



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

## Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

La elevación en el tiempo fuerte como paradigma.  
Análisis técnico-estilístico de la danza barroca

Maestra en Investigación de la Danza

Presenta

**Magdalena Loreley Villarán Figuerola**

Asesores:

Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal

Mtra. Elizabeth del Socorro Cámara García

Mtra. Gabriela González Rubalcava

Ciudad de México, septiembre de 2020



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

**Cómo citar este documento:** Villarán, Figuerola, Magdalena Loreley. *La elevación en el tiempo fuerte como paradigma. Análisis técnico-estilístico de la danza barroca.* CDMX.: INBAL/Cenidi Danza, 2020.

**Descriptorios temáticos:** Danza barroca, historia de la danza, sistema *Beauchamp-Feuillet*.



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

## **Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón**

### **La elevación en el tiempo fuerte como paradigma. Análisis técnico-estilístico de la danza barroca**

Tesis

Que para obtener el grado de:

**Maestra en Investigación de la Danza**

Presenta:

**Magdalena Loreley Villarán Figuerola**

Directora de Tesis:

**Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal**

Comité tutor:

**Mtra. Elizabeth del Socorro Cámara García**

**Mtra. Gabriela González Rubalcava**

Ciudad de México, septiembre 2020



*Habit de Bacchantes*

*Debuté à Paris chez M. Bonnart rue St. Jacques, à l'Égk. avec pr. du Roy.*

*Dance and Music of Court and Theater, Wendy Hilton, 394*

## Dedicatoria

A Heather Mackler, apasionada lectora y bibliófila, amiga y cómplice, sin cuyo apoyo esta investigación no habría sido posible.

## Agradecimientos

A Raúl, mi compañero de vida. A Cristina, mi tutora de tesis, por sus precisas y atinadas sugerencias de contenido, estructura y estilo, y por no dejar nunca de insistir en la perfección de mi trabajo. A Carmen Correa, compañera de aventuras e ideas. A Nora Manneck por su generosidad en la traducción de los textos de Pasch y Abromeit. A Ana de Orbegoso, gran amiga, por las fotografías que incluyo en el texto. A Hubert Hazebroucq por sus sugerencias en el rumbo de esta investigación. A Ken Pierce, por sus valiosos comentarios sobre el sistema Favier. A Zulai Macías y Marcela García, por su apoyo en la recta final de este trabajo. A Federico Ibarra, por sus acertadas observaciones a la versión final. A Constantino, mi adorado hijo, por recordarme que la pasión es lo que mueve todo.

## **Nota preliminar**

Entiendo *paradigma* como una idea o concepto que fundamenta toda una estructura de pensamiento.

Salvo que especifique lo contrario, todas las traducciones son mías y a pie de página se incluye el texto original.

En las fuentes primarias he conservado la tipografía y la ortografía originales.

Las traducciones son libres. He preferido una redacción fluida y cotidiana en vez de la literalidad.

Llamaré *paso de danza* a la unidad de paso (*step-unit*) que está conformada por más de un movimiento y es designada con nombre propio.

Llamaré *downbeat* al tiempo fuerte en un compás de música.

## ÍNDICE

Introducción	p. 7
Capítulo 1 Las fuentes y los retos para su interpretación	p. 21
Capítulo 2 Contexto general del barroco	p. 29
Capítulo 3 El barroco en la danza	p. 48
Capítulo 4 Conclusiones	p. 86
Bibliografía	p. 95
Glosario	p. 103

## Introducción

Cada época sueña a la siguiente

Michelet

El germen de este trabajo surgió hace muchos años, con mi fascinación por la relación del movimiento con la música en dos géneros totalmente distintos: el ballet, por su acento en la elevación, y el flamenco, por su uso del contratiempo. Posteriormente, cuando me introduje en el mundo de las danzas históricas y en especial de la Danza Barroca, fui descubriendo que la elevación en el *downbeat* había empezado a practicarse mucho antes de que existiera el ballet. Elevarse en el tiempo fuerte de la música fue una innovación, después de siglos de marcar el acento musical en la tierra.

Empecé a especializarme en las danzas históricas hace algo más de 20 años, al principio como bailarina y poco después como investigadora, gracias a la guía y el estímulo de mi maestro Alan Stark<sup>1</sup>. La Danza Barroca fue desde el comienzo de esta experiencia el foco de mi interés. Durante los dos años de la Maestría en Investigación de la Danza que cursé en el Cenidi-Danza José Limón fui delimitando poco a poco mi objeto de estudio hasta que, no sin cierta sorpresa, redescubrí este asunto de la elevación en el acento musical, que había estado latente en mi mente durante años. La acción de elevarse en el tiempo fuerte de la música se convirtió, entonces, en el tema que elegí para investigar. Mi experiencia como bailarina de danzas cortesanas de los siglos XV a XVIII me permitía analizar semejanzas y diferencias en la manera que tuvieron los bailarines de atacar el tiempo fuerte en ese lapso histórico.

Comencé haciéndome ciertas preguntas. Por ejemplo, ¿cuándo empezó a producirse el cambio estilístico entre las danzas Renacentistas y la Danza Barroca? ¿En qué consistió ese cambio? Tenemos muchos indicios de que durante el siglo XVII la técnica dancística sufrió transformaciones sustanciales en la corte francesa, las cuales produjeron un estilo totalmente diferente al que se practicaba con anterioridad. Estas transformaciones pueden haber tenido su origen en los espectáculos y danzas italianas que Catalina de Medici llevó a Francia tras su

---

<sup>1</sup> Bailarín, maestro e investigador inglés afincado en México, especialista en el campo.



matrimonio con Enrique II. Claude-François Ménéstrier<sup>2</sup> relata que “se realizaron muchos de estos festines en Francia, principalmente durante la Regencia de Catalina de Médici quien trajo a este reino los usos de Italia.”<sup>3</sup> Pero es difícil saber a ciencia cierta por qué y con qué elementos se inició esa transformación. Lo que sí podía hacer era un recorrido de ida y vuelta de la Danza Barroca ya codificada a los registros de principios del siglo XVII, y de ahí a los documentos intermedios que me permitirían elaborar un panorama evolutivo.

Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher dice que “generalmente en arte el dato escrito es el final de un largo camino que va del uso oral paulatinamente generalizado a la norma escrita, recibida y aceptada por todos.”<sup>4</sup> Los textos que he estudiado muestran transformaciones en la terminología, lo que refleja, a un tiempo, cambios en la técnica y esfuerzos por estandarizar los movimientos que esa técnica conlleva. Estos documentos son los únicos que han perdurado del siglo XVII en Francia y, cada uno a su manera, muestra cómo la danza estaba cambiando. Es preciso echar una nueva mirada a la Historia de la Danza y analizar con atención los momentos de transición. Cómo y por qué los bailarines y maestros empezaron a explorar nuevas formas de moverse e inventaron nuevos nombres, definiciones y reglas para esos movimientos.

El análisis que hago es retrospectivo. Mi punto de partida es la Danza Barroca, o *belle danse*, como fue definida en su tiempo, y que puede ser reconstruida gracias al sistema de notación *Beauchamp-Feuillet*.<sup>5</sup> Este sistema no fue el primero ni el único surgido en el siglo XVII, pero sí el más preciso y el primero en ser publicado (1700), cuando la técnica y el repertorio barroco tenían por lo menos 50 años de práctica.

Pero hay otros datos a los que hay que prestar atención dentro del contexto histórico-cultural. Los cambios en la técnica y el estilo dancísticos están vinculados con un cúmulo de factores: vestuario, calzado, espacio y características del piso donde se bailaba, las fórmulas protocolares, la estética corporal, entre otros muchos elementos. Sólo teniendo el contexto de la

---

<sup>2</sup> Clérigo jesuita, historiador de la danza (1631-1705).

<sup>3</sup> “Il s’est fait plusieurs de ces Festins en France, principalement durant la Regence de Catherine de Medicis qui apporta en ce Royaume les manieres d’Italie.” Claude-François Ménéstrier, *Des Representations en musique anciennes et modernes* (Paris: René Guignard, 1681), 271.

<sup>4</sup> “...souvent en art le témoignage écrit est l’aboutissement d’un long cheminement qui va de l’usage oral de plus en plus généralisé à la « norme » écrite, reçue et accepté par tous”. Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, “Le vocabulaire de la danse classique”, *La Recherche en Danse* No.4 (86-87): 38.

<sup>5</sup> Como veremos más adelante, Pierre Beauchamp y Raoul-Auger Feuillet fueron personajes clave en la codificación de la danza barroca.

época en mente podremos identificar la evolución y los cambios, y podremos vislumbrar con verosimilitud la técnica dancística de la época.

Como dice la historiadora de vestuario Margaret Scott, “a lo largo del periodo (1300-1500) dos de las autogeneradas reglas de la moda se aplican con creciente claridad: cuanto más inconveniente cause la vestimenta a su portador, mayor su status.”<sup>6</sup> Esta imposición siguió rigiendo en los siglos posteriores, con el advenimiento del *corset* y el *vertugado*<sup>7</sup> en el siglo XVI y de los tacones y miriñaques en el siglo XVII.<sup>8</sup>



Retrato de Mary Denton, George Gower, 1573.

[https://www.google.com/search?q=gower+1573&sxsr=ALeKk02\\_kzogvNBPh7LZ2OFjJCMNO4-YBg:1584062907350&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=y-it58-ZoP4laM%253A%252Cd2zH6BSUphwDDM%252C\\_&vet=1&usg=A14\\_-kRqOvMkhB6prD4f5A0jU3v7MjBPNQ&sa=X&ved=2ahUKewig1JOXppboAhVIHqwKHcBpCqIQ9QEwDnoECagQKQ#imgrc=y-it58-ZoP4laM](https://www.google.com/search?q=gower+1573&sxsr=ALeKk02_kzogvNBPh7LZ2OFjJCMNO4-YBg:1584062907350&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=y-it58-ZoP4laM%253A%252Cd2zH6BSUphwDDM%252C_&vet=1&usg=A14_-kRqOvMkhB6prD4f5A0jU3v7MjBPNQ&sa=X&ved=2ahUKewig1JOXppboAhVIHqwKHcBpCqIQ9QEwDnoECagQKQ#imgrc=y-it58-ZoP4laM)

<sup>6</sup> Margaret Scott, *The Fourteenth & Fifteenth Centuries. A Visual History of Costume* (Great Britain: B.T. Batsford Ltd., 1986), 16.

<sup>7</sup> El vertugado era una enagua con aros circulares de diámetros que crecían desde la cintura hasta el borde inferior de la falda, creando una forma de campana. Fue inventado en España y fue rápidamente adoptado en todas las cortes europeas.

<sup>8</sup> Es importante entender estos elementos diferenciándolos de los valores actuales, en los que la “comodidad” es el valor imperante. Tratemos de imaginar cómo se movían la aristocracia y la alta burguesía, a gusto, dentro de sus “incómodos” trajes; y qué movimientos era posible hacer con gracia y naturalidad.

La manera de moverse, determinada por el vestuario y regida por un cúmulo de reglas, tácitas o explícitas, ha sido siempre expresión de lo social a través de lo corporal. La naturalidad de los movimientos en los gestos sociales era una exigencia explícita en los manuales de danza desde el siglo XVI, por lo que me resultó un elemento sustancial en el análisis de las Danzas Históricas, lo cual me condujo, además, al concepto de estilo.<sup>9</sup>

Este entramado entre lo individual, lo protocolar y lo social es el terreno de la creación artística. En esta línea, Jacques Rancière, citando a Winckelmann, nos dice que “se trata de pensar la copertenencia entre el arte de un artista y los principios que gobiernan la vida de su pueblo y su tiempo. En él, un concepto resume ese nudo: el de *estilo*.”<sup>10</sup>

Anna Paskevaska dice en su libro *Ballet Beyond Tradition*: “la *técnica* incluye niveles de competencia, mientras que el *estilo* es la decisión de utilizar esa competencia de maneras específicas”<sup>11</sup> El concepto de estilo que manejo tiene que ver con una manera especial de realizar los movimientos que la técnica permite. Y el concepto de estilo está íntimamente ligado al de estética. Entiendo estética como la definición de lo bello. Como veremos más adelante, la elevación en el acento musical se volvió, en la danza francesa del siglo XVII, expresión de belleza. Configura una nueva forma de verse y de moverse que plantea la pregunta: ¿por qué se volvió bello elevarse al bailar? En ese detalle estriba, para mí, el estilo dancístico barroco. Un énfasis en la elevación sólo alcanzado en la danza gracias a una innovadora relación con la música.

Eugénia Roucher propone un análisis estético de la danza barroca. Ella nos recuerda que el término *belle danse* designa el estilo desarrollado en Francia en la primera mitad del siglo XVII y que, contrariamente a muchas denominaciones utilizadas actualmente en otras artes, fue creado y usado en su época. El sinónimo más apropiado para *belle danse* sería “elegante”. Roucher asienta: “Acontecimiento social indudable, la *belle danse* no por ello deja de ser un hecho artístico. Ella trasciende los gestos naturales cotidianos para erigirlos en principios estéticos.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> El Diccionario de la Real Academia Española, define estilo (en su quinta acepción) como “Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor.” <https://dle.rae.es/estilo?m=form>

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 31-32.

<sup>11</sup> Anna Paskevaska, *Ballet beyond Tradition* (N.Y.: Routledge, 2005), xi.

<sup>12</sup> “Fait social sans conteste, la belle danse n'en est pas moins un fait artistique. Elle transcende les gestes naturels de tous les jours pour les ériger en principes esthétiques.” Eugénia Roucher, *La Belle danse ou le Classicisme Français au sein de l'Univers Baroque* (Département du développement de la culture chorégraphique. Médiatèque, 2001), 2.

Es un estilo que combina bonhomía y cortesía, y junta a los nobles con los bailarines profesionales.<sup>13</sup>

El elemento que estoy indagando supone un cambio estructural, que no sólo modifica la manera en que se ejecuta la danza, sino que cambia su energía e intención y el cómo es proyectada y percibida.

Encuentro el tema de mi investigación pertinente porque hay mucha reconstrucción de danzas históricas y talleres donde se enseñan, así como libros que hablan del tema<sup>14</sup>, pero casi nada sobre la transición de un estilo al siguiente o sobre los cambios técnicos entre el Renacimiento y el Barroco. Hubert Hazebroucq dice, hablando del siglo XVII, “hasta donde sé no hay estudios que se hayan ocupado de la técnica coreográfica específica de esta época” (mediados del siglo XVII).<sup>15</sup>

El suyo es el primer texto que encontré sobre el tema.<sup>16</sup> Y sólo hallé otros dos trabajos que abordan el tema de la elevación en la danza cortesana. Uno de ellos contiene esta afirmación de María José Ruiz Mayordomo:

Desde el siglo XV, encontramos dos dinámicas diferenciadas y diametralmente opuestas en el centro y en el sur de Europa: en el centro, y más concretamente en la corte de los duques de Borgoña, surge la dinámica vertical en sentido ascendente para el ataque de los pasos (flexión en anacrusa musical para comenzar el paso en elevación en el primer tiempo del compás musical), mientras que en el sur la dinámica es vertical en sentido descendente (leve elevación de un pie en anacrusa musical para iniciar el paso en flexión o apoyo del talón en el primer tiempo del compás musical). Estas dos tendencias persistirán hasta nuestros días: la primera tendrá como consecuencia el estilo barroco francés y el ballet romántico, en los cuales el ataque de cualquier paso coincide con el tiempo fuerte del compás en el aire o con la elevación sobre la media punta,

---

<sup>13</sup> Ibid., 4.

<sup>14</sup> Hay una extensa bibliografía. Sólo mencionaré como ejemplos *Dance and Music of Court and Theatre* de Wendy Hilton y *The Eloquent Body* de Jennifer Nevile.

<sup>15</sup> “il n’y a pas à ma connaissance d’études qui se soient penchées sur ce que la technique chorégraphique spécifique de cette époque.” Hubert Hazebroucq, *La technique de la danse de bal* (Musicology and performing arts, 2013), 5.

<sup>16</sup> Debo mencionar que hasta ahora no se ha explorado esa evolución en Latinoamérica.

y la segunda será una de las características principales de la dinámica española: lo que vulgarmente conocemos como el “acento a tierra.”<sup>17</sup>

Su definición coincide con mi propuesta de investigación, pero la sitúa en una época muy anterior, y sin argumentar su afirmación. La notación de las Bajas Danzas franco-borgoñonas del siglo XV no permite afirmar lo que ella dice ya que en ninguna descripción de los pasos de danza se menciona la flexión en anacrusa ni la elevación en el tiempo fuerte. Y ella no traza una evolución de la relación *elevación/acento musical* del siglo XV al XVII. Esa evolución es la que rastreo en esta investigación, ciñéndola al siglo XVII.

Una autora que sí describe una evolución y explora el *relevé* en el tiempo fuerte es Diana Cruickshank.<sup>18</sup> Ella hace un estudio comparativo de los dos *pasos de danza* (sencillo y doble), que son la base de la danza cortesana y su evolución desde el siglo XV al Barroco. Al hablar del *pas simple* (paso sencillo) se basa en fuentes italianas para decir que “un *movimento* previo de elevación se hace antes del paso”.<sup>19</sup> Pero también nos dice que, para el siglo XV, “permanece irresuelta la pregunta de si estos pasos sencillos se hacían a pie plano”.<sup>20</sup>

En el siglo XVI, según Cruickshank, los *pasos de danza* se empezaban con pie plano, adornados a veces al final con un *rise and fall* (elevación y caída).<sup>21</sup> Sólo hay un *paso de danza*, el *seguito ordinario* (un tipo de *doble*), que se realizaba con tres pasos sobre el metatarso.<sup>22</sup> Esta autora menciona otro par de ejemplos de pasos italianos que, posiblemente, se realizaban con un *relevé* en el *downbeat*, pero lo que sugieren no es una regla estandarizada ni una práctica establecida, sino detalles aislados que caracterizaban uno que otro *paso de danza*.<sup>23</sup>

En el Barroco la autora reconoce el cambio con respecto a las técnicas anteriores:

En vez del *movimento* del siglo XV o el *pavoneggiarsi* del siglo XVI (con la elevación y caída finales que tanto gustaban a Caroso), ambos movimientos que involucran una elevación del

---

<sup>17</sup> María José Ruiz Mayordomo, De la Edad Media al siglo XVIII (en: *Historia de los espectáculos en España*, Editorial Castalia, 1999), 284.

<sup>18</sup> Investigadora de Danzas Históricas que ha abarcado un amplio rango de géneros, desde danzas del Renacimiento italiano hasta *Country Dances* inglesas del siglo XVII.

<sup>19</sup> “a preparatory rising *movimento* is made before the step.” Diana Cruickshank, *Rooted in the Renaissance* (en: *On Common Ground*, Bedford, 1996), 71.

<sup>20</sup> “there remains unresolved the question whether these single steps were taken on the flat foot.” *Ibid.*, 71.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 73.

cuerpo, encontramos que la preparación y traslado del peso al pie que da el paso se hace usualmente con las rodillas dobladas en un *plié*. Esto es una innovación...<sup>24</sup>

En su ponencia, ella dibuja una evolución técnico-estilística de Italia a Francia. Desgraciadamente, el trabajo de Cruickshank es aislado, su preocupación no parece haber tenido eco entre los investigadores contemporáneos a ella.

Pero sí ha habido en Europa y Estados Unidos mucha investigación, información y difusión de documentos relacionados con las Danzas Históricas (siglos XV-XVIII). Los manuales de danza italianos y franceses han sido traducidos al inglés; los libros franceses al inglés y al español.<sup>25</sup> Algunos de ellos (Ebreo y Caroso) han sido traducidos al inglés, comentados y contextualizados.<sup>26</sup> Estos libros y manuales reflejan claramente diferencias de técnica y de estilo, y están curiosamente concentrados en periodos muy cortos y separados entre sí (más o menos un siglo entre cada generación de textos: 1450-1490 para el Renacimiento Temprano, 1580-1604 para el Renacimiento Tardío y 1700-1735 para el Barroco).

Pero la clasificación “por siglos” con que se ha venido abordando la Historia de la Danza cortesana europea está empezando a ceder ante nuevos documentos que llenan los vacíos intermedios. Los descubrimientos de registros transicionales tendrían que cambiar esta configuración.

El estudio de los momentos de transición es algo reciente y todavía aislado, y es en ese espectro donde ubico mis pesquisas. Para esta investigación lo primero que hago es una selección de fuentes primarias y secundarias, varias de ellas correspondientes a estos periodos de transición.

Mi acercamiento metodológico ha dependido del hecho de que mi investigación es posible gracias a registros escritos que consignan movimientos, *pasos de danza* y coreografías; las

---

<sup>24</sup> “Instead of the fifteenth century movimento or the sixteenth century pavoneggiarsi (with the concluding rise and fall so dear to Caroso), both movements which involve a raising of the body, we find that the preparation and transference of weight on to the foot which will take the step is consistently made with the knees bent in a *plié*. This is an innovation...” *Ibíd.*, 74.

<sup>25</sup> Hay una traducción de época (s. XVII) del libro de Negri. Los libros de Arbeau (1589) y Rameau (1725) han sido traducidos en Cuba y en Argentina. Hay una versión publicada en México por la UAM (1981).

<sup>26</sup> Yo tengo lista una traducción y edición crítica del libro de Toulouze, *Sensuit l’art et instruction de bien danser* (1485-88) y una en preparación de los *Mss. de los Inns of Court*. (1560-1675).

“evidencias” de las que parto son textos.<sup>27</sup> Acostumbrada a la reconstrucción con fines escénicos, tuve que ceñirme a objetivos más analíticos que performáticos. Para este trabajo lo importante fue encontrar en la palabra escrita los cambios que estaba buscando. Esos cambios, registrados o sugeridos en los textos y en sus respectivos contextos culturales, son los que me han permitido formular una hipótesis.

Según el ya clásico historiador francés Paul Bourcier, la danza, que desde la Edad Media venía siendo obligada por la Iglesia a renunciar a su función ritual<sup>28</sup>, encontró hacia el siglo XV nuevas formas de expresión en la vida cortesana, ya no como ritual religioso sino social.<sup>29</sup> Esta nueva identidad encarnó los gustos y preocupaciones del pensamiento renacentista, que construyó un corpus filosófico que incluía a las ciencias y los oficios. Esto significó una exigencia para la danza, que se vio urgida a construir un lenguaje propio y coherente, y llevó, por vía de consecuencia, a idear códigos escritos que la sustentaran y le dieran credibilidad y capacidad de ser compartida. Tarea muy difícil en comparación con otras artes, dado que la danza se despliega en tres dimensiones: movimientos corporales, desplazamientos en el espacio y duración en el tiempo.

Jennifer Nevile llama la atención sobre la diferencia entre los documentos italianos y franceses del siglo XV: los primeros nos brindan, además de las descripciones coreográficas, información teórica y filosófica sobre la danza; los segundos sólo proporcionan descripciones de los pasos y coreografías. Ella enfatiza que los documentos franceses

...no nombran a ningún maestro de danza, ni intentan situar la práctica de la *bassedanse* en el entramado intelectual contemporáneo. No intentan ligar esta práctica dancística con otras prácticas artísticas (...) ni muestran conciencia alguna del ambiente en el que estas danzas eran

---

<sup>27</sup> Las fuentes primarias son, en su mayoría, francesas. Un libro (Pasch) está en alemán pero lo he abordado desde una traducción al francés. Las fuentes secundarias están en inglés y francés.

