



El cortesano y la danza

The courtier and the dance

Mário Orlando Mendes Guimarães* 

Universidade Federal Fluminense, UFF

mariolandoviola@gmail.com

* Doctor en Música por la Universidade de São Paulo (USP). Músico del Conjunto de Música Antiga de la Universidade Federal Fluminense (UFF).

Presentado en: 16/02/2025.
Aceptado en: 14/08/2025.

Resumen

Este artículo explora la importancia de la danza renacentista en el contexto cortesano, con énfasis en la *Orchesographie*, tratado de danzas de Thoinot Arbeau, publicado en Langres, Francia, en 1589. Inicialmente, se presenta un panorama sobre la recuperación de estas danzas para, posteriormente, contextualizar su práctica en el universo cortesano renacentista, hasta el surgimiento de los primeros tratados de danza. Luego, se ofrece un inventario conciso de los principales tratados sobre el arte de la danza, producidos entre la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del XVII. Finalmente, el artículo presenta un resumen del contenido de la *Orchesographie*, destacando los pasajes más relevantes del tratado. Al analizar cómo las danzas renacentistas se integraban en la etiqueta y en los valores de la corte en el siglo XVI, el estudio revela el papel esencial de estas prácticas en la formación social y cultural de la nobleza de la época, demostrando su relevancia histórica.

Palabras clave: Cortesano. Danza renacentista. *Orchesographie*.

Abstract

This article explores the importance of Renaissance dance in the courtly context, with an emphasis on *Orchesography*, a dance treatise by Thoinot Arbeau, published in Langres, France, in 1589. It begins by providing an overview of the revival of these dances, followed by a contextualization of their practice within the Renaissance courtly universe, up until the emergence of the first dance treatises. Then, a concise inventory of the main treatises on the art of dance, produced between the second half of the 15th century and the first half of the 17th century is presented. Finally, the article offers a summary of the contents of *Orchesography*, highlighting the most relevant passages of the treatise. By analyzing how Renaissance dances were integrated into courtly etiquette and values, in the 16th century, the study reveals the essential role of these practices in the social and cultural formation of the nobility of the time, demonstrating their historical significance.

Keywords: Courtier. Renaissance dance. *Orchesography*.

1 Introducción

La movilización por el rescate de las danzas del Renacimiento (y de otros períodos) ocurrió al mismo tiempo que, a finales del siglo XIX, se iniciaba el movimiento conocido como “Música Antigua”, que más tarde también pasó a denominarse “performance históricamente informada”.

En lo que respecta a las danzas, este movimiento no recibió un nombre específico, como fue el caso del movimiento asociado a la música; sin embargo,

ciertamente, las mismas cuestiones se aplican a la danza. Preguntas como, por ejemplo: ¿Es posible afirmar que hoy recreamos las danzas del Renacimiento exactamente como se realizaban en el siglo XVI e inicios del XVII? Por lo tanto, todos los elementos de crítica y/o cuestionamientos presentados en la primera clase del curso “Música y Retórica en el Antiguo Régimen”, impartido simultáneamente por la Universidad de São Paulo (USP), la Universidad Nacional de las Artes (UNA), la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), la Universidad Estadual de São Paulo (UNESP) y la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (UFRN), en el segundo semestre de 2024, pueden trasladarse al contexto de la recreación de las danzas de época.

Esta simultaneidad en los movimientos de rescate, tanto en la música como en la danza, fue de gran importancia, representando una contribución recíproca: muchos músicos entendieron que, para ejecutar adecuadamente las danzas, era necesario comprender las propias danzas, y algunos estudiosos empezaron a defender que incluso es necesario saber bailarlas. Por lo tanto, así como los tratados de época sobre los instrumentos, su técnica y reglas de ornamentación fueron fundamentales para la recreación de los estilos musicales, también el estudio y la recreación de las danzas fueron determinantes para definir los tempos, el fraseo musical y la articulación en este repertorio.

Es importante recordar que, para que exista la danza, es necesario que haya música.

Peter Warlock, en su prólogo a la traducción al inglés de la *Orchesographie* de Cyril Beaumont, afirma que:

La existencia de una danza presupone una melodía adecuada, ya sea para ser cantada o interpretada en un instrumento. Además de las músicas para la danza (que en la mayoría de los casos también eran canciones), prácticamente no existía música instrumental antes de la segunda mitad del siglo XVI; y, para el desarrollo de la música instrumental durante ese período, todos los elementos que no se derivaron de los métodos de escritura polifónica vocal recibieron la contribución de formas de danza como las descritas en este libro [...] (Beaumont, 1925, p. 7, traducción propia).

