
JEAN-CLAUDE SCHMITT

*LOS RITMOS DEL CUERPO
Y DEL MUNDO
EN LA EDAD MEDIA*



SALAMANCA
2016

LOS RITMOS

PUBLICACIONES DEL SEMYR

lecciones

7

director

Pedro M. Cátedra

coordinación

Eva Belén Carro Carbajal

JEAN-CLAUDE SCHMITT

*LOS RITMOS DEL CUERPO
Y DEL MUNDO
EN LA EDAD MEDIA*

*traducción de
Elena Llamas Pombo*



SALAMANCA

Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

MMXVI

© SEMYR
© el autor
I.S.B.N. 978-84-944855-3-4
D.L. S. 145-2016
Composición: Jáser Proyectos Editoriales
Impresión: Nueva Graficesa, S.L.
(Salamanca)

TABLA

Nota editorial..... 9-10

LOS RITMOS DEL CUERPO Y DEL MUNDO

1. ¿Qué es un ritmo? 15-23

2. Los ritmos del cuerpo 25-104

2.1. *El «ritmo de los pies»*26-28

2.2. *Los ritmos de la danza*28-30

2.3. *Los nuevos nombres de la danza
en la Edad Media*30-39

2.4. *Las condenas eclesiásticas de
la danza*39-47

2.5. *Las ambivalencias clericales*47-58

2.6. *La danza en la cultura de los
laicos*58-78

2.7. *La danza macabra*79-95

2.8. *Los ritmos del trabajo*95-97

2.9. <i>Los ritmos de la voz</i>	98-99
2.10. <i>La notación de los ritmos del canto</i>	100-101
2.11. <i>Los ritmos de la escritura</i> ..	101-106
3. Los ritmos del mundo y del hombre ..	107-128
3.1. <i>La alternancia de las mareas</i> ..	107-109
3.2. « <i>Luna mater temporum</i> »	109-110
3.3. <i>Macrocosmos y microcosmos en Hildegarda de Bingen</i>	111-119
3.4. <i>El ritmo cardíaco y el pulso</i> ..	119-123
3.5. <i>El ritmo de la sangría</i>	123-124
3.6. <i>El ritmo de la procreación</i> ..	124-128
Conclusiones	129-130
Notas	131-145
Índice de ilustraciones y créditos fotográficos.....	147-149
Justificación de la tirada y nómina de suscriptores.....	151-152
Colofón.....	153

NOTA EDITORIAL

EL profesor Jean-Claude Schmitt es director de estudios de «l'École des Hautes Études en Sciences Sociales» de París, donde dirige el «Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval» (GAHOM), fundado por el historiador Jacques Le Goff.

El texto que contiene este volumen es una traducción de la lección que el profesor Jean-Claude Schmitt pronunció en francés en la Universidad de Salamanca durante la sesión académica del SEMYR que se celebró el día 8 de marzo de 2013, gracias al concurso de los Servicios Culturales de la Embajada de Francia y del «Institut Français» de Madrid. El Departamento de Filología francesa de la Universidad de Salamanca contribuye ahora al patrocinio de la presente edición, con gratitud

hacia la constante atención que el SEMYR ha prestado a los estudios medievales franceses desde su fundación hace dos décadas.

Esta atención coincide en el tiempo con el amplio eco que han tenido entre los medievalistas hispánicos los métodos de investigación en antropología histórica e historia cultural de la Edad Media desarrollados por la escuela de historiadores franceses mencionada más arriba. Creemos que tal interés justifica esta versión en español de la conferencia pronunciada por el profesor Schmitt, que aquí se publica, siempre con el vivísimo ánimo de fortalecer, desde el medievalismo, el diálogo cultural hispano-francés.

*Elena Llamas Pombo
Pascua de 2016
Santiago de Ribas Pequeñas (Lugo)*

*LOS RITMOS
DEL CUERPO*

UNA INDAGACIÓN sobre la totalidad de los ritmos que marcan tanto la vida y la naturaleza como el trabajo y el ocio no puede centrarse en un objeto en particular, al modo de los historiadores, sino que debe recorrer transversalmente las cuestiones fundamentales del tiempo, el espacio, las imágenes, la música, la lengua, la danza, el viaje y la liturgia. Los ritmos están presentes en todos estos ámbitos, pero no son objetos que puedan ser aislados; constituyen un *fenómeno* y designan las diversas *modalidades* de una infinidad de actividades. Me propongo así estudiar tales modalidades, sus formas, sus funciones y su evolución histórica.

