

Música y danza en la corte aragonesa de Nápoles del siglo XV: nuevas perspectivas

Cecilia NOCILLI

El desarrollo teatral que se va perfilando en la península italiana a lo largo del siglo XV en las entradas principescas se aprecia también en los recibimientos tributados a los reyes aragoneses en Nápoles (1442-1502). Los arcos y puentes efímeros, los numerosos ministriles, la calidad musical durante el desfile y sus descansos son elementos que dan realce a estas ceremonias político-encomiásticas que presuponen una maquinaria organizativa profesional de gran dispendio económico. La fiesta es una ceremonia ostentativa de magnificencia y poder que derrocha los bienes conseguidos con gran trabajo¹.

Con anterioridad a los años ochenta del siglo XV, la secuencia de la ceremonia urbana en Nápoles se desarrolla siguiendo un itinerario definido, como se observa en la entrada de Alfonso I, el Magnánimo (r. 1442-1458) en 1421: llegada por la *Porta del Mercato*, procesión de la comitiva real y paso obligatorio por los cinco *Seggi di Nobiltà* o sedes de la nobleza de la ciudad partenopea. Estos *Seggi di Nobiltà* o *Sedili* de Nápoles, que se remontan a 1268, administran la ciudad en sus edificios o palacios donde se desarrollan los actos más importantes en honor del rey. Los cinco *Seggi* más importantes son Nido, Capuana, Montagna, Porto y Portanova². Ninguna autoridad podía abstenerse de pasar por los cinco palacios más antiguos e importantes de la nobleza napolitana. En la *Defensio Neapolitanae nobilitatis* (ca. 1480), Tristano Caracciolo describe el *Seggio* noble como una institución político-social adecuada para la formación de sus jóvenes³. La importancia del linaje nobiliario era objeto de

1. ATTOLINI, Giovanni. *Teatro e Spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, p. 30.
2. Riccardo Filangieri afirma que los organizadores del Triunfo de Alfonso fueron los representantes de esos cinco *Seggi*: Matteo de Gennaro, Cola Maria Bozzuto, Dragonetto Bonifacio, Tommaso Carafa y Boffardo Cicinello. FILANGIERI, Riccardo (ed.). *Una Cronaca napoletana figurata del Quattrocento*. Nápoles, L'Arte Tipografica, 1956, p. 28.
3. VITALE, Giuliana. «Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento». *Società Napoletana di Storia Patria (ASPN)*, 105, 1987, p. 71. *Praecepta*, Monti Sabia, nn. 24-25. Giuliana Vitale describe también la prueba de «li quattro quarti» que los nobles de ese *Seggio*

una fuerte controversia encabezada especialmente por Francesco Elio Marchese que consideraba que la nobleza no debía estar supeditada al nacimiento o a la filiación a un determinado *Seggio*: «sicut ovis pavonum in gallinarum nido positus, non pulli gallinacei, sed pavonini nascuntur, et e contra»⁴.

En *De magnificentia* (1518), Giovanni Pontano pone de manifiesto que uno de los símbolos del poder nobiliario era el palacio y su valía ideológica emblemática. Esto se refleja en que en todas las entradas importantes de la historia aragonesa la comitiva recorre las calles de la ciudad deteniéndose en los cinco *Seggi* para festejar con los homenajeados y sus invitados:

(...) da dove ascesi nella piazza degli Armieri si viddero bei fundaghi di mercadanti pieni di drappi, così di oro, come di seta, e di lana, con nuovo apparato de panni di razza, e di seta con gran numero di donzelle adorne, che con incredibil alegranza giubilando ballavano, e dopo, ch'alquanto il Re fermossi intermesso il ballo, e suono, tutte quelle in atto di riverenza venerorno Suo Maestà, come Signore, e difensore della pudicitia loro, il simile facendo gli huomini, applaudendolo, come conservator della loro vita, e beni; indi pervenuto al Seggio di Porto, lo ritrovò similmente apparato, e da donzelle occupato, che l'istesso ballare con suoni, e canti osservavano, e l'istesse riverenze ricevute, ascese à quel di Nido, il quale era più ornato del primo, e secondo; & avuta la simil veneratione, & applauso, s'invìo verso quel di Montagna, ov'hebbe duplicata congratulatione d'huomini, e donne⁵.

Nápoles se distingue del resto de ciudades italianas en la gestión jerárquica del poder: la monarquía centraliza todos los poderes civiles y la nobleza administra una suerte de *città comune* según el modelo toscano. Por un lado, están los representantes del reino con sus innumerables castillos heredados de la anterior dominación angevina; por otro, la baronía y la nobleza napolitana con sus palacios, su cultura y sus tradiciones fuertemente arraigadas en sus sedes jurisdiccionales. Estos dos niveles de poder no son antitéticos; más que de una relación de abajo hacia arriba y viceversa, deberíamos hablar de una circularidad entre la corte aragonesa y la baronía napolitana a pesar del constante enfrentamiento entre sí. Por consiguiente, el paso preceptivo de la procesión real por el *Seggio* para saludar a sus nobles damas y jóvenes no se debe percibir como habitual o como uno más de los muchos usos civiles y ceremoniales. Además del valor social que conlleva, es más bien un gesto de reverencia del

gio tenían que superar. Nápoles, Biblioteca Nazionale, ms XVE.44, *Capituli e reformatiune* (1520), f. 18r; VITALE, G. «Modelli culturali...», p. 67.

4. VITALE, G. «Modelli culturali...», p. 71.

5. SUMMONTE, Giovanni Antonio. *Dell'istoria della città e regno di Napoli*. 4 vols. Nápoles, Antonio Bulifon, 1675, vol. 3, p. 11.

soberano aragonés hacia el sector más potente política y administrativamente de la ciudad de Nápoles por su historia, antigüedad y tradición. Al mismo tiempo, el *Seggio* recibía al monarca aragonés y se sometía a su majestad como auspicio de una buena relación para el futuro entre ambas partes.

Durante las entradas reales, las damas de la familia aragonesa celebraban un rito de bienvenida fuera de la Puerta del Mercado; seguidamente, los hijos varones del rey aragonés saludaban al homenajeado del evento y, por último, hacían lo mismo el soberano y su séquito. El cortejo real alcanza un clímax de efectos sonoros y visuales con la llegada del palio o del carro triunfal real incluso en presencia de represalias políticas que trastornan el orden procesional, como en el caso de la entrada de Alfonso I⁶. Ministriles y trompetas abren el cortejo para atraer la atención del espectador y, por regla general, los príncipes y barones del reino junto con el clero encabezan la procesión en orden de importancia. Delante del palio o carro triunfal desfilan, en orden jerárquico, los embajadores, la familia aragonesa y, por último, sus invitados.

