en el período clásico pero tiene lugar, sobre todo, en latín tardío y medieval, cuando este sustantivo es todavía bastante frecuente. En cuanto al *Aristoteles Latinus*, las tres únicas veces que aparece esta palabra en el corpus es en el tratado *De mundo*, haciendo referencia al movimiento de los astros. Es más, en estos casos la versión original emplea el término χορός (*chorós*) y no el χορεία (*choreía*) que sería de esperar. Agradezco a la Dra. Montserrat Jiménez San Cristóbal sus enseñanzas en este ámbito, así como la proporción de valiosos corpora y glosarios neolatinos como instrumentos de consulta.

¹⁷ Traducción: «por aquí y por allá, cantan también lo que han aprendido en los teatros y, al ritmo de sus palabras, golpean las palmas, guían groseros coros tras dejar la cratera y baila la amiga engalanada con el pelo suelto» (Ov. *fast.* 3,535-538).

perspectiva general (o como mucho a una actuación de tipo pantomímico), *choreas ducere* se especializa en los bailes de la colectividad.

Este tipo de combinaciones son aún más recurrentes en latín tardío y medieval (Caes. Arel. *serm.* 55,2). Igualmente, así lo encontramos en el título del tratado de Domenico, donde la expresión *choreas ducendi* acota el significado genérico de *saltandi* en tanto que alude a la actividad desempeñada por un grupo de personas, una coreografía pautada y dirigida por el maestro, experto en enseñar danzas de sociedad. Sin embargo, antes de asegurar el grado de conocimiento de este autor en el ámbito del latín, hemos de tener en cuenta un dato fundamental, que acredita la elección de este preciso título.

Aproximadamente medio siglo antes de la redacción del *De arte saltandi et choreas ducendi*, Vergerio publica en 1402 su tratado sobre educación (*De ingenuis moribus et liberalibus studiis*), una obra que trasciende hasta convertirse en el tratado pedagógico más conocido y valorado por todos los humanistas del momento (KALLENBORG 2002, pp. VII-IX). En el párrafo 70, el autor incide en la importancia de la danza como actividad que proporciona habilidad y destreza corporal a quienes la practican y utiliza, exactamente, la misma expresión que encontramos en el título de Domenico:

sed et ad sonos saltare et muliebres ducere choreas, idignae viro voluptates videri possunt, tametsi sit in his rebus fructus aliquis, quoniam et corpus exercent et multam membris dexteritatem adiciunt¹⁸.

La relación entre este párrafo y el título latino de Domenico es un hecho innegable, hasta el punto de que podemos establecer una relación de dependencia entre uno y otro. Y es que fuera quien fuese el responsable del encabezado de Domenico¹⁹, éste supo aprovechar la autoridad de las palabras de Vergerio a fin de legitimar su propio trabajo.

¹⁸ Traducción: «pero también bailar y guiar los coros femeninos pueden ser considerados placeres indignos para el joven, sin embargo podemos obtener un cierto provecho de ellos, ya que ejercitan el cuerpo y proporcionan mucha destreza a las extremidades» (P. P. Vergerio *De ing.* p. 70).

¹⁹ No pensamos, por tanto, en el propio Domenico sino en alguien que pudo haberle aconsejado: ese *alter ego* universitario y seguidor de Aristóteles que debía conocer los textos

En última instancia, además, la oposición establecida entre un *salto* (*ballare*) de carácter general y la expresión *choreas ducere* (*danzare*), referida fundamentalmente a las danzas sociales, pone de manifiesto los intereses de un autor que insiste en la propiedad específica de su tratado como manual de apoyo en el aprendizaje de la danza de la corte, una danza que es, sin duda, la mejor y más elevada.

De arte seu pratica tripudiis²⁰

En varios de sus trabajos, Alessandro Pontremoli insiste en la influencia neoplatónica del maestro Guglielmo Ebreo da Pesaro, fundada sobre todo en las ideas de Marsilio Ficino y expresada por medio de sus coreografías. De entre todos sus intereses, uno de los más llamativos es el que le lleva a establecer un determinado paralelismo entre la armonía de la danza, la de la música y la de la naturaleza (PONTREMOLI 1990, pp. 160-161; 2007, pp. 43-47), una idea clara que, inmediatamente, nos invita a pensar en la construcción *ducere choreas* como expresión más perfecta para designar el movimiento rotatorio celestial.