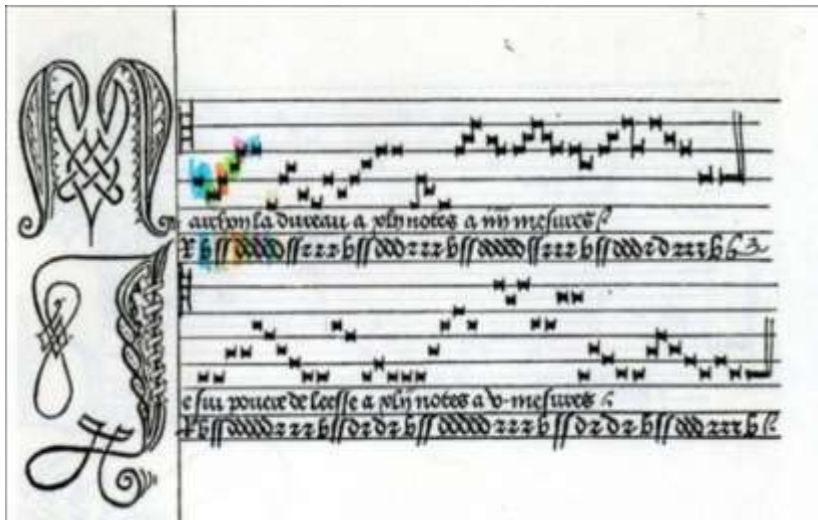
<sup>28</sup> Los testimonios más interesantes son ante todo las prohibiciones que no dejaron de atacarla: Concilio de Vannes, año 465, Concilio de Toledo, año 587, decretal del Papa Zacarías, año 774, Papa León V, año 847, entre muchos otros. A fines del siglo XII se prohíbe las *choreae* “sobre todo en tres lugares: las iglesias, los cementerios y las procesiones”. Una excepción a esta regla serían las danzas rituales eclesiásticas en España durante la ocupación musulmana. “Sin embargo, y a pesar de esas pocas excepciones, las condenas eclesiásticas lograron su propósito: la danza no quedó integrada en la liturgia católica.” Paul Bourcier, *Historia de la danza en occidente* (Barcelona: Editorial Blume, 1981), 47-50. Ver también Fabrizio Andreella, *El cuerpo suspendido* (México: INBAL, 2010), 25-32.

<sup>29</sup> “La danza de la Edad Media Cristiana acabará por ser nada más que divertimento. Fue en este marco únicamente que se prosiguió la evolución que la llevaría a la danza-espectáculo... desde el Renacimiento, cuando se atenuará la censura religiosa, la danza-espectáculo hallará sus primeras intrigas dramáticas en un sistema mitológico-alegórico, como si tendiese naturalmente a recordar sus funciones primitivas.” Bourcier, op.cit., 51.

bailadas. Por lo tanto, los dos grupos de tratados de danza más tempranos que subsisten ilustran las dos formas extremas que iban a adoptar hasta el siglo XVIII: los tratados franceses que eran simples compilaciones de coreografías (...) y los tratados italianos que, además de describir danzas, colocan la práctica dancística que consignan en un contexto intelectual y social.<sup>30</sup>

Lo que Nevile omite es que los tratados franceses, a diferencia de los italianos, empezaron a desarrollar, desde el siglo XV, la manera de codificar la danza en relación con la música, como lo muestran manuscritos y libros en francés: el *Manuscrito de Bruselas*, el incunable de Michel Toulouze (ambos casi idénticos), el libro de Arbeau, el manuscrito de Lorin, el manuscrito de Favier, los libros de Feuillet y el libro *Abbrégé* de Rameau.

Por ejemplo, el *Ms. de Bruselas*:

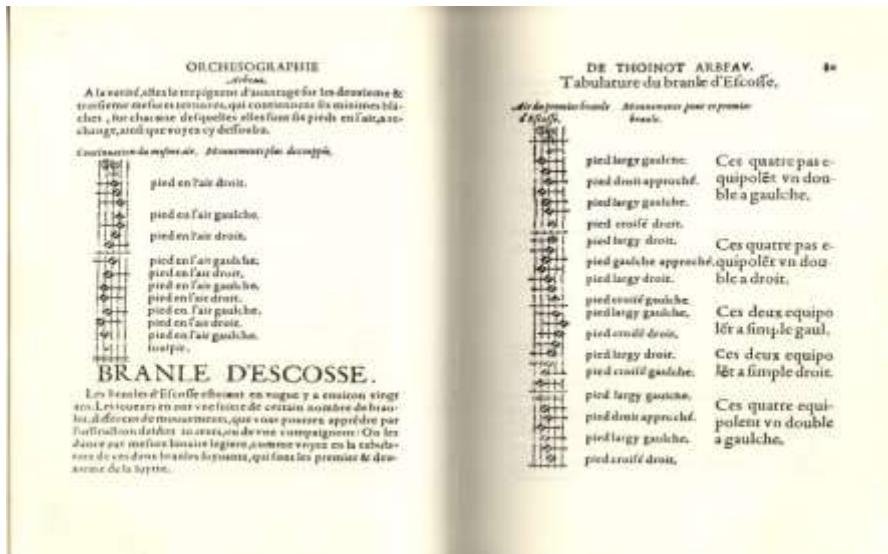


Manuscrito de Bruselas (ca.1490). Las letras que representan a los *pasos de danza* (abajo) corresponden a los pneumas (arriba). Los colores muestran la correspondencia entre ambos. (Fotocopia del facsímil del manuscrito)

<sup>30</sup>Jennifer Nevile, *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250-1750* (USA: Indiana University Press, 2008), 8.

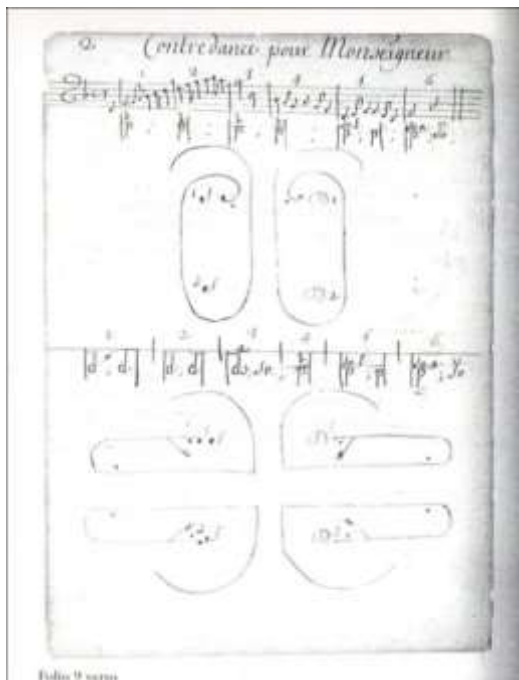


el libro de Arbeau:



*Orchésographie* (Arbeau, 1589, pp.79v-80). Los *pasos de danza* (derecha) corresponden a la notación musical (izquierda).

el manuscrito de Lorin:



*Dances for the Sun King*, Sutton & Tsachor (edit.), 166

Las letras debajo del pentagrama representan a los *pasos de danza* en relación con las notas. Los recorridos están representados más abajo.

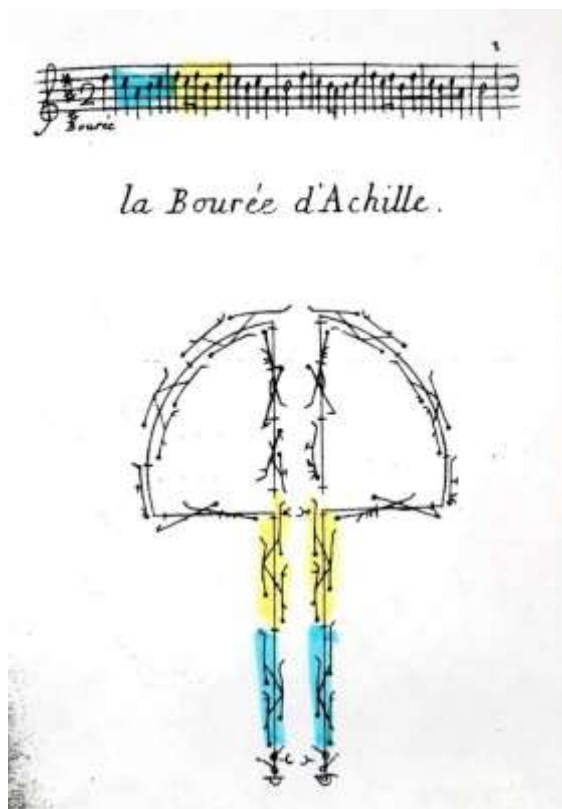
y el manuscrito de Favier:



*Le Mariage de la Grosse Cathos* (Favier, 1688, 41).

Los pentagramas con los símbolos de los *pasos de danza* se alternan con los pentagramas musicales.

Esta tendencia culminó con la publicación del primer sistema de notación simbólico integral (sistema *Beauchamp-Feuillet*):



*Recueil de Danses* (Pécour, 1700, 1).

Los recorridos y movimientos de los bailarines (abajo) corresponden a la música (arriba), mostrando con precisión la duración de los pasos de danza dentro del compás musical.

La preocupación y el cuidado por registrar la danza en relación con la música fue una constante en Francia desde el siglo XV. Danza, música y escritura estaban íntimamente ligadas. Me atrevería a afirmar que esta preocupación fue el germen de la innovación que investigo.

### **Recorrido indagatorio**

Empecé acercándome a un texto poco conocido (*manuscrito de Darmstadt*, ca.1610) de danza francesa encontrado en Alemania hace unos 20 años. Este documento sería el eslabón perdido entre la danza Renacentista (italiana y francesa) y la técnica Barroca, cuya primera descripción, todavía un tanto imprecisa, data de 1623 (*Apologie de la Danse* de François de Lauze), que también analizo.

Otro documento que incluyo en mi trabajo es un libro alemán escrito por Johann Georg Pasch,<sup>31</sup> en la traducción y análisis de Hubert Hazebroucq.<sup>32</sup> El texto de Pasch registra secuencias de movimiento que Hazebroucq vincula con las prácticas dancísticas francesas inmediatamente anteriores y posteriores.

El cuarto documento que abordo es el manuscrito *Livre de Contredance*, de André Lorin (ca.1687), quien inventa un sistema de notación para *contredanses*.

Otro texto fundamental para mi investigación es *Le Mariage de la Grosse Cathos*, en el que hay varias danzas notadas con el sistema inventado por Jean Favier.

De tal forma, la evolución que rastreo empieza con el *manuscrito de Darmstadt*<sup>33</sup>, se apoya en De Lauze, pasa por el libro de Pasch, se detiene en los manuscritos de Lorin y Favier y termina con los dos grandes autores de la danza barroca: Feuillet y Rameau.

Elegí estos textos porque, como dije antes, son los únicos que documentan el periodo intermedio entre los momentos que representan técnicas ya definidas (Renacimiento Tardío y Barroco). Salvo los de Feuillet y Rameau (que corresponden a los inicios del siglo XVIII), los textos seleccionados son los únicos registros existentes producidos a lo largo del siglo XVII.

Estos documentos utilizan ya una terminología (nombres de *pasos de danza*) que en 1700 quedará establecida, pero que a principios del XVII no estaba aún estandarizada ni era tan variada. Algunos términos que designan movimientos o acciones eran todavía imprecisos o ambiguos. Lo fascinante fue rastrear semejanzas y diferencias en la manera de nombrarlos y posibilidades de ejecutarlos.

Con base en mis hallazgos, estructuré el rastreo y el análisis de la evolución de las danzas cortesanas de la siguiente manera:

---

<sup>31</sup> «*l'Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen, dont le titre peut se traduire par« Instruction pour se faire apprécier des grands, des cours et des autres» attribuée à Johann Georg Pasch, et publiée en 1659 à Osnabrück.*

<sup>32</sup> Hubert Hazebroucq, *La technique de la danse de balvers 1660: nouvelles perspectives* (Musicology and Performing Arts, 2013) Dado que yo no leo alemán, tomo en cuenta lo que es útil para mi investigación desde su aproximación a este libro.

<sup>33</sup> Angène Fèves, Ann Langston, Uwe Schlottermüller, Eugénia Roucher, *Instruction pour danser: an anonymous manuscript* (Freiburg: Fa-gisis, 2000)

En el capítulo 1 hablo de cómo fue mi acercamiento a las fuentes y de las dificultades que conlleva su estudio, tomando como referentes teóricos a Georges Didi-Huberman y Mauricio Beuchot. En el capítulo 2 describo el contexto histórico-cultural en el cual se produjeron estos documentos. El capítulo 3 consiste en el análisis de cada uno de estos textos en la búsqueda de los elementos que sustentan mi propuesta. Allí incluyo acápite (3.1, 3.2, 3.3...) para distinguir los textos y sus respectivos elementos complementarios. En el capítulo 4 (Conclusiones) dibujo una vista panorámica de los cambios buscados y encontrados y las preguntas que quedan sin responder.

En mi investigación abarco un siglo (principios del XVII a principios del XVIII) y cuento con tres tipos de fuentes (iconografía, notación<sup>34</sup> y descripción<sup>35</sup>), diversos pero complementarios.

Ya que mi objeto de estudio tiene que ver directamente con la música, espero que este trabajo sirva para estimular vínculos entre musicólogos y especialistas en danzas históricas.

---

<sup>34</sup> Lorin, Favier y Feuillet

<sup>35</sup> Darmstadt, de Lauze, Pasch y Rameau

## CAPÍTULO 1

### Las fuentes y los retos para su interpretación

El poema más completo  
es la unidad diferente.  
La mitad de quien la escribe,  
la mitad de quien la siente.

Juan Gonzalo Rose

Soy una historiadora que, desde el presente, reconstruye el pasado a partir de la información que me brindan los documentos. Mi interés por identificar cambios y evoluciones responde a una curiosidad contemporánea. Este análisis también me obliga a comprender a cada autor estudiado como un historiador de su época. Cada texto abordado supone una mirada, una apropiación o un rechazo a lo que los autores anteriores o contemporáneos a él habían propuesto. De cualquier manera, cada autor, maestro de danza o coreógrafo hace innovaciones sobre lo ya existente.

Algo que debemos tener presente al abordar los registros dancísticos es que fueron elaborados a partir del único recurso con el que contaban los coreógrafos del Renacimiento y el Barroco: su memoria corporal y su imaginación para describir. En un mundo en el que podemos grabar y fotografiar, hemos olvidado que la necesidad de “escribir” la danza surgió justamente porque no había estos medios de perennizarla.

Al abordar el registro escrito de una danza cortesana sólo puedo apoyarme en lo que el maestro puso en el papel, en sus descripciones de movimientos y *pasos de danza*. Pero éstas no son exactas, siempre hay un margen de imprecisión y ambigüedad que debo abordar con seriedad y creatividad.

Otra dificultad para analizar estos documentos es que es imposible saber cuándo surgieron, cuándo fueron inventados, cuándo fueron bailados los *pasos de danza* consignados en ellos. Por ejemplo, un documento de 1490 puede haber registrado pasos y coreografías de 50 años antes, o más... Lo mismo se aplica, con mayor razón, a los conceptos que describen esos pasos. Eugénia

Kougioumtzoglou-Roucher nos dice que las palabras creadas para designar conceptos son posteriores a la aparición del concepto en sí.<sup>36</sup>

También es difícil determinar con exactitud las evoluciones, parentescos o novedad que representan aisladamente los textos estudiados. Todos ellos plantean retos; todos son expresión de épocas y estilos más o menos identificables, y son esfuerzos por plasmar por escrito una práctica corporal efímera, tan efímera para ellos como para nosotros. Por eso todo estudio diacrónico es delicado y es imprescindible hacer comparaciones.

Mi experiencia con las danzas históricas me ha enseñado que no es posible una reconstrucción “fiel” de las acciones y pasos consignados. Los documentos que registran las danzas recurren a la descripción de sus movimientos constitutivos. Nombran los *pasos de danza* y describen su ejecución de manera más o menos ambigua, lo cual da pie a más de una interpretación. Incluso los sistemas simbólicos parten de una descripción de los movimientos que van a ser luego codificados con signos; ahí y en la notación misma se encuentra precisamente el margen de incertidumbre que excluye la precisión. Por eso decidí apoyar mis lecturas e interpretaciones en las teorías hermenéuticas, en especial desde la perspectiva de la Hermenéutica Analógica.

La hermenéutica como herramienta de interpretación de textos tiene la virtud de insistir en la acuciosidad sin pretender llegar a verdades. La relación con el texto pasa por una relación con el autor y su contexto, pero también involucra al investigador y el suyo. El resultado final de la interpretación no tiene que ser verdadera sino verosímil.

Mauricio Beuchot, en la página 50 de su libro *Tratado de hermenéutica analógica* (2015), nos dice que las interpretaciones (de los textos) deben ser comunicables, por tener una parte de comunidad o igualdad (algo que los demás puedan reconocer como verdadero o factible), pero diversas por guardar en cierta medida la particularidad del intérprete (en este caso, yo). En lo particular, estoy decidiendo qué buscar y qué datos combinar para confirmar mis supuestos.

Debo tener en cuenta la comunicabilidad. “El reconocimiento de que el entendimiento requiere de un pre-entendimiento (de un entendimiento previo compartido) es uno de los rasgos

---

<sup>36</sup> Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, *Le vocabulaire de la danse classique. Problèmes de datation.* (en: *La Recherche en Danse*, No.4/86-87), 38.

fundamentales del círculo hermenéutico.”<sup>37</sup> Este pre-entendimiento se refiere tanto al medio (lenguaje), como a la materia del discurso (en este caso la danza). Debo conocer las lenguas y el lenguaje en los que están escritos los documentos, y estar familiarizada con la técnica y el estilo que éstos consignan.

Además, mi lectura identificará elementos no explícitos en el texto.

Tenemos que darnos cuenta de que el autor quiso decir algo, y el texto –al menos en parte- le pertenece todavía. Hay que respetarlo. Pero también tenemos que darnos cuenta de que el texto ya no dice exactamente lo que quiso decir el autor; ha rebasado su intencionalidad al encontrarse con la nuestra. Nosotros le hacemos decir algo más, esto es, decirnos algo. No habla en abstracto; lo estamos interpretando nosotros en una situación concreta. Así, la verdad del texto comprende el significado o la verdad del autor y el significado o la verdad del lector, vive de la tensión entre ambos, de su dialéctica.<sup>38</sup>

Los datos que yo encuentre dependerán de lo que estoy buscando y de lo que espero encontrar.

La investigadora Margarita Tortajada nos dice que: “cada época crea sus propias preguntas y la manera como se piensa a sí misma; partiendo de sus luchas, perspectivas y concepciones le hace sus preguntas al pasado y busca resignificarlo y comprenderlo en el contexto que se produjeron las obras.”<sup>39</sup> Ninguno de los textos consultados habla específicamente de “elevación en el tiempo fuerte”, soy yo la que busca ese elemento para definir el carácter y el estilo de la técnica barroca.

Siguiendo esta reflexión, me apoyé en los conceptos de anacronismo, historia y memoria de Georges Didi-Huberman, con el fin de no perder de vista mi posición anacrónica y asumir “una nueva objetividad histórica... (sin) caer en un delirio de interpretaciones subjetivas.”<sup>40</sup> Yo agregaría que toda interpretación es subjetiva, pero debe respetar los datos contextuales para no caer en arbitrariedades.

---

<sup>37</sup> Echeverría, citado por Cárcamo, *Hermenéutica y análisis cualitativo* (en: *Cinta de Moebio*, septiembre, no. 023, Universidad de Chile, 2005), 9.

<sup>38</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica* (México: UNAM, 2015), 29.

<sup>39</sup> Margarita Tortajada, En busca de pruebas: la historia de la danza (en: *Casa del Tiempo*, vol.VII, época III, núm.81, octubre, 2005), 45.

<sup>40</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ediciones, 2006), 37.



Tal como los entiendo, el concepto de anacronismo alude a la coexistencia de tiempos y formas de pensar. La historia es un constructo, y la memoria es lo que queda como vestigio, el frágil sustento de la historia.

Debo, entonces, identificar el anacronismo en los textos que analizo. En un momento de cambios y evolución de la técnica, a veces los autores contemporáneos entre sí apuntan cosas disímiles, lo cual me obliga a considerar posibles desarrollos paralelos dentro de una misma práctica.

Me es muy sugerente lo que Didi-Huberman cita sobre Marc Bloch: “El historiador puede obtener gran provecho si comienza a leer la Historia ‘al revés’, de lo más conocido o de lo menos conocido a lo más oscuro.”<sup>41</sup> ¿Podría analizar los documentos de danza teniendo en mente cómo se realizan ciertos pasos en la actualidad? Definitivamente creo que sí. Ya que la danza barroca es el origen del ballet, el análisis de la ejecución de los pasos en el presente es un referente importante. Yo tendré que decidir cuáles parentescos son posibles y cuáles otros son forzados o equívocos. El sentido es algo cambiante que depende “de la conciencia histórica de quien desea comprender.”<sup>42</sup> El análisis que propongo debe basarse en la indagación del estilo del movimiento de la época, pero sin olvidar que esa interpretación será siempre un producto actual.

Según Hans-Georg Gadamer, uno de los padres de la hermenéutica moderna, el sentido es la conciencia como algo dado históricamente: “El sentido del texto le pertenece a él, pero además a quien procura comprenderlo... [debemos] detenernos a atender a la posibilidad de una diferencia en el uso del lenguaje.”<sup>43</sup> Para este autor “la traducción de un lenguaje a otro, por consiguiente, de la relación entre dos lenguajes”<sup>44</sup> supone comprensión. Al abordar mi tema de investigación estoy lidiando con varios niveles de traducción: de un sistema lingüístico o de signos a un discurso actual en español, y con la traducción de ese discurso a movimiento. Es decir, en principio, cómo fue puesto el movimiento en palabras o signos, luego cómo yo los recupero e interpreto con la finalidad de ponerlos nuevamente en movimiento. Para ello, debo comprender el francés del siglo XVII (y el actual), así como los sistemas de notación Lorin, Favier y Beauchamp-Feuillet; pero también debo comprender qué significan los términos

---

<sup>41</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 34.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>43</sup> Citado por Cárcamo, *Hermenéutica y análisis cualitativo*, 4-5.

<sup>44</sup> Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, p.7

mencionados en esos textos. Básicamente acciones, movimientos y *pasos de danza* que en muchos casos mantienen el nombre en la práctica actual del ballet, pero que con toda seguridad se ejecutaban de manera distinta. Debo buscar relaciones, evoluciones, parecidos y diferencias, sin permitir que mis conocimientos actuales tergiversen los datos o sesguen mi interpretación.

Yo trabajo con textos antiguos. Todos ellos están escritos con el léxico, la tipografía y la ortografía de su época, lo cual exige un análisis muy cuidadoso y complejo. Como lo indica Beuchot, "...el intérprete ha de disponer de un código para poder descifrar el texto, que es con el que éste ha sido codificado y ahora, con ese código, tiene que ser decodificado."<sup>45</sup> Beuchot dice también que un texto tiene un sentido y una referencia. El sentido es lo que es susceptible de ser entendido y la referencia es lo que apunta a un mundo, real o imaginario, producido por el texto mismo.<sup>46</sup> Los términos utilizados en los registros pueden no significar exactamente lo mismo que significan ahora, la lengua cambia y evoluciona, al igual que la técnica de la danza.

Pero algo que obra a mi favor es que las palabras usadas para describir o nombrar a los pasos, en ese afortunado momento de invención del código, designaban semánticamente lo que querían representar. O sea, si un paso se adjetivaba *glissé* era porque se deslizaba. Un *emboité* (*boite*=caja) era un paso que se "encajaba", o sea, que pasaba de una posición abierta a una cerrada. La palabra *relevé*, fundamental en mi estudio, era ambigua porque podía designar dos acciones diferentes. Para efectos de mi investigación, (*r*)*elevé* es un término polisémico, *término-síntoma*,<sup>47</sup> siguiendo a Didi-Huberman. Mi tarea ha consistido en rastrear su presencia en documentos a lo largo del siglo XVII para encontrar los cambios, similitudes y precisiones en su uso.

En este proceso han sido de gran ayuda dos investigadores actualmente activos en el campo de la danza barroca: Hubert Hazebroucq (francés), con quien he intercambiado ideas y que me ha hecho invaluable sugerencias. El otro es Ken Pierce (estadounidense), quien me ha aclarado dudas acerca del sistema de notación Favier.