La danza podía persuadir e influir, un recurso inestimable en la corte. Y, en la *Orquesografía*, Arbeau llama la atención sobre su carácter retórico:

Ya te he dicho que la danza depende de la música y de sus movimientos melódicos y rítmicos, pues, sin la virtud rítmica, la danza sería confusa y oscura. Por lo tanto, los gestos de los miembros deben seguir las cadencias de los instrumentos musicales: el pie no debe decir una cosa y el instrumento otra. Todos los eruditos sostienen que la danza es una especie de retórica muda, mediante la cual el orador puede, con sus movimientos, sin pronunciar una sola palabra, hacerse comprender y persuadir a los espectadores de que es un sujeto digno de ser elogiado, amado y querido. ¿No es, en su opinión, el lenguaje del bailarín, expresado por sus propios pies, convincente? ¿No le dice tácitamente a su amada (que lo observa bailar honestamente y de buena gana) "ámame, deseáme"? Y, cuando se le unen las máscaras, aumentan el efecto de mover las emociones, provocando a veces ira, a veces piedad y compasión, a veces odio, a veces amor. (Arbeau, 1589, p. 5v, traducción propia).

Para una mejor comprensión de estas danzas y de su papel social, político y cultural, haremos una breve inmersión en el universo cortesano durante el Renacimiento.

2 La danza en el universo cortesano

A comienzos del siglo XVI surgieron numerosos manuales y tratados de cortesanía, en los cuales se delineó un nuevo paradigma de caballero perfecto. En estos escritos, el hombre de guerra fue reemplazado por el hombre de letras, el cortesano. Esto no significaba que el cortesano debiera abandonar las armas. Al contrario, se esperaba de él el conocimiento y dominio del arte de la espada y el florete (esgrima), así como saber montar a caballo y tener destreza en los diversos deportes y juegos de la corte, como los torneos y justas. La obra más conocida de este género es *Il Libro del Cortegiano* ["El libro del cortesano", 1528], de Baldassare Castiglione. En ella, leemos que:

[...] agilidad, algo que deseo especialmente en el cortesano. Por eso, quiero que tenga buena complexión y miembros bien formados, que demuestre fuerza, ligereza y desenvoltura, y que

conozca todos los ejercicios corporales que se exigen de un hombre de guerra. Entre ellos, considero que el primero debe ser manejar bien todo tipo de armas, tanto a pie como a caballo, conocer las posiciones y movimientos ventajosos de estas y, sobre todo, conocer aquellas armas que generalmente utilizan los nobles [...] (Castiglione, 1997, p. 36, traducción propia).

No menos loables estimo las cabriolas a caballo, que, aunque cansadas y difíciles, hacen al hombre agilísimo y más diestro que cualquier otra cosa; y, además de la utilidad, si esa agilidad va acompañada de buena gracia, proporciona, en mi opinión, un espectáculo más bello que cualquiera de los otros. (Castiglione, 1997, p. 38, traducción propia).

Sin embargo, se estableció que el cortesano también debía saber leer y escribir, conocer lenguas. Y saber música y tocar uno o varios instrumentos.

[...] debéis saber que no me conformo con el cortesano si no es también músico y si, además de entender y mostrar firmeza en la música escrita, no sabe varios instrumentos; porque, si lo pensamos bien, no se puede encontrar ningún descanso de las fatigas ni remedio para los espíritus enfermos más honesto y loable en el ocio que este; especialmente en las cortes [...] (Castiglione, 1997, p. 71, traducción propia).

Como cualquier cambio social, este nuevo modelo de conducta fue siendo incorporado poco a poco. En realidad, el concepto de cortesano comenzó a perfilarse ya en la Edad Media, con el amor cortés presente en los poemas de la época y, durante todo el siglo XV, fue tomando forma hasta ser formalizado en el Libro del Cortesano.