A partir de los años ochenta se observa un aumento de elementos decorativos, como arcos y puentes efímeros, fuentes de vino y enramadas, y se da énfasis a la fiesta privada que tiene lugar después de la ceremonia de ostentación por las calles de la ciudad. Alfonso, duque de Calabria, se detiene en los *Seggi* de la ciudad y en las dos residencias más importantes de Nápoles: Castel Nuovo, sede de la familia real, y Castel Capuano, donde reside con Ippolita Sforza y sus hijos. Las conmovedoras palabras de Leostello, cronista del duque de Calabria, sobre el encuentro de los cónyuges —«con muy delicados besos y plácidos abrazos que todos lloraban de ternura con solo verlos»— y de sus momentos íntimos —«durmió con su mujer sin que se saciaran de mirarse el uno al otro»⁷— hablan de la fiesta privada celebrada por la llegada de Alfonso. En este caso no se pone de manifiesto el aparato de ostentación sino la

6. Un desagradable episodio causado por el príncipe de Taranto, documentado detalladamente por Angelo Di Costanzo y Giovanni Antonio Summonte, cambia el orden del desfile. El príncipe de Taranto, contrariado, se dirige al «Maestro di Cerimonie» que no quiere mezclarse en la procesión con los demás barones derrotados en la conquista de Nápoles «ya que le correspondía parte del triunfo por haber tenido mucho que ver en la victoria». Informado Alfonso de lo que sucedía, cambia la disposición inicial y ordena que todos los barones lo sigan detrás de su carro dorado. DI COSTANZO, Angelo. *Historia del Regno di Napoli*. L'Aquila, Appresso Giosepe Cacchio, 1582, Libro XIV, p. 401; SUMMONTE, G. A. *Dell'istoria della città...*, Tomo III, p. 1.
7. «Effemeridi de le cose fatte per el Duca di Calabria (1484-1491) di Joampiero Leostello da Volterra». *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle provincie Napoletane*. Gaetano Filangieri (ed.). 6 vols. Nápoles, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883, vol. 1, p. 127 (26 de diciembre de 1486).

esfera íntima y familiar que hoy dejaríamos tras bambalinas en la esfera privada. La fiesta privada se separa cada vez más de la fiesta urbana y lo que sucede dentro de palacio, incluidos sus aspectos recreativos, no se especifica, dejando lugar más bien a la descripción de las joyas que llevan los caballeros del cortejo.

A tal propósito, es importante observar que la entrada en 1506 de Fernando el Católico en Nápoles es un ejemplo elocuente de cómo la estructura ceremonial urbana se va complicando en los planos escénico y organizativo⁸. La procesión se interrumpe para que los más destacados barones y aristócratas napolitanos de la ciudad se dirijan al palacio privado del conde de Mene, donde se había preparado una fiesta en honor del nuevo rey de Nápoles. Avanzada la noche, tras una prolongada estancia privada en la residencia, la procesión ceremonial llega a su fin en Castel Capuano donde se agasajará a las reinas de la corte aragonesa. La esfera privada va cobrando cada vez más importancia aún en las entradas reales, interrumpiendo incluso la ceremonia de la procesión real.

Los mapas y planos antiguos de Nápoles permiten reconstruir el recorrido de la procesión real por los cinco *Seggi* de la ciudad. Debido a la importancia y a la cantidad de información que generó la entrada en Nápoles en 1443 de Alfonso I el Magnánimo, conocemos detalladamente el trayecto y las paradas efectuadas a lo largo y ancho de la ciudad partenopea. A través de la descripción de Antonio Beccadelli, el Panormita⁹, la secuencia exacta de la procesión se puede sintetizar de la siguiente manera:

1. Porta del Mercato
 2. Seggio di Portanova (a través de Strada de' Banchi, S. Giovanni a mare)
 3. Seggio di Porto
 4. Seggio di Nido¹⁰
 5. Seggio di Montagna
-
8. BERNÁLDEZ, Andrés. *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, p. 521; KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001.
 9. BECCADELLI, Antonio (Panormita). «De Dictis et Factis Alphonsi Regis Aragonum». *Thesaurus Criticus*. Janus Gruterus (ed.). 4 vols. Florentiae, Sumtibus Societatis, 1739, vol. 2, pp. 123-126. Summonte también es particularmente minucioso en su descripción de la entrada de Alfonso el Magnánimo aun cuando no coincida exactamente con la de Panormita, sobre todo en la relación de los *Seggi* visitados. Summonte elimina el *Seggio di Portanova* y añade el de *Popolo*. A pesar de esta discrepancia, Summonte indica que el carro triunfal de Alfonso el Magnánimo fue colocado sobre la puerta de la iglesia de San Lorenzo «en la parte interna», donde permaneció hasta 1580 cuando los frailes reformaron la iglesia.
 10. El término *Nido* del relativo *seggio* es una corrupción de *Nilo*. La estatua de época romana es un testimonio de la presencia de una antigua colonia egipcia en este sitio. Sin duda, la

6. Chiesa Maggiore
7. Seggio di Capuana
8. Castel Capuano

El mejor plano de Nápoles para ubicar los sitios citados por Panormita es el que aparece en *Civitatis Orbis Terrarum* (1597-1599) que copia la cartografía de Antonie Lafrery de 1566. Las leyendas numeradas de este plano permiten situar con facilidad los emplazamientos más importantes de Nápoles. De acuerdo con el humanista napolitano, el recorrido arranca en la Porta del Mercato, donde se derriba parte de las murallas para facilitar el paso del carro triunfal del rey según el antiguo uso romano, y se concluye en Castel Capuano (Fig. 1).



FIGURA 1. 1. Porta del Mercato / 2. Seggio di Portanova / 3. Seggio di Porto / 4. Seggio di Nido / 5. Seggio di Montagna / 6. Chiesa Maggiore / 7. Seggio di Capuana / 8. Castel Capuano¹¹.
BRAUN, Georg y HOGENBERG, Franz. *Civitatis Orbis Terrarum*. Colonia, 1597-1599.

- lectura más fascinante sobre las transformaciones ocurridas en Nápoles hasta nuestros días es el estudio de DE SETA, Cesare. *Napoli*. Roma-Bari, Giuseppe Laterza & figli, 1981, p. 40.
11. Aún hoy es posible recorrer el trayecto de la procesión real: el *Seggio di Portanova* sigue en la plaza homónima y el de *Porto* entre Mezzocannone y Via Sedile di Porto; el *Seggio di Nido*

Centros festivos urbanos importantes del recorrido son la *Piazza dell'Incoronata* y la *Piazza della Sellaria*, donde se corrían justas y torneos *a soggetto*¹² (Fig. 2):



FIGURA 2. *Piazza dell'Incoronata*. BRAUN, G. y HOGENBERG, F. *Civitas Orbis Terrarum*. Colonia, 1597-1599.

El número 36 indica la iglesia *dell'Incoronata* que da nombre a la calle con el número 68. En la *Piazza dell'Incoronata* se colocaba la tarima real que acogía a la familia aragonesa durante las justas y torneos de los festejos. La *Piazza della Sellaria* era un sitio tan querido por los aragoneses que las justas llegan a adoptar su nombre:

está situado junto a la estatua del río Nilo y los *Seggi* Capuana y Montagna a lo largo de Via dei Tribunali.

12. El *torneo a soggetto* es un entrenamiento atlético con armas en forma de representación teatral que posee una temática de marcado valor dramático y expresivo dentro de una ambientación espectacular. NOCILLI, Cecilia. *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonesa di Napoli (1442-1502)*. Torino, UTET-Università, 2012, pp. 68-74.



FIGURA 3. *Piazza della Sellaria*. BRAUN, G. y HOGENBERG, F. *Civitatis Orbis Terrarum*. Colonia, 1597-1599.

El número 63 corresponde a la *Strada della Sellaria* y su relativa fuente. El espacio es muy reducido respecto de *L'Incoronata* lo que con toda seguridad refleja las transformaciones que las justas y los torneos sufrirán durante el *Quattrocento* en toda Italia¹³.