Guglielmo, sin embargo, da un giro a su tratado y, en lugar de copiar el título de Domenico²¹, introduce un curioso término muy vinculado al latín arcaico y clásico, pero, sobre todo, a la esfera cultural y religiosa de esa época: el sustantivo *tripudium*. Las razones que le llevan a elegir esta palabra tienen una relación directa con su particular visión de la danza, de manera que, como veremos, se trata de una opción más que justificada.

Pues bien, los primeros documentos que mencionan la danza del *tripudium* en latín (Acc. *trag.* 250; CIL 06, 02104) hacen referencia a todo tipo

enciclopédicos del *Aristoteles Latinus* (PONTREMOLI 2006, p. 23), es también conocedor de la tendencia pedagógica liderada por Vergerio.

²⁰ Remitimos a la edición de SPARTI 1993.

²¹ Dejamos de lado ahora las cuestiones relativas al término *arte* que figura en ambos tratados y que ha sido entendido como sinónimo de la *techné* griega, una competencia específica en una actividad que se cumple a través del cuerpo (NORDERA 2007, p. 30). Por otro lado, el hecho de que Guglielmo opte por la coordinación *arte seu pratica* puede estar relacionada con una visión más científica del método y del tratado (PONTREMOLI 2006, p. 14).

de bailes religiosos²² (ALONSO 2011a, pp. 117-118). Por lo general, se trata de danzas autóctonas de la cultura latina y tienen la particularidad, al menos en origen, de distribuir los pasos²³ en tres tiempos (ERNOUT-MEILLET 1932/2001, p. 703), un número mágico que no pasa desapercibido a los autores latinos.

Desde un primer momento, los poetas aluden a la etimología del término para describir todo tipo de danzas y circunstancias rituales, ya sean de carácter rural, militar o conmemorativo. A veces, incluso, desmenuzan la palabra y, como en el caso de Horacio, se sirven de procedimientos analíticos (*ter pede terram pellere*²⁴) como si fueran un sinónimo del verbo *tripudiare* (ALONSO 2011b), es decir expresiones semifraseológicas que subrayan la importancia del número tres en el desarrollo de la danza:

inter audacis lupus errat agnos,
spargit agrestis tibi silua frondes,
gaudet inuisam pepulisse fossor
ter pede terram²⁵.

De entre todas estas danzas, la más famosa es la que tiene lugar durante las ceremonias de los Salios²⁶, una práctica importantísima que acabó convirtiéndose en el referente más inmediato de la danza conocida como *tripudium*²⁷.

²² Los diccionarios nos informan de otro significado de este término, vinculado a las prácticas de adivinación y que nada tiene que ver con el ámbito de la danza (ALONSO 2011a, pp. 119-122).

²³ Muchas de estas danzas religiosas pudieron haber tener un ritmo tan característico que acabó dando nombre al baile mismo. De ser así, habría ocurrido algo similar a lo que sucede, por ejemplo, con el vals en las lenguas modernas, donde una misma palabra hace alusión al ritmo de la música y a la danza típica que se baila sobre ese ritmo (ALONSO 2011a, p. 118).

²⁴ Literalmente esta expresión quiere decir «golpear la tierra tres veces con el pie».

²⁵ Traducción: «el lobo se pasea entre atrevidos corderos, el bosque agreste esparce para ti su hojarasca y goza el cavador al golpear tres veces con su pie la odiada tierra» (Hor. *carm.* 3,18,13-16).

²⁶ Colegio sacerdotal de Roma que, junto con los Arvales, los Lupercos y los Fetiales, constituyen una de las principales *sodalitates* de la religión romana. Apelados, literalmente, «los danzantes», ejecutan importantes procesiones alrededor de la ciudad en los meses de Marzo y Octubre portando los famosos escudos del rey Numa (ALONSO 2011a, pp. 260-276).