Al igual que otros manuales de cortesanía, *Il libro del cortegiano*, publicado por primera vez en 1528 en Italia, pronto se difundió por toda Europa, con numerosas ediciones en diversos idiomas. Según Castiglione, el cortesano debía basar su comportamiento en la *sprezzatura*:

Sprezzatura = "desdén" o "disimulo", en oposición a "afectación" o "exageración". Término que puede traducirse como "desdén" o "disimulo", aunque tales traducciones no abarcan todo su significado. La palabra conlleva el concepto de un modelo de vida basado en la moderación, el decoro, la sencillez, la modestia,

los buenos modales y el conocimiento de los propios límites. De manera simplificada, al buen cortesano le correspondía hacer que lo difícil y laborioso pareciera sencillo y natural. Algunos extractos breves de Castiglione nos ayudarán a comprender mejor esta idea:

Pero, habiendo pensado varias veces sobre el origen de esa gracia, dejando de lado a aquellos que encuentran en los astros una regla universal, la cual me parece válida, en cuanto a esto, para todas las cosas humanas que se hagan o se digan más que cualquier otra, a saber: evitar al máximo [...] la afectación; y, tal vez, para decir una palabra nueva, usar en cada cosa una cierta *sprezzatura* que oculte el arte y demuestre que lo que se hace y dice es realizado sin esfuerzo y casi sin pensar (Castiglione, 1997, p. 42, traducción propia).

[...] vean, por tanto, cómo exponer el arte y un cuidado tan extremo eliminan la gracia de cualquier cosa. ¿Quién de ustedes no se ríe cuando nuestro señor Pietro baila a su modo, con esos saltitos y las piernas estiradas sobre las puntas de los pies, sin mover la cabeza, como si todo fuera de madera, con tal atención que seguramente parece que está contando los pasos? ¿Qué ojo es tan ciego que no vea en ello la falta de gracia de la afectación? ¿Y la gracia, en muchos hombres y mujeres aquí presentes, de esa desenvoltura despreocupada (que muchos llaman así respecto a los movimientos del cuerpo), con un hablar, reír o seguir la música, simulando no cuidar lo que hace y pensar en algo más que en aquello, para hacer que quien ve crea casi que no sabe y que puede equivocarse? (Castiglione, 1997, p. 43, traducción propia).

Si un hombre que maneja armas, al lanzar una flecha, o al sostener la espada en la mano o cualquier otra arma, asume sin restricciones y sin pensar una postura alerta, con tal facilidad que parece que el cuerpo y todos los miembros estén naturalmente en esa posición y sin ningún esfuerzo, aunque no haga nada más, a todos les demuestra ser perfeccionado en ese ejercicio. De la misma manera, al bailar, un solo paso, un solo movimiento del cuerpo, gracioso y no forzado, de inmediato manifiesta la sabiduría de quien danza (Castiglione, 1997, p. 45, traducción propia).

La pintura a continuación (Fig. 1) presenta una síntesis de los objetos que formaban parte del cotidiano del joven cortesano.

Figura 1. La primavera y el Amor



Fuente: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1338/>

Primavera [en latín: "ver"] y Amor. Pintor anónimo holandés, ca. 1600. Óleo sobre lienzo, 132 cm x 225 cm x 10 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Al centro, adornado con una corona de flores en la cabeza, quizás una alusión a la primavera, sentado bajo un árbol cuyo tronco lleva inscrita la palabra AMOR (junto a su hombro derecho), un joven toca el laúd. En el cielo, a la derecha, Cupido le apunta con una flecha. En una nube, también a la derecha, leemos la palabra VER, primavera en latín, estación cantada en las canciones de la época como la estación del amor. A los pies del joven cortesano, varios instrumentos musicales: viola da gamba, cornetto, cittern (o bandora o citole) y el estuche abierto del laúd. Algunos libros, en los cuales es posible leer el nombre de sus autores (Virgilio, Ovidio y Boccaccio) y libros de partituras, uno de ellos para un bajo. Además de los instrumentos y libros, varios objetos destinados al ocio de este joven: raqueta de juego de palma (tenis), un deporte muy popular entre los cortesanos de la época, pelota, espada y florete (propio para la esgrima), cerbatana, cartas, guantes, tablero de backgammon y un saquito de dinero. A la izquierda, una fuente de Diana, un torso femenino que lanza agua de sus pechos sobre una tortuga, tal vez una referencia a la práctica de la caza. Al fondo, algunas escenas cotidianas: a la izquierda, campesinos trabajando en el campo y un poco más a la derecha, un campo de bochas, con bolas en el suelo; al fondo, a la derecha, un parque con una

arcada y personas paseando y, más adelante, un grupo hace un picnic en la hierba mientras un joven toca el laúd.

