

# DANZA Y CULTURA VISUAL: REFLEXIONES SOBRE PERFORMATIVIDAD DE LA IMAGEN, CUERPOS FEMENINOS EN MOVIMIENTO Y EMOCIONES

Licia Buttà

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

E-mail: [licia.butta@urv.cat](mailto:licia.butta@urv.cat)

ORCID: [0000-0002-8263-0107](https://orcid.org/0000-0002-8263-0107)

## RESUMEN

El artículo propone algunas consideraciones sobre el rol, significado y agencia de las imágenes coreomusicales en la cultura visual de la Edad Media. Teniendo como punto de partida el concepto de imagen-danza se reflexiona sobre el giro performativo en los estudios de historia del arte, sobre la relación entre las representaciones de danzas en la cultura material medieval y su capacidad narrativa. Una aproximación antropológica permite también leer las escenas coréuticas como figuras y símbolos vinculados con la ritualidad tanto en el ámbito sagrado como en la esfera laica. Superando la dicotomía entre danzas lícitas e ilícitas, el artículo propone una interpretación de las figuras femeninas danzantes como vehículo y expresión de emociones, encarnadas en la danza misma y en los ojos de quien la danza observa como espectador.

**PALABRAS CLAVE:** iconografía de la danza, cultura visual, cultura material, historia cultural de la danza, arte medieval, emociones.

DANCE AND VISUAL CULTURE: REFLEXIONS ON THE PERFORMATIVITY OF THE IMAGE, FEMALE BODIES IN MOTION, AND EMOTIONS

## ABSTRACT

The paper presents some considerations on the role, meaning, and agency of dance images in the Visual Culture of the Middle Ages. Taking the concept of dance-image as a starting point, it reflects on the performative turn in art history studies, on the relationship between representations of dance in medieval material culture and their narrativity. An anthropological approach also allows us to read choreographic scenes as figures and symbols linked to rituality in both the sacred and secular spheres. Overcoming the dichotomy between licit and illicit dances, the article proposes a reading of female dancing figures as a vehicle and expression of emotions, embodied in the dance itself and in the eyes of those who observe it as spectator.

**KEYWORDS:** dance iconography, visual culture, material culture, cultural history of dance, medieval art, emotions.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2026.34.13>

CUADERNOS DEL CEMYR, 34; enero 2026, pp. 341-365; ISSN: e-2530-8378

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



Hace ya unas décadas que historiadores del arte, antropólogos e historiadores se ponen preguntas sobre la naturaleza de la imagen medieval. ¿Cuál es su estatuto ontológico?, ¿qué nos puede transmitir, ¿cómo interactúa con el observador?, en síntesis, ¿a qué campo de conocimiento pertenece su estudio? Jean Wirth, Jean-Claude Schmitt, Jean-Marie M. Sansterre, Jérôme Baschet, Hans Belting, Herbert Kessler o más recientemente Carla Bino, para nombrar solo algunos de los que han contribuido de forma sustancial al conocimiento de los modos y mecanismos de funcionamiento de la imagen medieval, se han puesto en repetidas ocasiones esta pregunta (Belting, 2001; Bino, 2014, 2015, 2017; Kessler, 2019; Sansterre, Schmitt, coords., 1999; Schmitt, 1996; Schmitt, 2023; Wirth, 2022). Entre otras, la cuestión de la performatividad de la imagen, de cómo aproximarnos a los gestos, esquemas y emociones que en ella se exhiben, ha abierto un debate que sigue en vigor hoy en día. Las reflexiones de Baschet sobre la imagen-objeto (Baschet, 1996), de Wirth sobre la ontología de la imagen en la Edad Media, y sobre todo de Schmitt sobre el rol de la imagen, su función, significado y efectos ayudan a clasificar las representaciones de danza como un tipo específicos de imagen que pretende emular, revivir la *performance* ritual y sus efectos en el espectador. A Schmitt además debemos una larga reflexión específica sobre la danza que empieza en su libro sobre el gesto y culmina en su más reciente volumen sobre el ritmo en la Edad Media (Schmitt, 1990, 2016). Mi objetivo hoy es insertar en esta tradición historiográfica unas reflexiones sobre el funcionamiento de las imágenes coréuticas, es decir, de aquellas representaciones que ponen en escena danzas colectivas, bailes en solitario, espectáculos festivos o procesiones, prestando especial atención a las narraciones que tienen como protagonista el cuerpo femenino. No se tratará de intentar reconstruir la praxis de las danzas medievales, de las cuales poco conocemos, sino de interpretar las imágenes y su capacidad performativa en su propio contexto cultural e histórico.

## 1. LA PERFORMATIVIDAD DE LA IMAGEN CORÉUTICA: LA IMAGEN-DANZA

«Il n'y a pas d'image au Moyen Âge qui soit une pure représentation»: con estas palabras Baschet emprendía su análisis de la función de la imagen en la Edad Media en un texto en el cual definía un concepto que se ha revelado clave en los estudios de iconografía: la idea de imagen-objeto (Baschet, 1996). Si las imágenes permiten, como recuerda Baschet, su uso y manipulación en el marco de los rituales sagrados y laicos de la época medieval, superando la mera representación y marcando

<sup>1</sup> Artículo realizado en el marco del proyecto *Mudanza. Dancing women, idolatry and rituals: visual culture and cultural history of dance during the long Middle Ages* PID2022-140028NB-I00.



Fig. 1. Bailarina con crótalos circulares, cerámica de Paterna, siglo xiv.  
 © Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, González Martí  
 (Depósito Ayuntamiento de Valencia: D-536). © Maria del Mar Valls.

su significado a partir de su materialidad, me pregunto qué papel juegan las escenas de danza y *performances* coreomusicales en este horizonte interpretativo.

Antes de todo, las imágenes coréuticas estructuran, junto con los textos escritos, el discurso sobre la danza y su función en la sociedad medieval. Si consideramos la imagen-danza como paralelo de la imagen-objeto con toda su potencial agencia, dentro del contexto ritual cristiano, es posible entender cómo dichas figuras entran en resonancia con los ritos y los discursos condenatorios o positivos sobre música y danza del estamento eclesiástico. Su representación en manuscritos y objetos litúrgicos explica, comenta, glosa pasos bíblicos, así como evoca rituales corteseros cuando la encontramos en artefactos destinados a las ceremonias laicas palatinas. En este orden de ideas, el dispositivo espacial es un elemento esencial para entender el funcionamiento de la imagen-danza. Utensilios como los platos de cerámica producidos en Paterna o Teruel entre los siglos XIII y XIV (Valls Fusté, 2017; 2019) a menudo decorados con figuras femeninas que tocan crótalos y danzan (fig. 1) o los bien conocidos esmaltes de Limoges, en los cuales es posible encontrar en medallones y *gemellions* representaciones de verdaderas exhibiciones juglarescas (fig. 2), circulaban en el contexto de la liturgia laica del banquete, en los interiores de los palacios y casas medievales, participando de forma activa en la construcción del rito y expresando el goce y la alegría que las reuniones corteseros debían transmitir según los tópicos literarios de la época (Buttà, 2023a).