²⁷ Esta vinculación del término *tripudium* a uno de sus bailes más característicos hace que los autores latinos se sirvan de esta palabra también cuando quieren aludir a una danza extranjera, cuyo nombre desconocen, pero que les recuerda a su propia realidad. Para ello, algunos historiadores como Tito Livio (Liv. 23,26,8-10) y Tácito (Tac. *ann.* 4,47,2-3) añaden a la

Poco a poco, sin embargo, este término que designa las danzas rituales, en general, -y la práctica de los Salios, en particular- va ampliando su significado hasta nuevos empleos que son prácticamente genéricos pues, en palabras de Thomas Habinek), «el nombre del paso saliar emigra a todo tipo de contextos» (HABINEK 2005, pp. 22-23. Así, al margen de determinadas situaciones absurdas en las que se perciben usos irónicos o peyorativos del término (GARELLI-FRANÇOIS 1995, p. 41), *tripudium* puede aparecer como sinónimo de *saltatio*.

Esta extensión de su significado es tan evidente que, en la mayoría de los casos, *tripudium* se puede presentar, incluso, con un valor metafórico referido, como hemos visto más arriba²⁸, a la danza del espíritu, es decir, al sentimiento de la alegría. En líneas generales, ésta es la acepción más habitual del término en latín medieval y en el paso a las lenguas romance, a pesar de lo cual, nunca se pierde su sentido original²⁹.

De nuevo en la Italia del Renacimiento, observamos que tanto el verbo *tripudio* como el sustantivo del que deriva (*tripudium*) se presentan con estos dos significados, es decir, el de danza y el de goce o alegría. Dante, por ejemplo, se había servido de ellos en varios pasajes (Pa. 12, 22 y Pa. 28,124), mientras que en los círculos culturales de Guglielmo, tenemos noticia de un documento notarial (VERONESE 1990, pp. 52-53) que define a su hermano Giuseppe Ebreo como *magister tripudiandi* a la hora de formar, en 1467, una sociedad «para enseñar a bailar, tocar un instrumento y cantar» (*in docendo tripudiare sonare ac cantare*).

A la luz de estos datos no pensaríamos en la rareza de un término que, por su propia evolución, parece totalmente legítimo para el título de este tratado. La única duda que nos asalta es por qué Guglielmo no se limita a copiar el título de su maestro Domenico (basado, por otro lado, en las afirmaciones del propio Vergerio) y decide, en cambio, introducir esta novedad. Las causas que

expresión los sintagmas *more suo* («a su manera») o *more gentis* («a la manera de esta gente») con la intención de afinar el significado del término (ALONSO 2011a, pp. 280-283).

²⁸ *Supra* n. 5.

²⁹ Así figura, por ejemplo, en el Vocabulario de Nebrija (1495/1951). También en castellano, Rodrigo Caro explica que la «saltación es un tripudio, baile o danza a compás» (CARO 1626/1978, p. 82), sin atender a distinciones entre estos tres términos.

explican esta elección tienen que ver, en mi opinión, con el carácter neoplatónico de su trabajo³⁰, la naturaleza de sus danzas y su personalidad de auténtico hombre del Renacimiento.

En primer lugar, la doble naturaleza de este término, cuyo significado tiene que ver no sólo con la danza como actividad física sino también con el hecho mismo de gozar y disfrutar, encaja perfectamente con la concepción humanista del baile vinculado a los momentos de ocio y tiempo libre: «la asimilación del neoplatonismo», dice Alessandro Pontremoli, «sobre todo en ambiente florentino, hace que la danza se viva como un elegante ornamento de la corte, un virtuoso pasatiempo» (PONTREMOLI 2006, p. 16). En este sentido, podemos retomar la idea con la que abrimos este apartado, según la cual Guglielmo persigue el ideal de unión entre música y danza, de manera que el hombre es capaz de expresar exteriormente con el gesto la síntesis de su individualidad con la inefable armonía de los sonidos, algo que le suscita un inmenso gozo (PONTREMOLI 1990, pp. 161-162).

Del mismo modo, hemos visto que el sustantivo *tripudium* se vincula desde sus orígenes a las danzas mágicas y religiosas de la antigua Roma, donde los poderes del número tres ejercen su influencia en muy diversas circunstancias. Guglielmo es consciente de este poderoso influjo y se muestra conocedor de las teorías numerológicas y mágicas, tan en auge en los escritos filosóficos de la época (PONTREMOLI 2007, p. 43). Para los neoplatónicos, el número tres representa la importancia del equilibrio, de la perfección y de la plenitud, una idea que trasluce, por ejemplo, en el corpus de Ficino, cuando en sus comentarios afirma «Dios gobierna con el tres todas las cosas, igual que con el tres las cosas se perfeccionan» (*De amore* 2,1).