A continuación, proporciono al lector las fuentes analizadas e interpretadas según los objetivos de mi estudio:

---

<sup>45</sup> Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, 31.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>47</sup> Palabra que condensa varias ideas y significados

ca.1610	1623	1659	ca.1687	1688	1700, 1704	1725
Ms. Darmstadt	Apologie de la Danse	l'Anleitung sich bei grossen HERRN...	Livre de Contredance	Le Mariage de la Grosse Cathos	Chorégraphie, Traité de la Cadence	Le Maître à Danser
Anónimo (¿Emeraud?)	De Lauze	Pasch	Lorin	Favier	Feuillet	Rameau

El *Ms. de Darmstadt* es un documento encontrado en Alemania hace unos 20 años, anónimo, no fechado, escrito en francés, que consigna danzas francesas. Está transcrito en un libro con introducción y notas de Angène Fèves y Ann Langston. En él, las editoras hacen un estudio del origen del manuscrito, su posible autor, su fecha aproximada y las semejanzas con otros dos libros franceses: *Orchésographie* (Arbeau) y *Apologie de la Danse* (De Lauze).

*Apologie de la Danse* es un libro publicado en París en 1623 que consigna y enfatiza los elementos ya fundamentales de la técnica dancística de su época: el *en dehors* y el estiramiento de las rodillas al bailar. Además, describe algunos pasos de danza, aunque sin mucha precisión. Para muchos es el primer libro donde se ve el estilo barroco ya esbozado. Sabemos que fue escrito aproximadamente en 1619.

La tesis de maestría de Hazebroucq (*La technique de la danse de bal vers 1660: nouvelles perspectives*, 2013) es un análisis del libro *l'Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen* (Pasch, 1659), el cual consigna seis danzas francesas a modo de ejercicios y nos permite entrever la técnica barroca ya definida.

El *Livre de Contredance* es un manuscrito escrito por André Lorin que registra algunas “*country dances*” inglesas afrancesadas.<sup>48</sup> Parece ser que Luis XIV estaba muy interesado en este género y envió a Lorin a Londres con la tarea expresa de compilar algunas de estas danzas.

---

<sup>48</sup> El término *contredance* es, de hecho, una tergiversación en la pronunciación de *Country Dance*.

*Le Mariage de la Grosse Cathos* (1688) es un manuscrito que consigna una *mascarade*. La música es de Philidor y, aunque no está nombrado en la carátula, la coreografía es de Favier. Lo importante de este documento es que es el único que, en el siglo XVII, registra una obra escénica completa que incluye coreografías. Esto es posible gracias al sistema de notación inventado por Favier. Este sistema toma algunos elementos de Beauchamp<sup>49</sup> (por ejemplo, el símbolo para designar a los bailarines) pero no alcanza la precisión que luego publicaría Feuillet para registrar movimientos y desplazamientos. Sin embargo, su método para vincular los pasos con la música es más fino que este último, gracias a la manera como coloca los movimientos al interior de cada compás.

Carol Marsh y Rebecca Harris-Warrick (2005) han investigado este documento y han descifrado parcialmente el sistema de notación. Esta tarea requirió de un cuidadoso estudio comparativo de documentos que abarcan el periodo de 1688 a 1751. Sabemos que Favier escribió un libro, que nunca fue publicado, donde explicaba su código. Ese manuscrito llegó a manos de Louis-Jacques Goussier, quien estuvo a cargo de la entrada *Chorégraphie* en la *Encyclopédie Française* (1751). Ese artículo aporta descripciones valiosas, aunque incompletas, del sistema. Desgraciadamente, el manuscrito original de Favier que leyó Goussier no ha llegado a nosotros, pero Harris-Warrick y Marsh lograron descifrar parcialmente el código comparando la notación de las danzas en *La Grosse Cathos* con el artículo de la *Encyclopédie Française*. Su análisis de los pasos y las coreografías se centra (como el de Hazebroucq con Pasch) en los vínculos y semejanzas entre los pasos y movimientos consignados por Favier con aquéllos de su pasado o futuro, cercanos. Pero sí llegan a mencionar, tangencialmente, la relación movimiento-*downbeat*.

En el sistema de notación Beauchamp-Feuillet, publicado por Feuillet en 1700 con el título de *Chorégraphie*, aparece claramente representada, no sólo la correspondencia pasos-notas (como en los documentos franceses de siglos anteriores), sino la de *elevación del cuerpo-acento musical*. La precisión en el registro nos permite afirmar que el tiempo fuerte de la música (*downbeat*) era ejecutado con un paso en *relevé* o un salto que caía sobre el metatarso. El *plié* de preparación se hacía antes del *paso de danza* (en el tiempo débil –*upbeat*–, con o sin anacrusa).

---

<sup>49</sup> Beauchamp fue el maestro personal de Luis XIV. Él fue el inventor del sistema publicado por Feuillet en 1700 y miembro fundador de la Academia de la Danza.

*Le Maître à Danser* (Rameau, 1725) finalmente especifica con la mayor claridad esta relación elevación-*downbeat*.

Volviendo a las variadas formas de escribir la danza, señalo que algunos de los registros que voy a analizar (Darmstadt, De Lauze y Pasch) son descriptivos. Unos mencionan el *relevé* pero no especifican el acento.<sup>50</sup> Sin embargo, creo que es posible rastrear este detalle haciendo una lectura atenta y comparativa de estos documentos.

Para concluir este capítulo, debo decir que no creo que la reconstrucción de la danza a partir de documentos tenga límites en sí misma; más bien nos exige, como investigadores, fijar límites a nuestra interpretación.

---

<sup>50</sup> Salvo De Lauze cuando describe el *pas de Courante*.

## CAPÍTULO 2

### Contexto general del barroco

No hay hechos, sólo interpretaciones

Nietzsche

Hans-Georg Gadamer nos dice que “la tradición incluye no sólo textos sino también instituciones y formas de vida.”<sup>51</sup> Por ello es importante tomar en cuenta cuidadosamente el contexto en el que la danza y los textos que la consignan fueron producidos. Partimos de la idea de que las artes y el pensamiento conforman un contexto en el que todas las manifestaciones culturales están íntimamente ligadas. Ese contexto es el que abordaré en este capítulo.

El siglo XVII en Francia empieza durante el reinado de Enrique IV, primer borbón en el trono francés que, gracias a su conversión al catolicismo<sup>52</sup> y a la promulgación del Edicto de Nantes<sup>53</sup>, dio fin a las guerras de religión que habían desangrado al país durante buena parte del siglo anterior. Sin embargo, la situación estaba lejos de estar apaciguada. Enrique murió asesinado en 1610 y fue sucedido por su hijo Luis XIII, de 9 años de edad. Bajo la Regencia de María de Medici y el control del primer ministro, el Cardenal Richelieu, Francia logró pacificarse y convertirse en una monarquía sólida.

En 1642 murieron Richelieu y Luis XIII, quedando Luis XIV, de 4 años, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria, y bajo el control político del Cardenal Mazarino. Éste fue el artífice del poder absoluto en Francia, al derrotar a los nobles de la *Fronda*,<sup>54</sup> que querían limitar el poder del Rey.

El elemento fundamental de la era barroca francesa fue el clasicismo, debido al anhelado deseo de orden después de los turbulentos años de las Frondas y que encarnaba el triunfo de Luis XIV. Es

---

<sup>51</sup> Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, 5.

<sup>52</sup> La famosa frase de Enrique IV, “París bien vale una misa”, sugiere la verdadera razón de su conversión.

<sup>53</sup> Que autorizó la libertad de culto para los protestantes en 1598.

<sup>54</sup> Insurrección de la alta nobleza francesa para conservar su poder ante el fortalecimiento de la monarquía absoluta.

evidente que el ideal clásico se basaba en un nuevo o renacido culto a la Antigüedad en todos los ámbitos de la cultura y el arte.<sup>55</sup>

Se buscaba la majestuosidad, pero lo majestuoso debía tener reglas y medida. Según Eduardo Montagut, la tragedia se consideraba superior a la comedia, los temas mitológicos y los retratos, en la pintura, estaban por encima de los paisajes y las naturalezas muertas. Fue el siglo de las Academias (la primera de las cuales fue la de la Danza, fundada en 1661), que impusieron orden y rigor a todas las actividades artísticas y científicas.

Tanto Luis XIII como Luis XIV tenían inclinaciones artísticas y gustaban de las grandes puestas en escena. Éstas habían sido llevadas a Francia un siglo antes por Catalina de Medici (reina de Francia de 1547 a 1559 por su matrimonio con Enrique II), como lo demuestra *Le Ballet Comique de la Royne* (Balthazar de Beaujoyeux, 1582), texto que consigna el espectáculo realizado en 1581 para celebrar la boda de una de las damas de honor de la reina con un favorito del rey. Este evento incluyó danza, música, canto, poesía y escenotecnia y se llevó a cabo en el Hôtel du Petit Bourbon (París).



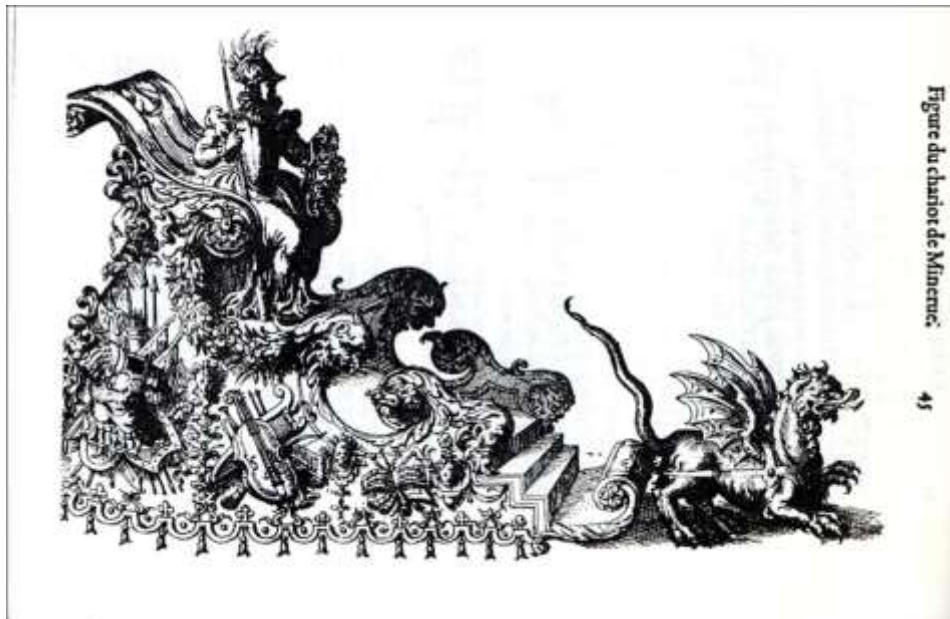
Portada del libro *Balet Comique de la Royne*.

---

<sup>55</sup> Eduardo Montagut Contreras, recuperado de: [https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/el-barroco-en-francia/\(02-01-20\)](https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/el-barroco-en-francia/(02-01-20))

Es muy probable que el impulso en el desarrollo de la técnica dancística que se produjo en Francia a partir de principios del siglo XVII haya dependido en gran medida de la influencia italiana (durante el siglo XVI)<sup>56</sup> de Catalina y de sus hijos, Francisco II, Carlos IX y, sobre todo, Enrique III, todos ellos amantes de la danza. Por la importancia otorgada a este arte, Margaret McGowan afirma que “Los maestros de danza ganaron importancia y los expertos milaneses (en particular) fueron contratados en la Corte francesa.”<sup>57</sup> Sin embargo, el estilo francés resultante siguió un curso completamente distinto al italiano.

A pesar de que los estilos coexistieron en Italia a lo largo de casi todo el siglo XVII, eventualmente el estilo francés de danza fue adoptado a lo largo de toda Europa (...) si los italianos fueron los inventores de la *Danza Regolata* los franceses fueron los que la llevaron a su máxima perfección.<sup>58</sup>



*Balet Comique de la Royne* (Balthazar de Beaujoyeux, 1582), 45

<sup>56</sup> Durante los siglos XV y XVI Italia fue el centro de la creación dancística en Europa, tanto por la técnica y repertorio de pasos que desarrolló como por la creación de géneros y ritmos dancísticos.

<sup>57</sup> “Dancing masters gained in importance, and milanese experts (in particular) were employed at the French Court.” Margaret McGowan, *Recollections of Dancing Forms from Sixteenth-Century France*. (En *Dance Research*, Vol.21, No.1, summer 2003), 13.

<sup>58</sup> “Although the styles coexisted in Italy throughout most of the 17th century, eventually the French dance style was adopted throughout Europe (...) if the Italians were the first inventors of *Danza Regolata*, the French are those who brought it to the highest perfection.” Fèves, *Instruction pour danser*, (Freiburg: Fa-gisis, 2000), 14.



Los hijos de Catalina de Medici y luego María de Medici, esposa de Enrique IV, continuaron y perfeccionaron la utilización de la parafernalia escénica como herramienta política. Los grandes espectáculos cortesanos servían a varios propósitos: mostrar el poder económico que permitía estas grandes producciones; mostrar la capacidad de diseño y planificación; presentar a los miembros de la realeza como personajes míticos y alegóricos; mantener a los cortesanos ocupados en la ficción escénica.

Luis XIII, desde muy joven, participó como bailarín en los espectáculos organizados en la corte por el cardenal Richelieu.



Margaret McGowan, *The Court Ballet of Louis XIII*. England: V&A Museum, s/f, carátula

Debemos prestar atención al naciente estilo escénico de la corte francesa. Fue en ese ámbito donde se empezó a desarrollar una nueva técnica dancística, acorde con la estética en formación.

En la danza barroca todo *paso de danza* empieza con un *relevé* precedido de un *plié*, lo cual le da un carácter ondulante. Podemos vincular esta premisa con otras artes. La pintura barroca, con su gusto por los claroscuros, los pliegues y los escorzos, refleja este ejercicio de líneas curvas, de caída-elevación, *plié-relevé*, que caracteriza la técnica de la *belle danse*.



Jupiter commande à Mercure d'aller délivrer Io. François Verdier (Paris, 1651-1730). En: *Les passions de l'âme* (Paris: Odile Jacob, 2006), 125.

En esta obra vemos varios rasgos comunes con la danza: las líneas curvas en las nubes y las telas, el equilibrio de las formas a partir de un eje central, y la oposición brazo elevado-pierna que está adelante.

Pero el arte barroco europeo asumió características distintas en cada reino y región de Europa. En la página web de *Artehistoria* hay una síntesis bastante ilustrativa del arte francés durante el siglo XVII. Cuando describe la polémica surgida entre los académicos de las artes plásticas a propósito del dibujo y el color, habla de

...la cuestión de si el arte francés del siglo XVII puede señalarse como barroco o, por el contrario, es estrictamente un arte de corte clasicista, pues a primera vista parece oponerse a los valores propios del Barroco, como así lo confirmaría la atracción hacia la claridad y el orden bajo el dominio de la razón, tal como simboliza el que es considerado máximo exponente del espíritu francés, René Descartes.<sup>59</sup>

Una polémica igualmente racionalista surgió entre Perrault y Blondel sobre la arquitectura:

...para Blondel la belleza se asienta en unos principios inmutables de los cuales la inmensa mayoría fueron establecidos en la antigüedad clásica, mientras que Perrault y todos aquellos que compartían sus ideas consideraron que era la propia experiencia la que iba determinando lo que era bello, por lo que, aunque valoraron a los artistas de la antigüedad, no lo hicieron hasta el punto de cegarse por ellos y cortar todo tipo de evolución.<sup>60</sup>

El racionalismo predominante en la cultura francesa tuvo una fuerte influencia en la danza, tanto en su forma coreográfica como en su manera de ser escrita. Las posiciones de los pies dibujaban ángulos rectos, sus secuencias seguían una lógica (posición cerrada-abierta-cerrada-abierta-cerrada)<sup>61</sup> que mantenía el eje corporal y favorecía el equilibrio.



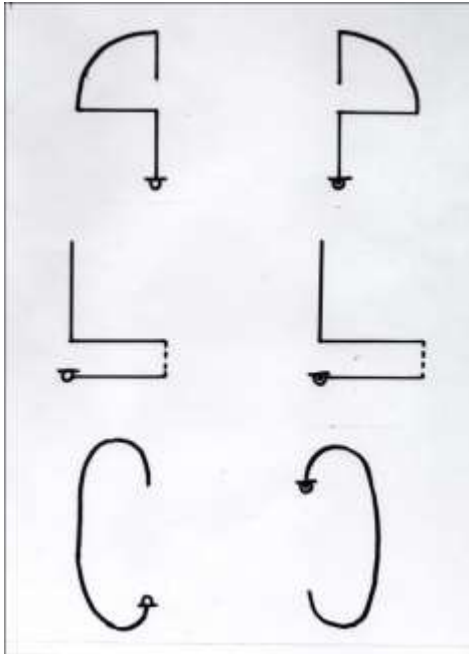
Dibujo realizado por la autora.

<sup>59</sup> <https://www.artehistoria.com/es/contexto/el-arte-en-francia-durante-el-siglo-xvii> (01-01-20)

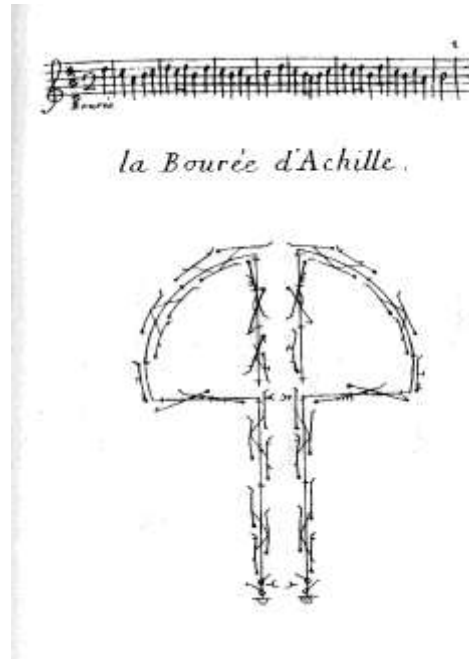
<sup>60</sup> <https://www.artehistoria.com/es/contexto/el-arte-en-francia-durante-el-siglo-xvii> (01-01-20)

<sup>61</sup> Cerrada es cuando los pies están juntos (1ª, 3ª y 5ª) y abierta cuando están separados (2ª y 4ª)

Los diseños de las danzas siguieron patrones simétricos (simetría simple, invertida y axial) y el sistema de notación *Beauchamp-Feuillet* representaba el espacio dancístico como un eje de coordenadas.



Simetría simple, invertida y axial  
Dibujo de la autora



Louis Pécour, *Recueil de Danses & La Nouvelle Gaillarde* (1700) (London: Dance Books, 1998), 1.

Norbert Elias, en *La Sociedad Cortesana*, nos pasea por la arquitectura palaciega para entender las relaciones entre sus moradores.<sup>62</sup> Pierre Rameau, en *Le Maître à Danser*, nos describe las formas obligadas de pararse, caminar y saludar para los hombres y mujeres de principios del siglo XVIII, mostrando sutilmente cómo las jerarquías sociales se reconocían y expresaban en los comportamientos cotidianos.

Las jerarquías se manifestaban en todas las formas artísticas. El fenómeno de la elevación empieza a manifestarse desde el siglo XII en la música:

<sup>62</sup>El diseño de los palacios definía ámbitos públicos y privados, femeninos y masculinos, formales e informales.

Las voces individuales estaban superpuestas una sobre la otra, y por ello cabe advertir un concepto de verticalidad semejante a las realizaciones arquitectónicas. El oído, a semejanza del ojo, necesita puntos fijos para medir ascensos y descensos (...) era la voz sostenida del tenor, contra la cual podía oírse el movimiento ascendente y descendente de la melodía.<sup>63</sup>

Fleming hace un tratado de estética musical apoyándose en la pintura, la escultura y la arquitectura. “Todo el enorme conjunto (Versalles) es tan lógico y tan simétrico, que se transforma en un estudio de la composición del espacio absoluto y hace de Versalles una estructura universal integral que engloba un vasto segmento del espacio interno y del externo.”<sup>64</sup>

Para sustentar el ideal de elevación del cuerpo en la danza vale la pena recurrir a otros elementos de diseño del siglo XVII, como por ejemplo la fuente central de los jardines de Versalles. Cuando Luis XIV exigió a sus diseñadores de jardines e ingenieros hidráulicos que el agua subiera con fuerza y se proyectara al cielo, quería, seguramente, mostrar a todos el poder de la elevación. El triunfo sobre la gravedad era un ideal.



Fuente Latona, tomado de: Krisporelmundo.com (consultado el 10-03-20)

<sup>63</sup> William Fleming, *Arte, música e ideas* (México: McGraw-Hill, 1995), 138.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 232.

Los jardines, obra de André le Nôstre (...) su formalismo y organización geométrica simbolizaron el predominio del hombre sobre la Naturaleza, más con la idea de incluirla que excluirla. Los estanques rectangulares a lo largo de los jardines (...) reflejaban los contornos de los edificios como un eco externo de las salas pletóricas de espejos del interior.<sup>65</sup>

Otro elemento que consideré para reconstruir la técnica de movimiento fue la infraestructura física. ¿Cómo eran los pisos donde los cortesanos bailaban? Según *Mi Moleskine Arquitectónico* “algunas de las innovaciones en el diseño de la galería (del Louvre, realizadas por Enrique IV en 1595) incluían la utilización de lucernarios acristalados (...) y el uso de parquet en los pisos.”<sup>66</sup> El piso de madera debe de haber creado un terreno atractivo y favorable a nuevas formas de apoyarse y de moverse. Más liso y menos duro que la piedra. Podemos afirmar que el equilibrio en relevé depende, en gran medida, de un suelo liso.

Así mismo, la iconografía nos muestra, entre otras cosas, cómo ellos se vestían. Sin duda, el movimiento corporal supone una adecuación a la vestimenta: ésta determina qué movimientos son posibles y cómo pueden ser efectuados.

Al respecto, cabe afirmar que la vestimenta del siglo XVI fue, quizás, la más pesada y aparatosa de toda la historia occidental.

---

<sup>65</sup> Ibid., 233.

<sup>66</sup> <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2009/08/el-museo-de-louvre-i.html> (consultado el 30-04-19)





Isabella de Portugal, 1548, (Tiziano, 1477-1576), Museo del Prado.

Con el cambio de siglo se impuso una moda menos limitante:



Retrato de Jeanne de Marigny. (Charles Beaubrun, 1604-1692)  
Victoria and Albert Museum.

Lo mismo ocurrió con el vestuario masculino:



Siglo XVI (Anónimo, ca.1590),  
The National Museum of Wales.



Siglo XVII (Inglaterra),  
Bath Costume Museum

Esto aligeró el peso del cuerpo y dio más libertad de movimiento, lo cual tuvo que haber influido en la manera de bailar. La inclusión del braceo en la técnica dancística cortesana empezó en Francia en el siglo XVII. Como vemos en las ilustraciones, el vestuario del siglo XVI dejaba muy poca libertad a los brazos.

El corsé, por otro lado, contribuyó al gusto por la verticalidad y la elevación.

La moda de los tacones, para hombres y mujeres, se impuso en el siglo XVII, lo cual también debió de haber contribuido a la sensación de ligereza, al desplazar el eje corporal hacia adelante. Los tacones suponen, de entrada, la idea de un *relevé*. También permitieron *pliés* más profundos y, por consecuencia, mayor fuerza en piernas y muslos, lo cual influyó en el equilibrio y el salto.





Luis XIV, (Hyacinthe Rigaud, 1659-1743), Musée du Louvre. El rey bailarín en todo su esplendor. Nótese los tacones.

Por otro lado, el *panier* (miriñaque) dibujó una silueta femenina característica, que determinó la postura de los brazos y el espacio que el cuerpo ocupaba al moverse. Esto incluía la distancia posible entre bailarines.



Miriñaque, Victoria and Albert Museum.

