

lo mismo pudo entrarlo “Jacobo”: las pruebas tampoco las hay en ninguno de los dos supuestos, aparte de que París apenas si dista 150 kilómetros de Amiens.

Margaret Bent encabeza el Apéndice con el que concluye su libro con el homólogus que lleva el Libro VII del *Speculum, A l'entrade d'avrillo*, que lingüísticamente llama la atención por ir en occitano mezclado con francés. El contexto de Avignon parece harto sugerente para una obra de estas características, que difícilmente hubiese podido recogerse en Castilla y aún menos en Navarra (baste recordar la producción lírica de Teobaldo I, en lengua d'oïl) por mucho que el género se conociese en la Península. Por lo demás y sea quien fuere Jacobus de Hispania, llama la atención el que la difusión de su obra se limitase, en la medida en que se sabe, a Italia.

Puestos a especular, quiero imaginar a un Jacobus Hispanus ocupando un alto puesto en el organigrama de alguna orden monástica fuera del suelo español, probablemente en Italia, culminación de una carrera burocrática a la que apunta la gestión que se le encarga en 1325/6 y que le habría impedido dedicarse todo el tiempo que hubiese deseado a la música.

Margaret Bent insiste en su libro en que la identificación del Jacobus de Hispania, autor del *Speculum*, con un sobrino de Leonor de Castilla, esposa de Eduardo I de Inglaterra, es meramente hipotética. Esperemos que así se entienda en la literatura musicológica que seguro que generará, a la espera de nuevas evidencias. Entretanto no cabe sino dar la bienvenida a un trabajo tan sugerente como arriesgado.

Maricarmen Gómez
Universitat Autònoma de Barcelona
Carmen.Gomez@uab.cat

Licia Buttà, Jesús Carruesco, Francesc Massip y Eva Subías (eds.), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins l'Edat Mitjana / Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Ages*, Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica (Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga 1), 2014, 159 pp. + ils., ISBN: 978-84-942034-1-1.

Inaugura este volumen la colección TRAMA del Institut Català d'Arqueologia Clàssica, con la que se pretende dar a conocer los resultados de los grupos de investigación relacionados con este centro de la Universitat Rovira i Virgili sin

descartar la inclusión de trabajos de colaboradores procedentes de otras áreas. Entre los méritos que cabe destacar de este volumen cabe destacar su proyección internacional, limitada eso sí a la Península Ibérica e Italia (con una excepción), hecho que se refleja en la temática y en la procedencia de los autores. Además, se adopta una perspectiva realmente interdisciplinaria, en la que se tienen en cuenta las aportaciones al tema desde la filología, la arqueología, la codicología y la historia de las ideas. Por último, la visión de *longue durée* adoptada, que lleva al interesado en el tema de la danza y sus significados de la antigua Grecia a la Edad Media pasando por el Imperio Romano (Magna Grecia, Egipto, Bizancio), proporciona un panorama valiosísimo a través del estudio de diferentes aspectos; sólo uno de los casos analizados (las imágenes del salterio de la reina María producido entre 1310 y 1320 pero entregado a dicha reina en 1553) es ajeno al arco mediterráneo y su inserción resulta, en cierta medida, anómala, aunque sin duda se justifica como contrapunto de las observaciones contenidas en el resto de los trabajos y por su valor metodológico. Puede afirmarse, pues, que en realidad la obra ofrece una propuesta metodológica sobre el tema de la danza, sus significados y los relatos que se hacen de ella en textos e imágenes sobre la base de testimonios localizados en la zona mediterránea. Es este enfoque el que da coherencia al conjunto de los artículos y lo que permite al lector interesado que pueda realizar un recorrido por las principales cuestiones relativas al tema en una época y un área cultural bien definidos y con evidentes puntos de contacto entre sí.