Fig. 2. Medallón de esmalte de Limoges con escena juglaresca, 1240-1260.  
© Metropolitan Museum of Art 7.190.2145.

En el espacio palatino las imágenes acaban estableciendo una correspondencia entre el rito colectivo identitario y sus gestos, entre los cuales el baile tenía un papel central. Las imágenes de danza, sin embargo, en ningún momento reenvían a un referente en la realidad, es decir, no reproducen danzas «reales», sino que conectan con el significado que la actividad coréutica tenía en su contexto sociocultural.

Asimismo, los bailes pintados en las paredes de habitaciones privadas o salas de recepción evocan rituales parecidos y reflejan el mismo interés para reiterar la liturgia autocelebrativa de las clases dominantes. Las imágenes coréuticas son fundamentales en lo que Baschet llama el arte de producir lugares o espacios: «la réflexion sur ce que fait l'image et ce qu'elle fait faire doit donc être complétée par une attention à la manière dont l'image accompagne le faire social» (Baschet, 1996, p. 12). Baschet se refiere aquí sobre todo al espacio sacro, pero ampliando esta perspectiva a los rituales laicos, no menos jerarquizados, es posible observar cómo la imagen construye espacios performativos, así que la idea de «las imágenes como intensificadoras de los espacios sagrados» se puede aplicar también a los espacios de la ritualidad laica y a los lugares ficticios, representacionales. El mismo autor advierte también que



Fig. 3. Danza cortesana, Casa de los frescos, Ossana, finales del siglo xv.

Il convient surtout d'admettre que les images-objets sont, à des titres divers, des noeuds de relations sociales qu'elles contribuent à mobiliser ou sur lesquelles elles permettent d'influer.

Toujours localisée, toujours en situation, l'image-relation interagit avec d'autres types d'artefacts, avec des gestes, des paroles, des sons, des voix, des odeurs, et d'abord avec des lieux qui inscrivent des personnes au sein de situations spécifiques, qu'elles soient rituelles ou non. (Baschet 2010: 14).

En castillos, palacios y casas del norte de Italia quedan varios ejemplos de pintura mural que en la estancia principal ponen en escena pausadas danzas cortesanas. Entre ellas se pueden recordar las recientemente descubiertas en el palacio Quadrio Cilichini en Chiuro, o en Contrada Prada en Valtellina, u otro en la conocida como «Casa degli affreschi» en Ossana, todas de finales del siglo xv (fig. 3).

En esta última persiste el esquema de la danza circular, mientras en las primeras dos una baja danza es protagonizada por parejas (Zeni, 2003-2004; Dradi, 2022; Spada Pintarelli, 2024, pp. 117-120). Si poco se conoce de su contexto de origen, está claro que su presencia en las salas principales de habitaciones de familias adineradas nos habla del deseo de emulación de modelos comportamentales propios de los estamentos nobles por parte de la nueva burguesía.

En definitiva, las imágenes de danza en salas de recepción en los palacios de la nobleza, pero también en casas burguesas, intensificaban la función de dicho espacio y contribuían a la construcción de la identidad de clase.

Una característica que comparten casi todas las representaciones de danzas en contextos palatinos es su ambientación *en plein air*. La asociación entre danza y jardín y más en general entre danza y naturaleza se convierte en la Edad Media en un verdadero tópico literario y figurativo (Caraffi, Pirillo, 2017). Las danzas asocia-







Fig. 4. Danza morisca, tablero de juego, 1450 ca., marfil y madera, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Collezione Carrand 155.

das al jardín reiteraban antes de todo el vínculo entre movimiento coréutico, armonía y naturaleza, aludiendo a las actividades de ocio y placer propias de la nobleza.

Las imágenes de danza en la naturaleza resignifican el jardín paradisíaco para convertirlo en un espacio heterotópico de la ritualidad laica: así se manifiesta, entre otros lugares, en la cultura literaria y visual vinculada con el Roman de la Rose (Buttà, 2023b) y más tarde en las vigorosas representaciones de las llamadas danzas moriscas (Sparti, 1996, pp. 42-61; Queruel, 1998, pp. 499-518; Forrest, 1999; Nevile, 2004, pp. 12-57; Lorenzetti, 2023, Molle, 2005, pp. 42-59) que podemos encontrar en diferentes objetos de la cotidianidad laica<sup>2</sup>. La domesticación de la naturaleza es condición necesaria para que la danza tenga lugar y a su vez es ella la que define el espacio, lo resemantiza. El baile, en cuanto gesto, estructura un espacio que es litúrgico, vinculado al rito cortés. La naturaleza es entonces lugar y figura donde se desarrolla un diálogo entre el cuerpo danzante, como cuerpo social y su entorno. En las representaciones de la llamada danza morisca el jardín se convierte en la clave para entender un movimiento ritmado y convulso que es esencialmente figura de la fertilidad y del amor. La relación entre danza y naturaleza se desarrolla en la Edad Media en múltiples direcciones, coincidiendo a veces las dos en cuanto símbolos de la fuerza generadora de vida.

En un tablero de juego de la mitad del siglo xv conservado en el Museo del Bargello de Florencia, se representan tanto una danza morisca como un elegante y medido cortejo de parejas que ejecuta una baja danza (figs. 4-5), ambas ambien-

<sup>2</sup> No entraré aquí en la cuestión no del todo resuelta sobre el origen de esta danza ni de sus múltiples léxicos, para la cual reenvío a la bibliografía citada. Me centraré más bien en sus representaciones visuales y los significados que conllevan.



Fig. 5. Escena de danza, tablero de juego, 1450 ca., marfil y madera, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, Collezione Carrand 155.

tadas en un florido y vívido jardín. Paula Nuttal ha demostrado, hace ya algunos años, que las escenas del tablero florentino aluden al hecho amoroso y a la fuerza procreadora del acto sexual del cual la danza es figura y metáfora (Nuttal, 2010).

La morisca y la *Bassedanse* en el siglo xv acabarán sustituyendo la carola en el imaginario dancístico de las decoraciones domésticas. Se las puede encontrar tanto pintadas en las vigas de techos de madera como en objetos de uso simbólico o cotidiano, como cajas y espejos o en manuscritos (Santarelli, 2000: 39-50; Molle, 2005: 42-59). Su difusión se puede explicar a partir de los espectáculos en los cuales profesionales de la danza se exhibían en desenfrenadas moriscas en las cortes europeas y a su afirmación como baile tanto en contexto popular como noble en fiestas, carnavales, celebraciones de bodas o procesiones religiosas como el Corpus Christi (Sparti, 1996: 42-61; Nevile, 2015: 597-612; Molle, 2005: 42-59; Cieri Via, 2023: 239-249; Nocilli, 2005: 1691-1706).