Tales manuales abordan los más variados aspectos de la vida del cortesano; sin embargo, cuando se trata de la danza, muy poco, o casi nada, se presenta. Las cuestiones de decoro en las danzas solo se explican de forma más elaborada en los tratados dedicados a esta arte, como veremos más adelante.

El Renacimiento, como movimiento artístico (en términos de música, danza y artes visuales), tuvo su inicio en la península itálica a finales del siglo XV, cuando los tratados griegos comenzaron a ser llevados a la corte de los Medici en Florencia y allí traducidos, difundiéndose a partir de entonces a otras cortes prominentes de Europa. Fue entonces cuando, en los círculos artísticos, incluida la danza, los principios renacentistas de armonía y orden en el cosmos, remontándose al mundo clásico de Platón y Quintiliano, se hicieron conocidos.

Es interesante observar que la danza, al igual que la música práctica, no formaba parte del "currículo" universitario, dedicado a las artes especulativas, que Boecio clasifica como las siete artes liberales, consideradas esenciales para el conocimiento humano, y divididas en cuatro disciplinas matemáticas y otras tres, dedicadas a la búsqueda de la verdad:

- *Quadrivium* – Astronomía (grandeza en movimiento), Geometría (grandeza en reposo), Aritmética (números absolutos) y Música (números aplicados).
- *Trivium* – Gramática, Dialéctica y Retórica.

La danza era, por lo tanto, una actividad recreativa, orientada al ocio, como expone Aristóteles, pero con un gran papel social en el universo cortesano, y sujeta a algunas "reglas" de cortesanía. Siguiendo estas reglas, la educación de los nobles del siglo XVI incluía la enseñanza del arte de la danza, cuando damas y caballeros de alta linaje aprendían las buenas maneras y las gracias, esenciales para la convivencia y el entretenimiento noble en la corte.

En el siguiente fragmento, extraído de las dos primeras páginas de *Orquesografía*, después de los lamentos del discípulo Capriol por no sentirse apto

para la convivencia social y por no saber bailar, Arbeau nos describe con claridad la importancia del papel social de la danza, la lectura y los deportes de corte, reiterando las reglas de cortesanía proclamadas por Castiglione, en ese momento ya ampliamente difundidas por las principales cortes europeas.

CAPRIOL

[...] me arrepiento de que, estando en Orleans, haya descuidado el aprendizaje de la convivencia social [cortesanía], con la que muchos estudiantes complementan sus conocimientos, pues, al regresar, me encontré en sociedad, donde simplemente me vi sin palabras y sin rumbo, considerado casi como un tronco de madera. [...] pero me hubiera gustado haber adquirido destreza en la danza durante los intervalos entre mis estudios serios, lo que me habría hecho bien visto [apreciado] a los ojos de todos.

ARBEAU

Esos serán fáciles de adquirir, leyendo libros franceses para "afilarse el pico", y aprendiendo esgrima, danza y el juego de palma, para que puedas ser una compañía agradable tanto para damas como para caballeros.

CAPRIOL

Me gustaba la esgrima y el juego de palma, lo que me hizo querido y apreciado entre los muchachos. Pero, me faltó la danza para agradar a las doncellas, de las cuales, me parece, depende toda la reputación de un joven que busca casarse.

ARBEAU

Tienes razón, pues el macho y la hembra naturalmente se buscan, y no hay nada que incite más a un hombre a ser cortés, honesto [honrado] y a practicar actos generosos que el amor. Y, si deseas casarte, debes creer que una doncella se conquista por la disposición y gracia que se muestra en una danza, pues las damas no disfrutan estar presentes en la esgrima ni en el juego de paume, por miedo a que una espada rota o un golpe de pelota les cause lesiones (Arbeau, 1589, p. 2r y 2v, traducción propia).

Y más adelante,

ARBEAU

Hay más, pues las danzas se practican para saber si los enamorados están saludables y ágiles de los miembros. Y, al final de ellas, se les permite besar a sus amadas para que puedan, respectivamente, sentir y olerse unos a otros, verificando si tienen un olor ácido, si exhalan un hedor fétido, que llamamos "paleta de cordero". De modo que, además de las diversas conveniencias derivadas de la danza, esta se hace necesaria para organizar adecuadamente una sociedad (Arbeau, 1589, p. 2v, traducción propia).