Sondra Fraleigh dice que “La danza siempre tiene un estilo. El estilo es el “cómo”, el carácter estético, de la danza (...). El estilo surge de la intención (...) el propósito o propósitos encarnados en el hecho dancístico como tipo específico de acto cultural...”<sup>67</sup> En el siglo XVII ya podemos atisbar un estilo corporal. Un gusto por la elevación, por la ligereza, por la elegancia.

A mediados del siglo XVII entra Luis XIV a escena: el Rey Sol cambiaría el rostro de la monarquía francesa, no sólo con el absolutismo político que consolidó sino también por la parafernalia escénica con la que reforzó su imagen.

La majestad del rey suponía, de entrada, elevación. Elevación sobre los cortesanos, sobre el pueblo y, para Luis XIV, sobre el resto de Europa.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Sondra Fraleigh y Penelope Hanstein, *Family Resemblance*, en: *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999), 6.

<sup>68</sup> “el barroco francés [tiene] un carácter cortesano, palaciego, vinculado además al hecho de que se convierte en la potencia europea después del hundimiento definitivo del imperio de los Austrias.” [https://www.ecured.cu/Barroco\\_franc%C3%A9s](https://www.ecured.cu/Barroco_franc%C3%A9s) (consultado el 02-01-20)



*Portrait of Louis XIV enfant en costume de sacre.* Henri Testelin (1616-1695)  
Musée de l'Histoire de France. (Luis XIV a los 10 años)

Este protagonismo político fue reforzado con la presencia escénica que cultivó gracias a sus grandes dotes de bailarín. El sobrenombre de Rey Sol le fue dado cuando, a los 14 años, se presentó por primera vez frente a la Corte en un espectáculo en la Salle du Petit Bourbon (*Ballet Royal de la Nuit*, 1653) en el que apareció caracterizado como Apolo, el dios que traía la luz al mundo después de una larga noche.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> El espectáculo duró toda la noche y, al amanecer, apareció Apolo trayendo la luz.



Luis XIV como Apolo. Henri de Gissey (1621-1673), Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris.

Según Susan McClary, Luis XIV impuso la danza geométrica en oposición a la libertad que prevalecía en las danzas *burlesques*. “Los cortesanos fueron obligados a someterse a esa disciplina al bailar las danzas de pareja ante el rey.”<sup>70</sup> Esto les exigía saberse de memoria varias complicadas danzas cuyos diseños y combinaciones de pasos eran intrincados y muy variados.

Para entonces la danza barroca ya estaba configurada. El *plié-relevé* ya era parte de la técnica y la elevación se realizaba muy probablemente como acento del tiempo fuerte musical. Este elemento de ejecución dio nuevo cariz a la danza cortesana. Pero, ¿cómo saber que se originó en Francia?

---

<sup>70</sup> “Courtiers were pressed to submit to its discipline as they performed the ritual of dancing two-by-two before the king.” McClary, *Unruly passions, Technologies of the Body in Baroque Music*. En: *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Melzer, Sara E. and Norberg, Kathryn (ed.). (Berkeley, California: University of California Press, 1998: 85-112), 92.

La revisión que hice de textos sobre la danza italiana del Renacimiento Tardío (fines del siglo XVI) me sirvió para confirmar que el cambio en el acento de movimiento no vino de Italia ni es anterior al siglo XVII. Y tampoco es reconocible en Arbeau (*Orchésographie*, 1589). Cuando Barbara Sparti habla del “nuevo estilo italiano” del siglo XVII, lo que muestra es una técnica ajena a la que se estaba desarrollando en Francia en la misma época.<sup>71</sup>



Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame*. En: *Courtly Dance of the Renaissance*, Julia Sutton (trans.) (New York: Dover Publications, 1995), 353.

Por ejemplo, en *Nobiltà di Dame* (1600) Fabritio Caroso describe así los *Passi Puntati Brevi*:

Primero, levanta un poco tu pie izquierdo y da un paso en un tiempo musical; luego mueve tu pie derecho y ponlo contra el arco del izquierdo, bajando un poco [¿haciendo plié?] al ponerlo ahí, e

---

<sup>71</sup> Barbara Sparti y Janet Adshead-Lansdale, *Dance History: Current Methodologies* (en: *Dance Research Journal*, vol.28, no.1, 1996), 261.

inmediatamente elevando un poco los talones; este movimiento toma otro tiempo musical; finalmente, en ese instante, bajar los talones con gracia.<sup>72</sup>

Vemos que el paso se toma a pie plano y el *relevé* es un adorno a la mitad del mismo. O sea que el *relevé* no marca el inicio del *paso de danza* en el tiempo fuerte de la música.

Cuando describe los *Passi Naturali* indica que:

...el primer movimiento que hace es levantar el pie y luego ponerlo plano en el piso por sí mismo (...) luego, con el otro pie, que ha dejado atrás, hace lo mismo, caminando hacia adelante (...) también mantenga sus pies paralelos, no como algunos que con uno apuntan al este y con el otro al oeste.<sup>73</sup>

Entenderemos mejor estas indicaciones al compararlas con los análisis de documentos que haré más adelante. Por lo pronto quiero subrayar el hecho de que no se empieza el *paso de danza* con *relevé* y no se practica el *en dehors* (rotación de las piernas hacia afuera). Todo lo contrario, el *en dehors* es rechazado. Lo importante para mi trabajo es que estas indicaciones son de 1600, pocos años antes de lo que registran los textos franceses, pero la diferencia en técnica y estilo es notoria.

Según Hazebroucq es hacia 1650-1660 cuando se desarrolla y define un nuevo estilo en Francia, gracias al impulso de jóvenes coreógrafos como Pierre Beauchamp.<sup>74</sup>

Por otro lado, Edmund Fairfax cita a varios autores (Borckman, 1707, Astier, 1998, Taubert, 1717, Ferriol, 1745, Mercurius, 1671) para afirmar también que fue Beauchamp (1631-1705) quien jugó un rol decisivo en la creación del estilo francés.<sup>75</sup> Pero se refiere básicamente al establecimiento de las cinco posiciones de los pies, al *en dehors* y a los movimientos de los

---

<sup>72</sup> “First, raise your left foot a little, and take one step in one beat of music; then move your right foot, and put it to the arch of your left, lowering [yourself] a little while putting it there, and then immediately raising your heels a little; this movement takes another beat; and finally, at that instant, gracefully lower your heels.” Julia Sutton, *Courtly Dance of the Renaissance* (New York: Dover Publications, 1995), 103.

<sup>73</sup> “the first move he makes is to raise his foot and then to put it flat on the ground all by himself (...) then with the other foot, which he has left behind, he does the same [thing], walking forward (...) also keep your toes parallel, not like some people who have one toe pointing east and the other west.” Sutton, *Courtly Dance of the Renaissance*, 104.

<sup>74</sup> Hazebroucq, *La technique de danse*, 7.

<sup>75</sup> Edmund Fairfax, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet* (Lanham, Maryland and Oxford, 2003), 2.

brazos. Estos elementos se venían forjando desde décadas antes, pero parece ser que Beauchamp les dio la forma final y los codificó.

Como asienta Adrienne Kaeppler, “la danza puede considerarse como un “artefacto cultural” -una estructura cognitiva- que existe dentro de una relación dialéctica con el orden social.”<sup>76</sup>

Lo que nosotros, ahora, llamamos danza barroca, fue denominada, en su tiempo, *belle danse*. “La expresión *belle danse* designa un estilo que se desarrolla en Francia durante la primera mitad del siglo XVII (...) significaba más bien elegante, fino, conforme a los usos y comportamientos de una clase social bien determinada: la nobleza...”<sup>77</sup>

Para Eugénia Roucher, cualidades como la ligereza y la gracia regían el movimiento: “el *plié*, la elevación y el salto son sus motores.”<sup>78</sup> La *belle danse* es al mismo tiempo danza alta (con saltos) y danza de tierra (con pasos fluidos y deslizados), pero todo se ejecuta con medida y elegancia. Para la autora, estas cualidades caracterizan su estilo. “El equilibrio vertical (...) corresponde a la idealización de una sociedad en la que el rey, imitado por el cortesano, intenta elevarse al estado de semi-dios. Había motivos para divertirse con una técnica que desafiaba la gravedad.”<sup>79</sup> La preferencia por temas y personajes míticos es otro elemento que seguramente contribuyó a este afán de elevación. Los dioses, después de todo, son etéreos y pertenecen a un mundo superior.

La Francia del siglo XVII fue el germen de la Ilustración. Las artes fueron reflejo de una corriente de pensamiento que priorizó la razón, la lógica, el orden y la armonía. La danza fue parte de ese movimiento, que resultó en perfeccionismo y codificación. En el diseño coreográfico prevaleció la simetría. Su larga historia de registro escrito vinculado a la música resultó en una inaudita complicidad. Esa historia es la que quiero narrar.

---

<sup>76</sup> Adrienne Kaeppler, La danza y el concepto de estilo (en: *Desacatos*, otoño, no.012, México D.F.: 2003), 95.

<sup>77</sup> “L’expression belle danse désigne un style qui se développe en France dans la première moitié du XVIIe siècle (...) il signifiait plutôt élégant, fin, conforme aux usages et aux comportements d’une classe sociale bien déterminée: la noblesse (...)” Eugénia Roucher, *La belle danse ou le classicisme français au sein de l’univers baroque* (Médiatèque, 2001), 2.

<sup>78</sup> “Le plié, l’élevé et le sauté en sont les moteurs.” Roucher, *La belle danse ou le classicisme français au sein de l’univers baroque*, 4.

<sup>79</sup> “L’équilibre vertical (...) correspond à l’idéalisations d’une société où le roi, imité par le courtisan, tente de s’élever à l’état de demi-dieu. Il y avait matière à s’amuser à une technique défiant la pesanteur.” Christine Bayle, *La culture de la belle-dance*. (en: *Marsyas*, no. 37/38, juin 1996), 83.

En el siguiente capítulo intento combinar interpretación, análisis, recreación y síntesis a partir de los documentos que voy a analizar.



## CAPÍTULO 3

### El barroco en la danza

Avant d'être un art, la belle danse est un art de vivre. La façon de se tenir, de bouger, de saluer, ressemble à un ballet dont la société de cour tout entière constitue le corps.

Eugénia Roucher<sup>80</sup>

La danza occidental dio un giro radical cuando cambió su forma de marcar, con el cuerpo, el tiempo fuerte musical. Para cualquier espectador actual el ballet expresa una técnica y un estilo que ensalzan y buscan la elevación del cuerpo. La fascinación que produce está sustentada en la ingravidez, en la fantasía de cuerpos etéreos. Cuerpos imposibles que casi no tocan el suelo. Pues resulta que ese efecto fue “inventado” en el siglo XVII.

#### 3.1 Los albores del barroco. *Ms. de Darmstadt* y *Apologie de la Danse*

##### 3.1.1 *Ms. de Darmstadt* (ca.1610)

Voy a iniciar mi recorrido en busca de la evolución que produjo el cambio que señalo. El *Ms. de Darmstadt, Instruction pour dancier les dances cy apres nommez* no consigna autor, fecha ni destinatario. Contiene 16 danzas, pero ninguna partitura musical asociada.<sup>81</sup> Gracias a la investigación de Angène Fèves se puede afirmar que fue escrito en el primer cuarto del siglo XVII, muy probablemente antes de 1612, y que está directamente asociado a *Terpsichore*<sup>82</sup> de Michael Praetorius. El autor del manuscrito es probablemente Anthoine Emeraud, bailarín francés contratado en Darmstadt en 1610 por el príncipe Friederich Ulrich.

Suena raro que un documento de danza francesa venga de Alemania:

---

<sup>80</sup> Antes que un arte, la *belle danse* es un arte de vivir. La postura, la manera de moverse, de saludar, asemeja un ballet en el que la sociedad cortesana en su totalidad constituye el cuerpo de baile.

<sup>81</sup> Fèves & Langston, *Instruction pour dancier*, 14-15.

<sup>82</sup> Compendio musical de piezas para danza publicado en 1612.

No obstante que el estilo francés tuvo impacto limitado en Italia, fue adoptado e incluso institucionalizado en partes de Alemania y Prusia, donde las pequeñas cortes se hincharon en servil imitación de Versalles. En algunas cortes la nobleza sólo hablaba francés, desdénando el alemán por “bárbaro”. Por ello, algunos de nuestros registros más detallados de las prácticas escénicas francesas vienen de fuentes alemanas, de aquéllos que querían ser capaces de replicar auténticos modelos franceses hasta el último detalle.<sup>83</sup>

La mayoría de los documentos aludidos en esta cita corresponden al siglo XVIII en adelante, pero en los últimos años se han encontrado nuevas fuentes que nos permiten retroceder más en el tiempo. Es el caso del manuscrito de *Darmstadt*; que Fèves relaciona con otros tres textos:

Aunque *Instruction pour danser* usa un vocabulario de pasos y coreografías más extenso que el de Arbeau (1589) y más complejo que el de De Lauze (1623), no abarca la variedad de pasos y combinaciones documentada en *Chorégraphie* de Feuillet (1700). Ciertas secuencias de movimiento que se repiten en *Instruction pour danser* podrían muy bien ser los fundamentos de pasos codificados a fines del siglo XVII y principios del XVIII.<sup>84</sup>

Sentí que debía ahondar en esta afirmación. *Orchésographie*<sup>85</sup> (ThoinotArbeau) representa el repertorio y estilo del Renacimiento Tardío, tanto francés como italiano. Italia fue el centro de la creación coreográfica del siglo XVI, tanto por la variedad de *pasos de danza* y géneros que produjo como por la técnica que desarrolló. Arbeau consigna algo de este repertorio e incluye además danzas populares francesas, que no igualan la complejidad y virtuosismo italiano pero que muestran el acervo que identificaba a su país. Estas danzas (*branles*) son muy sencillas y se bailan con un número limitado de pasos y movimientos. La terminología usada representa los dos pasos básicos del Renacimiento europeo (*simple* y *double*) y agrega algunas acciones

---

<sup>83</sup> “Yet if French style had limited impact on Italy, it was embraced and even institutionalized in parts of Germany and Prussia, where petty courts pumped themselves up in slavish imitation of Versailles. In some courts, the nobility spoke only French, disdaining German as barbaric. Thus, some of our most detailed accounts of French performance practices come to us from German sources, from those who wanted to be able to replicate authentic French models down to the last detail.” Susan McClary, *Unruly Passions and Courtly Dances*, en: Melzer & Norberg, *From the Royal to the Republican Body* (Berkeley, California: University of California Press, 1998) 107.

<sup>84</sup> “Although the *Instruction pour danser* uses a step and choreographic vocabulary more extensive than that of Arbeau (1589) and more complex than that of de Lauze (1623), it does not encompass the variety of steps and combinations documented in Feuillet’s *Chorégraphie* (1700). Certain repeated movement sequences in the *Instruction pour danser* may well be the foundations of steps codified in the late 17th and early 18th century.” Fèves, *Instruction pour danser*, 125.

<sup>85</sup> Este libro fue publicado en 1588 y reimpresso en 1589 y 1595.

ornamentales como *pied croisé*, *ruade* y *grève*. Esta última es lo que más adelante veremos en el *Ms. de Darmstadt* designado como *relevé*: elevación de una pierna en el aire.



*Orchésographie*. Thoinot Arbeau (Genève: Minkoff Reprint, 1972), 45v.

Por otro lado, *Apologie de la Danse* (De Lauze), si bien describe ciertos elementos técnicos como el *en dehors* y el *relevé*, no consigna muchos pasos de danza. Parece ser que su autor estaba más interesado en cuestiones de estilo.

Volviendo al manuscrito *Darmstadt*, parece ser que los cambios técnicos entre el Renacimiento y el Barroco se forjaron en los primeros años del siglo XVII. Ann Langston analiza, en el documento, elementos que sugieren cambios en el estilo dancístico. Por ejemplo, dice que “La especificación del *en dehors* en *Instruction pour dancier* podría indicar el inicio de

un nuevo estilo”.<sup>86</sup> Arbeau no mencionó el *en dehors* 22 años antes (1588), pero De Lauze lo enfatizará 11 años después (1623).

Angène Fèves se pregunta “¿cuándo y cómo empezó el estilo dancístico a cambiar tanto?”<sup>87</sup> El manuscrito contiene algunas danzas con nombres similares a los *branles* de Arbeau (1588), pero también tiene indicaciones (pasos, elevaciones y abertura de los pies) más vinculadas al estilo mostrado en *Apologie de la Danse*.<sup>88</sup>

Según Fèves “La organización de las danzas (en el manuscrito), el orden de su ejecución y el estilo de movimiento reflejan las modas en la danza social tal como la enseñaba De Lauze.”<sup>89</sup> Parece que las prácticas consignadas en 1623 eran comunes desde principios del siglo y que se estaba produciendo un cambio con relación a lo practicado en el Renacimiento Tardío. Además, no debemos olvidar que las danzas cortesanas de origen italiano (pavana, gallarda) consignadas por Arbeau estaban pasando de moda, y lo que perduró de su colección fueron las danzas populares francesas (*branles*) y las nuevas danzas cortesanas (*courante, gavotte*). La *courante*, por ejemplo, se convirtió en danza emblemática del barroco, la favorita de Luis XIV.

Pongamos atención a la relación *Orchésographie-Darmstadt*. Fèves nos descubre una diferencia entre el *branle Triory de Bretagne*<sup>90</sup> de Arbeau y el manuscrito: los movimientos laterales *double à gauche* (doble a la izquierda) terminando con *pied en l'air* se convierten en 3 *pas glissés* y un *releue* (entre otras diferencias). Los *pas glissés* entran en escena, así como la palabra *relevé*.<sup>91</sup>

Voy a referir mi personal lectura del manuscrito relacionándolo con el análisis de Fèves. En la página 49 de la *Instruction* inicia la transcripción. *Darmstadt* empieza siendo una versión más o menos fiel de Arbeau. Cuando describe los *branles* menciona el *relleuez* (*relevé*).

---

<sup>86</sup> “The specification of turnout in the *Instruction pour danser* may indicate the beginning of a new style.” Ann Langston, *Instruction pour danser*, 132.

<sup>87</sup> “...when and how did dance style begin to change so much?” Fèves, *Instruction pour danser*, 13.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>89</sup> “...the organization of dances, their order of performance and the style of movement all reflect the fashions in social dance as taught by De Lauze.” *Ibid.*, 18.

<sup>90</sup> En este *branle*, Arbeau indica que hay que sostenerse sobre los dedos gordos de los pies, algo único en su libro. *Orchésographie*, 81v.

<sup>91</sup> Más adelante veremos que el término está usado de manera ambigua.

En la página 53 habla de la *bourrée*. Ahí empieza el ya anunciado cambio. “Con la *bourrée*<sup>92</sup> empezamos a tener descripciones de danzas que no habían aparecido en manuales de danza anteriores (...) cada una de las seis partes varía los diseños espaciales y los pasos (principalmente *glissades*, *pas releues* y *fleurets*) en número y repetición.”<sup>93</sup>

Un paso recurrente es el *glissé* (deslizado). ¿De dónde viene el *glissé*? Tal como está notado por Feuillet 90 años después, el *coupé glissé* empieza con un paso lateral sobre el metatarso en el tiempo fuerte musical, seguido de un paso resbalado que termina en una posición cerrada (3ª, o 5ª). En *Darmstadt* sólo está mencionado, no descrito.

La otra novedad es el *fleuret*, ¿de dónde viene el *fleuret*? ¿Cuándo el *double* empezó a cambiar de nombre? Porque el *fleuret* es un *double*.<sup>94</sup>

La descripción de la *bourrée*<sup>95</sup> en las páginas 53-55 consigna *glissades*, *fleuretz*, *petit releues* y *petit saultz* (pequeños saltos). Esto indica la creación de un repertorio nuevo de pasos que da forma a un repertorio nuevo de danzas. A diferencia de la Italia renacentista, donde las danzas estaban clasificadas por géneros (pavana, gallarda, cascarda, balleto), lo mismo que en Arbeau (*bassedanse*, pavana, gallarda, *branle*) en este texto empieza una clasificación por ritmos (*bourrée*, *gavotte*, *courante*) que se agregan a los géneros ya conocidos (*branles*).<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> *Bourrée* es un ritmo (4/4) de danza.

<sup>93</sup> “With the *bourrée* we begin to get descriptions of dances that have not appeared in previous dance instruction manuals (...) each of the six passages varies the spatial patterns and steps (primarily *glissades*, *pas releues* and *fleurets*) in number and repetition.” Fèves, *Instruction pour danser*, 19.

<sup>94</sup> El *double* es descrito desde el siglo XV (*double* en Francia, *doppio* en Italia). Era un paso de danza que consistía en tres pasos que ocupaban un compás de música. En el Renacimiento Temprano esos tres pasos se hacían avanzando, ya fuera hacia adelante o hacia atrás. En los *branles* del siglo XVI (*Orchésographie*) el *double* puede ser lateral. La descripción del *fleuretz* en Arbeau (p.58) corresponde más bien a una especie de paso de gallarda. En Feuillet y Rameau el *double* se llama *pas de bourrée* o *fleuret* y se complejiza: cada uno de los tres pasos puede terminar en cada una de las 5 posiciones.

<sup>95</sup> La *bourrée* se bailaba utilizando muchos pasos de danza, entre ellos el *pas de bourrée*. A continuación ofrezco el link a la reconstrucción de la *Bourrée* del *Ms. de Darmstadt* realizada por Helena Kazárová según instrucciones de Nicoline Winkler. [www.youtube.com/watch?v=VOo5xRjj-Yk](http://www.youtube.com/watch?v=VOo5xRjj-Yk)

<sup>96</sup> La nomenclatura renacentista corresponde, generalmente, a ritmos (la *bassedanse* tiene un ritmo característico, al igual que la pavana y la gallarda), pero es en los textos franceses donde el ritmo es el que da nombre a la danza. Esto se verá posteriormente reflejado en los títulos de las coreografías, como por ejemplo *Bourrée d’Achille*, *Pasacaille d’Armide*, *Menuet à Quatre*.

Pero el *relevé* (*releue*) no inicia el paso de danza. En la página 53, por ejemplo, dice que “hay que hacer un *glisse* a la izquierda y un *petit releue*”<sup>97</sup> Esta secuencia (*glissés+relevé* o *glissés+saut*) se repite en las páginas siguientes.

También en la *Danse du chandellier*: “bailará haciendo los pasos, que son tres *pas marchés* [caminados] y un *releue*.”<sup>98</sup>

El *relevé* parece haber sido un ornamento que se ejecutaba al final de un *paso* o secuencia de pasos, no la manera de hacerlo durante todo el tiempo de su ejecución;<sup>99</sup> y como dice Langston en la página 138 de la *Instruction*, al analizar la *Danse du chandellier*, el *relevé* se puede interpretar como una *grève* de Arbeau (pie libre en el aire) o como una elevación sobre el metatarso del pie de apoyo.

En el primer pasaje de la *pauanne* dice: “Lo primero es *senleuer* [elevarse] los dos pies juntos y después *chasser* [empujar-quitar del medio] el pie izquierdo con el derecho.”<sup>100</sup> Lo primero parecería un *relevé* sobre los dos pies. En los siguientes pasajes dice “*senleuer* (elevarse) los dos pies juntos al lado izquierdo.”<sup>101</sup> [¿Volteando a la izquierda?]

En la página 87 dice: “y hará un *fleuret* con el pie derecho poniendo el pie izquierdo en el aire para juntar los dos pies con un pequeño salto abriendo las puntas de los pies...”<sup>102</sup> Esto parece un *fleuret* barroco seguido de un *assemblé*.

En la página 89 dice: “*releuez* [elevará] el pie izquierdo para hacer tres pasos *releues* [¿en relevé?].”<sup>103</sup> Esto podría ser el futuro *fleuret* o *pas de bourrée* barroco. Pero también podrían ser tres pasos elevando cada vez la pierna antes de asentar el pie en el piso...

Al final del quinto pasaje aparece otra indicación imprecisa: “y luego *enleuez* [elevará, ¿hará *relevé*?] 3 pasos para terminar...”<sup>104</sup>

---

<sup>97</sup> “Il faut faire un *glisse* a gauche et un *petit releue*”. Arbeau, *Orchésographie*.