En Italia, la morisca acabará ocupando también las fachadas de edificios como es el caso de la Casa Fontana o Casa Do en Alba (Piemonte) (figs. 6-7).

Aquí en un friso de finales del siglo xv que corre a lo largo de la primera planta compuesto de tejas de terracota se exhiben danzantes y *putti* en varias actitudes y gestos. Interpretar el zócalo arquitectónico como una simple decoración parece reductivo. Habrá que reconocer a las imágenes de morisca y de danza en general en estas peculiares ubicaciones un poder apotropaico y performativo orientado a la protección de la casa y de sus habitantes en virtud de su alusión al poder regenerativo y vital del amor y del encuentro sexual que la danza representa. Los cascabeles que decoran los vestidos de hombres y mujeres acentúan la dimensión sonora y festiva y por ende su función performativa. Las imágenes, además, acaban entrando en diálogo con el espacio externo donde la danza en festividades públicas podía tener lugar, estableciendo así un vínculo entre lo representado y lo performedo.





Fig. 6. Friso con morisca de la Casa Fontana o Casa Do en Alba (Piemonte), finales del siglo xv © Licia Buttà.



Fig. 7. Friso con morisca de la Casa Fontana o Casa Do en Alba (Piemonte), finales del siglo xv © Licia Buttà.



Fig. 8. Danza de la Muerte, casa canonical de la iglesia colegial de Saint-Salvi, Albi, Francia, segunda mitad del siglo xv. © Georges Puchal.

Otro significativo ejemplo se encuentra en Albi, en Francia, en la casa canonical de la iglesia colegial de Saint-Salvi, de la segunda mitad del siglo xv, en cuyas vigas a una más claramente identificable *Danse Macabre* se acompaña una danza de la vida, introducida por la personificación femenina de Naturaleza que conversa con la Muerte (figs. 8-9).



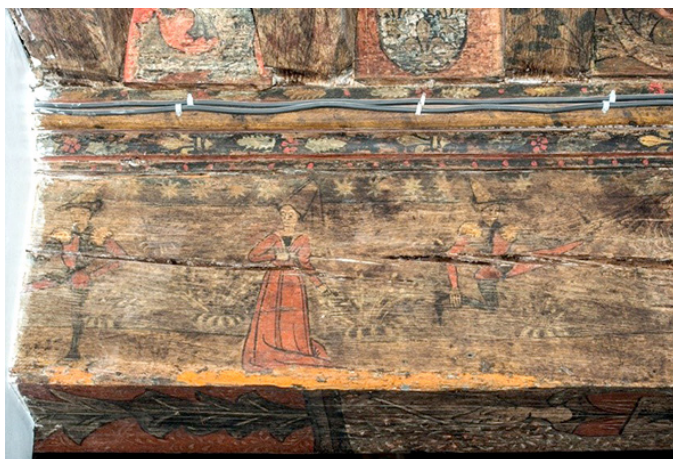


Fig. 9. Danza de la vida, casa canonical de la iglesia colegial de Saint-Salvi, Albi, Francia, segunda mitad del siglo xv. © Georges Puchal.

Como han puesto en evidencia Pierre Olivier Dittmar, Adrian Belgrano y Lennie Rollins, las dos formas de danza se contraponen la una a la otra, siendo esta representada como una vigorosa moresca, asociada a la idea de cortejo y pulsión sexual, ambos orientados a la generación de nueva vida (Belgrano, Dittmar, Rollins, en prensa). Un *apax*, como escriben los autores, que reitera el sentido general de las moriscas representadas en los objetos mencionados antes. Una danza de celebración de la vida a través del amor y su fuerza que se opone a los efectos devastadores de la muerte<sup>3</sup>. Una lectura antropológica que exalta el valor simbólico de la representación de la morisca como baile de fertilidad y procreación.

La alegría y el placer están intrínsecamente vinculados con la *performance* del cuerpo musical rodeado por la naturaleza. Si el goce en la literatura cortés es el primero de los sentimientos asociados a la nobleza y a la juventud, la danza representada tiene el poder agente de transmitir dicho goce y por lo tanto deleitar a quien mira. El placer, por el otro lado, está íntimamente ligado a la exuberancia y a la vivacidad de la naturaleza. En una red inextricable el cuerpo y la naturaleza se manifiestan a través de la danza. Las imágenes de la morisca acabarán habitando también objetos de pequeño formato, como cofres de marfil y hueso, espejos y peines destinados a mujeres, ulteriores ejemplos de cómo la cultura visual urbana y de la nobleza vinculada a los espectáculos acabará circulando en ámbito privado, manteniendo, sin embargo,

<sup>3</sup> En territorios franceses e italianos es posible encontrar varios ejemplos de danzas moriscas representadas en techos en el interior de casas y palacios. Entre ellos citaré el bien conocido caso de las tablas hoy conservadas en el Museo Civico d'Arte Antica de Turín, hoy descontextualizadas de su emplazamiento de origen Santarelli, 2000, pp. 39-50.



Fig. 10. Libro de horas, danza morisca y Virgen en el *Hortus Conclusus*, ms 358, fol. 25r, cuarta década del siglo xv, Morgan Library de New York. ©Morgan Library de New York.

toda la fuerza simbólica expresada en el arte monumental. Este aspecto persiste en la vertiente teatralizada de los espectáculos públicos en los cuales la morisca acaba siendo protagonista, como figura de la identidad cívica, pero también de la otredad coréutica, encarnada no solamente por el salvaje, sino también por la omnipresente imagen del loco que danza (Nevile, 2004, pp. 141-143, Arcangeli, 2018, Antoine-König, Le Pogam, 2024 en particular: Clouzot 2024, pp. 194-195).

La morisca mantiene este significado de exuberante celebración de la vida también en diálogo con imágenes sagradas. En dos libros de horas destinados a la devoción privada conservados en la Morgan Library de New York, ambos de origen francés, realizados alrededor de la cuarta década del siglo xv, el ms. 157 fol. 119 y el ms 358, fol. 25r, atribuido a Barthélemy d'Eyck, la morisca se presenta como elemento celebrativo de la imagen de la Virgen con el niño, así como las volutas vegetales habitadas por danzantes intensifican la imagen del *Hortus Conclusus* en el cual está situada la figura sagrada (figs. 10-11).



Fig. 11. Libro de horas, danza morisca y Virgen en el *Hortus Conclusus* adorada por ángeles, ms. 157 fol. 119, cuarta década del siglo xv, Morgan Library de New York. ©Morgan Library de New York.