Aún encontramos, en varios pasajes de la *Orquesografía*, la preocupación de Arbeau por incluir en su texto nociones de decoro y buen comportamiento en las danzas.

Las danzas cortesanas consistían en estructuras compuestas por diversas secciones rítmicas y, a medida que avanzaba el siglo XVI, cada vez se incluían más elementos en sus coreografías. La danza fue convirtiéndose, poco a poco, en una forma de arte altamente sofisticada que, junto con las demás artes, reflejaba el ambiente cultural y servía como una herramienta eficaz para representar y comunicar las costumbres sociales y las preocupaciones emocionales de la época. A finales del siglo XVI, algunas danzas incluían también la narrativa teatral y el contraste o la variedad de afectos, construyendo una especie de juego, tanto para los espectadores como para los propios bailarines.

En el último cuarto del siglo, Thoinot Arbeau (en Francia) y otros dos notables maestros de danza, Fabritio Caroso y Cesare Negri (en Italia), comenzaron a registrar sus enseñanzas en manuales que constituyen, si no los primeros, al menos los tratados más sistemáticos y detallados sobre la danza de la corte.

3 Algunos de los tratados de danza, escritos en los siglos XV, XVI y XVII

A partir de la investigación para mi tesis doctoral, titulada "*Um estudo crítico sobre as danças renascentistas, fundamentado na Orquesografia de Thoinot*

Arbeau (1589)" (Guimarães, 2024), elaboré una lista con algunos de los tratados de danza del período¹:

- Décadas de 1450 o 1460 - *DE ARTE SALTANDI ET CHOREAS DUCENDI*, de Domenico da Piacenza (Piacenza, ca. 1400 – Ferrara, ca. 1470) (Piacenza, 2014).
- ca. 1463 - *DE PRATICA SEU ARTE TRIPUDII* ["Sobre la práctica del arte de la danza"], a veces citado como *TRATTATO DELL'ARTE DEL BALLARE* ["Tratado sobre el arte de bailar"], de Guglielmo Ebreo da Pesaro (ca. 1420 – ca. 1484) (Pisauriensis, 1463).
- Década de 1560 o 1570 - *LIBRO DELL'ARTE DEL DANZARE*, de Antonio Cornazzano (Piacenza, ca. 1430 – Ferrara, 1484) (Cornazzano, 2011).
- ca. 1500 - *GRESLEY MANUSCRIPT*, también conocido como "Cuaderno de danza de John Banys", publicado recientemente (2013) como *Cherwell thy wyne (show your joy): Dances of fifteenth-century England from the Gresley manuscript* (Gresley, 2013 [ca 1500]).
- 1529 - *AD SUOS COMPANIONES...*, de Antonio Arena (1500 – 1544). Publicado en Francia y que alcanzó gran éxito, con al menos 32 ediciones entre 1529 y 1758 (Arena, [1531]).
- 1581 y 1600 - *IL BALLARINO* (1581) y *NOBILTÀ DI DAME* (1600), de Fabritio (o Fabrizio) Caroso (1526/1535 – 1605/1620), publicados en Venecia (Caroso, 1581).
- 1589 - *ORQUESOGRAPHIE*, de Thoinot Arbeau (1520 – 1595) (Arbeau, 1589).

¹ Una lista más completa se encuentra en el trabajo de Maria Alexandra Mendes Ribeiro Canaveira de Campos, *Tratados de Dança em Portugal no século XVIII*, Disertación de Maestría, Universidade Nova de Lisboa, Anexo – Tabla 3, p. 205-209, disponible en: <http://hdl.handle.net/10362/11979> (Campos, 2014).

- 1602 - 1604 - *LE GRATIE D'AMORE* (1602) (Kendall, 1985), cuya segunda edición (1604) apareció bajo el título *NUOVE INVENTIONI DI BALLI*, de Cesare Negri (ca. 1535 – ca. 1605) (Negri, 1604).
- 1651 - *THE ENGLISH DANCING MASTER*, de John Playford (1623-1686) (Playford, 1651).

4 La *Orquesografía*: el autor y su tratado

A continuación, algunos datos biográficos sobre Arbeau, extraídos de Perrenet (1926).