<sup>98</sup> “Il dansera faisant les pas qui son troy pas marchés et un *releue*.” Fèves, *Instruction pour danser*, 61.

<sup>99</sup> Cf. supra, pp.44-45, la descripción de Caroso.

<sup>100</sup> “Le premier est de *senleuer* les deux pieds ensemble et puis *chasser* le pied gauche du pied droict.” Fèves, *Instruction pour danser*, 85.

<sup>101</sup> “*Senleuer* les deux pieds ensemble du coste gauche.” Ibid., 87.

<sup>102</sup> “et ferez un *fleuret* du pied droict tenant le pied gauche en lair pour mettre les deux piedz ensemble faisant un petit sault ouurant la pointe des deux pieds.” Ibid., 87.

<sup>103</sup> “*releuez* le pied gauche pour faire troys pas *releues*.” Ibid., 89.

En la página 107 empieza a describir los *bransles de Lorraine*:

En el primero hay una indicación que dice: “hacer tres pasos *releue* [elevados] sin moverse.”<sup>105</sup> Esto seguramente indica elevar las piernas alternadamente sin desplazarse.

En el tercero menciona una “*glissadde relleuee*” (p.111) ¿Será diferente al *glissade+releue* de la página 53?

En la página 113 empiezan *les quatre branles de la Grenee qui sont nouveaulx* (los cuatro *branles* de la Grenee que son nuevos).

En el primero se indica “*relevez* [eleve] tres pasos con el pie izquierdo y haga una *retirade* [retroceso] con el pie derecho (...) después *releverez* [elevará] tres pasos con el pie izquierdo y cerrará el pie derecho contra el izquierdo.”<sup>106</sup> Esto último se parece a la indicación de la página 89. Cuando dice “tres pasos con el pie izquierdo” seguramente quiere decir “empezando con el izquierdo” (lo que en el Renacimiento era un *double gauche*=izq-der-izq).

En el cuarto *bransle*<sup>107</sup> de la Grenee (p.119) hay más elementos inciertos: “*et deux cadences releue bellement*” (dos cadencias bellamente elevadas). El *releue*, en este caso, podría significar pie en el aire.

En este cuarto *bransle* se menciona la palabra *cadence*. Es un término que hay que abordar con cuidado porque *cadence* puede significar *compás*, *acento*, *caída*, *final*.<sup>108</sup> En el *manuscrito de Darmstadt* parece significar *compás*.

En Arbeau la palabra *cadence* parece significar *tiempo musical*: “...es necesario que los gestos de las extremidades acompañen las cadencias de los instrumentos musicales, y no debe ocurrir que el pie haga una cosa y el instrumento haga otra.”<sup>109</sup> “...los jóvenes que no saben y no

---

<sup>104</sup> “et apres enleuez 3 pas pour faire la fin.” Ibid., 99.

<sup>105</sup> “faire troys pas releue sans bouger” Ibid., 109.

<sup>106</sup> “relevez troys pas du pied gauche et ferez une retirade du pied droit (...) apres releverez troys pas du pied gauche et fermerez du pied droit contre le pied gauche.” Fèves, *Instruction pour danser*, 113-115.

<sup>107</sup> Lo escriben indistintamente *branle* o *bransle*. La ortografía todavía no había sido estandarizada.

<sup>108</sup> En la danza italiana del siglo XVI hay un paso de danza llamado *cadanza*. Arbeau lo describe así: *Cadance n'est aultre chose qu'un fault majeur juiuy d'une posture.* (*Orchésographie*, 48) pero es una traducción del italiano y no tiene que ver nada con el sentido de tiempo.

<sup>109</sup> “il fault que les gestes des membres accompagnent les cadances des instruments musicaulx, et ne fault pas que le pied parle d'un, & l'instrument daultre.” Arbeau, *Orchésographie*, 5v.

han aprendido que no se trata de un sencillo ni de un doble bailan a su antojo y se contentan más o menos con caer a tiempo (*en cadence*)”<sup>110</sup>

Este detalle (relación movimiento-música), como ya he mencionado, está directamente vinculado a mi tema de investigación, pues la aparición de este término en los registros indica el inicio de una preocupación por asociar movimiento y acento musical con precisión. En el Renacimiento lo que se especificaba era la duración de los pasos con respecto a las notas musicales, no necesariamente los acentos al interior del compás.

En la página 121 empiezan *Les branles de Bretagne* y encontramos una perla: “...hará nuevamente un paso con el pie izquierdo y *leurez* [elevará] el pie derecho para hacer un pequeño *releue* con el talón del pie izquierdo manteniendo el pie derecho en el aire.”<sup>111</sup> Aquí el *relevé* es claramente una elevación sobre el metatarso, tal como lo entendemos actualmente.

Como podemos ver, muchas de las indicaciones son ambiguas, pero también vemos claramente el esfuerzo, todavía impreciso, por consignar la elevación como elemento importante de la práctica dancística.

Después de leer el manuscrito, surge la pregunta: los términos *leuer*, *enleuer* y *releue*, ¿son intercambiables?

-*enleuer* siempre aparece como *senleuer* (*s'enlever*), y significaría elevarse (¿hacer un *relevé*?).

-*releue* parece significar elevar (*releuant le pied droict en lair*) p.87<sup>112</sup> «*faire du pied gauche un releue et le poser du cote gauche*» (p.109) Levantar la pierna en el aire, equivalente a la *grève* de Arbeau. (De ahí vendría el *relevé lent* actual). Salvo en el último ejemplo (p.121) donde *releue* significa elevar el talón. Aun así, la palabra *releue* significa elevar una parte del cuerpo, ya sea la pierna o el talón.

-*leuer* parece ser intercambiable con *releuer* (*leurez apres le pied droict en lair*) p.91

---

<sup>110</sup> “les ieufnes hommes qui ne sçauent & n'ont point appris que cest d'un simple ny d'un double, dancent à leur phantaisie, & se contentent moyennant qu'ils retumbent en cadance...” Ibid., 66r-66v.

<sup>111</sup> “ferez encores un pas du pied gauche et leurez le pied droict pour faire un petit releue du tallon du pied gauche tenant le pied droict en lair.” Fèves, *Instruction pour danser*, 121.

<sup>112</sup> Hay otras dos expresiones que indican un pie en el aire: *tenant le pied en lair* (p.91), *ayant le pied en lair* y *le pied será en lair* (p.93). Habría que discernir la diferencia, si la hay.



Quizás una indicación de que en 1612 todavía no se marcaban los tiempos musicales con una elevación está insinuada en la página 119: “con el pie izquierdo elevado marcará un tiempo apoyándolo abajo.”<sup>113</sup>

A diferencia del libro de De Lauze, el manuscrito no da indicaciones para braceo. Langston se pregunta si todavía no era parte del vocabulario dancístico o si simplemente los movimientos de los brazos no fueron documentados.<sup>114</sup> En los manuales de danza del siglo XVI no se menciona el movimiento de brazos, y la iconografía no muestra este detalle. Como dije antes, posiblemente el peso y la magnitud de las mangas impedían el braceo. Comparo esto con la técnica barroca ya madura, en la que la elevación del cuerpo en el tiempo fuerte de la música va acompañada de un movimiento ascendente de un brazo o de ambos. Un acento más hacia arriba... Son elementos confluyentes que contribuyen a la sensación de elevación.

### **3.1.2 *Apologie de la danse* (De Lauze, 1623)**

En De Lauze, por otro lado, ya podemos identificar elementos característicos del estilo barroco. Y no hablo sólo de la técnica sino también del pensamiento. Con una declarada confianza en la escritura, empieza desechando las imágenes como respaldo de los argumentos: “basta que mi pluma las haga ver inútiles ante el tema que he abordado y del cual es tiempo que hable.”<sup>115</sup> Éste es el razonamiento que llevó a la codificación y notación de la danza, y parece ser un rechazo del sistema utilizado por Arbeau, que ilustra con imágenes los pasos que consigna. (Por las similitudes formales, y por la cercanía en el tiempo, podemos afirmar que *Orchésographie* era un libro de referencia en la época. Según Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher es posible que De Lauze haya conocido a Arbeau.) Menciono esto porque, un siglo después, Rameau volverá a recurrir a las ilustraciones para complementar sus descripciones. Vemos reflejadas las modas también en la forma de registrar.

De Lauze describe el estilo de movimiento cotidiano de la siguiente manera:

---

<sup>113</sup> “ayant le pied gauche leue ferez un temps le posant a bas.” Fèves, *Instruction pour danser*, 119.

<sup>114</sup> Langston, op.cit., 133-134.

<sup>115</sup> “il me fuffit que ma plume les face voir inútiles au fubiect que i’ay pris, & dont il est temps que ie parle.” François De Lauze, *Apologie de la Danse*, 25.

...solemnidad de los pasos, que se deben hacer en línea recta, sin doblar la rodilla, la punta de los pies abierta de suerte que los movimientos proceden francamente de la cadera. Esta manera de caminar, bien solemne y noble, lo llevará con enorme facilidad a la danza...<sup>116</sup>

El *en dehors*<sup>117</sup> es descrito y exigido. Cuando De Lauze describe la caravana (reverencia) dice “(con) la pierna bien estirada deslizar el pie derecho delante del izquierdo y, al mismo tiempo, doblando las rodillas, no hacia adelante sino hacia afuera, cada una de su lado, flexionarse también desde la cintura...”<sup>118</sup>

En *Apologie de la danse*, el *en dehors* y las rodillas estiradas ya forman parte de la técnica dancística. También el *relevé* que, a diferencia de *Darmstadt*, es claramente una característica sustancial del movimiento. En los pocos años que separan ambos textos parece haber habido una decisiva estandarización de los elementos técnicos de la danza.

Algunos ejemplos de *relevé* dicen: “Después de los cuales, deteniéndose sobre la punta del pie derecho, llevar la otra al aire, la rodilla bien estirada para hacer un tiempo en círculo hacia el costado...”<sup>119</sup> (*Ouverture de jambe*)<sup>120</sup>

“...se puede levantar un tiempo la pierna izquierda sin saltar, elevándose sobre la punta del pie derecho...”<sup>121</sup>

“...llevar el (pie) izquierdo al lado en el aire, y al mismo tiempo elevándose sobre la punta del otro, llevarlo por delante, la pierna bien estirada...”<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> “...grauité des desmarches, qui se doiuent faire en droite ligne, fans plier le genoüil, la pointe des pieds ouuerte en forte que les mouuements francs de toute timidité procedent de la hanche. Ceste façon de cheminer toute graue & noble, luy apportera auec vne grande facilité à la danse...” Ibid, 27.

<sup>117</sup> Rotación de las piernas hacia afuera desde la articulación del fémur.

<sup>118</sup> “la iambe bien tenduë gliſſer le pied droict deuant le gauche, & en meſme temps, pliant les genoüils non auant, mais en dehors chacun de son coſté, plier auffi de la ceinture...” De Lauze, op.cit., 50.

<sup>119</sup> “Après leſquels s’arrestant ſur la pointe du pied droict, luy faire porter l’autre en l’air, la iambe fort tenduë pour faire vn temps en rond, qui fera porté à coſté (...)” Ibid., 32.

<sup>120</sup> En la danza barroca el círculo de pierna realizado desde la cadera se llama *ouverture de jambe*, el realizado desde la rodilla se llama *rond de jambe*.

<sup>121</sup> “...on peut releuer vn temps de la iambe gauche fans sauter, en s’eſleua(n)t ſur la pointe du pied droict...” Ibid., 33.

<sup>122</sup> “...porter le gauche à coſté en l’air, & d’vn meſme temps en s’eſleuant ſur la pointe de l’autre, le porter par deſſus, la iambe bien tenduë...” Ibid., 33.

En una descripción dice el autor “(hacer tres pasos) elevándose sobre la punta de los pies, las rodillas estiradas...”<sup>123</sup> Esto corresponde, ahora sí claramente, al *fleuret* o *pas de bourrée* que Rameau describirá un siglo después.

Hazebroucq, hablando de *Apologie*, nos dice que el uso sistemático del *plié* es uno de los “rasgos que constituirán las características principales del estilo posterior.”<sup>124</sup> Y, como nos especifica De Lauze, “...nunca se debe doblar las rodillas más que cuando se toma el tiempo para elevarse.”<sup>125</sup> El *plié* sólo se hace como preparación para la elevación. Es una preparación para el *relevé*, no un movimiento que deba hacerse *durante* el avance.

Vemos una constante que concuerda con mi insistencia en el “estilo”. Cuando reconstruimos danzas basándonos en la notación *Beauchamp-Feuillet* nos introducimos a una técnica madura. De Lauze nos invita a adentrarnos en los rudimentos, en el tiempo en el cual se estaba explorando una nueva manera de matizar alturas, de exigir al cuerpo nuevas y sutiles formas de marcar acentos.

Pero en casi ninguna de estas descripciones se especifica todavía explícitamente la relación del movimiento con la música. Mône Dufour afirma que “el análisis del movimiento (en De Lauze) nunca está en relación con una estructura rítmica.”<sup>126</sup> Sin embargo, en una lectura más atenta, vemos que De Lauze sí alude, a veces, a esta relación.

Como en esta afirmación: “...todos los tiempos (*cadances*) se deben marcar en el aire: al elevarse hay que tener cuidado de que el pie de atrás se mantenga en el aire, y que no pase al talón del que está adelante, y que el de adelante se eleve sólo después del de atrás, y apoyarlo siempre sobre la punta del pie...”<sup>127</sup> Esta es una descripción confusa (como casi todas las descripciones verbales anteriores a Rameau) pero claramente nos dice que se marcan los tiempos musicales sobre el metatarso. Salvo en los *branles* (vestigios del siglo anterior) donde especifica

---

<sup>123</sup> “(faire trois pas) s’elevant sur la pointe des pieds, les genoux tendus...” Ibid., 32.

<sup>124</sup> “traits qui constitueront les caractéristiques majeures du style postérieur.” Hazebroucq, *La technique de la danse de bal*, 5.

<sup>125</sup> “...on ne doit jamais plier les genouïls que lors qu’on veut prendre son temps pour s’elever.” De Lauze, Op.cit., 47.

<sup>126</sup> “l’analyse du mouvement n’y est en effet jamais mise en relation avec une structure rythmique.” Mône Dufour, *Contribution à l’Etude de Apologie de la Danse* (1986-87), 13.

<sup>127</sup> “...toutes les cadances se doivent marquer en l’air: Venant à s’elever faut prendre garde que le pied qui se trouuera derriere demeure en l’air, & ne passe le talon de celui de devant, & que celui de devant ne leue qu’après celui de derriere, & le faire tomber toujours sur la pointe du pied...” De Lauze, op.cit., 29.

que algunos pasos deben hacerse *plats à terre*. (p.39) Lo que sigue en el texto es interesante: “cuyos tres primeros (pasos) se deben apoyar a pie plano, los otros sobre el *mouvement* del pie.”<sup>128</sup> Más adelante analizaremos este término.

En la página 34 dice: “...elevándose para formar el primer paso...”<sup>129</sup> Como el primer paso (de un *paso de danza*) normalmente se hace en el tiempo fuerte del compás musical, esta indicación podría ser prueba de que ya en 1623 se marcaba el *downbeat* con un *relevé*. Pero no hay aún datos concluyentes. No había todavía una clara especificación de los movimientos. Y no parece haber necesidad de especificar ese detalle. ¿Será que todavía no era uso constante y obligado? O al revés, ¿estaba tan sobreentendido que no necesitaba ser indicado?

Hay otros elementos a tomar en cuenta al analizar la estructura de los pasos en relación con la música. El testimonio de los músicos, por ejemplo.

Hay uno, Marin Mersenne, que describe algunas danzas. Él menciona “doce tipos de composición musical, a saber, Motetes, Canciones, Passemezzos, Pavanas, Alemandas, Gallardas, Voltas, Courantes, Sarabandas, Canarios, Branles & Balets.”<sup>130</sup> De las danzas mencionadas, las *Courantes* y las *Sarabandes* (ambas danzas de pareja) siguieron formando parte del repertorio de danza barroca. También la *Canarie* y la *Allemande* que, dice Mersenne, se llama *Gauote*. (p.165) Cuando describe la Gallarda dice que se baila “tanto pegada al suelo como con cabriola, la cual se hace con *entrechat* y con saltos *en rond*. [*¿tours en l’air?*]”<sup>131</sup>

Cuando describe el *Branle de Poitou* dice que “tiene nueve pasos, seis compases y dieciocho movimientos...”<sup>132</sup> Algo parecido sucede con el sexto *Branle de la Gavote*, que se baila con ocho pasos, cuatro compases y dieciséis *mouvements*. (p.168) Eso nos muestra que cada paso conlleva dos movimientos y se ejecutan a razón de uno y medio o dos por compás. Como puede apreciarse, algunos autores hacían más precisiones.

---

<sup>128</sup> “les trois premiers desquels je doiuent porter tous plats à terre, les autres sur le mouuement du pied.” Ibid., 39.

<sup>129</sup> “...en se releuant pour former le premier pas...”

<sup>130</sup> “douze sortes de compositions de Musique, à sçauoir aux Motets, Chançons, Passemezzes, Pauannes, Allemandes, Gaillardes, Voltes, Courantes, Sarabandes, Canaries, Branles, & Balets.” Marin Mersenne, *L’Harmonie Vniuerselle* (París: Pierre Ballard, 1637), 163

<sup>131</sup> “tantost terre à terre, & tantost en cabriole, ce qui se fait entre chas & en fauts ronds.” Ibid., 165.

<sup>132</sup> “il a neuf pas, six mesures, & dix-huict mouuements...” Ibid., 167.

Vale la pena detenernos en la descripción que hace Mersenne de la *Courante*. “...la bailan sólo dos personas a la vez, sobre una melodía medida con pie Yámbico<sup>133</sup>... de suerte que esta danza es un recorrido brincoteado con idas y venidas de comienzo a fin. Está compuesta por dos pasos en un compás, a saber, un paso con cada pie, y dicho paso consta de tres movimientos: doblar, elevar y apoyar.”<sup>134</sup> Se está empezando a acuñar un lenguaje y una terminología propios de la danza que, además, prefiguran las prácticas posteriores descritas por Feuillet y Rameau. ¡Y es un músico, no un coreógrafo, quien escribe esto!

Hay en *Apologie* una palabra que parece ser sinónimo de *relevé*: De Lauze menciona el *mouvement des pieds* recurrentemente pero nunca lo define. Utiliza el término, como si asumiera que el lector sabe a qué se refiere:

“...hay que hacer a un lado el pie izquierdo y hacer que el otro pie lo siga de cerca pegado al talón sobre el *mouvement* del pie y elevando la punta del pie izquierdo...”<sup>135</sup> El pie derecho haría *relevé* al lado del talón izquierdo para elevar el pie izquierdo apuntado. Eso parecería lo que ahora en danza llamamos sustitución.

Y continúa: “...se deben hacer todos los pasos sobre los *mouvements* de los pies, sin doblar para nada las rodillas...”<sup>136</sup>

Aclara el autor que “...si he dicho que al comienzo hay que hacer un poco de *plié* con los pies juntos, es con el fin de enseñar más fácilmente los *mouvements* necesarios...”<sup>137</sup>

De Lauze recomienda: «...en caso de que el alumno sea avanzado, habrá que hacerle realizar todo este *branle* sobre el *mouvement* de los pies, pero si es principiante debe en el primer

---

<sup>133</sup> Influencia de la poesía en la métrica musical.

<sup>134</sup> “Je dance seulement par deux personnes à la fois, qu’elle fait courir fous vn air mesuré par le pied Iambique... de sorte que toute cette dance n’est qu’une course sautelante d’allées & de venuës depuis le commencement iusques à la fin. Elle est composée de deux pas en vne mesure, à sçavoir d’vn pas de chaque pied: or le pas a trois mouuements, à sçavoir le *plier*, le *lever*, et le *poser*.” Mersenne, op.cit., 165.

<sup>135</sup> “...faut escarter le pied gauche, & faire que l’autre le suiue de pres contre le talon sur le mouuement du pied, & en releuant la pointe du pied gauche...” De Lauze, op.cit., 40.

<sup>136</sup> “...qu’on face faire tous les pas sur les mouuemens des pieds, sans plier en tout les genoux...” Ibid., 40.

<sup>137</sup> “...si i’ay dit qu’il faut au commencement faire plier vn peu aux pas assemblez, c’est à fin d’enseigner plus aisément les mouuemens necessaires...” Ibid., 40.

paso doblar un poco las rodillas y juntar el talón derecho con el izquierdo, elevándose sobre la punta de los pies”.<sup>138</sup>

Podría estar hablando del *mouvement*, unidad de movimiento característica de todo inicio de paso barroco: “es preciso flexionar (*plier*) un poco sobre la otra pierna (la de apoyo), y elevarse (*se relever*) sobre la punta del pie...”<sup>139</sup> Pero esta interpretación podría estar contaminada por la práctica posterior de la técnica barroca, que viene de Rameau (unos 100 años después).

Lo más probable es que *mouvement* signifique simplemente *relevé*. Esto es lo que también afirma Hazebroucq: el *mouvement des pieds* significa *relevé*.<sup>140</sup> Pero queda la pregunta de por qué De Lauze usó dos palabras diferentes (*elever* y *mouvement*) para referirse a la misma acción.

Para Dufour el *mouvement* designa al metatarso. Cuando describe la *élévation* en De Lauze refiere una descripción que dice: “el pie en el piso, apoyarse sobre el talón, deslizarse sobre el *mouvement* (parte delantera) del pie, saltar sobre la punta.”<sup>141</sup>

He citado mucha información concerniente a los pies, al relevé y al estiramiento de rodillas. Pero, ¿y los brazos? De Lauze nos dice que “como la gracia de una *Courante* consiste en parte en la acción de los brazos, por lo tanto, hay que aprender a marcar los tiempos con el movimiento de éstos.”<sup>142</sup> De Lauze describe el movimiento de los brazos en relación al *plié* y al *relevé*. Una diferencia notable comparando su texto con el *Darmstadt*, con tan pocos años de diferencia. Pero luego ya no hay mención a los brazos hasta Feuillet.

### 3.1.3 El entorno histórico-cultural en los albores del barroco

De Lauze escribe *Apologie de la Danse* durante el reinado de Luis XIII (1601-1643). El rey no era aficionado a las letras ni a las ciencias, pero sí a las artes, la cacería y las armas. En

---

<sup>138</sup> “...en cas que l’Eſcolier ſoit deſia auancé, faudra luy faire couler tout ce branſle ſur le moueument des pieds, que s’il ne fait que commencer, il luy faut au premier pas faire plier vn peu les genoüils & aſſembler le talon droict au gauche, en ſe releuant ſur la pointe des pieds...” Ibid, 41.

<sup>139</sup> “Il faut vn peu plier ſur l’autre iambe, & ſe releuer ſur la pointe du pied...” Ibid., 32.

<sup>140</sup> Hazebroucq, *La technique de la danse de bal*, 46.

<sup>141</sup> “le pied tout droit à terre, aſſeoir ſur le talon, couler ſur le moueument (partie auant) du pied, ſauter ſur la pointe.” Dufour, *Contribution à l’étude...*, 16.

<sup>142</sup> “parce que la grace d’une Courante conſiſte en partie en l’action des bras, il faut par apres apprendre à marquer les cadences par le moueument d’iceux.” De Lauze, op.cit., 34.

1623 (año de publicación de la *Apologie*) mandó construir el primer palacio en Versalles, un coto de caza, el cual fue ampliado en 1631 con jardines a la francesa.

De Lauze viajó a Londres alrededor de 1620. Los maestros franceses de danza tenían prestigio también allí, al igual que en Alemania. Él contactó a su paisano Barthélémy de Montagut, que estaba bien relacionado con la aristocracia inglesa, y le dio su manuscrito, pidiéndole que consiguiera apoyo para publicarlo. Montagut, sin embargo, se lo apropió y lo dedicó a la Marquesa de Buckingham como de su autoría.<sup>143</sup> Fue uno de los primeros casos de plagio en Inglaterra. Posteriormente De Lauze publicó su libro en París.