A una naturaleza controlada fuera del tiempo se contrapone así la vigorosa naturaleza asociada a la morisca. Los bailarines sustituyen aquí los alegres pastores que a partir del siglo xv celebran la llegada del Salvador. Su visión acompañaba la plegaria y la complementaba: las dos oraciones asociadas a las miniaturas hacen referencia a la Virgen como *genitrix*, y fuente de vida, una imagen reiterada, de alguna manera, por las prósperas y enérgicas representaciones de la naturaleza y del baile<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> En el Morgan Library ms 157 fol. 119 la miniatura representa uno de los gozes de la Virgen. En la inscripción se lee: DOULCE DAME DE MISERICORDE MERE DE PITIE FONTAIN E DE TOUZ BIENS. En el ms. 358, fol. 25r, la inscripción reza: O INTEMERATA ET IN ETERNUM BENEDICTA SINGULARIS ATQUE INCOMPARABILIS DEI GENITRIX VIRGO MARIA.

Como en el caso de cualquier otra imagen-objeto, también para el análisis de la imagen-danza será por lo tanto necesario considerar el «dispositif spatial, temporal et ritual associé à son fonctionnement» (Baschet 1996, p. 13). Las imágenes de *performance* interactúan con el campo del imaginario y por ende sobre el espectador como figuras ideales del rito mismo, así como las representaciones de danza que expresan un significado esencialmente negativo ponen en escena una ritualidad inversa de la cual huir.

## 2. DANZA Y NARRATIVIDAD: EL CASO DE SALOMÉ

Las representaciones de danza vinculadas al hecho narrativo dramatizan el mito y la historia, le rinden *performance*. En este contexto hay que entender la danza como forma simbólica de la concepción del cuerpo y del rito (Le Goff, 2005: 111-125). Así, las imágenes de danza vinculadas con los relatos bíblicos por un lado y con los relatos cortesés por el otro, funcionan como modelos.

Todas, imágenes de *performance*, alejándose de otro tipo de representaciones, hacen hincapié en la vertiente teatralizada, espectacularizada de la narración. En esta óptica no hay dudas de que podemos entender estas imágenes como performativas, es decir, con una incidencia en el espectador, con una carga agentiva que permite clasificarlas como imágenes que crean, como las palabras, actos, sean estos últimos rituales, devocionales o vinculados a la reacción emotiva de quien las observa (Austin, 1962). Cuando una iconografía está vinculada firmemente a un texto los dos contribuyen a la acción performativa y a su recepción, si la imagen se desvincula del texto normativo o de referencia, la *performance* representada produce un efecto o acción diferente: es el caso de la iconografía de la Salomé danzante en la tradición occidental y en la bizantina. En la primera, la escueta narración evangélica en *Marcos* (6, 17-28) y *Mateo* (14, 3-11) ha dado pie a un fragmento de narración que centra en el acto coréutico el desarrollo del martirio de Juan Bautista. Es la danza de la *puella*, de la joven hija de Herodíades, que provoca la muerte del precursor y así se representa en la tradición visual occidental.

Sin embargo, la lectura iconográfica de la Salomé danzante medieval está fuertemente contaminada por la imagen de la *femme fatale* decimonónica, una lectura que distorsiona el papel que jugó la representación de la joven en el relato y en la cultura visual medieval, donde la danzante es eminentemente vehículo para que se cumpla el martirio de Juan, y al mismo tiempo para que ese martirio dé paso a la creación de su reliquia y a la predicación de Cristo. En las palabras más violentas de los Padres de la Iglesia, como aquellas de Juan Crisóstomo y Ambrosio de Milán, Salomé es figura pasiva del pecado, objeto de lujuria del padrastró (Baert, 2014; Klapisch-Zuber, 2017: 186-197; Voyer, 2013: 69-100). Sus movimientos y gestos están vinculados, más que a su voluntad, a la naturaleza maligna de la madre. Por otro lado, visualmente es siempre elemento deíctico del martirio y muerte del santo. Así que para toda la Edad Media el gesto danzado de Salomé se tendrá que contextualizar en el marco del discurso hagiográfico y de la reflexión antropológica que veía en el gesto de Salomé la presencia de lo diabólico y la persistencia de las prácti-







Fig. 12. Historias del Bautista, dintel del tímpano del baptisterio de Parma, siglo XIII. © Licia Buttà.

cas paganas vinculadas con los banquetes y a las danzas, por lo menos en las representaciones más antiguas (Webb, 1997, 2012; Gauthier, 2008). La exhibición del cuerpo femenino se asocia, en el discurso de la Iglesia, con la incitación al pecado, generando un modelo coréutico persistente en el tiempo, con paralelismos juglarescos (Buttà, 2022, pp. 86-94). En el baptisterio de Parma, por ejemplo, es el diablo, colocado a las espaldas de la joven, quien dirige sus gestos (fig. 12).

La cuestión de la danza es tan relevante para la Edad Media porque implica el uso del cuerpo, receptáculo del alma. Su empleo impropio genera preocupación en el contexto de la exégesis y en aquello litúrgico donde cada gesto corresponde estrictamente a un código controlado y finalizado: el *habitus* (Tronca, 2022). El cuerpo femenino danzante, escapando de esta estricta regla, manifiesta una autonomía expresiva que no puede sino ser condenada (Pietrini, 2010, pp. 233-258). El gesto danzado es en este sentido una acción a contracorriente, indisciplinada, especialmente hacia la Iglesia, porque con él se visualiza una autonomía del cuerpo que revela ser dependiente de otro aspecto: lo diabólico. En definitiva, la representación del gesto coréutico deviene figura de lo subversivo a ojos de la Iglesia.

Podríamos definir, llegados a este punto, la danza de Salomé como una danza-relato que funciona de bisagra narrativa. La escena del banquete marca un punto neurálgico de la narración, a partir del cual un cambio importante tendrá lugar. En el caso de las representaciones de Salomé en la cultura visual occidental, la danza provoca la muerte del Bautista, y marca el inicio, como hemos dicho, de la narración de la vida pública de Cristo.



Fig. 13. Danza de Salomé, capitel n. 14 de la galería norte del Claustro de Monreale, Sicilia, siglo XII. © Cenobium Project. <https://cenobium.isti.cnr.it/monreale/capitals/N/N14Sh13>.

En la iconografía bizantina, junto con el discurso lineal que ve la exhibición de la joven como causa principal del martirio, a partir de finales del siglo XII se desarrolla una variante, conocida como «segunda danza», en la cual Salomé entra en escena danzando con la cabeza del Bautista sobre su cabeza. Una de las primeras atestaciones se encuentra en el capitel con la historia del Precursor en el claustro de Duomo de Monreale, en Sicilia. El capitel cuenta con muchos detalles la vida del santo, siguiendo modelos bizantinos, y presenta una esbelta Salomé que se acerca a la mesa presidida por Herodes con un plato sobre su cabeza que contiene la testa del Bautista. Esta, llevada triunfalmente, pone el acento sobre la reliquia objeto de veneración. La danza, en otros términos, se hace vehículo del triunfo de Juan sobre la muerte (fig. 13).