Abre los trabajos una excelente introducción de Licia Buttà (pp. 6-7) sobre la importancia de estudiar la danza como relato gestual —ya tenga un significado ‘literal’ icónico, ya pueda interpretarse a un nivel simbólico—, como herramienta para expresar conceptos, creencias, ideas sociales o religiosas. Como subrayaban varias de las contribuciones, el gesto y el movimiento corporal definen un espacio físico, pero también social, en su dimensión sacra (religiosa, ritual) y profana (como lugar de convivencia, la ciudad; como forma de relacionarse). Si ciertas visualizaciones del baile pueden considerarse paradigmas, claves para aproximarse a la historia de las mentalidades, a su vez, los textos y las imágenes que ‘relata’ la danza sirven, a su vez como instrumento hermenéutico, o como una herramienta interpretativa analógica o alegórica. Esta doble perspectiva, la danza en cuanto paradigma epistemológico y los relatos e imágenes sobre ella como clave para aproximarse a su significación en un contexto geográfico y cultural determinados, otorga a los trabajos aquí recogidos un enorme valor metodológico.

Los textos están ordenados siguiendo una secuencia cronológica que permite seguir con facilidad la persistencia de ciertos motivos, su evolución y sus avatares. Crucial para entender las connotaciones políticas y religiosas de la danza en

toda la Antigüedad Clásica e incluso durante la Edad Media es el trabajo de J. Carruesco —verdadero pórtico metodológico y no solo por razones cronológicas de toda la serie— sobre la danza en la polis griega como elemento mediador y al tiempo articulador de espacios físicos (entre la ciudad y el campo, entre lo profano y lo sagrado) y políticos (entre grupos sociales diferenciados, por edad, género y estrato). Parte Carruesco de un minuciosísimo análisis de la etimología y usos del vocablo griego *χορός*, que incluía tanto el canto coral como la danza, normalmente como parte de ritos dentro de la polis. Después el autor se centra en tres textos épicos (la famosa écfrasis del escudo de Aquiles en *Iliada* 18, las festividades que tienen lugar en *Odisea* 8 y las danzas en el templo de Delos descritas en el *Himno a Apolo* atribuido a Homero). Acompaña su comentario de imágenes iconográficas encontradas en vasos, ánforas y platos de cerámica que concuerdan e iluminan las palabras y en no pocas ocasiones son representaciones que aluden a esos mismos textos homéricos.

Los tres trabajos que siguen puede decirse que son ramificaciones de este primero, ya que abordan casos concretos o aspectos particulares de lo explicado en este primer artículo, básico en la metodología seguida en ellos. En su estudio sobre las figuritas danzantes femeninas, normalmente en grupos de tres, descubiertas en Sicilia y que corresponden a la Magna Grecia, el uso de determinados instrumentos musicales con los que aparecen representadas y el lugar donde aparecen, en espacios o ritos relacionados con el agua, llevan a A. Bellia a la conclusión que representan ritos femeninos, una especie de rito de paso y de integración de las jóvenes y que señalaba su pertenencia a las mujeres nubiles: era una forma de exhibición ante los varones y un modo simbólico de prepararlas para el matrimonio y la maternidad. Por su parte, Eva Subías hace exhaustivo estudio de las figuras de las nereidas, de Afrodita y de los erotes en el bajo Egipto en época copta. El contexto en que aparecen parece evidenciar que en principio eran espacios dedicados a la representación teatral o parateatral (desfiles, procesiones, ritos), es decir, que actuaban a modo de instrucciones o ilustraciones mudas de la gestualidad efectuada en ese espacio y le daba valor escénico. Ahora bien, en el paso a la primera etapa del cristianismo y por su conexión con el elemento acuático y ritual, estas imágenes adquirieron un contenido religioso, alegórico, de carácter místico en que las figuras femeninas representaban el alma y el nacimiento surgiendo del agua la conversión. La intersección entre el lenguaje figurativo funerario (muchos de estos bajorrelieves parecían originalmente en espacios funerarios), el teatral y el litúrgico contribuyó a la supervivencia y transformación de la imagen de Afrodita, que sirvió de modelo para la representación de mártires cristianas en época temprana como santa Tecla.