Más allá de la anécdota, cabría preguntarse ¿por qué era tan apreciada la danza francesa entre la aristocracia inglesa del siglo XVII? Y, sobre todo, ¿cómo era esa danza francesa?

Para indagar en el estilo de movimiento de la época debemos empezar por examinar las imágenes de los ballets organizados (y bailados) por Luis XIII en el primer tercio del siglo XVII.

Marie-Françoise Christout hace un recuento de los ballets de corte durante el siglo XVII. Ella nos dice que el ballet melodramático, de inspiración noble, conoce su brillo entre 1617 y 1621. Luego, entre 1625 y 1632, por las preferencias del Duque de Nemours,<sup>144</sup> se favorece el estilo bufo. Este gusto fue compartido por Luis XIII. Con Richelieu<sup>145</sup> se vuelve al uso del espectáculo como medio para mostrar la grandeza de la monarquía (1635-1639). Pero todos los estilos (mitológico, heroico, exótico, mágico o burlesco) conviven en los espectáculos cortesanos.<sup>146</sup>

Mark Franko analiza, a partir de iconografía, los espectáculos *burlesques* en Francia entre 1624 y 1627, principalmente. Él define *burlesque* como un estilo de danza, de cuerpos, de personajes; describe los movimientos de los bailarines como angulosos, abruptos,

---

<sup>143</sup> Barthélémy de Montagut, *Louange de la Danse*, (manuscrito no fechado)

<sup>144</sup> Henri de Savoie-Nemours, perteneció a la familia de los Savoie y los duques de Lorraine, todos competidores del Rey de Francia. Participó en el *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain*. Agradezco a Hubert Hazebroucq esta información.

<sup>145</sup> El cardenal Richelieu, primer ministro de Francia a la muerte de Enrique IV, fue el verdadero gobernante hasta la mayoría de edad de Luis XIII. Él compartía la convicción de que los espectáculos de la corte eran útiles para engrandecer la figura del rey y mantener controlados a los cortesanos.

<sup>146</sup> Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV* (Paris: Picard, 2005), 21-22.

contorsionados, y afirma que ampliaron el repertorio de movimiento de la época, especialmente en cuanto a la elevación.<sup>147</sup>

El manuscrito que De Lauze llevó a Inglaterra en 1620 parece haber sido expresión del estilo noble que, quizás, tenía allí mejor acogida que la moda de lo pantomímico.

Christout afirma que durante el reinado de Luis XIII, el ballet serio, o *grand ballet*, se coreografiaba privilegiando los diseños espaciales, los cuales eran simétricos, elaborados y armoniosos, a diferencia del estilo *burlesque*.

Esta danza figurada es de carácter noble, de estilo llano, es decir que no incluye saltos (...) las *entrées* pantomímicas son elaboradas de una manera más libre (...) las evoluciones no son necesariamente simétricas (...) Aquí los comediantes pueden dar libre curso a su virtuosismo, hacer cabriolas a su antojo, multiplicar los brincos de todo tipo. La *danza alta* triunfa.<sup>148</sup>

Estas afirmaciones coinciden con las imágenes que muestran a los personajes serios a pie plano y a los bailarines *burlesques* en *relevé*. Sin embargo, en las imágenes vemos que los bailarines hacen *relevé* sin estirar las rodillas. Esto refleja un estilo que debe haber sido muy característico del *burlesque*.

---

<sup>147</sup> Mark Franco, *The King Cross-Dressed Power and Force in Royal Ballets*, en: Melzer & Norberg (University of California Press, 1998), 67-69.

<sup>148</sup> “Cette danse dite figurée est de caractère noble, de style terre-à-terre, c’est-à-dire ne comprenant pas de sauts (...) les *entrées* pantomimes sont élaborées d’une façon beaucoup plus libre (...) les évolutions ne sont pas obligatoirement symétriques (...) Ici les baladins peuvent donner libre cours à leur virtuosité, cabrioler à l’envi, multiplier les bonds de toutes sortes. La *danse haute* triomphe.” Christout, *op.cit.*, 25.





En estas páginas, tres imágenes del *Ballet de la Délivrance de Renaud*. En el ballet participó Luis XIII.



que aparece caracterizado de Demonio del fuego en la ilustración de la izquierda. Arriba, una *entrée* con la figura de Armida en el centro.

Luis XIII bailó en el *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617). En estas imágenes vemos que los solistas (izquierda) adoptan poses más bien estáticas y se mantienen en “pie plano”. Luis XIII (1. abajo) aparece como el demonio de fuego. Los coristas (derecha) realizan movimientos más amplios y bailan en *relevé* con rodillas flexionadas. *El Ballet*, *Enciclopedia del arte coreográfico*, 50-51.

¿Será el uso del *relevé* un signo de la influencia u origen popular del estilo cortesano? Pero en todas estas imágenes el *relevé* es sólo de metatarso, las rodillas no están estiradas, lo cual contribuye a un aspecto grotesco de los movimientos. Sabemos que los *branles*, de origen popular, empezaron a ser bailados en el siglo XVI por cortesanos *disfrazados* de campesinos y pastores<sup>149</sup> y siguieron bailándose en las fiestas de la Corte francesa hasta bien entrado el siglo XVIII. Pero los *branles* no eran danzas teatrales y, como hemos visto en el acápite anterior, se hacían, mayormente, a pie plano. Quizás fueron otros los bailes populares que introdujeron ese elemento: ¿remanentes de la morisca y de las mascaradas renacentistas?

<sup>149</sup> Margaret McGowan, Recollections of Dancing Forms from Sixteenth-Century France. En: *Dance Research*, Vol.21, No.1, summer 2003, 17.



*El Ballet, Enciclopedia del arte coreográfico, 52.*



Luis XIII también bailó en el *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* (1625). En estas imágenes vemos a algunos de los bailarines en relevé, lo que sugiere que no era una práctica obligada. *El Ballet, Enciclopedia del arte coreográfico, 52.*



En el *Ballet de la douairière de Billebahaut* (Boësset-Bordier, 1626), como en los anteriores, participó Luis XIII con sus cortesanos. En esta escena, más bien solemne, vemos a los bailarines avanzando a pie plano. *El Ballet, Enciclopedia del arte coreográfico*, 54

Entonces, ¿qué está consignando la insistencia en el *relevé*, las rodillas estiradas y el *en dehors* que leemos en De Lauze? Parece no coincidir con lo que vemos en la iconografía. ¿Podríamos detectar dos desarrollos paralelos e independientes? Podría estar refiriéndose a la danza de salón y no a la escénica, en la que había personajes de todo tipo que bailaban estilos diferenciados. La aparente contradicción es una fuente de preguntas y reflexiones. Margarita Tortajada nos dice que “todas estas fuentes que he trabajado (...) han resultado ser contradictorias, y por eso tienen gran valor, pues expresan la diversidad de opiniones y perspectivas, y se acercan a la “realidad”, es decir, a lo que efectivamente sucede en el campo dancístico todos los días.”<sup>150</sup>

Como dice Margaret McGowan “el traslado de la danza de salón a la mascarada, al ballet de corte y de vuelta al salón fue idiosincrásico, fortuito y casi siempre complejo.”<sup>151</sup> La corte francesa del siglo XVII parece haber sido crisol de estilos y técnicas que, en poco tiempo,

<sup>150</sup> Margarita Tortajada, En busca de pruebas: la historia de la danza. (En: *Casa del Tiempo*, vol.VII, época III, núm.81, octubre, 2005), 44-47.

<sup>151</sup>“the transfer from social dance to masquerade to ballet de cour and back again to the ballroom was idiosyncratic, fortuitous and often complex.” Margaret McGowan, *Recollections of Dancing Forms from Sixteenth-Century France* (en: *Dance Research*, vol.21, no.1, Summer 2003), 17.

produjo y sistematizó una técnica depurada que dio identidad a la monarquía absoluta. Es innegable la influencia de la danza popular en los eventos y la técnica cortesanos, “habiendo comenzado las *Comédies* con cantos rústicos y representaciones campiranas...”<sup>152</sup>

Como dice Eugénia Roucher: “Espectáculo completo, a medio camino entre las reglas clásicas de la danza y la libertad de los otros elementos escénicos, usando unas con moderación y no abusando de la otra, el ballet de esta época es un feliz compromiso, una especie de “encantamiento razonado” entre las dos tendencias de la época, barroco y clasicismo.”<sup>153</sup>

El barroco con su gusto por lo curvo y lo exuberante y el clasicismo con su respeto del orden y la armonía de las formas. Seguimos en el rastreo de una evolución.

### **3.2 La infancia del barroco. *l'Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen* (Johann Pasch, 1659)**

El texto de Pasch es, quizás, la única fuente disponible representativa de las seis décadas que separan a De Lauze de Lorin y Favier. Es sólo por esa razón que lo incluyo en mi análisis.

Pasch era un maestro de armas y el suyo es un libro sobre técnicas marciales. La parte dedicada a la danza es tan sólo un capítulo de ese texto. Debemos recordar que, desde el Renacimiento Temprano, los maestros de danza lo eran también de equitación y manejo de armas.

Voy a acercarme a Pasch desde la visión de Hubert Hazebroucq. Su tesis se centra en las danzas consignadas por Pasch y las similitudes de éstas con las registradas antes y después de él. Su análisis está enfocado al repertorio de pasos y secuencias coreográficas.

Según Hazebroucq este texto nos muestra la transición hacia la técnica barroca tal como la conocemos hoy en día a través de Feuillet y Rameau. Pero aclara que, “nos sorprende la brevedad de los enunciados y la pobreza del vocabulario para describir los movimientos, y sobre

---

<sup>152</sup> “les Comedies ayant comencé par des chants rustiques, & des representations champêtres...” Claude-François Méneestrier, *Des Representations en musique anciennes et modernes* (Paris: René Guignard, 1681), 84.

<sup>153</sup> “Spectacle complet, à mi-chemin des règles classiques de la danse et de la liberté des autres éléments du spectacle, usant avec modération des unes et n'abusant pas de l'autre, le ballet de cette époque est un heureux compromis, sorte «d' enchantement raisonné» entre les deux tendances de l'époque, baroque et classicisme.” Roucher, *La belle danse ou le classicisme français*, 6.

todo la falta de explicaciones concernientes a su ejecución, haciendo muy difícil la comprensión de esta *Instruction*.”<sup>154</sup>

Hazebroucq (p.16) afirma que la cultura francesa predominaba en toda Europa, especialmente en lo que concernía a la danza, y que el texto de Pasch puede ser vinculado con certeza a la danza francesa de la época. Pero también nos dice que lo que leemos en la *Instruction* podría representar un estilo anterior a la fecha de su publicación. (pp.14 y 21). Yo creo que podría estar además representando una particular asimilación del estilo francés por parte de los germanos. Recordemos que, en esa época, lo que hoy conocemos como Alemania era un conglomerado de pequeños principados y ducados, cada uno con gustos y prácticas propias.

En el libro de Pasch no hay mención del *relevé*.

Las seis danzas conocidas por medio de su pluma se presentaron como un suplemento dentro de un exhaustivo tratamiento sobre las etiquetas de la corte (...) Los diferentes pasajes de las danzas son nombrados “Lecciones” (...) El libro no contiene explicaciones sobre la ejecución de los pasos. La terminología usada es una mezcla de alemán, francés e italiano. Sin embargo, resalta la tendencia de un estilo barroco-francés de alto nivel (...) En ningún momento se mencionan los movimientos de *plié* o *relevé*, esenciales para el estilo dancístico francés.<sup>155</sup>

Pero que no esté mencionado no significa que no haya sido practicado. Hazebroucq analiza las exiguas descripciones de los pasos, las compara con las que encontramos en De Lauze y otros autores, y concluye que sí se realizaban con *relevé*. Él nos recuerda que:

---

<sup>154</sup> “on est frappé de la brièveté des formules et la pauvreté du vocabulaire pour décrire les mouvements, et surtout par le manque d’explications concernant leur exécution, rendant très difficile la compréhension de cette *Instruction*.” Hazebroucq, *La technique de danse*, 22.

<sup>155</sup> “Die sechs bekannten Tänze aus seiner Feder veröffentlichte er als Anhang einer umfassenden Abhandlung zur Hofetikette (...) Die einzelnen Passagen der Tänze kennzeichnet er als »Lectiones« (...) Das Buch enthält keine Erläuterungen zur Ausführung der einzelnen Schritte. Die Terminologie ist eine Mischung aus deutschen sowie (eingedeutschten) französischen und italienischen Begriffen. Eine Tendenz zum hochbarocken französischen Stil der Zeit ist jedoch erkennbar (...) Man erhält aber an keiner Stelle einen Hinweis auf das >movement< der Schritte mit »plié« oder »relevé«, das den französischen Tanzstil entscheidend prägt.” Klaus Abromeit, *Aber Johann Georg* (Rothenfelser Tanzsymposium, 2004), 1. (traducción de Nora Manneck)

...fuentes anteriores y posteriores (a Pasch) atestiguan el uso generalizado de la danza sobre los metatarsos, aun cuando la sistematización del *plié* sólo se encuentra en registros posteriores en notación Feuillet...<sup>156</sup>

Al analizar los *pasos de danza*, Hazebroucq nos dice que el *coupé* (mencionado también en *Darmstadt*), no está descrito con claridad. Según él, en posteriores descripciones (Mercurius, 1671, y otros) “las principales indicaciones técnicas describen los movimientos que implican cambios de ‘alturas’ para el cuerpo, o sea elevación o *plié*.”<sup>157</sup> El *coupé* parece estar vinculado con un pequeño salto al interior de un paso de danza. La idea era la de cortar el paso con un salto (*coupé*=cortado).

Hay una palabra misteriosa, “*Rose*”, que podría significar rosa (una figura curva hecha con el pie), o elevación<sup>158</sup>. Es un movimiento no descrito. Según Hazebroucq (vinculando lo que dice Pasch con De Lauze), es un *rond de jambe* o una *ouverture de jambe*<sup>159</sup> y se efectúa con un *plié* y un *relevé* sobre la punta del pie. (p.38).

Así mismo se menciona el *Schlengen Tritt* (paso de serpiente) que sería, según Hazebroucq, un *battement* que se realiza antes o durante el *relevé*. (pp.40-41) Yo pienso que podría ser un *pas tortillé* (descrito por Feuillet en 1700), que también tiene forma de serpiente y se realiza con un *plié* que luego se convierte en *relevé*.

El sustantivo *Tritty* y el verbo *tretten* suponen, para Hazebroucq, un paso con transferencia de peso “llegando primero a la punta con la pierna estirada.”<sup>160</sup>

En este punto se imponen ciertas reflexiones. Supongamos (siguiendo a Fèves) que el *Ms. de Darmstadt* fue escrito por Emeraud, un maestro francés. Él y De Lauze mencionan y enfatizan el *relevé*. Este maestro alemán, Pasch, que enseñaba principalmente el arte de las armas, no parece haber dado importancia a ese detalle. Pero, como bien dice Hazebroucq, si ya se hacía

---

<sup>156</sup> “*earlier and later sources attest to the general use of dancing on toes, even if the systematization of the plié can only be found in later notations in Feuillet script...*” Hubert Hazebroucq, *Six French Dances in Germany* (Rothenfelser Tanz symposium, 2012), 47.

<sup>157</sup> “*les principales indications techniques décrivent les mouvements qui induisent des changements de ‘hauteurs’ pour le corps, donc d’élévation ou de plié.*” Hazebroucq, *La technique de danse*, 30.

<sup>158</sup> Ésta es una sugerencia de Nora Manneck, bailarina alemana afincada en México.

<sup>159</sup> El *rond de jambe* barroco es un círculo de pierna hecho desde la rodilla; la *ouverture de jambe* es hecha desde la cadera.

<sup>160</sup> “*en arrivant d’abord par la pointe, la jambe tendue.*” Hazebroucq, *La technique de danse*, 46.

*relevé* en 1623 y se seguía haciendo en 1688, lo más probable es que la omisión de Pasch sea sólo eso, una omisión. Seguiremos esta pista en el siguiente acápite.

### 3.2.1 Las imágenes de las danzas escénicas

Afortunadamente, en Francia existe abundante iconografía de danzas escénicas. Además, hay estudios comparativos de las prácticas dancísticas. Al respecto, Christout afirma que

Poco a poco la técnica se precisa y se afirma a lo largo de los años 1650 y 1660 (...). El vocabulario básico parece ser prácticamente el mismo que bajo Luis XIII; integra pasos provenientes del folklore francés y de influencia española pero que se han refinado y ennoblecido.<sup>161</sup>

Como señalé antes, las danzas de personajes “serios” se ejecutaban “a pie plano” y las danzas de carácter o grupales *burlesques* en *relevé*. En las siguientes imágenes vemos que el *relevé* se realiza con las rodillas casi estiradas, muy diferentemente que lo que vimos del periodo anterior. La evolución es notoria.

---

<sup>161</sup> “Peu à peu la technique se précise et s’affermit au cours des années 1650 et 1660 (...) Le vocabulaire de base est sensiblement le même, semble-t-il, que sous Louis XIII; il intègre des pas issus du folklore français et d’influence espagnole mais il s’est affiné, anobli.” Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV*, 165.



Entrée du Ballet des Fêtes de Bacchus (1652). Marie-Françoise Christout, *Le ballet de Cour de Louis XIV.1643-1672. Mises en scène*. Paris: Picard, Centre national de la danse, 2005.

En el *Ballet de la Nuit* (1653) vemos un personaje español en *relevé*:



Christout, *Ibid.*



En *Les Noces de Pélée et de Thétis* (Caproli-Benserade, 1654), Luis XIV representó a Marte, el dios de la guerra. En la *gouache* de Gissey vemos claramente el *relevé*:



Luis XIV caracterizado como La Guerra, en *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654). [Parismuseescollections.paris.fr](http://Parismuseescollections.paris.fr)

Parece que durante este periodo continuó la práctica de presentar a los personajes serios a pie plano y a los de carácter en *relevé*:



Luis XIV personificando a un “indio” en *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654). Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour*, 2005.



*Charles II dancing at a Ball at Court* (Hieronymus Janssens, ca.1660) Londres, Royal Collection Trust

También debemos ver ejemplos de danzas de salón, un ámbito muy distinto al escénico. En la imagen anterior vemos a Carlos II de Inglaterra bailando en palacio. El *relevé* es notorio. Esta imagen está mostrando que el *relevé* era lo practicado en las danzas de corte. Recordemos que Carlos II era primo hermano de Luis XIV y que el intercambio en materia de danza entre Francia e Inglaterra fue muy intenso durante el siglo XVII.

Muchos años antes de la publicación de *Chorégraphie* el *relevé* parece haber sido un uso común en la danza cortesana.

Por último, y como ejemplo de la relación danza-música, Susan McClary dice, hablando de *Alceste* (tragedia lírica de Lully, 1674):

Pero éstas (las arias) están subordinadas a los patrones de la danza –lo cual resulta ser también típico en los tratados franceses de ejecución musical: ya sea que se trate de las arcadas del violín, la declamación de textos o la ornamentación, los impulsos métricos son factores decisivos (...) Los académicos y ejecutantes modernos han tendido a ignorar las composiciones musicales francesas del siglo XVII, porque estas piezas sólo funcionan si las sensaciones corporales de cambio de peso o elevación en los metatarsos pueden ser percibidas en la música.<sup>162</sup>

La elevación en los metatarsos percibida *con* la música, diría yo. Ése es un tema que no abordaré en este trabajo pero que tiene que ver con la íntima relación que había entre la música, el canto y la danza en la ópera barroca francesa.

### **3.3 El barroco adulto. *Livre de Contredance* (ca.1687), *Le Mariage de la Grosse Cathos* (1688), *Chorégraphie* (1700), *Traité de la Cadence* (1704), *Le Maître à Danser* (1725)**

La década de 1680 fue decisiva para la notación de la danza en Francia. El sistema Feuillet, publicado en 1700, es el resultado del esfuerzo y constancia de varios años y de varios personajes. Beauchamp, maestro de danza personal de Luis XIV por más de 20 años, presentó una demanda judicial contra Feuillet, en 1704, aduciendo que el sistema era de su invención. Todas las pruebas y testimonios confirman que, efectivamente, el sistema de notación había sido

---

<sup>162</sup> “But these are subordinated to the patterns of dance—which, it turns out, is typical also of French performance treatises: whether the issue is violin bowing, text declamation, or ornament placement, the metrical impulses constitute the deciding factors (...) Modern scholars and performers have tended to ignore seventeenth-century French musical compositions, for these pieces work only if a bodily sense of weight shifts or lifts onto the toes can be perceived in the music.” McClary, *Unruly Passions*, 95.

inventado y transmitido oralmente por él desde 25 años antes. Su causa no prosperó porque no lo había publicado en su momento. Los derechos de autor en esa época eran más bien derechos de impresión.

Pero, además de Beauchamp, había varios maestros de danza tratando de desarrollar sus propios sistemas. El reto estaba en el aire.

...entre el reducido círculo de bailarines profesionales que trabajaban en la corte y en París a fines del siglo XVII, hubo por lo menos cuatro sistemas de notación de danza en desarrollo. Por muy activos que hayan sido antes Beauchamp o los demás, la década de 1680 representó evidentemente un periodo de intenso trabajo en esta dirección.<sup>163</sup>

Harris-Warrick cree que todos ellos deben de haber estado al tanto del trabajo de los otros. El medio era reducido y todos se conocían.

Estaba André Lorin, que obtuvo en 1704 un permiso<sup>164</sup> para imprimir un sistema de notación, cosa que aparentemente nunca hizo. Pero tenemos dos manuscritos suyos de 1687 y 1688 donde registra *country dances* que había aprendido en Inglaterra. Su sistema es menos sofisticado en su registro de los pasos de danza, ya que las *country dances* no requieren de un repertorio de pasos extenso. Lo que hizo fue registrar los recorridos de los bailarines (cosa esencial en las *country dances*) y consignó los pasos de danza utilizados por medio de letras colocadas en relación con la partitura musical.

Otro maestro, Sieur De la Haise, obtuvo un permiso para imprimir su sistema en 1689, pero “no ha aparecido hasta ahora ningún vestigio de dicha publicación, así que parece ser que, De la Haise, como Lorin, nunca llevó su libro a imprenta.”<sup>165</sup>

### **3.3.1 *Livre de Contredance* (ca.1687)**

---

<sup>163</sup> “...within the relatively small circle of professional dancers that worked at court and in Paris at the end of the seventeenth century, there was at least four systems of dance notation under development. However active Beauchamps or the others may have been still earlier, the 1680s evidently represent a period of intense work in this direction.” Rebecca Harris-Warrick y Carol Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV* (Cambridge University Press, 2005), 86.

<sup>164</sup> Toda publicación debía tener autorización real.

<sup>165</sup> “no trace of such a book has as yet turned up, so it would appear that De la Haise, like Lorin, failed to get his book into print.” Harris-Warrick, *Musical Theatre* ..., 86.

Lorin escribió dos manuscritos, siendo el primero el más importante, ya que consigna 13 *contredanses*, mientras que el segundo, aunque más ornamentado en su diseño, sólo presenta una.

Este texto fue resultado de un viaje que hizo Lorin a Londres por orden de Luis XIV, que le encargó recopilar *contredanses* (*country dances*) inglesas para introducirlas en la corte francesa.<sup>166</sup> El manuscrito debe de haber sido escrito entre 1685 y 1687. En él, Lorin desarrolla un sistema para notar los recorridos de los bailarines acompañando esto con letras que designan los pasos utilizados en dichos recorridos, relacionándolos con la partitura musical correspondiente.