La cabeza aquí no es el premio para la danza, es, más bien, la causa de la *performance* triunfal. El cuerpo danzante de Salomé es la antítesis del cuerpo muerto del Precursor, el cuerpo del pecado se contrapone al cuerpo santo y, de alguna forma, propicia su transformación en reliquia puesta en el centro de la narración. No existe por lo tanto una danza de Salomé desvinculada de la cuestión litúrgica, así como el movimiento corporal funciona siempre como antítesis de la inmovilidad del cuerpo sagrado, tanto en la tradición occidental, que insiste prevalentemente en la narración evangélica, como en la variante bizantina, que aparece, desde el punto de vista iconográfico, a partir de final del siglo XII.

### 3. GESTO Y RITO

En un artículo pionero de 1966, «Ritualized Gesture and Expression in Art» Ernst H. Gombrich, reanudando las reflexiones ya expuestas en el libro *Art and Illusion*, afirmaba que

the painter's starting-point can never be the observation and imitation of nature, all art remains what is called conceptual, a manipulation of a vocabulary, and even the most naturalistic art generally starts from what I call a schema that is modified and adjusted till it appears to match the visible world [...] Both the rhetorical and the anti-rhetorical, the ritualistic and the anti-ritualistic are in a sense conventions (Gombrich 1966, pp. 393-401, 395, 399).

Los gestos de la danza representada durante toda la Edad Media se tienen que considerar *schemata* significantes (Catoni, 2008), cuya interpretación se tendrá que extrapolar una vez reconstruida la arqueología de dicho gesto (Schmitt, 1981, pp. 377-390; Schmitt, 1990, 2016). Gombrich en la misma ocasión apuntaba a la estricta relación existente en arte entre gesto y ritual, un razonamiento que se puede aplicar con interesantes resultados a la producción figurativa vinculada con la expresión coréutica. Para el autor, las raíces de la expresión en arte están en el vínculo que este mantiene con el rito. Dicho de otro modo, si los gestos rituales expresan y producen emociones, se puede afirmar que las poses vinculadas a la danza actúan de forma similar.

En otro artículo, de 1964, «Moment and Movement in Art» (Gombrich, 1964, pp. 293-306), Gombrich había ido al corazón del problema de la representación de lo performativo, y por ende de la danza, en el sistema de las artes figurativas, preguntándose sobre los límites de la imagen a la hora de visualizar tiempo y ritmo y sobre la relación entre lo performativo y lo narrativo. El autor sugería que el movimiento representado puede ser integrado por la mirada del espectador. Las historias de Salomé danzante, o de Miriam exultante después del pasaje del mar Rojo, se convierten en metonimia de todo el episodio, estimulando la memoria del observador y su capacidad de completar el gesto, el movimiento y la misma historia, así como se completa una frase dejada a media por los puntos suspensivos.

Muchas imágenes de danza en este sentido funcionan como iconotextos dado que la representación coréutica se pone a la confluencia entre texto e imagen, narración y contemplación. En algunos casos son imágenes-archivo que atesoran una memoria gestual que puede llegar de la *performance* viva, pero también de la tradición visual y de la *pathosformel* del gesto danzado. Así, el análisis sobre las representaciones de danza en la Edad Media se ubica en la intersección entre los estudios performativos, los estudios de historia de la danza y la cultura visual (Schechner, 2013). Se trata de un sistema simbólico que se encarna en la representación del cuerpo danzante. De ese modo, dichas imágenes evocan a menudo, más allá de las prácticas culturales, también las reflexiones sobre la figura en movimiento y el cuerpo procesional.

Las imágenes de danza en este contexto adquieren estatuto propio, ya que hay que colocar su ontología entre lo performativo y lo ritual, entre lo metafórico y lo real, entre la figura y el sentido literal, ofreciendo un abanico de significados



complejos no solamente en relación con lo que representan o supuestamente representan, sino con su propia presencia.

Llegados a este punto, para adentrarnos ulteriormente en la que podemos definir la cultura visual de la danza en la Edad Media, habrá que distinguir entre dos categorías de imágenes: la danza-relato y la danza-rito.

La primera funciona de bisagra narrativa de un episodio conocido. La escena de la danza en estos casos marca un punto neurálgico de la narración, a partir del cual un cambio importante tendrá lugar; en el marco del relato bíblico, es el caso de la recién comentada danza de Salomé. El episodio de la Carola mágica en el *Lancelot du Lac* es otro ejemplo significativo sacado de la literatura cortés. En este caso los eventos que tienen lugar en la foresta encantada marcan la liberación del protagonista, que podrá finalmente emprender su viaje una vez roto el encantamiento coréutico (Montanari, 2020, pp. 251-288).

La danza-rito pone en escena festividades, celebraciones, momentos litúrgicos, sagrados y profanos de especial relieve. Es el caso de la danza de Miriam o de las mujeres de Israel que acogen danzantes a David victorioso, como también de la danza de los pastores que celebran el nacimiento de Cristo (Schmitt, 1999: 969-984; Schmitt, 2001). Rituales se pueden considerar también las escenas de danza en ámbito profano pintadas en las paredes de palacios y castillos. Ritual es por excelencia la danza de la carola de amor en el *Roman de la Rose*, entendida como exaltación de las virtudes nobles, y rituales son todas las danzas espirituales evocadas por escritores y artistas en contexto paradisiaco, un ejemplo para todos: las carolas de ángeles, santos y almas de los bienaventurados en la tercera cantiga de la *Divina Comedia*, de Dante.

Las dos categorías a menudo comparten el mismo gesto coréutico que puede llegar a repetirse incluso en contextos interpretativos muy diferentes entre ellos. Para explicar la adopción de la misma gestualidad en escenarios positivos y negativos hay que considerar lo que Peter Burke, en el ensayo *Performing History* de 2005, llama la *ocasión* o el *dominio* sociocultural en el cual la *performance* tiene lugar (Burke 2005: 35-52). La danza, y en particular la carola, será por ejemplo objeto de crítica feroz en la predicación y en los *exempla* entre los siglos XIII y XIV (Belgrano, 2023: 178-225). La iconografía nos ha transmitido varias imágenes en las cuales esta crítica se traduce en sarcasmo y mofa, a veces conviviendo con interpretaciones positivas de la misma composición. Es el caso de las múltiples escenas de danza en el Salterio inglés de la reina María de la British Library Royal B VII, donde protagonistas de la carola pueden ser tanto un grupo de simios como también un coro de santas que danzan guiadas directamente por la Virgen (figs. 14-15) (Buttà, 2014, pp. 109-122).

En otros términos, mientras el gesto es inevitablemente polisémico, será el discurso dominante lo que marcará su interpretación. El autor recuerda también cómo el giro performativo ha conducido finalmente a prestar atención a «the history of objects or activities that were long dismissed as trivial, including clothes, everyday language, dancing and gesturing» y «Speech, gesture, and dance are forms of performance that reveal a great deal about the culture of the performers» (Burke, 2005: 47). La inclusión del giro performativo en el ámbito de las artes visuales permite por lo tanto la reconstrucción de las dinámicas relacionales entre quien danza y el contexto cultural del espectador.