JEHAN TABOUROT – THOINOT ARBEAU (Seudónimo, anagrama de su nombre de bautismo).

1520 – Nació el 17 de marzo en Dijon. Tenía una profunda formación cultural, adquirida en París y Poitiers, siendo versado tanto en ciencias jurídicas y teológicas como en Belles-Lettres y artes seculares.

1542 – Se convirtió en tesorero del Capítulo de Langres. Después de la tesorería del Capítulo, fue nombrado oficial (juez eclesiástico) y, finalmente, Vicario General.

1582 – Publicó el *Calendario de los Pastores*, que posteriormente fue republicado como *El Compuesto y el Calendario Manual*, a través del cual todas las personas pueden aprender fácilmente y conocer el curso del sol y la luna, así como las festividades fijas y móviles que deben celebrarse en la Iglesia (1588), una adaptación de la obra anterior al nuevo calendario gregoriano (instituido por el Papa Gregorio XIII en 1581).

1589 – Publicó *ORQUESOGRAPHIE*.

1595 – Murió el 29 de julio en Langres.

4.1 La *Orquesografía*

[Del griego: *ὄρχήσις* + *γραφία* (trad. Orkhesis + graphia)] Una forma mejorada de describir coreografías que incluye detalles de la música para acompañar la danza.

Aunque fue escrito en forma de diálogo, en texto continuo, sin divisiones en capítulos, es posible identificar siete partes distintas en el tratado:

1. Dedicación
2. Introducción
3. Danzas marciales
4. Danzas recreativas
5. Notiones de decoro en las danzas
6. Instrumentos para acompañar las danzas
7. Discurso de despedida

4.1.1 Dedicatória

En la dedicación, escrita por el editor (y no por Arbeau), dirigida a Guillaume Tabourot, sobrino-nieto de Arbeau, Jehan de Preyz menciona haber encontrado el manuscrito "hace mucho tiempo", durante una visita a su antiguo tutor, abandonado entre una pila de papeles destinados a ser desechados. Según parece, decidió publicarlo sin el consentimiento del autor, quien consideraba sus escritos como simples "garabatos para pasar el tiempo". Sin embargo, este argumento parece ser un artificio retórico de modestia, un lugar común característico de los discursos prefaciales. La expresión "hace mucho tiempo" tampoco es más que una exageración retórica, dado que el libro fue escrito en el mismo año de su publicación (Arbeau nació en 1520 y afirmó tener 69 años al escribirlo). Si bien es posible que Arbeau hubiera desistido de su publicación, debemos a Jehan de Preyz el hecho de que hoy conozcamos su contenido.

4.1.2 Introducción

Así comienza el diálogo sobre la danza, que, según avanza el texto, ocurrió en un solo día. En las primeras diez páginas, Arbeau cita como autoridades mitos, escritores y filósofos tanto griegos como cristianos (especialmente la Biblia), para enfatizar la valiosa función de la danza en la vida de la comunidad. Entre sus argumentos se encuentran desde el estímulo a la acción en la batalla hasta su utilidad como medio de precaución antes de la elección de un marido o esposa. Además, menciona escritores contemporáneos, mostrando que estaba al tanto de sus lecturas. Arbeau desprecia a los reformadores puritanos que prohibían la danza por motivos morales, mientras que, al mismo tiempo, se permite el papel de censor crítico al comparar las danzas (inmorales) de la segunda mitad del siglo XVI con aquellas de su juventud.

4.1.3 Danzas marciales

Arbeau discute la importancia de la danza en el contexto de la marcha militar y enfatiza que los tambores, por su aspecto rítmico, son esenciales para sincronizar la marcha, permitiendo que las tropas avancen en "únisono", lo cual es crucial para que los soldados no se choquen o tropiecen entre sí. Arbeau fue uno de los primeros autores en dejar por escrito una silabificación para las diferentes figuras musicales – para la mínima, la negra y la corchea (tan, tere y fre, respectivamente) – y presenta todas las posibles combinaciones rítmicas que se pueden obtener a partir de ellas, en una secuencia de ocho tiempos, con cinco mínimas y tres pausas.

La explicación sobre la marcha militar es relevante para el tratado, en la medida en que le da una dimensión más amplia a la danza recreativa, que también utiliza los mismos elementos, melodía y ritmo, como recursos organizadores del movimiento corporal.