Esta ambigüedad o capacidad de revestirse de significados diversos, incluso contradictorios, es puesta de manifiesto en el examen de la danza en la antigua liturgia cristiana, en especial en Bizancio que lleva a cabo N. Issar. La raíz griega de la liturgia bizantina hace fácil establecer el nexo con el concepto clásico χορός como práctica clave en la articulación de los diversos núcleos que integran la comunidad y la definición de los espacios diferenciados que éstos habitan. La danza así establece un lazo y una separación entre Dios y los seres celestiales frente a los apóstoles, entre los sacerdotes y la comunidad cristiana; y en el aspecto espacial, entre el cielo y la tierra, entre el interior y el exterior de la iglesia; y en su interior, entre el altar y el espacio de celebración para los fieles. La danza circular, alrededor de Dios, del altar o del transepto, simbolizaba además la armonía del universo con la divinidad, así como el misterio de la pasión y la redención como queda de manifiesto a través de la lectura de los textos patrísticos y de las ilustraciones de la resurrección o *anastasis* de manuscritos y murales bizantinos, así como de la arquitectura misma de los templos, en los que la girola o espacio que rodea al altar por detrás fue concebida para permitir danzas procesionales alrededor del altar.

De este modo, el artículo sobre Bizancio explica de manera fehaciente el principal canal en que se transmitió a la Edad Media cristiana el valor sagrado y ritual que tenía la danza entre los griegos. Estas ideas son retomadas en la segunda parte de los trabajos. Así F. Massip escribe unas interesantes páginas sobre la significación de la danza en círculo como símbolo de la armonía del universo, que desarrolla principalmente a través de textos e imágenes procedentes de fuentes religiosas europeas. Su valor simbólico no desdice de su realidad, como justamente subraya con insistencia el estudioso, sino que se imbrica en ella. En el contexto litúrgico, la danza en círculo, ya fuera en cadena abierta o corro (*carrola*, *ball rodó* en catalán), se bailaba sobre todo para celebrar la Resurrección de Cristo y se imaginaba no pocas veces asociado a las glorias y la música celestial como muestra la profusión de testimonios gráficos y escritos que recoge Massip. Especialmente interesante es que, por extensión, en los siglos XII y XIII el baile se asocia al culto mariano, como muestran algunas cantigas de Alfonso X y el *Llibre vermell de Montserrat*. Sin embargo, pronto y de manera muy evidente a partir del Cuatrocientos, la danza se intenta expulsar de las iglesias al atrio y se asocia simultáneamente cada vez más con lo diabólico y se convierte en metonimia del teatro y de la idolatría. A esta identificación contribuyen de manera decisiva las ilustraciones que acompañan las condenas de los *ludi scaenici* y de la adoración pagana que se hallan en los códices de finales del Medievo de la *Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona. De aquí a la conexión con la muerte y la condena eterna

de la *Danza de la muerte* hay una paso muy breve. Esta relación entre la danza y la muerte, que se convierten casi en sinónimos uno de otro es objeto de análisis del último artículo contenido el volumen y que es en realidad un breve resumen de las conclusiones del libro de E. Gertman, *The dance of death in the Middle Ages: Image, text, performance* (2010).

Pero antes de llegar a él tres textos examinan y profundizan en el carácter simultáneamente positivo y negativo desde el punto de vista de teólogos y moralistas de la danza en la Edad Media. En sus notas sobre la *Divina Commedia*, R. Fratini subraya cómo el baile aparece en los tres libros de la obra de Dante y no sólo en la descripción de la danza de los bienaventurados del *Paraíso*, que es el texto sobre el que normalmente se insiste. La danza como metáfora y como alegoría del movimiento descendente y circular aparece de manera clara en el *Infierno*.