Fig. 14. Carola de simios, Salterio de la reina Maria, siglo xiv, British Library Royal B VII fol. 179v. © British Library.



Fig. 15. Carola de santas, Salterio de la reina Maria, siglo xiv, British Library Royal B VII fol. 229r © British Library.

#### 4. EMOCIONES EN DANZA

En las dos categorías indicadas, las emociones representadas y suscitadas son sin duda el hilo conductor. Junto con el concepto de cultura visual de la danza, es posible en definitiva delinear los escenarios emocionales que esta suscitaba. Además, el espacio en el cual se desarrolla la *performance* tiene un peso emotivo en la transmisión del significado de las imágenes. Los gestos coréuticos, en esta clave, se pueden entender como una gramática de las emociones.

La cuestión de las percepciones emotivas por otro lado está estrictamente relacionada con la experiencia de la música y de la danza en la Edad Media. Las emociones compartidas generadas por el baile y sus imágenes contribuían, por ejemplo, a la construcción de la identidad de los grupos sociales. La clase noble se identificaba





en la carola y más tarde en la baja danza, por sus movimientos rítmicos ordenados y pausados, mientras una comunidad religiosa podía ver legitimadas sus danzas a través de la visión de coros angélicos o de santos en contextos paradisíacos.

Las danzas representadas y practicadas en ámbito litúrgico o sagrado contribuían, por otro lado, al control del cuerpo, de su código gestual, y a mantenerlo aislado del deseo sensual (Mews, Williams, 2019, pp. 49-63)<sup>5</sup>.

Las escenas coreomusicales se tienen que entender como un dispositivo en el cual juega un rol central la mirada del espectador, su capacidad mnemónica de evocar la narración vinculada a la imagen y su permeabilidad a las expresiones vinculadas al baile, sean ellas positivas de goce y felicidad, sean ellas negativas cuando en ocasiones apelan al sentimiento de culpabilidad de quien asiste a danzas prohibidas<sup>6</sup>. La mirada por lo tanto tiene un peso y un rol importante en las emociones provocadas por la danza. El ojo es la puerta a través de la cual sentimientos positivos y negativos, las pasiones y la lujuria entran en el espectador. No faltan las fuentes bajomedievales, especialmente los *exempla*, en los cuales este efecto emotivo causado por la vista se transforma en el principal argumento de condena de la danza (Buttà, 2023c).

Las imágenes de danzas lujuriosas intensificaban la experiencia del pecado, así como aquellas cortesas intensificaban el goce y placer. La mirada, especialmente dirigida al cuerpo femenino, por lo tanto, es vehículo de pecado. Esta cuestión es esencial en la Edad Media y tiene que ver con la activación de la imaginación, es decir, aquella facultad mental que permite visualizar lo invisible. Mirar una imagen de danza implicaba percibir movimiento y música con el ojo y el oído interior (Kessler, 2006, pp. 431-439, Williamson, 2013, pp. 1-43; Camille, 1995, pp. 120-123; Newman, 2005, pp. 1-43; Powell, Saunders, 2020, pp. 1-14). Como recuerda Carla Bino el mismo acto de ver era considerado en la Edad Media una *performance*, cuya capacidad agentiva coincidía con el poder de *activar*, de alguna manera, la imagen (Bino, 2017, pp. 69-84).

Para acabar, expondré dos ejemplos visuales, uno negativo y otro positivo que me parecen especialmente elocuentes en esta dirección:

En la vida de san Benedicto escrita por el abad Desiderio de Montecassino, traducción del II libro de los Diálogos de Gregorio Magno (Cavallo, 1989; Garbini, 2006), una visión peculiar perturba la vida monástica comunitaria a la que se entregaban el santo y sus hermanos. En el conocido Leccionario para las fiestas de los santos Benedicto, Mauro y Escolástica (Vat. Lat 1202 fol. 36r), que el abad Desiderio mandó realizar a finales del siglo XI para la abadía de Montecassino, se recoge un episodio relatado en el VIII capítulo de la vida del santo, en el cual Benedicto es víctima de la envidia y el odio de Florencio, sacerdote de la vecina

---

<sup>5</sup> En palabras de Mews y Williams: «Liturgy served to direct the body away from sensual emotion» (Mews, Williams, 2019: 50).

<sup>6</sup> Analizando las imágenes coreomusicales es imprescindible tener en cuenta el término dispositivo a menudo utilizado por Baschet en sus estudios sobre la imagen concebida como un conjunto de factores que contribuyen a la eficacia del ritual, sea de cara a las acciones del espectador, sea de cara a sus emociones (Baschet, 1996, pp. 7-26). Véase también el concepto de imagen como dispositivo medial en Belting, 2008, pp. 5-28.

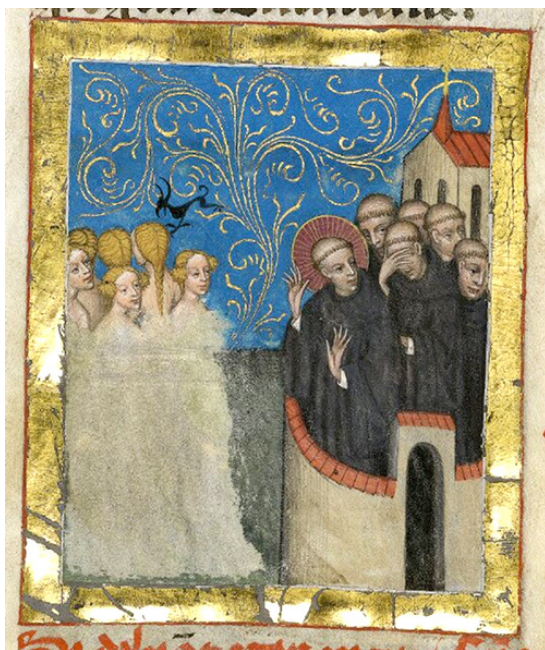


Fig. 16. Tentación de san Benito, *Mettener Regel* Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, BSB Clm 8201 d, fol. 24r, 1414. © Bayerische Staatsbibliothek.

iglesia. Este último, no habiendo conseguido matar al hombre santo, decide introducir furtivamente en el convento un grupo de siete mujeres, que danzarán desnudas en el jardín conventual con el objetivo de inducir al pecado la entera comunidad monástica.

Todavía en el siglo xv el modelo iconográfico del leccionario de Montecassino pervive en un manuscrito conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, BSB Clm 8201 d, el conocido como *Mettener Regel*, una redacción bilingüe latín/alemán de la regla de San Benito en uso en la abadía de Metten en Baviera, fechado en 1414 (Suckale, 2012, p. 40).<sup>7</sup> La obra fue realizada por voluntad del abad Pedro I junto con la *Biblia pauperorum* (BSB Clm 8201) conservada en la misma biblioteca.