Esta simbología del tres también está presente en la tridimensionalidad de la pintura, igual que en música se habla de la perfección del ritmo ternario³¹.

³⁰ Agradezco a la Profesora Nocilli la sugerencia de pensar en este factor imprescindible e íntimamente ligado al contenido del tratado.

³¹ Muy interesante a este respecto es el texto *Cuerpo, alma y espíritu* con el que Cecilia Nocilli acompañó sus coreografías sobre la teoría neoplatónica del s. XV y la de François Delsarte en el s. XIX, para XPOSED, presentada en 2010 en el Museo Patio Herreriano de Valladolid:

Así las cosas, no es extraño que Guglielmo se aproveche del término *tripudium* para referirse a un tipo de danza considerada por él mismo armoniosa y perfecta, un término que contiene en su propia raíz esa esencia poderosa trinitaria capaz de conducirnos a una unión con el universo y con Dios. Por todo ello, podemos decir que *tripudium* encarna mejor que ninguna otra palabra la visión neoplatónica de la danza promulgada por Guglielmo y supone, además, una forma de ornamento al encabezado de su obra, el añadido de un ligero matiz de significado con el que alimenta ese *quid* artificioso que hace único su legado (PONTREMOLI 1990, p. 166).

Conclusión

Domenico da Piacenza y Guglielmo Ebreo da Pesaro publican sus tratados de danza a mediados del s. XV. En un momento en el que las lenguas vulgares constituyen ya un vehículo habitual de las ideas humanistas, los dos deciden encabezar sus obras con título latino que las reviste de prestigio y autoridad. En uno y otro caso, los maestros se sirven de un vocabulario arcaico y clásico pero muy vinculado al contenido de sus trabajos.

En el caso de Domenico, se busca la legitimación de su obra al parafrasear una cita del tratado educativo de Vergerio. En este título (*De la arte de ballare et danzare/De arte saltandi et choreas ducendi*) se establece una distinción entre el baile como actividad general (*ballare/saltare*) y las danzas de sociedad practicadas en la corte (*danzare/choreas ducere*), danzas de elevadas cualidades estéticas y morales que son las que conoce el destacado bailarín. Guglielmo, por el contrario, huye de esta terminología y prefiere utilizar un sustantivo de compleja etimología que avala sus ideas neoplatónicas sobre la danza (*De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*). El empleo de un término ambiguo como *tripudium* le permite aludir a una danza de poderosas características, que se siente también en el alma y favorece la unión del bailarín con el cosmos y el universo.

http://museoph.org/MuseoPatioHerreriano/centro_de_documentacion/sustrato_urbano/il_gentillauro_xposed

La elección de este vocabulario preciso, acorde con el contenido de las obras y en consonancia con el trasfondo cultural de sus autores, no constituye por sí misma una razón de peso para pensar en los maestros como responsables de sus títulos. Fueran ellos o no, lo único cierto es que contaron con un excelente asesoramiento para cumplir con sus expectativas iniciales.

Lista de abreviaturas

- Cic. *Sest.* = Cicerón, *Pro Sestio*
Comm. *Instr.* = Comodiano, *Instrucciones*
Naev. *trag.* = Nevio, *Tragedias*
Prop. = Propercio, *Elegías*
Ov. *trist.* = Ovidio, *Tristes*
Schol. Hor. *carm* = Escolios a Horacio, *Odas*
Ov. *met.* = Ovidio, *Las Metamorfosis*
Culex = Apéndice Virgiliana, *El mosquito*
Catull. = Catulo, *Poesía*
Verg. *Aen.* = Virgilio, *La Eneida*
Caes. Arel. *serm.* = Cesáreo de Arlés, *Discursos*
Ov. *fast.* = Ovidio, *Los Fastos*
Acc. *trag.* = Accio, *Tragedias*
Hor. *carm.* = Horacio, *Odas*
Liv. = Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación (Ab urbe condita)*
Tac. *ann.* = Tácito, *Los Anales*
Pa. = Dante, *Paraíso*