4.1.4 Danzas recreativas

A continuación, Arbeau se centra en las danzas recreativas², que constituyen la mayor parte del libro. El maestro casi siempre describe, con la mayor precisión, sus coreografías y luego presenta una tablatura con la partitura de una melodía y los pasos que deben ejecutarse, colocándolos uno al lado del otro en la página. Este dispositivo ingenioso permite al alumno ver rápidamente la correspondencia entre las notas y los pasos. A continuación, se presenta la lista de danzas del tratado, en el orden en que son enseñadas:

Pavana	Branle do Haut Barrois	Branle dos Eremitas
Basse Dance	Branle Cassandra	Branle dos Castiçais
Passos da Galharda	Branle Pinagay	Branle des Sabots
Tourdion	Branle Charlotte	Branle dos Cavalos
Galharda	Branle da Guerra	Branle Montarde
Volta	Branle Aridan	Branle do Hay
Courante	Branle de Poitou	Branle do Oficial
Allemande	Branle d'Escócia	Gavotte
Branle Dupla	Trihory da Bretanha	Mourisca
Branle Simples	Branle de Malta	Canarie
Branle Gay	Branle das Lavadeiras	Pavana de Espanha
Branle de Borgonha	Branle das Ervilhas	Les Bouffons

4.1.5 Nociones de decoro en las danzas

Las cuestiones de decoro en las danzas solo se explicitan de manera más elaborada en los tratados dedicados a este arte. Este nuevo modelo de conducta –

² Un tutorial para el aprendizaje de todas estas danzas está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NyOPt6bWos4>

la cortesanía – impregna la *Orquesografía*. Se encuentran, en varios pasajes del tratado, ejemplos de la función social de la danza, del lugar de la mujer y su papel en la sociedad, de la danza como ejercicio físico y sus beneficios para la salud, siempre con énfasis en el decoro y el buen comportamiento.

4.1.6 Instrumentos musicales utilizados para acompañar las danzas

Al considerar la iconografía, descripción y uso de los instrumentos musicales en el Renacimiento, la *Orquesografía* no es una referencia que venga inmediatamente a la mente. Sin embargo, en algunos pasajes del tratado, Arbeau proporciona descripciones claras y precisas de los instrumentos de su época, complementarias a las fuentes específicamente musicales, a veces enseñando cómo tocarlos y/o presentando ejemplos de melodías que podrían ejecutarse en ellos. Tales instrumentos son: aquellos apropiados para acompañar la marcha militar y otros utilizados en las danzas recreativas. El artículo “*Descrição e uso de instrumentos musicais na Orchésographie, de Thoinot Arbeau (1589)*” (Guimarães; Lucas, 2024) abarca todos los pasajes del tratado en los que Arbeau describe o menciona instrumentos musicales.

4.1.7 Discurso de despedida

Al final de la *Orquesografía*, Capriol agradece al maestro por las enseñanzas y Arbeau se despide con la promesa de un segundo tratado, con las melodías y movimientos de varios balés de mascaradas producidos en la ciudad de Langres:

Me hubiera gustado haber podido igualar mi desempeño al gran afecto que siento por usted, y que lo reciba con ese espíritu, esperando presentarle las melodías y movimientos de varios balés de mascaradas realizados en esta ciudad, los cuales serán abordados en un segundo tratado, lo más pronto posible. Mientras tanto, practique las danzas honestamente y conviértase en compañero de los planetas, que bailan naturalmente. Y de las ninfas, que Marco Varrón dijo haber visto en Lidia, salir de una

laguna al sonido de flautas, bailar y luego regresar a ella. Y, después de haber bailado con su amada, regrese al gran lago de sus estudios, para beneficiarse de ellos, mientras ruego a Dios que le conceda la Gracia (Arbeau, 1589, p. 104r, traducción propia).

Lamentablemente, esa promesa nunca se concretó, privándonos de las danzas de los espectáculos.

5 Conclusión

La *Orquesografía* de Thoinot Arbeau es uno de los tratados de danza más importantes del Renacimiento, ya que ofrece un panorama detallado de las prácticas sociales, culturales y musicales de su época. A través de su escritura dialogada, el autor no solo enseña las coreografías con rigor y precisión, sino que también revela los valores morales y sociales asociados a la danza, destacando su papel en la educación, en la formación de virtudes y en la convivencia social.