La ambivalencia connotativa de la danza también es analizada por L. Buttà en las ilustraciones que adornan los márgenes del afamado *Salterio* de la reina María Tudor. Aunque su interpretación aislada sitúa el códice, producido en realidad entre 1320 y 1320, en un contexto festivo y cortesano, su relación con el texto resulta problemática y parece apuntar a la condena de esta actividad desde un punto de vista moralizante e incluso cortés, como actividad grotesca por quedar asociada a las ‘monerías/droleries’ propias de este espacio textual. Es sin duda una cuestión controvertida y que habría que situar en la polémica sobre la función de las imágenes en los márgenes de los códices medievales. Las dificultades en evaluar en cada caso cómo era considerada la danza en la Edad Media, como una actividad reprobable y asociada a lo demoníaco y a la condenación, o bien —en el otro extremo— como una metonimia del Paraíso y de la felicidad celestial queda de manifiesto en el comentario que ofrece L. Kovács de fragmentos de autores catalanes (Francesc Eiximenis, Bernat Metge, Isabel de Villena o Joan Roís de Corella), quienes encomian la danza asociada a las visiones místicas y celestiales como imagen de la inocencia y de la bienaventuranza, cargada de valores simbólicos y litúrgicos relacionados con la salvación y la vida eterna, pero reproban el baile como actividad lasciva y diabólica, que lleva a la peor de las muertes, literal y simbólicamente.

El volumen se cierra con una bibliografía colectiva utilísima y que servirá de punto de partida para estudios ulteriores. Se echa en falta un índice de las ilustraciones, numerosísimas, y acaso si hubiera sido posible que algunas de ellas fueran a color o de mejor calidad, ya que la descripción de su contenido se convierte en alguna ocasión en un acto de fe. Puestos a pedir —aunque conscientes de las horas que esta tarea hubiera comportado—, hubiera enriquecido muchísimo el

manejo de este volumen un índice temático y una relación de los autores y textos citados. No obstante, la edición ha sido realizada con gran pulcritud a pesar de la diversidad lingüística de los artículo y los fragmentos aducidos.

Cabe destacar por encima de todo la coherencia metodológica de los trabajos recogidos, centrados en analizar la danza relatada (imaginaria o real, con palabras o mediante imágenes) como paradigma interpretativo. Es cierto que esta aproximación deja de lado otras posibles: la danza en cuanto *performance* y su carácter parateatral, que enlaza la oralidad y la escritura, aspectos relevantes como se desprende de la variedad de los testimonios aducidos y examinados en este denso puñado de estudios. Vale la pena leerlos por la propuesta de análisis que avanzan y en la que coinciden —hasta el punto que algunas ideas y textos se repiten en casi todos ellos— y por la densidad de información y la selección de casos que ofrecen. Sin duda constituyen una aportación valiosísima para clasicistas y medievalistas en general, no sólo para quien esté interesado en el tema de la danza, sino para cualquier estudioso de la espiritualidad, la vida material y la cultura de la Antigüedad Clásica y la Edad Media.

María Morrás
Universitat Pompeu Fabra
maria.morras@upf.edu

Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press (Oxford-Warburg Studies), 2014, vii + 233 pp., ISBN: 978-0-19-872325-7.

En este volumen, Mary Carruthers reúne y actualiza seis trabajos que, como argumenta en ‘Preface and Acknowledgements’ (pp. v-vii), pese a su brevedad ‘de-liberada’ invitan a la reflexión y al debate (“It is deliberately a rather short book, *brevitas* being a trope (as I will argue later) that not only invites augmenting, but in so doing provides the motive force of further discussion”, p. v) y que giran en torno al conocimiento de la experiencia estética, desde un planteamiento global.

En ‘Introduction: Making Sense’ (pp. 1-15), la autora establece que para su análisis parte del principio de la ‘experiencia sensorial humana’ (“The essays in this book all begin from the premises that medieval aesthetic experience is bound into human sensation and that human knowledge is sense-driven, the agents of which are all corporal”, p. 8), y cuestiona que el principio de Belleza se fije a partir de lo divino y, por lo tanto, que el componente ‘teológico’ esté presente en