Bibliografía

- | | |
|-------------------|--|
| AEPPLI 1925 | AEPPLI, Fritz: <i>Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen</i> (Halle: Niemeyer, 1925). |
| ALBERTI 1435/1999 | ALBERTI, Leon Battista: <i>De pictura</i> , 1435 (Madrid: Technos, 1999). |
| ALONSO 2011a | ALONSO, Zoa: <i>La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística</i> , Tesis Doctoral dirigida por el Profesor José Miguel Baños (Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2011) en http://eprints.ucm.es/13975/ . |
| ALONSO 2011b | ALONSO, Zoa: “Bailar en latín: expresiones fraseológicas y colocaciones”, en <i>Actas del XIII</i> |

- Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Logroño, 17-22 de Julio de 2011, en prensa.
- BIANCHI 1963 BIANCHI, Dante: “Un trattato inedito di Domenico da Piacenza”, *La Bibliofilia* 65 (1963), pp. 109-149.
- CARO 1626/1978 CARO, Rodrigo: *Días geniales o lúdricos*, 1626 (Madrid: Ediciones J. P. Etiembre, 1978).
- CASTELLI 1987 CASTELLI, Patrizia: “Il moto aristotelico e la «licita scientia». Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo”, en Patrizia Castelli et al. (eds.), *Mesura et Arte del Danzare, Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle Corti Italiane del XV secolo* (Pesaro: Gualtieri, 1987), pp. 35-57.
- CHANTRAINE 1968-1980 CHANTRAINE, Pierre: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots* (Paris: Klincksieck, 1968-1980).
- CORNAZANO 1455/1465 Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, ca. 1455 – ca. 1465.
- COROMINAS 1974 COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José Antonio: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1974).
- DOMENICO ca. 1455 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, f. ital. 972, ca. 1450-1455.
- ERNOUT 1932/2001 ERNOUT, Alfred, y MEILLET, Antoine: *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, 1932 (Paris, Klincksieck, 2001).
- FERRARI 2000 FERRARI, Monica: “*Per non manchare in tuto del debito mio*”: *L'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento* (Milano: FrancoAngeli, 2000).
- GALLO 1979 GALLO, F. Alberto: “Il Ballare Lombardo (circa 1435-75): i Balli e le Basse Danze di Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo da Pesaro”, *Studi musicali* 8 (1979), pp. 61-84.
- GALLO 1983 GALLO, F. Alberto: “L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio”, *Studi musicali* 12/2 (1983), pp. 189-202.
- GARCÍA-MATOS 1996 GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen: “Una polémica entorno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel del siglos XVI y XVIII”, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* 12/2 (1996), pp. 121- 134.
- GARELLI 1995 GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène: “Le danseur dans la cité: quelques remarques sur la danse à Rome”, *Revue des études Latines* 73 (1995), pp. 29-43.

- GLARE 1968/1982 GLARE, Peter (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, 1968 (Oxford: Clarendon Press, 1982).
- GUGLIELMO 1463 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, f. ital. 973, 1463.
- GUGLIELMO/AMBROSIO 1471-1473 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Giovanni Ambrosio, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, f. ital. 476, ca. 1471-1473.
- HAAS 1958 HAAS, Ottho: “Der Ursprung von ballare «tanzen»”, *Wiener Studien* 71 (1958), pp. 161-167.
- HABINEK 2005 HABINEK, Thomas: *The world of Roman song: from ritualized speech to social order* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005).
- KALLENDORF 2002 KALLENDORF, Craig W.: *Humanist Educational Treatises* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).
- LACERENZA 2010 LACERENZA Giancarlo: “Sulla figura del maestro di danza Guglielmo Ebreo da Pesaro, alias Giovanni Ambrosio, e la sua permanenza alla corte di Ferrante d’Aragona”, en <http://opar.unior.it/333/> (10/04/2012).
- MACCAGNI 1996 MACCAGNI, Carlo: “Cultura e saperi dei tecnici nel Rinascimento”, en Marisa Dalai Emiliani y Valter Curzi (eds.), *Piero della Francesca tra arte e scienza* (Venezia: Marsilio Editori, 1996), pp. 279-292.
- MORENO MUÑOZ 2010 MORENO MUÑOZ, María José: *La danza teatral en el s. XVII*, Tesis Doctoral dirigida por el Profesor Pedro Ruiz Pérez (Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010), en <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3448> (10/04/2012).
- NAEREBOUT 1997 NAEREBOUT, Frederick: *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: three preliminary Studies* (Amsterdam: Gieben, 1997).
- NEBRIJA 1495/1951 NEBRIJA, Antonio: *Vocabulario español-latino*, 1495 (Madrid: RAE, 1951).
- NOCILLI 2010 NOCILLI, Cecilia: “La danza histórica no es histórica: Perfil de una deconstrucción”, en Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli (eds.), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive* (Roma: Aracne Editrice, 2010), pp. 181-191.
- NOCILLI 2011 NOCILLI, Cecilia: *Coreografare l’identità. La danza alla corte aragonese di Napoli, 1442-1502* (Torino: UTET-Università, 2011).