1. ¿QUÉ ES UN RITMO?

La palabra *ritmo*, omnipresente en el lenguaje cotidiano, se ha convertido en una especie de icono de la vida moderna. En la prensa y en la publicidad, en política, en la vida económica, en la cultura, los transportes o la escuela, hablamos de «ritmo cardíaco», «ritmos escolares», «ritmo de las reformas políticas», «ritmos endiablados» de la música o el baile, etc. Ahora bien, ¿entendemos todos lo mismo cuando hablamos de *ritmos*?

Como recuerda Émile Benveniste^[1], el griego *ῥυθμός*, étimo del latín *rhythmus*, que a su vez es origen de la voz española *ritmo* y de la francesa *ryhme*, está formado sobre la raíz *rein*, que significa ‘fluir’. Así, para los filósofos presocráticos, *ῥυθμός* era ‘un modo particular de fluir’. Más tarde, asimilando *ῥυθμός* a *schema* (‘la forma’), Platón concebía esta noción como ‘la forma del movimiento’, particularmente en lo que atañe a la escansión y la acentuación de la poesía y el canto antiguos. Igualmente, durante la Antigüedad, en la Edad Media y hasta el siglo XVIII –en la

Enciclopedia de d'Alembert y Diderot, por ejemplo— tanto la palabra latina *rhythmus* como sus equivalentes en las lenguas vernáculas permanecieron acantonadas en los ámbitos de la música y el lenguaje poético. Fue a comienzos del siglo XIX cuando esta palabra empezó a ser empleada en contextos cada vez más diversos, tales como las ciencias naturales y la biología, los transportes, el trabajo o las artes plásticas. Terminó así por ser aplicada a todos los aspectos de la naturaleza y de la vida, individual y colectiva, de las sociedades humanas. Tal extensión de uso deriva de las transformaciones de nuestra modernidad, de las innovaciones de la revolución industrial (la máquina de vapor, el ferrocarril, la aceleración de las comunicaciones o el trabajo en cadena), del desarrollo de nuevos modos de vida urbana, y de la crisis de los ritmos tradicionales propios del mundo rural y artesano.

La cuestión de «los ritmos», en este sentido amplio, es objeto de reflexión filosófica, estética y sociológica; como tal, se halla en la base de la sociología incipiente de finales del siglo XIX y comienzos del XX: para Émile Durkheim y Marcel Mauss^[2], el hombre es «un animal rítmico»; Georg Simmel^[3] se interesa por

el papel del dinero en la «fluidificación de los ritmos sociales»; Karl Bücher^[4] estudia los cantos tradicionales que acompañan al trabajo manual, en su influyente trabajo *Arbeit und Rhythmus*, de 1897. La reflexión filosófica no se queda atrás con Ludwig Klages^[5], cuando defiende en 1934 una concepción vitalista de la *eurythmia*, en un momento en que estaba en boga la «danza rítmica». Y también la pintura abstracta es uno de los grandes campos de experimentación del pensamiento rítmico: el pintor y músico Paul



figura 1

derecha a izquierda, alternando con un balanceo en posición estática^[35].

Otra figuración bastante precisa de la danza en círculo o carola aparece en un capitel doble del claustro hoy desaparecido de Notre-Dame-en-Vaux, en Châlons-en-Champagne (Francia, siglo XIII) [figuras 4 & 5]. Los bustos de cuatro personajes, que parecen ser, alternativamente, hombres y mujeres, se hallan dispuestos frontalmente, alrededor del capitel, agarrados por la muñeca o por los extremos de los dedos, tal como hacen los danzantes de una carola. Este gesto se presenta con una notable precisión, que volveremos a encontrar en algunas miniaturas. El



figura 4



figura 5

diablo mismo participa en la danza, agarrado igualmente a las demás figuras; su presencia otorga al corro el carácter de una danza maldita, pero también hay que tener en cuenta que los bailarines surgen de hojas de acanto, lo que asocia la danza a la vitalidad de la naturaleza, reforzando el dinamismo de esta imagen tan sorprendente.