Lorin no describe los pasos designados por las letras (seguramente eran *pasos de danza* conocidos por todos). Las acciones que componen los pasos (*plié*, *relevé*, etc.) no están especificadas, pero “afortunadamente para nosotros están entre los pasos que encontramos explicados con precisión quince años después en los manuales de danza de principios del siglo XVIII”.<sup>167</sup> Por estudios comparativos, se puede afirmar que la duración y cambios de peso de estos pasos era prácticamente la misma que en Favier y Feuillet.<sup>168</sup>

Carol Marsh afirma que “un paso (colocado) inmediatamente después de la barra de compás claramente empieza en el primer tiempo del compás”.<sup>169</sup>

Si los pasos consignados por Lorin se ejecutaban más o menos de la misma manera como fueron descritos después por Feuillet, podemos asumir que la elevación en el tiempo fuerte era ya una práctica común; tan es así que no era necesario especificarla. En el siguiente texto esto empieza a especificarse.

### **3.3.2 *Le Mariage de la Grosse Cathos* (1688)**

Otro sistema que ha llegado a nosotros es el de Jean Favier, en un documento escrito en 1688. *Le Mariage de la Grosse Cathos* es hasta ahora la única fuente conocida que registra, antes

---

<sup>166</sup> Julia Sutton and Rachele Palnick Tsachor, (edit.) *Dances for the Sun King*, (Maryland: The Colonial Music Institute, 2008), 3.

<sup>167</sup> “...fortunately for us they are among the steps we find precisely explained fifteen years later in the dance manuals of the early eighteenth century.” Sutton and Tsachor, *Dances for the Sun King*, 8.

<sup>168</sup> Sutton and Tsachor, *Ibid.*, 8.

<sup>169</sup> “...a step immediately after a barline clearly begins on the first beat of the measure.” *Ibid.*, 53.

de 1700, una *mascarade* barroca en su totalidad: música, textos y coreografías. Su código de notación coreográfica es, en muchos aspectos, poco preciso, comparado al de Feuillet, pero en uno lo es mucho más: la relación de los pasos con la música. Favier usa símbolos para representar movimientos como *plier & elever*, pero lo más interesante es que también indica la relación de los movimientos constitutivos de los *pasos de danza* con cada una de las notas que conforman el compás musical.

Como expliqué antes (p.27), el sistema de notación de Favier ha podido ser descifrado gracias a un artículo aparecido en la *Encyclopedie Française* (vol.3, 1753), escrito por Louis-Jacques Goussier. La reconstrucción y escenificación de las coreografías fue realizada en 1991 por Ken Pierce con la asesoría musical de Carol Marsh, cotejando este artículo con la notación de las danzas del manuscrito de la *mascarade*.

Harris-Warrick comenta que “como en la notación Feuillet, los pasos de danza de Favier suelen comenzar con un *mouvement* (*plié/elevé* o *plié/saut*) y este *mouvement* usualmente corresponde al inicio del compás musical...”<sup>170</sup> Luego agrega que “ambos notadores vieron la relación entre música y danza como algo íntimo que debía ser prescrito, no dejado al capricho de los ejecutantes.”<sup>171</sup>

En una comunicación personal, Ken Pierce, reconstructor para la puesta en escena de la *mascarade*, me ha compartido su interpretación del sistema de notación: el *mouvement*, efectivamente, está escrito en relación directa con el tiempo fuerte de cada compás, pero Favier no desglosa el *plié* y el *relevé* (movimientos constitutivos del *mouvement*). Es decir, el *plié* y el *relevé* se tendrían que efectuar **juntos** en el *downbeat*, lo cual sería imposible, o en todo caso, muy poco elegante. Parece ser una imprecisión de la notación. Ken decidió que el *plié* debe hacerse en el *upbeat* y el *relevé* es el que se ejecuta en el tiempo fuerte.

En todo caso, la elevación del cuerpo en el tiempo fuerte de la música empezó a ser objeto explícito de atención. El sistema Favier nos permite afirmar que el *relevé* inicial de todo *paso de danza* se realizaba en el primer tiempo del compás, el *downbeat*, pero el estudio de Marsh y

---

<sup>170</sup> “as in Feuillet notation, Favier’s steps-units usually begin with a *mouvement* (bend/rise or bend/*saut*) and this *mouvement* usually corresponds to the beginning of a bar of music...” Harris-Warrick y Marsh, *Musical Theatre...*, 105.

<sup>171</sup> “Both notators saw the relationship between music and dance as an intimate one that needed to be prescribed, not left to the vagaries of the performers.” Ibid., 121.

Harris-Warrickse dirige más bien a analizar los diferentes tiempos y duraciones de cada elemento del paso *dentro* del compás. Sólo especifican la relación movimiento-tiempo fuerte cuando describen el *entrechat à quatre*: “Este paso de danza se ejecuta en la actualidad con la caída en el *downbeat*. Sin embargo, la notación Favier del *entrechat à quatre* (...) muestra claramente al bailarín en el aire en el *downbeat* (...) El acento rítmico es, por lo tanto, concebido como el ataque hacia arriba, no el aterrizaje.”<sup>172</sup>

### 3.3.3 *Chorégraphie* (1700) y *Traité de la Cadence* (1704)

*Chorégraphie* de Feuillet es, a diferencia de los antes mencionados, un texto que no sólo muestra la técnica barroca ya madura, sino que codifica un repertorio extenso de pasos gracias al sistema de notación. Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher señala que, si bien apareció en el siglo XVIII, lo que registra ya se practicaba en la segunda mitad del siglo XVII.<sup>173</sup>

En este documento se define por primera vez con claridad el término *élevé*: “*Elevé* es cuando uno las extiende (las rodillas).”<sup>174</sup>

Como con otros signos de su sistema de notación, Feuillet no deja claro cuál es la pierna que realiza la acción: si la de apoyo o la que realiza el paso. Sin embargo, todas las interpretaciones coinciden en que son ambas simultáneamente.

Tampoco está especificado si la elevación involucra a los tobillos, además de las rodillas (o sea, si el *elevé* se hace sobre el metatarso o no).

---

<sup>172</sup> “This step-unit is usually executed today with the landing on the downbeat. However, Favier’s notation of an *entrechat à quatre* (...) clearly shows the dancer in the air on the downbeat (...) The rhythmic accent is thus perceived as the upward thrust, not the landing.” *Ibid.*, 115.

<sup>173</sup> Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, Le vocabulaire de la danse classique. En: *La Recherche en Danse*, No.4/86-87, p.39.

<sup>174</sup> “*Elevé* est quand on les étend.” Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie* (Arnaldo Forni Editore, 2004), 2.



Foto: Ana de Orbegoso

Lo que sí especifica Feuillet en su *Traité de la Cadence* (1704) es que el primer paso de un *paso de danza* se ejecuta con un *elevé* precedido de un *plié*:

*Traité de la Cadence*  
 sur un air à 2. temp  
 Couplet de danse sur un air à 2. temp

*Pour* métre: ce Couplet de danse dans la véritable cadence, il ne faut que de compter en dansant tous les taps de chaque mesure de danse, comme l'on compte les temps de chaque mesure de l'air, et les redoubler tous égale-ment, comme quand on bat la mesure d'un air en comptant en soi-même 1. 2. 1. 2. et sans aucune interruption, et aussi également, si il est possible) que les balancer d'une période, et d'un mouvement conforme à cela de l'air, et compter aussi jusqu'à la fin du couplet; et même redoubler si il est besoin, jusqu'à ce qu'on ait par la pratique, bien réglé tous les temps, après quoi l'on n'aura plus qu'à faire jouer l'air et l'on en a la commodité, ou le plaisir ou même, du mouvement qui il doit être, et l'on trouvera que tous les temps de chaque mesure de l'airance se rapporteront tous aux temps des mesures de l'air.

En la partitura musical y en la notación de la danza vemos números que indican en qué nota debe ejecutarse cada paso. En el inicio de la secuencia (abajo) el símbolo de *elevé* (trazo perpendicular a la línea del paso) lleva el número 1, que coincide con la primera nota del compás (tiempo fuerte). Feuillet, *Traité de la Cadence*, (England: Gregg International Publishers Limited, 1972), s/p



### 3.3.4 *Le Maître à Danser* (1725)

Años más tarde, Rameau asienta que “lo que hace al buen bailarín es saber bien flexionar y elevar (*plier* y *élever*).”<sup>175</sup> Esta afirmación de 1725 es el fin de un camino que empezó décadas antes.

Francine Lancelot recurre a Rameau para afirmar que “la elevación es efectivamente la supresión del *plié*, la media punta sobre-entendida no alude a este signo en particular sino a todos los pasos.”<sup>176</sup> Es decir, todo paso se hace sobre el metatarso, sea precedido o no por un *plié*. En el primer caso se trata de un *demi coupé*, en el segundo de un *pas marché*.

Rameau especifica la relación elevación-tiempo fuerte: “los pasos que sólo son *plié* y *elevé* se **elevan** en el tiempo (*cadence*), pero aquéllos que son saltados deben **caer** en el tiempo. Así, los movimientos deben siempre anticiparlo, o sea, hay que hacer el *plié* sobre el final del último compás, con el fin de elevarse mientras éste (el tiempo) se marca.”<sup>177</sup> Lo interesante es que los saltos caían en el metatarso. No se practicaba el gran salto, así que, fuera elevación o caída, el tiempo fuerte musical siempre se ejecutaba sobre un *relevé*.

En conversaciones con Hubert Hazebroucq<sup>178</sup> tocamos el tema del *pas grave*. Piedra angular, paso descrito e ilustrado por Rameau (1725), puede ser considerado el origen de la técnica barroca. Según Hazebroucq y otros estudiosos, el *pas grave* y el *contretemps*, considerados como un mismo movimiento, son el fundamento del estilo barroco. Ese movimiento marca con precisión la elevación en el tiempo fuerte de la música precedido por un *plié*.

---

<sup>175</sup> “Ce n’est que de sçavoir bien plier & élever qui fait le bon danseur.” Pierre Rameau, *Le Maître à Danser* (New York: Broude Brothers, 1967), 75.

<sup>176</sup> “l’élévé est bien la suppression du plié, le sous-entendu demi-pointe ne concerne pas ce signe en particulier mais tous les pas.” Francine Lancelot, L’Écriture Feuillet (en: *La Recherche en Danse*, no.4, 86-87), 22.

<sup>177</sup> “...les pas qui ne sont que pliez & élevez sont relevez en cadence, mais ceux qui sont sautez doivent tomber en cadence. Ainsî les mouvemens doivent toûjours la prevenir, c’est-à-dire, qu’il faut plier sur la fin de la dernière mesure, afin de relever lorsqu’elle se doit marquer.” Rameau, *Le Maître à Danser*, 97-98.

<sup>178</sup> Investigador francés de danzas históricas con quien mantengo comunicación.



Fotos: Ana de Orbegoso

Tomó 100 años que un autor explicara con exactitud el mecanismo que regía la elevación y el avance en el *downbeat*. Una práctica que venía elaborándose desde hacía 10 décadas finalmente encontró su sistematización.



Pierre Rameau, (1725) *Abregé de la Nouvelle Méthode*  
(England: Gregg International Publishers Limited, 1972), s/p.  
Las letras colocadas bajo las notas corresponden a los movimientos en la notación de la danza.

Volviendo al contexto social, el caminar con las rodillas bien estiradas y las piernas rotadas (*en dehors*) era, desde De Lauze, no sólo característica de la danza sino característica del estilo de movimiento cotidiano. Las descripciones de las reverencias, formales y pasajeras (en encuentros mientras se pasea), especifican la abertura de los pies y la postura erguida con piernas estiradas. Estas descripciones permean todo el siglo, pero es Rameau quien vuelve a utilizar imágenes para ilustrarlas. No sólo como recurso para enseñar *pasos de danza* o movimientos (como lo hizo Arbeau), sino para mostrar el porte deseable, las formas de saludo y la relación entre los bailarines. Sus imágenes permiten una mejor visualización de las posturas deseables en la época. Lo que De Lauze desechó (el uso de ilustraciones) fue retomado un siglo después. Rameau justifica el uso de imágenes diciendo que gracias a ellas será más fácil para los jóvenes comprender y ejecutar lo que sus maestros les han enseñado, “es por eso mismo que he hecho grabar muchas planchas que representan al bailarín en diversas posiciones, ya que las indicaciones que pasan por los ojos tienen siempre más efecto que las que están desprovistas de ese soporte.”<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> “c’est pour cela même que j’ai fait graver plusieurs Planches qui représentent le Danseur en diverses positions: les préceptes qui passent par les yeux aiant toujours beaucoup plus d’effet, que ceux qui sont dénués de secours.”  
Rameau, op.cit., vij.



Rameau, Le Maître à Danser, 3.



Rameau, Le Maître à Danser, 31.



Rameau, Le Maître à Danser, 62.

La pregunta final, luego de revisar los avances en el registro de la danza durante el siglo XVII es, ¿no habrá sido que la sofisticación técnica (y la autosatisfacción que causó) haya exigido de Lorin, de Favier, de Beauchamp y de Feuillet esa precisión en la escritura? Los manuales de danza suelen consignar los logros técnicos de su tiempo como algo acabado y perfecto y a veces advierten sobre las prácticas deficientes o erróneas<sup>180</sup>, quizás para consolidar lo alcanzado y evitar desviaciones. La sofisticación de la notación debe de haber sido reflejo de la sofisticación en la técnica y el rigor exigidos por la Academia.

En el siguiente cuadro vemos los elementos importantes y su aparición en los textos analizados. En el segundo renglón están los pasos nuevos que van siendo mencionados en cada uno de los documentos.

---

<sup>180</sup> En muchos textos renacentistas de danza se advierte al lector que los movimientos o pasos deben ser realizados de tal o cual manera, en oposición a formas erróneas, vulgares o estéticamente inaceptables.

Darmstadt	De Lauze	Pasch	Lorin	Favier	Feuillet	Rameau
Aparece el término <i>relevé</i> .	<i>En dehors</i> y estiramiento de rodillas como exigencia. Elevación en el <i>downbeat</i> en algunos ejemplos. Doblar rodillas antes de elevarse. Braceo que marca el tiempo.	<i>Relevé</i> implícito (no mencionado)		<i>Plié</i> en el tiempo débil, <i>relevé</i> en el tiempo fuerte.	<i>Mouvement: plié</i> en el tiempo débil, <i>relevé</i> en el tiempo fuerte. Braceo codificado.	Definición de <i>relevé</i> : cuando se estiran las rodillas después del <i>plié</i> . Todos los pasos de danza deben hacerse en <i>relevé</i> (a menos que se especifique lo contrario). Braceo
<i>glissade, fleuret, assemblé, coupé</i>	<i>Entrechat, ouverture de jambe</i>	<i>Coupé</i> (pequeño salto al interior del paso), <i>Rond de jambe</i> o <i>ouverture de jambe, battement</i> o <i>tortillé</i>	Pasos no especificados, designados con letras	<i>Entrechat à quatre, Pas de menuet</i>	Repertorio de pasos extenso y codificado	Descripción de la ejecución de los pasos y sus variantes

## Capítulo 4 Conclusiones

### Una mirada evolutiva

...y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio que hallarlos juntos debajo de un cuaderno y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino como acordados.

Pedro Calderón de la Barca

Es imposible determinar un momento, un texto, una indicación, que nos permita señalar un cambio drástico en la manera de ejecutar movimientos y pasos. Lo que fui confirmando, a lo largo de esta investigación, fue que lo importante (y lo único posible) es identificar los datos que nos permiten reconocer la evolución. Los documentos que me guiaron en este recorrido son escasos y dispersos; hay vacíos imposibles de llenar con certezas, lo cual me exigió rigor e imaginación. Pasé de lo escueto y ambiguo de los textos a lo extravagante de las imágenes y la agudeza de algunos investigadores.

Todas mis referencias a manuales y registros de danza han servido para dibujar una evolución. Mi trabajo ha consistido en construir con ella una historia: ¿cómo se pasó de la danza terrena, sólida, pegada al suelo, a este afán de elevarse?

Sabemos que en Italia se saltaba. La gallarda fue la danza emblemática del siglo XVI, no sólo en Italia sino en toda Europa. La *cadenza*, gran salto y elemento sustancial del paso de Gallarda, se realizaba con la elevación en el tiempo fuerte, pero era un salto que partía de un impulso en *plié*. *Plié*, impulso y elevación se realizaban en el *downbeat*. En las danzas italianas del siglo XVI hay mucho virtuosismo: saltos y batería de piernas, pero la información consignada en los textos sólo registra algunos pasos ejecutados sobre el metatarso (por ejemplo, el *seguito ordinario*: 3 pasos en *relevé* que terminan bajando a tracción). Y la iconografía nos muestra cuerpos bien asentados en el piso, zapatos sin tacón y vestimentas pesadas.



Danza en la corte de los Valois (Catalina de Médici y sus hijos, siglo XVI)  
[https://www.google.com/search?q=dance+in+the+court+of+the+valois&rlz=1C1CHBD\\_esMX818MX818&sxsr=AleKk00R8m0XwsQ60jZSf2C7jcXB](https://www.google.com/search?q=dance+in+the+court+of+the+valois&rlz=1C1CHBD_esMX818MX818&sxsr=AleKk00R8m0XwsQ60jZSf2C7jcXB)



III. Amorosina Grimana, Gagliarda di Spagna, Bassa Honorata, Nido d'Amore

Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame*, 1600,  
(Julia Sutton, *Courtly Dance of the Renaissance*), 348.



En los textos italianos no hay indicios de que el *relevé* haya sido una práctica constante, ni que haya sido asociada al tiempo fuerte. Fue en Francia donde esa combinación se volvió fundamento.

La palabra *relevé*, como hemos visto, aparece en los documentos de danza franceses a principios del siglo XVII. En el *Ms de Darmstadt* es ambigua, significa tanto elevar el cuerpo como elevar la pierna. Una década después (De Lauze) aparecen dos términos clave: *relevé* y *mouvement*. ¿Había diferencia entre ambos? Puede que *relevé* significara sólo estirar las rodillas (después del *plié*) y que *mouvement* se refiriera específicamente a subir sobre el metatarso. Las indicaciones en el texto de De Lauze desgraciadamente no me permiten hacer una afirmación tan concluyente. Pero, en todo caso, empieza a notarse una marcada preocupación por este detalle técnico. La elevación sobre el metatarso empieza a ser objeto de atención. Lo que me interesa subrayar es que hay una diferencia grande entre esos dos documentos. En los 10 años que separan el *manuscrito de Darmstadt* de *Apologie de la Danse* veo un cambio notorio en técnica y estilo de movimiento. En el primero vemos diferencias notorias con la danza renacentista, pero es De Lauze el que da la vuelta de tuerca y nos muestra algo diferente y novedoso, aunque apenas esbozado. La *danse noble* en Francia todavía no estaba unificada y variaba, al parecer, según el maestro y su ámbito laboral. Los dos textos en cuestión fueron escritos por maestros franceses que emigraron, uno a Darmstadt y otro a Londres. ¿Por qué emigraron? ¿No eran reconocidos en París? ¿Había demasiada competencia? ¿La demanda por maestros franceses suponía incentivos atractivos? Son preguntas sugerentes que quedan aún sin respuesta.

Luego no hay muchos datos hasta Favier. El libro de Pasch es un manual didáctico que asume la familiaridad de los lectores con la técnica. No se toma la molestia de describir, ni siquiera mencionar, ciertos elementos.

Lorin tampoco describe los pasos que nombra. Favier consigna el *mouvement* pero es obvio que, para él, se trata de una práctica generalizada que no requiere explicación. Quizás en su texto perdido había más precisiones.

Después de adentrarme en las fuentes primarias y secundarias de la época, finalmente decidí que el criterio que guiaría mi análisis sería *la manera de hacer el relevé*. Ésta es definida

en la danza barroca como *mouvement*, que consiste en un *plié-relevé* al inicio de cada *paso de danza*. El *mouvement* supone hacer *plié* en el tiempo débil previo y *relevé* en el tiempo fuerte musical. Es ahí donde podemos identificar el cambio técnico y estilístico, que dio nueva imagen a la danza cortesana europea.

De Lauze es el primero en mencionar la novedad elevación-*downbeat*, pero como toda innovación técnica, aparece como una iniciativa aislada que, poco a poco, y con suerte, fue adquiriendo identidad. Lo que De Lauze nos muestra es el atisbo de una práctica que estaba seguramente permeando la estética de la danza a principios del siglo XVII. ¿Qué tan extendida estaba esa práctica? No podemos saberlo.

Bailar sobre el metatarso es una cosa. Marcar el tiempo fuerte de la música elevándose sobre el metatarso, es otra. Se trata de una opción que, curiosamente, fue enunciada en 1623 pero que no volvió a ser especificada en los 60 años siguientes.

Este asunto merece un análisis aparte. No tenemos nada, en Francia, entre De Lauze (1620-23) y Lorin-Favier (1685-88). En los manuscritos de Lorin la preocupación es consignar recorridos y pasos básicos de las *contredances*, aunque se ve la tradición francesa de relacionar estos pasos con la música. El libro de Pasch se ocupa de danzas francesas, pero está más atento a secuencias coreográficas que a detalles técnicos, y no hay partituras relacionadas.

He tenido que imaginar una evolución técnico-estilística no registrada. El paradigma elevación-*downbeat* se forjó a principios del siglo XVII, pero el cambio quedó finalmente plasmado 80 años después. Hubo la necesidad de codificar este detalle, seguramente cuando ya era una práctica acabada y generalizada.

La iconografía muestra estilos teatrales diversos, pero sólo el estilo cortesano es registrado por escrito. ¿Por qué? Salvo el ejemplo de *La Grosse Cathos*, aparentemente sólo la *belle danse* valía el esfuerzo. Fue lo que los coreógrafos y maestros de danza se esforzaron por nombrar y plasmar en papel. *La Grosse Cathos* representa el único vestigio que ha subsistido de un sistema de notación seguramente creado para registrar la técnica de la *belle danse*. En *Chorégraphie*, Feuillet consigna las *fausses positions* (falsas posiciones, versión *en dedans* de las cinco posiciones *en dehors*) usadas en las danzas cómicas, pero no hay ninguna danza cómica

registrada con su sistema de notación.<sup>181</sup> Parecería que lo importante era distinguir lo bueno (*bonnes positions*) de lo falso (*fausses positions*), y enfatizar que lo que se hacía en la Corte era lo bueno (y bello).

El grado de claridad en las explicaciones verbales de los pasos y movimientos era muy variable. Antes de Feuillet parece ser que éstas dependían en gran medida de la confianza que tenían los autores en lo que el o los lectores ya sabían. Se dirigían a un público con un código compartido. Y ese público no era el que iba a bailar danzas teatrales (eso estaba reservado a los cortesanos que tenían el privilegio de aparecer al lado del rey). Era más bien el que quería hacer buen papel en las fiestas de la aristocracia. Por lo tanto, podemos afirmar que lo que vemos consignado en estos documentos refleja la técnica depurada que se bailaba en los grandes salones. El título mismo del capítulo de Pasch dedicado a la danza dice *Instruction pour se faire apprécier des grands, des cours et des autres*. (Instrucción para hacerse apreciar por los grandes, las cortes y los demás).

Hay una afirmación de Lancelot (1986) que me parece muy útil y sutil: “La invención de la escritura y la exigencia que ésta ha necesitado son prueba de un progreso cierto: el código es más rico y más preciso que la terminología. Ciertos términos abarcan varios contenidos mientras que el código nos transmite los diferentes contenidos.”<sup>182</sup> Hemos visto, en *Darmstadt*, cómo un término (*relevé*) puede ser ambiguo, tan ambiguo como los significados que la palabra conlleva (elevar o levantar). La creación del código es un esfuerzo por diferenciar y definir con claridad las acciones que esos términos sugieren. En la notación Beauchamp-Feuillet hay signos diferentes para cada una de ellas. Lo opuesto ¿habrá ocurrido? Como vimos al analizar *Apologie de la Danse*, ¿pudo haber dos términos (*relevé* y *mouvement*) para designar la misma acción? Como aún no estaban estandarizados los movimientos ni codificados sus nombres, es probable que cada autor usara o probara las palabras que le parecían más apropiadas para lo que quería describir.