La mayoría de fuentes consultadas para el análisis de las danzas presentes en las entradas triunfales de Nápoles ofrece información sobre la tipología festiva aragonesa. La tradición de cantar y bailar está avalada por una serie de testimonios recogidos en la iconografía de los siglos XIV y XV, así como en el repertorio poético-musical que ha llegado hasta nosotros en España e Italia. Las referencias coreicas de los cronistas durante el paso de Alfonso I en calidad de rey de Nápoles por los *Seggi* generalmente hablan de danzas acompañadas por el canto de «dame et civelle» napolitanas, «donne, così Vergini come maritate, vestite superbissimamente, le quali ballando al suono di diversi istromenti, riverirono il Re, che passava, chiamandolo padre, et conservatore della pudicitia loro»¹⁴. La belleza de esas mujeres, el esplendor de sus vestidos y la sumisión femenina a quien debía defender su honor es lo que más llama la atención de cronistas y espectadores.

13. NOCILLI, C. *Coreografare l'identità...*

14. FACIO, Bartolomeo. *Fatti d'Alfonso d'Aragona primo re di Napoli*. Vinegia, appresso Giouanni et Gio. Paolo Gioliti De' Ferrari, 1579, p. 288.

Los bailes interpretados por las doncellas napolitanas en los *Seggi* de la ciudad son del antiguo género coreico festivo de tradición medieval que une canto y danza, como la *carola*, la *ballata* y la *canzone a ballo*. La familiaridad y la naturalidad de este lenguaje coreico en las fuentes pone de manifiesto la espontaneidad de unas danzas que permiten la inmediata incorporación y participación del invitado «en medio del baile». Estas danzas son una expresión de júbilo que las doncellas tributan al nuevo rey durante la entrada de Alfonso I. Las descripciones recogidas no describen coreografías complejas o acrobáticas, o que requieran una elevada habilidad técnica para su interpretación; tampoco sugieren un lenguaje en línea con la *retorica della meraviglia* de la esfera teatral. Su sencillez responde a una doble función simbólica y social: júbilo por el nuevo rey y sumisión femenina. En el palacio del *Seggio* sus hermosas doncellas se reúnen para ofrecer máxima deferencia y obediencia al Magnánimo.

El papel femenino en la danza de los *Seggi* napolitanos tiene una función específica dentro de la organización de la fiesta urbana. Las damas rendían honor a los invitados con su belleza, sus ornamentos y sus galas, así como con la danza, y posteriormente reverenciaban al invitado con un claro gesto de besamanos —«las mujeres iban una por una a besarle las manos»— o, como en el caso de Alfonso I, con una súplica de protección y conservación de su pudicia¹⁵. Por el contrario, el saludo de los caballeros al rey de Nápoles demuestra su gratitud «como protector de sus vidas y bienes». La pureza para las doncellas napolitanas y la vida y sus bienes para los hombres del *Seggio* son los signos de sumisión hacia el nuevo rey de Nápoles.

La entrada de Ippolita Sforza en Nápoles nos permite observar que la participación exclusiva del género femenino en las danzas y en los cantos de los *Seggi* no siempre está clara. Durante la entrada de la duquesa de Calabria en 1465 «progrssi sunt ad nobile theatrum porte Nove, quod undique paratum erat pannis sericis auro et bixo contestis ac nobilibus viris virginibus et mulieribus splendide indutis et comptis corizantibus et saltantibus in eodem in transitu ipsius sponse»¹⁶. Y en los días siguientes: «in qua per singulos dies omnes gentes utriusque sexus vacabant per totam civitatem diversis triumphis ac ludis et choreis cum canticis et sonitibus diversis donec prepararentur omnia que pertinebant ad diem festum sollempne coniugu ipsorum coniugum»¹⁷. Toda la nobleza —hombres, doncellas y esposas de los *Seggi*— dan «corinzantibus et saltantibus» la bienvenida a Ippolita Sforza.

15. DI COSTANZO, A. *Historia del Regno di Napoli...*, p. 419. Fiesta ofrecida en 1452 por Alfonso I en Nápoles en honor del emperador Federico III y de Eleonora de Portugal.

16. DE TUMMULLIS DA SANT'ELIA, Angelo. *Notabilia Temporum*. Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1890, p. 133.

17. *Ibid.*, p. 134.

Otro ejemplo lo encontramos en la carta que los hermanos de la duquesa de Calabria, Filippo Maria Sforza y Sforza Maria, envían a Francesco Sforza relatando la entrada de Ippolita en Nápoles¹⁸. Estos observan y destacan en la misiva lo que les resulta distinto de sus tradiciones, pero es la moda aragonesa lo que mayormente llama su atención. El luto que afligía el reino por la muerte de Giovanna de Chiaromonte, reina de Nápoles, obligaba a la corte de Ferrante de Aragón a vestir de color *morello*. La «cadena de oro con muchas vueltas» que ostenta Eleonora de Aragón evoca en los Sforza la de Antonio Cincinello, su embajador napolitano en Milán¹⁹. No se incluye ningún apunte sobre las danzas, pero sí muchos detalles sobre el aparato de los aragoneses en la fiesta oficial de un matrimonio político que instituía una fuerte alianza entre Milán y Nápoles²⁰.

Con el tiempo, las danzas de júbilo interpretadas por las doncellas en los *Seggi* napolitanos pierden importancia y afinidad con la condición noble del lugar; en la fiesta privada se ostentan las habilidades coreicas femeninas y masculinas de la corte aragonesa; el repertorio coreico de corte se complica cada vez más alejándose decididamente de la danza en corro o en cadena y la fiesta fuera del palacio se va relegando al pueblo y a su cultura, a sus bailes y a sus expresiones y aclamaciones.

La danza en la crónica poética *Lo Balzino* (ca. 1498) de Rogeri Pacienza di Nardò

Las entradas reales aragonesas registran nombres de pueblos y pequeñas ciudades con una existencia menos vistosa, paralela a la gran ciudad, pero similar a otras de la nobleza napolitana en cuanto a gusto, suntuosidad y esplendor artístico. Los barones y aristócratas crearon en la periferia del reino pequeñas cortes autónomas,

18. Archivio di Stato di Milano. Potenze estere. Nápoles, 1465. Carta de Filippo Maria Sforza y de Sforza Maria al padre Francesco Sforza. CANETA, Carlo. «Le sponsalie di casa Sforza con casa d'Aragona». *Archivio Storico Lombardo*, 10 (1883), pp. 769-782.
19. *Ibid.*, p. 780: «tutte vestite de bruna o berrettino o morello al habito nepolitano e con il mantello ale spalle. Madonna Elionora era la prima vestita de una camora de drappo doro morello, et una turcha de velluto morello de sopra et una cathena d'oro a parecchie fille al collo, como è quella che porta domino Antonio Cincinello».
20. También en Ferrara, cuando Eleonora de Aragón entra en 1473 como esposa de Ercole d'Este, los cronistas anotan los vestidos *alla napoletana* y la cantidad de trompetas, *pifferi* (ministriles) y tambores que acompañaban la procesión. OLIVI, Luigi. *Delle Nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona*. Módena, Antica Tipografia Soliani, 1887, p. 33. «...Et intrò in Corte et fu accompagnata la dicta Madonna Leanora dal Cardinale Roverella e da lo Ill.mo Duca Hercole, et era vestida di panno d'oro a la Napolitana, con una Corona d'oro, e di perle in testa, con uno baldacchino di panno d'oro sopra la testa; e fughe cento venti Trombete et 50 Pifferi, e Tamburini di più paesi».

con músicos, artistas, espléndidos castillos y palacios dentro de una estética en nada inferior a las de los grandes barones napolitanos. Nardò y Lecce, dos ciudades del reino napolitano-aragonés, tuvieron la suerte de contar con barones relacionados con el ambiente humanístico del reino napolitano. Los hermanos Andrea Matteo y Belisario Acquaviva recrearon e introdujeron los deleites literarios de la Nápoles aragonesa en sus entornos. En Nardò, Belisario Acquaviva instituyó la Accademia del Lauro donde se razonaba sobre letras y poesía. Por tanto, los hermanos Acquaviva representan una convergencia positiva entre feudalismo y humanismo²¹.