Podemos poner en relación este capitel con el relato fantástico de los «bailarines malditos» de Kölbigk. Su larga tradición comienza en el siglo XI en Alemania, desde donde se difunde rápidamente, con numerosas variantes, a lo largo de los dos o tres siglos siguientes; llega hasta Inglaterra, a la obra de Guillermo

de Malmesbury, y hasta Francia, al *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, del siglo XIII^[36]. Esta última versión la tradujo al francés en el siglo XIV Juan de Vignay, en su *Miroir Historial*, obra dotada de magníficas miniaturas en el ejemplar entregado al rey Carlos V de Francia. Todos los ingredientes del castigo divino de los danzantes sacrílegos están presentes en este relato de un milagro. Durante la vigilia de Navidad, mientras el sacerdote Robert se dispone a decir su primera misa de la noche, dieciocho compañeros –quince hombres y tres mujeres–, se ponen a bailar en el cementerio y a cantar canciones profanas. El texto latino dice *choreas ducere et cantilenas seculares perstrepens*, expresión que Juan de Vignay traduce por *qui menoient les karoles et chantoient chançonnettes séculières*, «bailaban carolas y cantaban canciones profanas».

Como impedían al sacerdote decir su misa y ante la imposibilidad de convencerles para que se fueran, este los maldice en nombre de Dios y del santo lugar, condenándolos a bailar sin cesar durante un año entero. El «hijo del sacerdote» intenta hacer salir a bailar a su hermana con el corro maldito, pero solo consigue arrancarle un brazo, del que no brotó ni una gota de sangre. Ni la lluvia, ni

el frío, ni el calor, ni la fatiga consiguen vencerlos, hasta que se van hundiendo poco a poco en el suelo, a fuerza de pisar sobre el mismo sitio. Al cabo de un año, el obispo de Colonia los libera de su pena y los reconcilia con la Iglesia. Algunos mueren y los supervivientes sufren un temblor perpetuo que les sirve de recuerdo de su prueba.

La miniatura del *Miroir historial* opone dos lugares [figura 6]: por una parte, el espacio eclesial, dispuesto lateralmente, con el sacerdote ante el altar, el señor del lugar piadosamente arrodillado y el obispo



figura 6

exorcista que, al final del relato, se gira hacia los danzantes realizando el gesto de bendición. Por otra parte, alejándose en la profundidad de la imagen, se presenta la ronda maldita de los bailarines, con el hijo del sacerdote –el que lleva sotana– tirando de su hermana hasta arrancarle el brazo. La ronda, la flexión de las rodillas y la alternancia hombre-mujer ilustran, típicamente, una carola.

Este mismo relato es incluido e ilustrado en la *Crónica de Núremberg* de Hartmann Schedel, de 1493 [figura 7]. Pero hay una diferencia importante respecto a la imagen del *Miroir historial*: la iglesia y el sacerdote



figura 7

no aparecen. El cementerio se halla sugerido por la presencia de una tumba, a la que se han subido dos músicos: uno toca el caramillo y otro el tambor. Los danzantes no forman ya una carola frenética, sino que se desplazan con gracia en cuatro grupos de parejas, como en numerosas ilustraciones de danzas aristocráticas del siglo XV.

2.5. *Las ambivalencias clericales*

La letanía de las prohibiciones eclesásticas –en estatutos sinodales, en el derecho canónico^[37], en sermones y *exempla*^[38]– no puede hacernos olvidar que, paradójicamente, la danza está también presente en la cultura y las prácticas clericales. Cierta número de precedentes bíblicos, como la danza de David delante del arca, podían servir para justificarla. Asociada al canto litúrgico o a celebraciones rituales de carácter periódico, a veces era valorada y gozaba de una legitimidad consuetudinaria que le permitía resistir, localmente, a las condenas de las autoridades superiores. Un códice de origen aquitano datado a finales del siglo X o comienzos del XI (París, BnF,

Lat. 1118), contiene, además de un conjunto variado de cantos litúrgicos, un tonario que es célebre por sus ilustraciones (folios 104 a 113). Estas imágenes van más allá de la función primera de un tonario, que es la de «asegurar la transición entre la terminación del canto de la pequeña doxología (*Gloria patri*) y el reinicio de la antífona»^[39].

A lo largo del texto, se suceden nueve imágenes, provistas de neumas relacionados con los ocho tonos. La novena imagen —añadida aunque contemporánea del resto— es la más célebre de todas (fol. 114) [figura 8]: representa una mujer, la única de la serie, girándose hacia la izquierda y bailando, en el momento en que lanza una pierna hacia atrás, con el cuerpo recto y los brazos abiertos. Contrasta con su vestido rojo y amarillo la túnica azul que cubre su cabeza y sus hombros, quedando al vuelo bajo sus brazos, que sostienen y tocan dos campanas unidas por una cadeneta; esta forma un arco que «sugiere un giro de la bailarina alrededor de sí misma», según el parecer de Jean-Claude Bonne y Eduardo Aubert^[40]. Un escriba posterior inscribió bajo la figura una larga secuencia de *alleluia*, como si hubiera entrevisto en esta danza, «una fuerte incitación o



figura 8

una orden imperativa de producir un canto rico en adornos»^[41].