---

<sup>181</sup> La *Chaconne d'Arlequin* (Le Roussau, 1720) es una danza de carácter notada en sistema *Beauchamp-Feuillet*, pero no usa las falsas posiciones, sólo la 1ª posición paralela (6ª).

<sup>182</sup> “L’invention de l’écriture et l’exigence qu’elle a nécessité témoignent d’un progrès certain: le code est plus riche et plus précis que la terminologie. Certains termes recouvrent plusieurs contenus alors que le code nous transmet les différents contenus.” Lancelot, L’Écriture Feuillet, Regards sur terminologie et typologie. (en: *La Recherche en Danse* No.4/86-87), 28.

Las diferencias de interpretación a que nos pueden conducir los diferentes datos encontrados, ¿reflejan una práctica no estandarizada ni unificada? O, ¿la práctica estaba tan difundida y compartida que no era necesario describirla con claridad?

La necesidad (y la posibilidad) de consignar detalles técnicos con signos se manifiesta a partir de la década de 1680, pero es el libro de Feuillet el que marca un hito. El esfuerzo de codificación obedeció no sólo a las exigencias personales del rey sino al espíritu racionalista de la época. La necesidad de inventar un código seguramente obedeció también a la exigencia de crear un sistema de signos propio para la danza. Eran los albores de la Ilustración. En el sistema Feuillet se logra, al fin, mostrar inequívocamente la íntima relación de la danza con la música, y se especifican las acciones que en los escritos anteriores a Favier estaban mencionadas aisladamente y sin precisión.

Lo importante en este punto es entender que somos testigos de un periodo de transición. Del pensamiento renacentista, con su admiración por el clasicismo de la Antigüedad (y su predilección por tramas y personajes míticos), a los conceptos de armonía, orden y simetría del naciente Racionalismo. De la estética corporal que desechó las constricciones del vestuario del XVI para optar por una apariencia más fluida, al poder (absoluto) que la monarquía francesa forjó en el siglo XVII, el cual, curiosamente, optó por expresarse escénicamente e implementar las artes como herramienta política.

Hilda Islas nos dice que “la consideración de las técnicas corporales en una investigación concreta es un procedimiento eficaz para relacionar ciertas manifestaciones danzarias con su formación social, que permita explicar la danza por su entorno social y al entorno social por su danza.”<sup>183</sup> El cambio paradigmático que vengo explorando sería un reflejo en el cuerpo de la estética musical, visual y protocolar del siglo XVII.

El otro elemento determinante en esta evolución es, entonces, la música. La música francesa desarrolló en el siglo XVII una gran sofisticación rítmica, seguramente producto de su íntima relación con la danza. Es en el *manuscrito de Darmstadt* que se empieza a clasificar las danzas por ritmos. Los ritmos mencionados a comienzos del siglo (*courante, gavotte, bourrée*) se

---

<sup>183</sup> Hilda Islas, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* (México: INBA-CENIDID, 1995), 15.

multiplican hacia el final (*menuet, sarabande, gigue, loure, chaconne, pasacaille, passepied,* etc.) y su relación con los *pasos de danza* es objeto de manuales y tratados.

Robert Isherwood dice, refiriéndose a los inicios del siglo XVII, que “el ritmo reemplazó a la armonía como fuente de poder en la música de Le Jeune.”<sup>184</sup> Agrega que, en 1636, Mersenne enfatizó en la importancia del ritmo y su influencia en las pasiones humanas. “El énfasis de Mersenne en el ritmo es un indicador de la creciente importancia del ballet en el siglo XVII.”<sup>185</sup>

La preocupación y el cuidado por registrar la danza en relación con la música fue una constante en Francia desde el siglo XV hasta el XVIII. No me sorprende, entonces, que haya sido ahí donde se forjó la innovación que supuso el movimiento ascendente ligado al tiempo fuerte musical. Esa innovación va de la mano con la capacidad para escribirla.

La pregunta sigue siendo: ¿cuándo y por qué se volvió bello elevarse en el *downbeat*? ¿Cómo calificar la transformación en la relación del movimiento con el acento musical? ¿Es válido decir que es un cambio técnico? Yo pienso que es más que eso. La técnica, después de todo, se refiere a cuestiones de sofisticación de las habilidades corporales. Lo que he rastreado y explorado es más bien un cambio paradigmático en el gesto dancístico. Un gesto que estructurará la danza académica posterior.

Mi trabajo ha consistido en llenar un gran vacío documental con una hipótesis surgida desde mi personal visión de la estética dancística del siglo XVII. Pero esta visión es producto de muchos años de práctica de la danza barroca y de intercambio de experiencias con investigadores y bailarines de larga trayectoria, y espero que sirva para estimular la reflexión sobre un tema poco tratado entre los especialistas del campo. Sirva también para reforzar vínculos entre musicólogos y especialistas en danzas históricas.

## **Desarrollo posterior**

La elevación en el tiempo fuerte musical cambió el aspecto de la danza cortesana a partir del siglo XVII.

---

<sup>184</sup> ...rhythm replaced harmony as the source of the power of Le Jeune's music. Robert Isherwood, *Music in the Service of the King* (Ithaca: Cornell University Press, 1973), 31.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 36.

La técnica de la *belle danse* se impuso en los espectáculos de la corte de Luis XIV, en los cuales se empezó a contratar a bailarines profesionales para ejecutar las cada vez más difíciles secuencias de danza. A la muerte del Rey Sol el entrenamiento dancístico dejó de ser una obligación para los cortesanos, quienes prefirieron bailar *contredanses*, que eran menos exigentes técnicamente y permitían (por ser grupales) mayor intercambio y “diversión”. Fueron los profesionales los que continuaron practicando la *belle danse* en los teatros y eventos burgueses.

Durante el siglo XVIII esta técnica siguió evolucionando para satisfacer los gustos de la cada vez más poderosa burguesía. En la década de 1730, las bailarinas Marie Sallé y Marie-Anne de Cupis de Camargo empezaron rebelándose contra las constricciones del vestuario: dejaron los miriñaques, quitaron los tacones de sus zapatillas y acortaron las faldas, lo cual debe haber sido muy bien recibido por el público masculino. Pero esto también les dio ligereza y mayor libertad de movimiento.

Con sólida formación técnica, los bailarines empezaron a incorporar movimientos y estilos tomados del folklor. Un ejemplo de ello es *La Fille Mal Gardée* (Dauberval, 1789). Para fines del siglo, la ligereza del vestuario de las bailarinas permitió que los varones las cargaran, enfatizando “la fuerza del hombre y la ligereza de la mujer”.<sup>186</sup>

A fines del XVIII se recurría a cables y arneses para elevar a las bailarinas, enfatizando lo etéreo de sus personajes, pero al descartar los zapatos con tacón ellas buscaron la elevación por sí mismas.<sup>187</sup> Empezó el desarrollo de la técnica de las puntas. Este desarrollo se debió, en gran parte, a Carlo Blasis. En su libro *Tratado del arte de la danza* (1820) aconseja al estudiante de ballet: “trabaje para conseguir la elevación con facilidad (...) sea lo más ligero que pueda; el espectador quiere encontrar en el bailarín algo aéreo (...) que yo pueda creer que usted apenas toca el suelo, que está listo para volar.”<sup>188</sup> Las imágenes en el manual de Blasis muestran a los bailarines sobre el metatarso (media punta).

---

<sup>186</sup> Sandra Hammond, *Ballet Basics* (California: Mayfield Publishing Company, 1984), 18.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 19-20.

<sup>188</sup> “Travaillez pour acquérir une élévation facile (...) Soyez léger le plus que vous pourrez; le spectateur veut trouver dans un danseur quelque chose d’aérien (...) que je puisse croire que vous effleurez à peine la terre, que vous êtes prêt à vous envoler dans les airs.” Charles Blasis, *Traité de l’Art de la Danse (1820)* (Rome: Gremese, 2007), 81.

El que estableció inequívocamente la elevación sobre las puntas fue E.A. Théleur, maestro inglés apellidado Taylor, que afrancesó su nombre cuando se instaló en Francia. En su libro *Letters on Dancing* (1831) muestra imágenes de bailarinas sobre los dedos (*toetips*).

Gracias al entrenamiento fue posible subir a las puntas, pero esta elevación duraba pocos segundos. Fue María Taglioni, en la década de 1830, la que, gracias al relleno en sus zapatillas, fue capaz de mantenerse en esta posición por lapsos increíblemente prolongados. Ella y otras bailarinas “expandieron la técnica del ballet (...) un pequeño zurcido alrededor de la punta, un poco de relleno de algodón por dentro y cintas fuertemente atadas alrededor del tobillo eran la única ayuda para Taglioni y sus contemporáneas.”<sup>189</sup>

Pero ninguno de los maestros del siglo XIX se preocupa por especificar la relación del movimiento con la música. En sus extensas descripciones de los pasos, movimientos y poses que debe aprender un bailarín no se habla de esta relación.<sup>190</sup> Seguramente era ya una práctica generalizada que no requería mención.

En el ballet en la actualidad no siempre se hace la elevación en el *downbeat*. Esa regla, impuesta por la danza barroca, dio pie a múltiples matices que se fueron desarrollando a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Pero la sensación de ligereza perduró como marca de la danza académica occidental.

---

<sup>189</sup> “Continually expanded the limits of ballet technique (...) a little darning around the point of the shoe, a little cotton batting inside, and ribbons tied tightly around the ankles offered the only assistance to Taglioni and others of her era.” Hammond, *op.cit.*, 24.

<sup>190</sup> Théleur inventó un nuevo sistema de notación, pero sólo registró con él una danza (*Gavotte de Vestris*), en la que coloca los signos en relación a la partitura musical.

## **Bibliografía** (por áreas)

### **Análisis comparativo de documentos. Fuentes primarias y secundarias**

Abromeit, Klaus. « *Aber Johann Georg hat gesagt... » Eine kommen tierte Tanz stundenach Johann Georg Pasch*. Rothenfelser Tanzsymposion, 2004.

Arbeau, Thoinot. (1596). *Orchésographie*. Genève: Minkoff Reprint, 1972.

Blasis, Charles. *Traité de l'Art de la danse*. (1820) Texte établi par Flavia Pappacena. Rome: Gremese, 2007.

Cruickshank, Diana. Rooted in the Renaissance. A Study of basic step structure and its development from early renaissance manuscripts to the early baroque period. En: *On Common Ground. Proceedings of the D.H.D.S. Conference*, Bedford: 1996.

De Lauze, François. (1623). *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*. Genève: Éditions Minkoff, 1977.

Dufour, Môme. Contribution à l'étude de l'Apologie de la Danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant au cavaliers qu'aux dames (de Francis de Lauze, 1623). En: *La Recherche en danse*, No.4, 86/87

Fairfax, Edmund. *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*. Lanham, Maryland and Oxford: 2003.

Feuillet, Raoul-Auger. (1700). *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Dance*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2004.

Feuillet, Raoul-Auger. (1704). *Traité de la Cadance*. England: Gregg International Publishers Limited, 1972.

Fèves, Angène, Ann L. Langston, Uwe W. Schlotermüller, Eugénia Roucher. (Edited and introduced by) *Instruction pour danser. An Anonymous Manuscript*. (Manuscrito de Darmstadt, 1610). Freiburg: Fa-gisis/Musik-und Tanzedition, 2000.

Hammond, Sandra Noll. *Ballet Basics*. Second edition. California: Mayfield Publishing Company, 1984.



Harris-Warrick, Rebecca & Carol G. Marsh (trans.) *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge University Press, 2005.

Hazebroucq, Hubert. *La technique de la danse de bal vers 1660: nouvelles perspectives*. Musicology and performing arts, 2013. <dumas-00994362>

Hazebroucq, Hubert. Six French Dances in Germany. An Instruction by Johann Georg Pasch. En: *Rothenfelser Tanzsymposion*, 2012.

Lancelot, Francine. L'Écriture Feuillet. Regards sur terminologie et typologie. En: *La Recherche en Danse*, No.4/86-87

Marsh, Carol & Rebecca Harris-Warrick. A New Source for Seventeenth-Century Ballet: Le mariage de la Grosse Cathos. En: *Dance Chronicle*, Vol.11, No.3, 1988.

Ménéstrier, Claude-François. *Des Representations en musique anciennes et modernes*. Paris: René Guignard, M.DC.LXXXI

Mersenne, Marin. *L'Harmonie Vniverselle*. Paris: Pierre Ballard, 1637.

Pécour, Louis. (1700) *Recueil de Danses & La Nouvelle Gaillarde*. London: Dance Books Ltd, 1998.

Plant, Gill (translator) & Pleydell, Lillian (notes). Lorin's introduction to his First Book of Contredances, with the dance Christchurch Bells. En: *Historical Dance*, Vol.2, No.2, The Journal of the Dolmetsch Historical Dance Society, 1982.

Pomey, François. *Le Dictionnaire Royal*. Lyon: Louis Servant, libraire, 1717.

Rameau, Pierre. *Le Maître à Danser. A Facsimile of the 1725 Paris Edition*. New York: Broude Brothers, 1967.

Rameau, Pierre. *Abregé de la Nouvelle Methode dans l'Art d'Ecrire ou de Traçer toutes sortes de Danses de Ville*, (ca.1725). Westmead, Farnborough: Gregg International Publishers Limited, 1972.

Sutton, Julia. *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the « Nobiltà di Dame » (1600) Fabritio Caroso*. New York: Dover Publications, 1995.

Sutton, Julia & Rachelle P. Tsachor (ed.). *Dances for the Sun King. André Lorin's Livre de Contredance*. Maryland: The Colonial Music Institute, 2008.

Théleur, E.A. *Letters on Dancing*. London: Sherwood and Co. 1932.

Winkler, Nicoline. « Desmarcherez 3 pas sans bouger ». On the practicability of the Instruction pour danser. En: *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour danser* (vers 1610), 2017 Recuperado de:

<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/instruction>

### **Contexto, estética y estilo**

Bayle, Christine. La culture de la belle-dance. En: *Marsyas*, no. 37/38, juin 1996, 81-90

Bourcier, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume, 1981.

Christout, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*. Paris: Picard, Centre national de la danse, 2005.

Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Fleming, William. *Arte, música e ideas*. México: McGraw-Hill, 1995.

Fraleigh, Sondra Horton y Penelope Hanstein (editoras). Family Resemblance. En: *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, 3-21

Franko, Mark. *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. USA: Cambridge University Press, 1993.

Franko, Mark. The King Cross-Dressed Power and Force in Royal Ballets. En: *From the Royal to the Republican Body*, En: Melzer Sara E. and Norberg, Kathryn (ed.). Berkeley, California: University of California Press, 1998, 64-84

García Marsilla. La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media. *Vínculos de Historia*, núm.6, 2017: 71-88 Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.18239/vdh.v0i6.004>

J.V. (2017). La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media. En: *Vínculos de Historia*, núm. 6 (2017) (pp.71-88). Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.18239/vdh.v0i6.004>

Guilcher, Yves. Sucesión histórica de las etapas del ballet y danzas sociales. Toda forma de danza no es posible en cualquier época. En: Hilda Islas (selección e introducción) *Antologías. Investigación social e histórica de la danza*. México: INBA, 2006.

Hammond, Sandra N. y Phillip E. Hammond. Technique and Autonomy in the Development of Art: A Case Study in Ballet. En: *Dance Research Journal*, Vol.21 No.2, Autumn, 1989, 15-24

Isherwood, Robert. *Music in the Service of the King*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1973.

Islas, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA-CENIDID, 1995.

Kaepler, Adrienne. La danza y el concepto de estilo. En: *Desacatos*, otoño, No. 012, México DF: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003,93-104

Kelly, Michael (Editor in Chief). *Encyclopedia of Aesthetics. Volume 2*. New York: Oxford University Press, 2014.

Kunzle, Régine. Pierre Beauchamp: The Illustrious Unknown Choreographer. En: *Dance Scope*, Vol.8, No.2, Spring-Summer 1974.

Mcclary, Susan. Unruly Passions and Courtly Dances. Technologies of the Body in Baroque Music. En: *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Melzer, Sara E. and Kathryn Norberg (ed.). Berkeley, California: University of California Press, 1998: 85-112

McGowan, Margaret. *Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession*. London: Yale University Press, 2008 Recuperado de: <https://lcn.loc.gov/2008008334>

- McGowan, Margaret M. *The Court Ballet of Louis XIII. A collection of working designs for costumes 1615-33*. England: Victoria and Albert Museum, s/f
- McGowan, Margaret M. Recollections of Dancing Forms from Sixteenth-Century France. En: *Dance Research*, Vol.21, No.1, summer 2003.
- Montagut, Barthélemy de. *Louange de la Danse*. s/f. Edited by B. Ravelhofer. Renaissance Texts from Manuscript, No.3, 2000.
- Nevile, Jennifer. *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250-1750*. USA: Indiana University Press, 2008.
- Paskevskaja, Anna. *Ballet beyond Tradition*. New York: Routledge, 2005.
- Payne, Ian. *The Almain in Britain, c.1549-c.1675. A Dance Manual from Manuscript Sources*. England: Ashgate Publishing Limited, 2003.
- Rancièrre, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Roche, Daniel. *La culture des apparences*. France: Fayard, 1989.
- Roucher, Eugénia. *La belle danse ou le classicisme français au sein de l'univers baroque*. Département du développement de la culture chorégraphique. Médiatèque, 2001.
- Ruiz Mayordomo, María José. De la Edad Media al siglo XVIII. En: *Historia de los espectáculos en España*. Editorial Castalia, 1999.
- Scott, Margaret. *The Fourteenth & Fifteenth Centuries. A Visual History of Costume*. Great Britain: B.T. Batsford Ltd. 1986.
- Sparti, Barbara. "Baroque or not baroque –is that the question?"- or Dance in 17th-century Italy. International Convention, Turino, 1993.
- Wölfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

## Teoría y Metodología

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, 2015.

Brooks, Lynn. Dance History and Method. A Return to Meaning. En: *Dance Research*, Vol. 20 No.1, 2002, 33-53. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1290868>

Burke, Peter. Un nuevo paradigma. En: *¿Qué es la historia cultural?* México: 2016.

Cárcamo, Héctor. Hermenéutica y análisis cualitativo. En: *Cinta de Moebio*, Universidad de Chile, septiembre, No.023, 2005.

Chapman, John. The Aesthetic Interpretation of Dance History. En: *Dance Chronicle*, Vol. 3, No. 3, 1979-1980, 254-274 Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1567435>

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs.As.: Adriana Hidalgo Ediciones, 2006.

Gadamer, Hans-Georg. Estética y hermenéutica. En: *Δαμων*. Revista de Filosofía, nº 12, 1996.

Gadamer, Hans-Georg. *Filosofía breve*. (video) Recuperado de:

[www.youtube.com/watch?time\\_continue=7&v=70rvE7W-0vg](http://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=70rvE7W-0vg)

Hernández, Anel. Reseña de ¿Qué es la historia cultural? De Peter Burke. En: *Fronteras de la Historia*, Vol. 15, núm. 2, 2010: 417-421 Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83317305008>

Hutchinson, Anne. *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1998.

Islas, Hilda. *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. México: Secretaría de Cultura, INBA, 2016.

Kougioumtzoglou-Roucher, Eugénia. Le vocabulaire de la danse classique. Problèmes de datation. En: *La Recherche en Danse*, No.4/86-87

Lizarazo Arias, Diego. Hermenéutica, el horizonte del sentido. En: *Íconos, figuraciones y sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004.

Martínez, M. Miguel. Métodos hermenéuticos. En: *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. México: Trillas, 2006.

McNamara, Joann. Dance in the Hermeneutic Circle. En: *Researching Dance: Evolving modes of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

Preston-Dunlop, Valeria. Looking at dances: beyond communication to transaction. En: *Dance and the performative*. Verve Publishing, 2002: 259-280

Sparti, Barbara y Adshead-Lansdale, Janet. Dance History: Current Methodologies. En: *Dance Research Journal*, Vol. 28, No. 1 1996: 3-6. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1478101>

Tortajada, Margarita. En busca de pruebas: la historia de la danza. En: *Casa del Tiempo*, vol.VII, época III, núm.81, octubre 2005: 44-47

### **Bibliografía general**

Andreella, Fabritio. *El cuerpo suspendido*. México: INBAL, 2010.

Anónimo. *Manuscrito de Bruselas* (ca.1491) Bibliothèque Royale 9085.

Archer, Kenneth y Hodson, Millicent. Ballets perdidos y encontrados. Restauración del repertorio del siglo 20. En: Adshead-Landale, Janet y June Layson (edit.), *Historia de la danza. Una introducción*. CENIDID-INBA, 1997: 115-127

Brooks, Lynn. Dance History: Coming of Age. En: *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 20, No. 3, 1986, 39-48. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3332432>

Clayton, Ewan. *La historia de la escritura*. España: Editorial Siruela, colección El Ojo del Tiempo, 2013.

Didi-Huberman, Georges. *El bailar de soledades*. España: Pre-Textos, 2008.

Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo*. México: Lumen, 2008.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

Rodríguez Vallés, Ernestina. *La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, s.f.

Waite, Philippa. and Judith Appleby. *Beauchamp-Feuillet Notation: A Guide for Beginner and Intermediate Baroque Dance Students*. Cardiff: Consort de Danse Baroque, 2003.

## Glosario

Beauchamp, Pierre (1636-1705) bailarín y coreógrafo, fue maestro personal de Luis XIV durante más de 20 años. Se le atribuye la codificación de las cinco posiciones de los pies como base de la técnica barroca y la invención del sistema de notación que Feuillet publicó en 1700.

Catalina de Medici (1519-1589) noble italiana, se casó en 1533 con el futuro rey de Francia, Enrique II. Llevó con ella una extensa comitiva que incluía varios maestros de danza y organizadores de eventos. Con ellos impuso en la corte francesa la tradición italiana de los grandes espectáculos como forma de impresionar a propios y extraños. En estos eventos participaban los miembros de la familia real y los cortesanos.

*Double*: paso de danza registrado en los tratados de danza desde el siglo XV, consistía en tres pasos. El nombre (doble) posiblemente alude a los dos pasos que se dan con el mismo pie: por ejemplo, doble izquierdo= IZQ-der-IZQ

*En dehors*: se refiere a la rotación de las piernas hacia afuera desde la articulación fémur-cadera. En el siglo XVIII esa rotación alcanzó los 45°.

Feuillet, Raoul-Auger (1665-1710) bailarín y coreógrafo, publicó *Chorégraphie* en 1700, libro en el que explica el sistema de notación inventado en realidad por Beauchamp unos 25 años antes. Publicó también el *Traité de la cadence* y numerosos libros donde consignó coreografías con este sistema.

*Fleuret*: paso de danza que aparece en los documentos desde fines del siglo XVI. Pierre Rameau lo describe con precisión en su libro *Le Maître à Danser* (1725). Consiste en tres pasos en *relevé*.

*Glissé*: movimiento que consiste en deslizar el pie rozando el piso. Forma parte de algunos *pasos de danza*

*Mouvement*: combinación de *plié* y *relevé* con que se iniciaba todo *paso de danza* en la técnica barroca. El *plié* se hacía en el tiempo débil de la música (*upbeat*) y el *relevé* en el tiempo fuerte (*downbeat*)

Pavana: género dancístico característico del siglo XVI. Danza de pareja de forma procesional (se bailaba con las parejas una detrás de otra describiendo un círculo en el salón). Era lenta y de carácter solemne. De origen italiano, se difundió por toda Europa. Generalmente era seguida de la Gallarda, danza que incluía saltos y variaciones que exigían virtuosismo por parte del bailarín.

*Pas de Bourrée*: paso de danza que consistía en dos pasos en *relevé* seguidos de un pequeño salto. Podría decirse que es un *fleuret* que termina en *jeté*.



*Plié*: flexión de la(s) rodilla(s)

Rameau, Pierre (1674-1748): maestro y teórico de danza, publicó en 1725 *Le Maître à Danser*, libro fundamental para conocer la técnica y el estilo de la danza barroca.

*Relevé*: elevación del cuerpo. Puede significar simplemente estirar las rodillas después del *plié* o elevarse sobre el metatarso.