La crónica *Lo Balzino* de Rogeri de Pacienza di Nardò (ca. 1498) es un claro testimonio de esta cultura periférica del reino²². Cuando en 1496 Isabella del Balzo, esposa de Federico de Aragón, recibe en Lecce la noticia de su subida al trono como reina de Nápoles, todas las ciudades del reino que atravesaría en su viaje hacia esa ciudad se comprometieron a recibirla dignamente. Para dicha ocasión, Rogeri de Pacienza di Nardò compone uno de los testimonios poéticos más extraordinarios por lo minucioso y genuino de las descripciones de los arcos, fiestas, farsas, juegos y bailes hechos en honor de una reina²³. *Lo Balzino* y el *Triunfo* están dedicadas a la hermana mayor de Isabella del Balzo, Antonia, mujer de Giovan Francesco Gonzaga, señor de Sabbioneta. Tras la muerte del marido, Antonia del Balzo se une a su hermana en Lecce junto a sus dos hijos, Federico y Dorotea.

Rogeri afirma que su obra está dirigida a las damas, por lo que cita jerárquicamente sus nombres y su clase social en cuanto mujeres de barones, marqueses y notarios:

21. BENTLEY, Jerry H. *Politica e Cultura nella Napoli rinascimentale. (Politics and Culture in Renaissance Naples)*. Princeton, Princeton University Press, 1987). Nápoles, Guida Editori, 1995.
22. Mario Marti, responsable de la edición moderna de *Lo Balzino* y del *Triunfo* de Rogeri de Pacienza, afirma que esta obra fue compuesta entre febrero y octubre de 1498, datación que está confirmada por una serie de indicios que el mismo poeta nos ha dejado en su crónica. El primero es la expresión *regina nova* con la cual a menudo Rogeri se refiere a Isabella del Balzo. El segundo concierne la edad de la hija de la reina, la infanta Isabella, de ocho años cumplidos. Por último, Rogeri se dirige a Antonia del Balzo, hermana de la reina, como si ya estuviese en la corte de Isabella y sabemos que su traslado a Nápoles se produjo en noviembre de 1497. ROGERI DE PACIENZA DI NARDÒ. «Lo Balzino». *Opere: cod. per. F 27*. Mario Marti (ed.). Lecce, Milella, 1977, pp. 53-280.
23. El título completo de *Lo Balzino* reza: «Incomenza el libro, seu trattato, nominato *Lo Balzino*, continente la origine e discesa de l'inclita e felicissima casa Del Balzo, e de la vita con la avversa e prospera fortuna de la serenissima signora nostra diva Isabella Del Balzo, nova regina del regno de Sicilia et Hierusalem, etc., composto per Rogeri de Pacienza de la città de Neritò». *Ibid.*, p. 61.

Queste danzarno avante a la regina,
 che de angele parean un vero coro:
 Isotta bella, angelica e divina,
 moglie a Agelillo de notar Santoro;
 de Cicco baron la moglie Trosolina,
 e un'altra per cui ardo, vivo e moro:
 Iulia bella che oscurar fa 'l sole
 cum chiara vista e sue dolce parole²⁴.

El poeta no se ocupa del ámbito político napolitano o aragonés, sino exclusivamente de las manifestaciones festivas organizadas por los barones del reino²⁵. Las entradas de Isabella del Balzo como reina del dominio aragonés se desarrollan en un contexto pastoral y bucólico fuertemente marcado.

Arcos, guirnaldas, fuentes de vino y de agua de rosas, árboles llenos de frutos de los que se podía comer en abundancia son las decoraciones que embellecen los pueblos y pequeñas ciudades meridionales para celebrar el paso por ellas de la nueva reina de Nápoles. Los arcos efímeros son la decoración principal ya que, además de indicar el punto de paso de la comitiva real, definen la colocación estratégica de músicos y ángeles alegóricos, y de toda manifestación parateatral ofrecida a los monarcas.

Como hemos podido observar, en la entrada de Alfonso I en Nápoles y otros importantes acontecimientos, el canto y la danza eran imprescindibles para amenizar el paso de la comitiva por los *Seggi* de la ciudad. La crónica *Lo Balzino* describe una tradición similar de las mujeres del cortijo de Campi que bailan cantando en honor de Isabella del Balzo, su reina:

Mangiato ch'ebber tutti, la matina
 le casaline ficero danzare,
 avante tutte quante a la regina
 cum gran dolceza le fecero cantare²⁶.

En esta crónica poética, Belisario Maremonte y Giulia Paladini, los barones de Campi, emergen como los más refinados señores del reino de Nápoles. Su «castillito era un paraíso», decorado con tan buen gusto por Giulia Paladini, que Isabella del Balzo «parecía no saciarse nunca de mirarlo y contemplarlo todo»²⁷. Estos nobles disponían de una

24. *Ibid.*, p. 170.

25. Mario Marti sintetiza el trabajo de Rogeri como «una íntima conversación familiar». *Ibid.*, p. 35.

26. *Ibid.*, p. 152.

27. *Ibidem*.

corte autónoma capaz de ofrecer espléndidas fiestas según el más exquisito gusto de la época. Giulia Paladini es la destinataria del manuscrito F 27 de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia que contiene la crónica de Rogeri de Pacienza di Nardò. Rogeri estuvo en la corte de Luigi Paladini, padre de Giulia y virrey de Terra d'Otranto, quien probablemente introdujo al poeta en la corte aragonesa de Nápoles.

En *Lo Balzino*, el refinado Andrea Matteo Acquaviva recibe en Gioia del Colle a la reina y su corte. El convite de un grupo de esclavos en el patio del castillo es un testimonio vivo de una manera particular de bailar y de «romanzare» en 1497:

Depo' mangiar, se fece / una tanza
ne l'inchostro del castello de Scavoni;
en el ballare ciascun romanza,
gridando ad alta voce in lor sermoni;
e po' ciascun bevea a lor usanza,
mascoli, donne, grandi, ancor garzoni;
saltando como caprii girava,
et insiem tutti tal parol cantava [...] ²⁸.

El texto *O rauias natgradum*, supuestamente en croata, describe una vieja historia del siglo XV en la que el prisionero Voivoda (del eslavo *vaivod*, príncipe) invoca la libertad para poder luchar contra los turcos. En este contexto se nota un fuerte componente popular en el que «hombres y mujeres bailaban juntos» en el colmo de la rudeza de los «sermones» gritados durante la danza, entre el vino y el desenfreno de unos saltos que los asimilan a cabras. Si, como nos recuerda Rogeri, «no encontraréis mujer aldeana que no sea gentil y similar a Diana», el poeta elogia a las mujeres eslavas de otra manera respecto de las damas de otras fiestas de *Lo Balzino*:

Masculi, donne, in quella insiem ballavano.
La prima Iuba fo, moglier de Vuico,
(e) de Rasco la mogliere Radoslava;
Buciza, che è sorella del bon Milco,
e quella bella faccia de Bugzava,
e Ruscïa, moglie ancor de Sutco;
de Radognio la canata, nome Stia,
che più de l'altre sceppando bevia.
Ziveta vidi ancor ballar cum Ratco;
Radeglia cum Iurco, e Chiuro cum Miliza;
Radicchio cum Bucetta, e Slava e Petco;
Radoslauce e Stana, Iunco cum Staniza;

28. *Ibid.*, p. 162.