En la miniatura al folio 24r (fig. 16) san Benito en compañía de cinco monjes desvía la mirada de la exhibición de las prostitutas que desnudas ejecutan un baile en círculo.

<sup>7</sup> <https://daten.digitale-sammlungen.de/0004/bsb00040563/images/index.html?fp=193.174.98.30&id=00040563&seite=51>.



Fig. 17. Misal franciscano Douce 313 de la Bodleian Library de Oxford, fol. © Bodleian Library.

Aquí el movimiento coréutico ha sido cancelado con un violento gesto censorio, así que quedan visibles solo los gestos de Benito y sus hermanos para atestiguar y al mismo tiempo reprobar la fuerza negativa del cuerpo desnudo de las jóvenes bailarinas.

En el misal franciscano Douce 313 de la Bodleian Library de Oxford numerosas imágenes de danza (figs. 17-18) actúan como intensificadoras del rezo y se presentan como modelos performativos para la contemplación que conduce a la visión divina (Buttà, 2025)<sup>8</sup>.

Todas ellas siguen el mismo esquema: en el marco de la miniatura en la parte inferior se asiste a una escena coreomusical, a menudo acompañada por la presencia de rey David músico y en la parte superior la divinidad se manifiesta entre nubes, sola o acompañada por ángeles y santos.

<sup>8</sup> <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/c6f86f5b-6451-45fb-89b2-ad75c1cc533f/>.





Fig. 18. Misal franciscano Douce 313 de la Bodleian Library de Oxford, fol. © Bodleian Library.

En definitiva, las imágenes se convierten en un documento fundamental para la reconstrucción de la historia cultural de la danza y de las emociones y su estudio no se puede desvincular de la aproximación metodológica delineada por los estudios performativos, principalmente en función de lo que ha sido denominado performatividad de la imagen medieval y su capacidad agentiva (Dierkens, Bartholeyns, Golsenne, 2009).

RECIBIDO: 31/7/25; ACEPTADO: 22/9/25

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOINE-König, Elisabeth, Le Pogam, Pierre-Yves (2024). *Figures du fou du Moyen Âge aux Romantiques*. Musée du Louvre / Gallimard.
- ARCANGELI, Alessandro (2018). L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna. Unicopli.
- AUSTIN, JOHN L. (1962). *How to do things with words*. Harvard University Press.
- BAERT, BARBARA (2012). *Caput Johannis in disco. Essay on a man's head*. Brill.
- BAERT, Barbara (2014). The dancing daughter and the head of John the Baptist Mark 6:14-29 revisited: an interdisciplinary approach. *Louvain Studies*, 38, 5-29.
- BASCHET, Jérôme (1996). L'image-object. En Baschet, Jérôme, Schmitt, Jean-Claude (eds.), *L'image, fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval*. (pp. 7-26). Le Léopard d'or.
- BASCHET, Jérôme (2010). Images en acte et agir social. En Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (ed.). *La Performance des images*. (pp. 9-14). Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. «Problèmes d'histoire des religions» 19.
- BELGRANO, Adrien, Dittmar, Pierre-Olivier, Rollins, Lannie (2025, en prensa). Danses de mort et de vie au plafond d'une maison d'Albi. En Cécile Bulté, Maud Pérez-Simon (ed.), *Sociabilités en images, Images du jeu et jeux d'images dans les plafonds peints*. PULM.
- BELGRANO, Adrien (2023). *Récits de danse à «l'âge de la carole» (années 1170-années 1390) Essai de sociologie historique de la connaissance*. Tesis de doctorado. École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- BELTING, Hans (2001). *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Carocci Editore.
- BELTING, Hans (2008). Per una iconologia dello sguardo. En Roberta Coglitore (Ed.), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*. (pp. 5-28). Duepunti Edizioni.
- BINO, Carla Maria. (2014). Immagine e visione performativa nel Medioevo. *Drammaturgia*, 11(1), 335-346.
- BINO, Carla Maria (2015). Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.). Le Lettere.
- BINO, Carla Maria (2017). Images and performative vision in the Middle Ages. *Eikón / Imago*, 6(1), 69-84. <https://doi.org/10.5209/eiko.73547>.
- BURKE, Peter (2005). Performing history: The importance of occasions. *Rethinking History*, 9(1), 35-52.
- BUTTÀ, Licia (2014). Danzas en los márgenes: sobre las escenas cortesanas en el Salterio de la Reina María. En Licia Buttà, Jesus Carruesco, Francesc Massip, Eva Subías (Eds.), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'Edat Mitjana* (pp. 109-122). TRAMA, 1. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- BUTTÀ, Licia (2022). Danzando come Salomè, esultando come Miriam. En Licia Buttà, Francesc Massip, Ràul Sanchís, *El teatre del cos. Dansa, espectacle i rituals a la Corona d'Aragó* (pp. 86-94). Viella Editrice.
- BUTTÀ, Licia (2023a). Danzar en la casa medieval: algunas notas sobre la danza representada en espacios domésticos y palatinos. En Jacobo Vidal Franquet (Ed.), *Miscel·lània d'art medieval. Liber amicorum Rosa Terés i Tomàs* (pp. 231-250). Viella Editrice. (IRCVM-Medieval Cultures, 13).