Esta figura sirve así de nexo entre el tonario y el conjunto de los cantos litúrgicos que ocupan el resto del códice: secuencias, tropos, prosas y prósulas. Ahora bien, es problemática la relación entre, por un lado, estos músicos y

e, incluso, el emperador Enrique VI, que encabeza la serie. Entre este conjunto, cinco miniaturas incluyen representaciones de danzantes. El *trouvère* Heinrich von Stretlingen (XXVII) [figura 12] es representado bailando con una joven; ambos se encuentran de frente pero sin tocarse; sus cuerpos giran en torno a sí mismos, cruzando los pies, y chasquean los dedos al ritmo de la danza. Una de las canciones transcritas tras esta imagen alaba la belleza de la amada, su boca bermeja y la felicidad del amante que la mira, antes de volver al estribillo: *Elle et Else*



figura 12

tanzent wol («Elle y Else bailan a placer»). Heinrich von Schwanegau (XLIII) [figura 13], bien identificado por el cisne, como símbolo heráldico sobre el copete de su casco y sobre su ropa, tiene asidas de la mano a dos jovencitas y las hace bailar al son de un vihuelista. Reimar der Vidiller (LXXXIX) [figura 14] toca él mismo la viola o vihuela, instrumento de donde toma su nombre y que aparece figurado en su blasón; hace bailar a una jovencita en presencia de una dama peligrosa, que debe de ser su madre. El juego de las manos y la contorsión de los



figura 13

dedos de la bailarina contribuyen a la expresión de dinamismo de la danza. En otras dos miniaturas, músicos y danzantes son representados en tribunas, sobre la parte superior de la imagen: una joven toma de la mano a dos muchachos, flanqueados por dos músicos que tocan uno la flauta y otro la viola (Meister Rumslant, CX) [figura 15]; otra joven baila sola al son de un salterio y dos damas tocan las palmas (Meister Sigebert, CIII) [figura 16]. En todos estos casos, la danza, en general femenina, es una práctica de una persona sola, con uno o dos compañeros, no más.



figura 14

La postura dinámica del cuerpo, el cruce de los pies, el chasquido de los dedos y el acompañamiento por instrumentos de música «populares» y «bajos» (viola, flauta, salterio) expresan el ritmo de la danza.

Muy diferente es la carola, danza popular y colectiva, que —como se dijo anteriormente— está formada por un corro de hombres y mujeres asidos de la mano. El *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris ofrece una precisa descripción en el episodio de la *Carola del dios Amor*, representado en las miniaturas de numerosos manuscritos del *Roman*. El



figura 15



figura 16

narrador, que es también el Amante, consigue entrar en el jardín de Solaz, gracias a la ayuda de Ociosa (vv. 741-798). Dejándose llevar a la danza por Cortesía, el Amante observa atentamente a los bailarines ^[51]:

*A resgarder lores me pris
 Les cors, les façons et les chieres,
 Les semblances et les manieres
 Des genz qui iluec queroloient.*
 («Me puse entonces a mirar los cuerpos,
 las posturas y los rostros,
 la apariencia y las maneras de las gentes
 que allí bailaban la carola»).

La mayoría de los veinticinco códices que ofrecen una imagen de este episodio ^[52] fueron realizados en el siglo XIV, pero representan la danza con algunas diferencias formales. Si algunas ilustraciones se limitan a una fila de hombres y mujeres llevados por el dios Amor ^[53], otras aportan profundidad al espacio haciendo figurar un corro ^[54]. Por ejemplo, en la figura 17, podemos ver una primera fila de jóvenes agarrados por el brazo, intercalándose con una segunda fila de jovencillas en segundo plano (Châlons-en-Champagne, Ms. 270, fol. 6v). Otro manuscrito sigue el mismo procedimiento [figura 18], pero sitúa a las jóvenes en primer plano, mirando a sus compañeros y dando la espalda al espectador de la imagen, lo cual acentúa el efecto de círculo (Coligny, Martin Bodmer, 79).



figura 17

Esta *Lección*, pronunciada por Jean-Claude Schmitt
en lengua francesa el día 8 de marzo de 2013
en la Universidad de Salamanca, se terminó
de imprimir en español en esta misma
ciudad, el 26 de abril de 2016,
día de la Festividad de San
Isidoro de Sevilla.
LAUS ✠ DEO