Buca e Busicchio, Mila e Gratco,
 Bucascino e Brita, Dusco e Buciza;
 et altre che non potti llà comprendere,
 né 'l nome né 'l parlar iamma' intendere²⁹.

Lo que sorprende no son los nombres tan curiosos que el propio poeta se esfuerza por transcribir, sino la manera de ensalzar a los hombres y a las mujeres esclavas. Rogeri nos ofrece una imagen jovial y despreocupada de las esclavas, ya no en términos áulicos de belleza femenina, sino a través de expresiones representativas de la *otredad*. Hasta ahora, el poeta nunca se había referido a las mujeres que festejan a Isabella del Balzo con términos como «quella bella faccia» o las había exaltado por su capacidad de beber tanto vino.

Como veremos seguidamente, en función de nuestro trabajo el valor de *Lo Balzino* reside en su meticulosidad terminológica y en la familiaridad con que afronta determinados géneros teatrales y coreicos. En el ámbito napolitano-aragonés la *cascarda* es una danza bastante común en la visita de Isabella del Balzo y de su hijo, el duque Francesco de Aragón:

El sabato sequeute, po' mangiare,
 siando presente e donne tarantine,
 el duca e Don Francisco fe' ballare
cascarde belle assai e senza fine;
 [...]
 (A)vante la regina volser ballare
 belle *cascarde*, ancor belli balletti³⁰.

Como he demostrado en otro trabajo, la *cascarda* no es una danza del siglo XVI, como afirman las obras de consulta especializadas anteriores a mis publicaciones³¹ que atribuyen su creación a Fabrizio Caroso da Sermoneta, único maestro de danza del *Cinquecento*

29. *Ibid.*, p. 163.

30. *Ibid.*, p. 158, 179.

31. SUTTON, Julia. «Cascarda». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Stanley Sadie (ed.). <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>> [consulta 31-01-2022]; «Cascarda». *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*. Alberto Basso (ed.). 4 vols. Torino, UTET, 1983-1984, vol. 1, p. 502; LEHNER, Markus. *The «Cascarda»: An Italian Dance Form of the Sixteenth Century, Proceedings of International Early Dance Conference*. Barbara Ravelhofer (ed.). Ghent, The Institute for Historical Dance Practice, 2000, pp. 12-19; LOMBARDI, Carmela. *Danze e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*. Arezzo, Mediateca del Barocco, 2000, pp. 86-89.

que la describe³². En el tratado de Caroso esta forma coreica aparece entre los *balletti* de la colección, presenta un único tempo ternario y posee melodías muy breves que se repiten varias veces para el desarrollo de variaciones en los pasos. Mario Marti, responsable de la edición moderna de *Lo Balzino*, afirma en las *Note filologiche* que las *cascarde* son «balli in tondo»; desafortunadamente, no indica la fuente de esta información³³. Las danzas interpretadas en los *Seggi* napolitanos podrían haber sido *cascarde*. Los cronistas e historiadores de la corte no han descrito la tipología de las danzas de estos eventos; Rogeri, en cambio, describe las danzas consignando incluso su nombre y el de sus ejecutantes.

El repertorio tradicional napolitano posterior al periodo que estamos analizando cuenta con una colección de tablaturas para *sordellina* compuesta en 1600 por Giovanni Lorenzo Baldano (1576–1660)³⁴. Aunque Baldano era un noble de Savona, el repertorio que anota en el manuscrito está estrechamente vinculado al ambiente musical napolitano de finales del *Cinquecento*. En particular, la danza *Donna che fosti la mia Chiara stella* coincide con una *cascarda* del repertorio de *Il Ballarino* de Fabrizio Caroso de 1581³⁵. De hecho, la *cascarda Chiara stella* de Caroso (Ej. 2) parece ser la

32. CAROSO, Fabrizio. *Il Ballarino*. Venetia, Francesco Ziletti, 1581; ed. facs., Nueva York, Broude Brothers, 1967; CAROSO, Fabrizio. *Nobiltà di Dame*. Venetia, Il Muschio, 1600; ed. facs., Bologna, Forni, 1970; NOCILLI, C. *Coreografare l'identità...*, pp. 88-100; NOCILLI, Cecilia. «La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442-1502): la *cascarda* y la *moresca*». *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segle XIII-XVI & VII. Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004. Actes del XVIII Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó. València, 9-14 de setembre de 2004*. 2 vols. Valencia, Universidad de Valencia, 2005, vol. 2, pp. 1691-1706.
33. ROGERI DE PACIENZA DI NARDÒ. «Lo Balzino»..., p. 332. En su ya superada *Historia de la Danza* (1966), Curt Sachs indica que una de las particularidades de la *cascarda* era la de interpretarse con la dama y el caballero «preferiblemente en círculo, en corro». SACHS, C. *Historia...*, p. 401. ¿Podría existir alguna relación entre la *cascarda* napolitana y la *csárdás* húngara como los términos podrían sugerir? Si la hubiera, teniendo en cuenta la lejanía semántica del término húngaro que significa posada u hostel, es más probable que la danza húngara derive de la napolitana que no al contrario, visto que su origen se remonta a 1835 aproximadamente. Véase BELLMAN, Jonathan. «Csárdás». *Grove Music Online*. Stanley Sadie (ed.). <<http://www.grovemusic.com>>, [consulta 31-01-2022].
34. *Iovanni Lorenzo Baldano (1576-1660). Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600)*. Maurizio Tarrini, Giovanni Farris y John Henry Van Der Meer (eds.). Savona, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali. Editrice Liguria, 1995. Véase también una profundización sobre este interesante instrumento musical napolitano en NOCILLI, C. *Coreografare l'identità...*, pp. 96-97, 139-141.
35. CAROSO, F. *Il Ballarino...*, pp. 114-116. El manuscrito de Savona contiene alusiones explícitas a Clara Maria Cerrato, amada de Baldano, como se aprecia en *Donna che fosti la mia Chiara stella*.

versión estilizada de una melodía tradicional más antigua que podría concordar con la del repertorio para *sordellina* de Baldano (Ej. 1)³⁶:

[71] Fantasia «Donna che fosti la mia Chiara stella», 96 [c. 17']

[Bordone: Re₂]

EJEMPLO 1. *Donna che fosti la mia Chiara stella* en Giovanni Lorenzo Baldano, *Libro per scrivere l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, 1600. Transcripción de Maurizio Tarrini.

EJEMPLO 2. *Cascarda Chiara Stella* en Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, 1581.
Transcripción de la melodía de Cecilia Nocilli.

36. Morfológicamente, la *sordellina* está constituida por dos bordones y dos o tres punteros provistos de llaves. Según Marin Mersenne, en *Harmonie Universelle* (París, S. Cramoisy, 1636-1637), la *sordellina* es un instrumento de invención napolitana derivado de la gaita. La primera mención se remonta a 1568 en TROJANO, Massimo. *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'Illustr. e Eccell. Signor Duca Guglielmo*. Mónaco, Adamo Montano, 1568. Sin embargo, es oportuno señalar que, al contrario de cuanto se afirma en los diccionarios musicológicos y organológicos, algunas referencias napolitanas de finales del siglo XV anticipan bastante la existencia y empleo de dicho instrumento. Es probable que la «suavissima» gaita tocada por una de las ninfas en *Il Triunfo de la Fama* de Iacopo Sannazaro del 1492 se refiera a un precursor de este instrumento con una sonoridad más delicada. NOCILLI, C. *Coreografare l'identità...*, pp. 131-156.