- BUTTÀ, Licia (2023b). *Lors veissiez karole aler / et genz moult noblement baler*. La danza en los tratados didácticos y de cortesía y su visualización en el relato poético-alegórico en la Edad Media. *Codex Aquilarensis*, 39, 135-158.
- BUTTÀ, Licia (2023c). Visiones coréuticas: danzas diabólicas en el relato hagiográfico y ejemplar. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, Volume 56, pp. 58-74.
- BUTTÀ, Licia (2025). Spiritualis Laetitia, Contemplatio y Visio Dei: Una primera aproximación a las representaciones de danza, música y canto en el misal franciscano ms. Douce 313 de la Bodleian Library of Oxford. *Anales de Historia del Arte*, 35, *Arte y Danza*. (en prensa)
- CARAFFI, Patrizia & PIRILLO, Paolo (Eds.) (2017). *Pratri, verzieri e pomieri». Il giardino medievale. Culture, ideali, società*. Edifir Edizioni, Firenze.
- CATONI, Maria Luisa (2008). *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*. Bollati Boringhieri.
- CAVALLO, Guglielmo (Ed.) (1989). *L'età dell'abate Desiderio*. Vol. 2: *La decorazione libraria*. Pubblicazioni Cassinesi. (Miscellanea Cassinese, 60).
- CIERI Via, Claudia (2023). La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte. En Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna (eds.). *En Festa!*, La Rivista di Engramma, 200, 239–249.
- CLOUZOT, Martine (2024). Le Fou, la musique et la danse au Moyen Âge. En Antoine-König, Elisabeth, Le Pogam, Pierre-Yves (Eds.), *Figures du fou du Moyen Âge aux Romantiques* (pp. 194–195). Paris: Musée du Louvre / Gallimard.
- DIERKENS, Alain, BARTHOLEYNS, Gil & GOLSENNE, Thomas (Eds.) (2009). *La performance des images*. Éditions de l'Université de Bruxelles. (Coll. Problèmes d'histoire des religions, 19).
- DRADI, Letizia (2022). Il «ballare lombardo» nel corteo danzante dell'affresco di Palazzo Quadrio Cilichini a Chiuro. En Rita Pezzola (Ed.), *Tracce minime. Le radici del Medioevo nel territorio di Sondrio* (pp. 77-98). Franco Angeli.
- FORREST, John (1999). *The History of Morris Dancing, 1438-1750*. University of Toronto Press.
- GARBINI, Paolo (2006). I «Dialogi» di Desiderio da Montecassino. In Paolo Chiesa (Ed.), *I «Dialogi» di Gregorio Magno. Tradizione del testo e antiche traduzioni* (pp. 43-56). SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- GAUTHIER, Claudine (2008). *Saint Jean et Salomé: Anthropologie du banquet d'Hérode*. Éditions Lume.
- GOMBRICH, Ernst H. (1964). Moment and movement in art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 293-306.
- GOMBRICH, Ernst H. (1966). Ritualized gesture and expression in art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 251(772), 393-401.
- KESSLER, Herbert L. (2006). Turning a blind eye: Medieval art and the dynamics of contemplation. En Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (Eds.), *The Mind's Eye: Art and theological argument in the Middle Ages* (pp. 431-439). Princeton University Press.
- KESSLER, Herbert L. (2019). *Experiencing Medieval Art*. University of Toronto Press.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2017). Salome's dance. *Clio. Women, Gender, History*, 46, 186-197. <https://www.jstor.org/stable/26795732>.
- LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Ediciones Paidós.
- LORENZETTI, Ciandrha (2023). *Moresca: storia sociale di una danza armata*. Foligno.



- MOLLE, José Vincenzo (2005). La moresca, danza teatrale «armata» dei secoli xv e xvi: iconografia e rapporti con lo «charivari». *Ludica: annali di storia e civiltà del gioco*, 11, 42-59.
- MONTANARI, Angelica. (2020). Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali. *Reti Medievali Rivista*, 21(2), 251-288. <https://doi.org/10.6092/1593-2214/6219>.
- MEWS, Constant J. & WILLIAMS, Carol J. (2019). Music and dance. En *A Cultural History of Emotion in the Medieval Age* (Vol. 2, pp. 49-63). Bloomsbury.
- NEVILE, Jennifer. (2004). *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Indiana University Press.
- NEVILE, Jennifer (2015). Decorum and desire: Dance in Renaissance Europe and the maturation of a discipline. *Renaissance Quarterly*, 68(2), 597-612.
- NEWMAN, Barbara (2005). What did it mean to say «I saw»? The clash between theory and practice in medieval visionary culture. *Speculum*, 80(1), 1-43.
- NOCILLI, Cecilia. (2005). La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442-1502): la «cascarola» y la «moresca». En *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI*, 1691-1706.
- NUTTALL, Paula. (2010). Dancing, love and the «beautiful game»: A new interpretation of a group of fifteenth-century «gaming» boxes. *Renaissance Studies*, 24(1), 119-141.
- PIETRINI, Sandra (2010). Danzatrici e cavalle del diavolo: La concezione del ballo femminile nel Medioevo, *Viator*, 41, 2010, 233-258.
- POWELL, Hilary & SAUNDERS, Corinne (2020). Medieval and early modern vision and voices: Contexts and approaches. En Hilary Powell, Corinne Saunders (Eds.), *Vision and Voice-Hearing in Medieval and Early Modern Contexts* (pp. 1-14). Palgrave Macmillan.
- QUERUEL, Danielle (1998). Des gestes à la danse: l'exemple de la « Morisque » à la fin du Moyen Age. En *Le geste et les gestes au Moyen Age* (pp. 499-518). CUERMA - Université de Provence.
- SANSTERRE, Jean-Marie & SCHMITT, Jean-Claude (Eds.) (1999). *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*. Institut Historique Belge de Rome.
- SANTARELLI, Cristina (2000). Immagini della danza moresca in Piemonte. *Music in Art*, 25(1-2), 39-50.
- SCHECHNER, Richard (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- SCHMITT, Jean-Claude (1981). Gestus/Gesticulatio. Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes. En *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge*. (pp. 377-390). CNRS.
- SCHMITT, Jean-Claude. (1990). *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Gallimard.
- SCHMITT, Jean-Claude. (1996). 'Imago': De l'image à l'imaginaire. En Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (Eds.), *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval* (pp. 29-31). Le Léopard d'Or.
- SCHMITT, Jean-Claude (1999). Rites. En Jaques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (Eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. (pp. 969-984). Fayard.
- SCHMITT, Jean-Claude (2001). *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Gallimard.
- SCHMITT, Jean-Claude (2016). *Les rythmes au Moyen Âge*. Gallimard.
- SCHMITT, Jean-Claude (2023). *Les images médiévales: la figure et le corps*. Paris.



- SPADA PINTARELLI, Silvia (2024). Approfondimento 4. Il caso di Ossana. En Spada Pintarelli, Silvia (Ed.), *Il volto dell'uomo selvatico. Un contributo alla storia di una figura mitologica dell'arco alpino* (pp. 114-120). METS Museo etnografico trentino.
- SPARTI, Barbara (1996). The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 14(1), 42-61.
- SUCKALE, Robert (2012). *Klosterreform und Buchkunst. Die Handschriften des Mettener Abtes Peter I. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201 und Clm 8201 d.* Imhof.
- TRONCA, Donatella (2022). *Christiana Choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*. Viella.
- VALLS FUSTÉ, María del Mar (2017). Trasmissioni mediterranee: la ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona. *Mélanges de l'École Française de Rome - Moyen Âge*, 129(2), 499-515.
- VALLS, María del Mar (2019). The painted ceiling of Santa Maria de Lliria and its dancing images. *Early Music*, 47(1), 25-40.
- VOYER, Cécile (2013). Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge. En David Hamidovic (Ed.), *La rumeur Salomé* (pp. 69-100). Éditions du Cerf.
- WEBB, Ruth (1997). Salome's sister: The rhetoric and realities of dance in late antiquity. En Liz James (Ed.), *Women, men and Eunuchs. Gender in Byzantium* (pp. 119-148). Routledge.
- WEBB, Ruth. (2012). Where there is dance there is the devil: Ancient and modern representations of Salome. En Fiona Macintosh (Ed.), *The Ancient Dance in Modern World: Responses to Greek and Roman Dance* (pp. 123-144). Oxford University Press.
- WIRTH, Jean. (2022). *Art et image au Moyen Âge*. Droz.
- ZENI, Elisa. (2004). *La casa degli affreschi di Ossana in Val di Sole: ciclo pittorico, conservazione e proposta in intervento* (Tesi di laurea). Università degli Studi di Trento.