Además, la minuciosa descripción de los pasos y el ingenioso uso de las tablaturas musicales convierten a la *Orquesografía* en una obra fundamental para el estudio de la danza renacentista. Su relevancia trasciende el aspecto técnico, proporcionando una comprensión más amplia sobre el contexto cultural de finales del siglo XVI.

Ahora que ya disponemos en portugués de la traducción del tratado de Arbeau, se espera que el presente artículo pueda incentivar a otros investigadores a adentrarse en los demás tratados de danza del período, como los de Fabritio Caroso y Cesare Negri, contribuyendo así al avance de los estudios sobre la historia de la danza y las artes escénicas.

Por último, la *Orquesografía* sigue siendo un vínculo vital entre el pasado y el presente, ofreciendo una ventana para comprender las complejas relaciones sociales y culturales de su tiempo, a la vez que inspira a nuevas generaciones de estudiosos, bailarines y músicos a explorar la riqueza de las tradiciones renacentistas.

Referencias

ARBEAU, Thoinot. **Orchésographie et traicté en forme de dialogue** ... Langres: Des Preys, 1589. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau.langPT>. Acceso en: 28 mayo 2022.

ARENA, Antonius. **Ad suos compagnones studiantes**... Paris [Lyon]: Champion, [1531].

CAMPOS, Maria Alexandra Mendes Ribeiro Canaveira de. **Tratados de dança em Portugal no século XVIII**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10362/11979>. Acceso en: 13 ago. 2025.

CAROSO, Fabritio. **Il Ballarino**. Venetia: Ziletti, 1581. Disponible en: <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/68391%2Foefc>. Acceso en: 30 mar. 2023.

CASTIGLIONE, Baldassare. **Il Libro del Corteggiano**. Venetia: Aldo Manuccio, 1528.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CORNAZZANO, Antonio. **The Book on the Art of Dancing** = Libro Dell'arte Del Danzare. Tradução de Madeleine Inglehearn e Peggy Forsith. London: Noverre Press, 2011. Manuscrito disponível na Biblioteca Apostólica Vaticana, Codice Capponiano 203.

GRESLEY. **Cherwell thy wyne (show your joy)**: dances of fifteenth-century England from the Gresley manuscript. London: Dolmetsch Historical Dance Society, 2013 [ca. 1500].

GUIMARÃES, Mário Orlando Mendes. **Um estudo crítico sobre as danças renascentistas, fundamentado na Orquesografia de Thoinot Arbeau (1589)**. 2025. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponible en: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-22012025-125958/publico/MarioOrlandoMendesGuimaraesoriginalPPGMUS13551191.pdf>. Acceso en: 13 ago. 2025.

GUIMARÃES, Mário Orlando Mendes; LUCAS, Monica Isabel. Descrição e uso de instrumentos musicais na *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau (1589). **Revista Cidade Nuvens**, Crato, v. 1, n. 9, p. 163-172, maio/jun. 2024. Disponível en: <http://revistas.urca.br/index.php/rcn/issue/view/42/7>. Acceso en: 13 ago. 2025.

KENDALL, G. Yvonne. **Le Gratie d'Amore 1602 by Cesare Negri**: Translation and Commentary. Califórnia, Estados Unidos: Stanford University, 1985. 2 v. Tese de doutorado.

NEGRI, Cesare. **Nuove inventioni di balli**. Milano: Bordone, 1604. Disponível en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135195k.r=NEGRI%2C%20Cesare.%20Nuove%20inventioni%20di%20balli?rk=21459;2>. Acceso en: 13 ago. 2025.

PERRENET, Pierre. **Etienne Tabourot, sa famille et son temps**. Dijon: Raisant, 1926. Disponível en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829>. Acceso en: 4 mai. 2022.

PIACENZA, Domenico. **De arte saltandi et choreas ducendi**. Ravenna: Longo, 2014 [ca. 1450-1460]. Edição e comentários Patrizia Procopio.

PISAURIENSIS, Guglielmus Hebraeus. **De practica seu arte tripudii**. 1463. Disponível en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f4.item>. Acceso en: 28 mar. 2023.

PLAYFORD, John. **The Dancing Master**. London: John Walsh, 1651. Disponível en: [https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_\(Playford,_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford,_John)). Acceso em: 12 feb. 2023.