En realidad, la fecha de 1600 del manuscrito de Savona sugeriría una transformación de la melodía respecto de la versión de Caroso de 1581 motivada por la morfología de la *sordellina* o sus posibilidades organológicas, que llevarían a simplificar las características melódicas de *Chiara Stella*. Sin embargo, resulta significativo que todavía a finales del *Cinquecento* en Italia se encuentren *cascarde* dentro del repertorio napolitano y, más aún, que solo Fabrizio Caroso da Sermoneta, que trabajó principalmente en el ambiente romano, haya incluido varias danzas de este género en sus publicaciones.

La versión de Baldano no registra la descripción coreográfica de *Donna che fosti la mia Chiara stella* y la *cascarda* de Caroso es un *unicum*; sin embargo, creo que la estilización y modernización que se verifica en la música también se da en la danza. En efecto, los testimonios hasta aquí analizados permiten definir estas danzas como sociales ya que corresponden a una categoría de baile en la que todos pueden participar. Las *cascarde* no parecen danzas complejas en su interpretación y, como las danzas de los *Seggi*, forman parte del repertorio habitual de los participantes. Tampoco hay que olvidar que, en su mayoría, quienes interpretan estas danzas son mujeres de la ciudad de Taranto y del *casale* (hacienda) de Campi. Esta circularidad entre lenguaje popular y lenguaje culto se ve confirmada por una canción del área napolitana en honor de Alfonso I que habla de «los bailes maravillosos tomados de los catalanes» evocando las danzas del reino de Nápoles:

Li balli maravigliusi
tratti da Catalani:
li loro *mumi* giusi
tan zentili et soprani.
Quisti passa italiani
Le *cascarde* nove et belle
Poi porta i *palomelle*
La nocte ad torce avente [Rit]
Le *moresche* danze avanti,
le *basce* et l'*altre* appresso,
non porria dire quante
son varie esto mio verso
Ogni popolo perverso
E' rimasto di gentile
Viva Alfonso signorile
De levante Re et ponente [Rit]³⁷.

37. MANDALARI, Mario. *Rimatori napoletani del Quattrocento*. Caserta, 1885, p. 190. La cursiva es mía. El documento en cuestión es París, Bibliothèque Nationale de France, Cod 1097.

Las danzas figuradas de los momos, las *cascarde*, *palomelle*, morescas, altas y bajas forman parte del repertorio catalano-aragonés que el poeta reconoce como «bailes maravillosos» de origen catalán introducidos en la Italia meridional aragonesa. A finales del siglo XV la *cascarda* había perdido su identidad italiana o catalana y se había convertido en una de las danzas más populares de la baronía y el reino napolitano. La expresión «cascarde nove» arriba mencionada confirma la existencia de la *cascarda* ya en el siglo XV e indica su precedente existencia y posterior renovación o una nueva forma coreográfica en este ámbito.

Podemos ahora formular algunas hipótesis sobre los orígenes de la *cascarda* que nos ayuden a entender la contaminación, apropiación y transformación de estos géneros coreicos. Excluyendo un origen español, Julia Sutton deriva el término *cascarda* del verbo italiano *cascare* (caer o colapsar)

(...) and may thus be akin in meaning to those names for the afterdances in Caroso's variation suites that 'break up' the ordinarily duple music of the first movement into fast triple proportion: la sciolta (in saltarello) or la rotta. Hence 'cascarda', like these terms, may connote simultaneously mensuration, tempo and character.³⁸

Sin embargo, la estudiosa deja de lado no solo la primera acepción del verbo español *cascar*, que es precisamente la de romper, sino otros términos y expresiones en catalán y francés que, aun en ausencia de pruebas documentales, podrían tener alguna relación con la *cascarda*. Por otro lado, es significativa la presencia en Cosenza del apellido *Cascardo* que, según Gerhard Rohlf, vendría del topónimo *Cascardu*, una desaparecida barriada en los alrededores de Cetraro³⁹; y en Potenza la existencia del arroyo *Cascarda*, cerca de Bella. Cabe recordar que los dialectos del sur de Italia se ven afectados por fuertes influencias griegas, latinas, árabes, francesas e ibéricas

Leo «l'altre appresso» como «l'*alte* appresso» de acuerdo con la práctica de la época que prescribe que a la *baja danza* le sigue la *alta danza*.

38. SUTTON, Julia. «Cascarda». *Grove Music Online*. Stanley Sadie (ed.). <<http://www.grovemusic.com>>, [consulta 28-02-2022].
39. ROHLFS, Gerhard. *Dizionario dei cognomi e soprannomi in Calabria. Repertorio storico e filologico*. Ravenna. Longo Editore, 1993, p. 69. En la segunda mitad del siglo XI, la ciudad de Cetraro pasó a manos de Robert de Hauteville, conocido como *Il Guiscardo*, rey de los normandos, duque de Puglia y Calabria, y señor de Sicilia. Según el especialista en onomástica Giovanni Vezzelli, no existe relación entre *Guiscardo* y *Cascardo* ya que «el nombre *Guiscardo* sólo puede dar resultados en Gui- (*Guicciardi*, *Guizzardi*), en V- (*Viscardi*) o, en el sur di Italia, en B- (*Biscardi*, *Biscardo*)». Le agradezco al profesor Vezzelli esta información.

debido a las diferentes dominaciones sufridas a lo largo de los siglos⁴⁰. Es posible que el topónimo produjera, por un lado, el apellido Cascardo y, por otro, el nombre, ciertamente metafórico, de la cascarda⁴¹.

Por lo tanto, no se puede descartar que, al igual que otras formas coreicas que toman su nombre de las áreas donde se practican, la cascarda haya surgido en la antigua barriada Cascardu de Cetraro. Sin embargo, estas hipótesis no ayudan a rastrear e identificar las características coreicas de la cascarda del siglo XV. Sólo cabe subrayar su probable afinidad con otras tipologías similares a la carola medieval presentes en diversas áreas europeas. En la actualidad, no es posible afirmar si el baile en corro y el canto fueron también los elementos constitutivos de la cascarda del siglo XV. Más bien, es precisamente la propia práctica de la cascarda, documentada entre los barones aragoneses de la periferia, la que da fe de su existencia y notable difusión en el sur de Italia en el siglo XV.

Una interesante referencia —única en la esfera aragonesa— a una danza del maestro italiano Domenico da Piacenza demuestra la circularidad entre corte y aristocracia burguesa:

40. El topónimo Cascarda podría considerarse una expresión dialectal producida por la combinación del lat. *cataracta* (del gr. *καταράκτης*, derivado de *κατα(ρ)ράσσω*, caer) con las formas romances fr. *cascade* y esp. *cascada*: una catarata se compone de una serie de cascadas más pequeñas a lo largo del lecho del río. «Cateratta». *Vocabolario della lingua italiana. Il conciso*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998, p. 284; *Vocabolario Treccani online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/cateratta/>.
41. El sufijo *-arda* podría indicar un adjetivo de origen, como en los términos *piccardo-a*, *nizzardo-a*, *savoardo-a*. Es cuando menos singular que en las tradiciones del *maggio di Santa Oliva*, cuyas raíces se remontan a finales del siglo XV, aparezca un personaje llamado Guascarda o Gascarda (RONCO, Daniele. *Il maggio di Santa Oliva: origine della forma, sviluppo della tradizione*, <<http://eprints.adm.unipi.it>>). El adjetivo *guasco/a*, es decir, originario de Gascuña está atestiguado en Navarra (España) en el siglo XIII (CIERBIDE MARTINENA, Ricardo. «Notas lexicográficas a los onomásticos vascos citados en los registros fiscal y censal de Olite (1244–1264)». *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979, p. 18). La *carola* era la danza social más importante en Francia, y Gascuña aún conserva muchos bailes en corro en su tradición actual: ¿quizá una suerte de bailar *alla gascarda* se introdujo durante la dominación angevina y se convirtió en la expresión coreica más familiar del reino aragonés, tanto que sus orígenes ya no se recordaban? Por el momento, esta sugerente hipótesis no puede ser confirmada por otros documentos. MULLALLY, Robert. «Carole». *Grove Music Online*. Stanley Sadie (ed.). <<http://www.grovemusic.com>>, [consulta 28-02-2022].