- NORDERA 2007 NORDERA Marina: “Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura”, en Eugenia Casini Ropa (ed.), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* (Macerata: Ephemeria, 2007), pp. 23-32.
- PONTREMOLI 1990 PONTREMOLI, Alessandro: “Estetica dell’«ondeggiare» ed estetica dell’«aeroso»: da Domenico a Guglielmo, evoluzione di uno stile coreutico”, en Maurizio Padovan (ed.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e le corti italiane del XV secolo, atti del convegno internazionale di studi* (Pisa: Pacini Editore, 1990), pp. 159-168.
- PONTREMOLI 2006 PONTREMOLI, Alessandro: “La danza di Domenico da Piacenza, tra Medioevo e Rinascimento”, *Il castello di Elsinore*, 19/53 (2006), pp. 5-23.
- PONTREMOLI 2007 PONTREMOLI, Alessandro: “La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza nel XV secolo”, en Eugenia Casini Ropa (ed.), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* (Macerata: Edizioni Ephemeria, 2007), pp. 34-47.
- SMITH 1995 SMITH, A. William: *Fifteenth-Century Dance and Music: twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, 2 vols. (New York: Pendragon Press, 1995).
- SPARTI 1993a SPARTI, Barbara (ed.): *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De Pratica seu Arte Tripudii* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- SPARTI 1993b SPARTI, Barbara: “Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: the classical connection and Fifteenth-Century italian dance”, *Dance Chronicle* 16/3 (1993), pp. 373-390.
- SPARTI 2003 SPARTI, Barbara: “Humanism and the Arts: Parallels between Alberti’s On Painting and Guglielmo Ebreo’s On...Dancing”, en Katherine A. McIver (ed.), *Art and music in the early modern period: essays in honor of Franca Trinchieri Camiz* (Aldershot-Burlington: Ashgate, 2003), pp. 173-192.
- UNCETA 2007 UNCETA, Luis: “La Semántica Cognitiva”, en *Semántica, Etimología, Lexicología y Lexicografía latinas*, en http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=4 (10/04/2021).
- VERONESE 1990 VERONESE, Alessandra: “Una societas ebraico-cristiana in docendo tripudiare ac cantare nella Firenze del Quattrocento”, en Maurizio Padovan (ed.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e le corti italiane del XV secolo, atti del convegno*

internazionale di studi (Pisa: Pacini Editore, 1990), pp. 51-57.

WILSON 1988

WILSON David Raoul (ed): *Domenico da Piacenza. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms ital. 972* (Cambridge: The Early Dance Circle, 1988).

Zoa ALONSO FERNÁNDEZ

Licenciada en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis, galardonada con dos premios extraordinarios, lleva por título “La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística” y ofrece por primera vez en el panorama internacional una completa visión de la danza en la cultura latina hasta el siglo IV d. C. Miembro de la Academia del Lauro de la Universidad de Valladolid. Ha desarrollado estancias en la Université de Paris IV Sorbonne, la Harvard University, la Università degli Studi di Bologna y la Fundación Hardt de Ginebra (Suiza). Ha publicado diversos artículos, reseñas y participaciones en prestigiosos volúmenes científicos.