Don Ferdinando, de Calabria duca,
 l(o) Baron de Campie fe' venirse avante,
 pregandol che la prima danza conduca,
 com(o) quel che ne sapea più ch'altro astante.
 Or ben monstrò che l'arte in lui reluca
 quello baron galiardo, atto e galante!
 Danzar(o) primamente la "Gelosia":
 io piglio la tua donna e tu la mia.
 E questo perché prio se consertarno
 insieme tutti a farnose contenti,
 e ch'a nullo el suo desio fusse indarno
 d'aver in mano quella avea a la mente;
 però da la "Gelosia" incomenzarno,
 et altri balli po' attillatamente.
 El duca era 'l secundo, e po' venea
 Don Francisco, e po' altri baron sequea⁴².

Una vez más, el Barón de Campi, que «sabía más que cualquier otro de los presentes», se distingue en Bitonto por su habilidad como bailarín y refinado conocedor de este arte. *Gelosia* es uno de esos *balli* pantomímicos con carácter dramático donde, como sintéticamente describe el escrupuloso Rogeri, «yo pillo tu mujer y tú la mía»⁴³. La coreografía simula un intercambio entre las parejas que provoca celos. En la fiesta de compromiso de Francesco de Planelli, la corte de Bitonto se reúne para festejar con danzas la reciente promesa. En este contexto, junto a las *cascarde* hallamos la danza pantomímica *Gelosia* de Domenico da Piacenza⁴⁴, una coreografía de autor presente en los más importantes manuscritos de danza del *Quattrocento* y de inicios del *Cinquecento* en Italia⁴⁵.

42. ROGERI DE PACIENZA DI NARDÒ. «Lo Balzino»..., p. 169.

43. NOCILLI, C. *Coreografare l'identità*..., pp. 126-128.

44. *F-Pn D 972*, París, Bibliothèque Nationale de France, f. ital. 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* [ca. 1454-1455], f. 7v.

45. Las fuentes que conservan la descripción coreográfica y su música son: *I-Rvat C 203*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Capponiano 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, (ca. 1455-1465), ff. 18r-18v; *F-Pn G 973*, París, Bibliothèque Nationale de France, f. ital. 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463), f. 46v; *F-Pn A 476*, París, Bibliothèque Nationale de France, f.ital. 476, Giovanni Ambrosio, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* [ca. 1471-73], f. 56v (63v). También son numerosas las fuentes sin música del *ballo Gelosia*: *I-Moe 82*, Módena, Biblioteca Estense, cod. ital. 82 (a J 9.4) [segunda mitad del siglo XV]; *I-Sc 29*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, L V 29 [ca. 1474]; *I-Fn 88*, Florencia, Biblioteca Centrale Nazionale, magl. XIX 88 [ca. 1477];

Como he demostrado en una reciente investigación, los títulos de los *balli* del tratado *De arte saltandi et choreas ducendi* de Domenico da Piacenza responden a un ideal programático dedicado prevalentemente a la literatura caballeresca arturiana⁴⁶. En particular, *La Giloxia* forma parte de un ciclo de cinco coreografías pantomímicas dedicadas a distintos sentimientos manifestados en la narrativa del amor extraconyugal caballeresco. Los conocidos celos de Ginebra hacia Lancelot se expresan en el *ballo La Giloxia*, inspirado en el relato de la concepción de Gilead con la hija del rey Pelles —relación inducida por el engaño de Brisene— y el del torneo de Winchester con la doncella Passerose⁴⁷. La presencia de esta danza en la periferia del reino napolitano-aragonés en 1497 es un importante testimonio de la difusión de la obra de Domenico da Piacenza en el sur de Italia que, no en vano, mantenía importantes lazos políticos y culturales con Ferrara.

Con todo, aún no se puede observar una neta distinción entre la fiesta urbana y la fiesta palaciega: el lenguaje coreico es el mismo, y los barones —como también las mujeres de las haciendas de las pequeñas ciudades del reino, excepto la etnia eslavá— bailan del mismo modo. Mario Marti afirma que en la crónica de Rogeri el espacio representativo se muda de la plaza al palacio. No obstante, hay que añadir que el palacio no se separa todavía de la plaza. A finales del siglo XV, en el sur de Italia, los límites entre plaza y palacio, entre nobleza y burguesía, entre popular y culto no están tan marcados como en la ciudad de Nápoles. Cómplice de esta situación es el hecho de que Isabella del Balzo pertenece a la cultura de la baronía. Los barones que participan en las fiestas napolitanas de la corte aragonesa aprenden el repertorio y los gestos de estas incorporando el lenguaje y los *apparati* de la propaganda ceremonial. *Gelosia*, y probablemente otras danzas, alcanza la baronía suburbana y deviene un símbolo de refinamiento y de difusión de la magnificencia nobiliaria. Además, la alusión a esta danza pantomímica del repertorio de Domenico da Piacenza se reviste de un ulterior carácter excepcional porque el intérprete y conocedor de las danzas

NYPL 72-254, Nueva York, Public Library, (S) *MGZMB-Res. 72-254 [ca. 1500]; *I-Fl* 13, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 13, 1510.

46. NOCILLI, Cecilia. *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino. «El subtile del subtile» nella musica per danza del Quattrocento*. Lucca, LIM. En prensa.

47. En el primer relato, la hechicera Brisene engaña a Lancelot, que yace con Elaine, hija del rey Pelles, haciéndole creer que está con Ginebra. Gilead, nacido de esa engañosa unión, conquistará el Grial. *I romanzi della Tavola Rotonda*. Jacques Boulenger (ed.). 3 vols. Milán, Oscar Mondadori, 1981, vol. II, pp. 178-180, 204-206. En el segundo relato, Lancelot participa anónimamente en una justa en Winchester, pero con una manga de la doncella Passerose en el yelmo, un típico símbolo caballeresco que pondrá muy celosa a Ginebra. *Ibid.*, vol. III, pp. 64-66, 69-71.

es un hombre, Belisario Maremonte, Barón de Campi. Este personaje no podría definirse como un maestro de danza, pero ciertamente tenía un buen conocimiento del repertorio de la tratadística y habría podido enseñar las danzas en su entorno.

En 1465, cuando Ippolita Sforza abandona la corte milanese para casarse con Alfonso de Aragón, duque de Calabria, Guglielmo Ebreo da Pesaro forma parte de su séquito y Ferrante de Aragón lo invita a quedarse en su corte para enseñar a bailar a sus hijas Eleonora y Beatrice según el estilo italiano. Durante los dos años que permaneció en Nápoles, el maestro les habrá enseñado sus propias composiciones y también las de Domenico da Piacenza, como demuestra su tratado de danza de 1463 que incorpora un número mayor de *balli* y *bassedanze* de Domenico⁴⁸, así como *balli* y *moresche* que no fueron incluidas en los tratados. Asimismo, es presumible que este repertorio coreico se haya difundido entre las familias nobles que participaban en las fiestas cortesanas, como también entre las que residían en la periferia del reino. Es probable que Belisario Maremonte hubiera aprendido el arte de bailar en Nápoles o que contara con un maestro de danza competente e informado, pero también que su propio conocimiento de la danza fuera tan elevado como para enseñarla.

El nuevo enfoque de mi investigación sobre la figura de Domenico da Piacenza me permite observar a estos barones y nobles de la Italia meridional de otra forma⁴⁹. Domenico disfrutaba de una posición privilegiada en la corte ferraresa, no por su condición de bailarín o maestro de danza, sino por la de noble caballero, como lo demuestra su salario. Hasta ahora, la investigación se ha centrado principalmente en la actividad de Domenico da Piacenza como maestro de danza en función de su tratado, pero el análisis de su figura dentro de la corte estense abre una realidad mucho más completa. En particular, bajo la protección de Borso d'Este, Domenico figura entre las personalidades destacadas de las que el duque amaba rodearse. Si el entretenimiento y la propaganda fueron las funciones propias de los cortesanos vinculados no sólo a Borso d'Este, Domenico debió resultarle muy útil en su proyecto promocional de hombre vanaglorioso. También la cualidad propagandista de Belisario Maremonte es beneficiosa en el círculo de la familia real aragonesa.

48. De las catorce *bassedanze* descritas en el tratado de Guglielmo (*F-Pn G 973*), cuatro son de Domenico da Piacenza; de estas, tres no figuran en *De arte saltandi et choreas ducendi* (*F-Pn D 972*): *Reale*, *Phoebus* y *Flandesca*. Los *balli* descritos por Guglielmo son diecisiete; de estos, doce son de Domenico como prueba de su maestría y autoridad en la composición coreica. *Rostiboli gioioso* y *Petit Rose*, también de Domenico, figuran en el tratado de Guglielmo, pero no en *De arte saltandi et choreas ducendi*.

49. NOCILLI, Cecilia. *Il cavaliere Domenico da Piacenza, compositore e ballerino...*

Sin embargo, precisamente el alto estatus social de Domenico da Piacenza impide hallar documentos que acrediten su función como maestro de danza y bailarín, una categoría considerada menor para un caballero y por la cual Domenico no podría haber sido pagado, sino también porque su carrera en la danza parece ser una actividad secundaria. Si observamos la alta posición social de los tres grandes tratadistas de danza del siglo XV —Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano y Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo tras su conversión)— notamos que no se trata de una simple coincidencia. Antonio Cornazano proviene de la misma ciudad que Domenico, también de familia noble. Su formación literaria, su producción y su actividad de maestro de danza y de armas lo sitúan entre los ejemplos más conocidos de cortesanos y humanistas del siglo XV de las cortes Sforza y D'Este. Aunque haya redactado un tratado de danza basado en las composiciones de Domenico, Cornazano sólo se ocupa de la danza en forma tangencial y, entre sus contemporáneos, no se cuenta entre los grandes maestros. En cambio, el título de caballero obtenido por Guglielmo Ebreo da Pesaro, asalariado como bailarín judío en la corte Sforza hasta su conversión al cristianismo, podría verse a la luz de una aspiración personal hacia una condición social similar a la de Domenico da Piacenza y Antonio Cornazano. La conversión de Guglielmo podría deberse a la aspiración de un reconocimiento profesional que le habría llevado a asimilar su posición social a la de su maestro. Guglielmo Ebreo da Pesaro no se convierte para acceder al título de caballero, es su condición de *cavaliere aurato* lo que le permite una posición privilegiada, al igual que Domenico da Piacenza y Antonio Cornazano.

A la luz de este análisis, el lenguaje desinhibido y franco de Rogeri, nada administrativo, podría revelar detrás de la figura de Belisario Maremonte (y, quizá, de otros barones de la misma categoría social) una excepcional calidad en la danza que le permite preparar, enseñar y transmitir el repertorio coreico de moda entre la nobleza del siglo XV. No es un creador pero, ciertamente, como Cornazano, Belisario Maremonte transmite el arte de la danza y es reconocido y designado para ello entre los barones del sur de Italia y la corte aragonesa.

Del examen de las fuentes napolitanas emerge el hecho de que el papel del varón en la fiesta aragonesa es el de organizador y supervisor de los artesanos que preparan el aparato escénico de la misma. En ocasiones, los varones de la familia real y de las nobiliarias son incluso protagonistas, ya sea como actores en las representaciones teatrales o como bailarines y conocedores del arte. Las mujeres aparecen descritas por su belleza y gracia en el danzar, y como ornamento de la fiesta. Por ejemplo, a Giulia Paladini, mujer del Barón de Campi, se le recuerda por su belleza, su elegancia y su gusto en la decoración de su castillo, pero no figura ni como compañera de dan-

za de Belisario Maremonte ni como hábil intérprete. En ningún momento el papel femenino es de primer orden en la organización del aparato festivo.

Sin embargo, las figuras femeninas de las familias de barones napolitanos relacionados con la corte aragonesa por medio de vínculos matrimoniales son intermediarias muy conscientes entre el mundo de la corte, el de la nobleza y el popular, entre su formación cultural y social arraigada en la Italia meridional y la de los aragoneses. En particular, Isabella di Chiaromonte, sobrina de Giovanni Antonio Orsini, príncipe de Táranto y primera mujer de Ferrante de Aragón, así como Isabella del Balzo, jugaron un importante papel como agentes políticos y sociales entre los barones y la corte, entre lo que Peter Burke define como gran tradición y pequeña tradición⁵⁰. Quizá, precisamente la nobleza y la burguesía de periferia, alejadas del mundo comedido de la corte urbana, simpatizaban con la vivacidad de gusto popular y, por esta razón los *balli* en corro o cantados junto con las *cascarde*, están entre los géneros más populares de estas tierras. Las doncellas que danzan cantando en los *Seggi* de Nápoles para Alfonso I no son tan diferentes de las que encontramos en *Lo Balzino* de Rogeri de Pacienza: las más bellas de la ciudad y pertenecientes al *Seggio di Nobiltà* napolitano o a la hacienda de la periferia del reino.

En conclusión, la circularidad del lenguaje coreico se refleja no solamente entre lo popular y lo culto, sino entre la corte y la baronía, entre la antigua tradición de danza medieval y la nueva y, aún más importante, entre el lenguaje *emic* aragonés y el lenguaje *etic* napolitano y del sur de Italia, donde se pierde y se difumina el sentido de lo «nativo» y de lo «foráneo»⁵¹. Por un lado, tenemos las danzas de la tradición cortesana de los maestros del *Quattrocento*; por otro, la tradición más popular de la *cascarda* y del baile en corro con canto que no ha sido confinado solamente al mundo de la baronía ciudadana y suburbana. Lo excepcional de un refinado gusto de periferia, como se ha observado en los Barones de Campi con el *ballo Gelosia*, confirma esta tradición paralela.

50. BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Universidad, 2001.

51. NOCILLI, C. *Coreografare l'identità...*; NOCILLI, Cecilia. «Dance in Naples: Relations between the Aragonese Court and the Neapolitan Barons (1442-1502)». *Dance in the City: Urban and Urbane*. Society of Dance History Scholars Proceedings, 2002, pp. 90-95.

