

# PROFESIÓN: COREOTECARIA<sup>1</sup>

Victoria Mateos de Manuel

Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid

## coreoteca

Del gr. χορεία *choreía* 'danza en coro' y θήκη *thékē* 'caja'.

1. **f.** Institución cuya finalidad es la adquisición, conservación, estudio y exposición de la danza y otras artes que quedan asociadas a la creación y preservación de la primera.
  2. **f.** Conjunto medianamente ordenado de un número considerable de danzas y otras artes asociadas a la primera.
  3. **f.** Soporte donde se colocan danzas.
  4. **f.** Conjunto de danzas y otras artes en una **coreoteca**.
  5. **f.** Figura frecuente en el nombre particular de algunas colecciones de danza y otras artes: 'Coreoteca de Autores Modernos'.
- V. «RATÓN de coreoteca»

## coreotecario, ria, rie

Del lat. *choreothecarius*.

1. **n.** Persona encargada del cuidado, organización y diversas tareas técnicas en una coreoteca.
2. **adj.** Perteneciente o relativo a una coreoteca.

Fig. 1. Definición de las entradas 'coreoteca' y 'coreotecario'.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este artículo, a fecha 16 de octubre de 2019, se encuentra actualmente en revisión en la revista *Escena Uno*.

<sup>2</sup> Estas definiciones son una copia literal, con ligeras modificaciones pero manteniendo la estética tipográfica de su edición online, de las definiciones para las entradas 'biblioteca' y 'bibliotecario/a' en los diccionarios María Moliner y de la Real Academia Española. Véase Jarraud Milbeau, Annie/ Ramón Jarraud, Silvia/ Ramón Jarraud, Fabián/ Ramón Jarraud, Helena (1998), *María Moliner. Diccionario del uso del español*; Madrid, Gredos; pág. 370; Real Academia Española (1970), *Diccionario de la lengua española*; Madrid, Espasa-Calpe, pág. 180.

No es ésta una profesión muy extendida. Apenas recién acristianada. Ni siquiera convenientemente remunerada. Tampoco en demasía conocida a pesar de que, si bien preterida, por lo menos desde el siglo XV existen coreotecarios: gentes que han hecho de la conservación de la danza su oficio.

Es en ese siglo cuando surgen los primeros sistemas de notación cinética. Se trata de, como explica Beatriz Martínez del Fresno, los así llamados «manuscritos de las basses danses», que mostraban, «junto con la música, los pasos mediante letras que son las iniciales del término en cuestión (R = révérence; s = simple; d = double; b = branle; r = reprise)».<sup>3</sup> No obstante, no será hasta finales del siglo XVII cuando surja un método de notación en sentido propio; es decir, un procedimiento de transcripción de la danza al modo en que el método es entendido a partir de la ciencia moderna frente a la física cualitativa y finalista propia del aristotelismo: fórmula matematizable, cuantificable y, por ende, universalmente válida frente a la contingencia y peculiaridad de lo atributivo en cada cuerpo. Nos referimos a las iniciáticas *Lettres Pattentes* de 1663 del maestro de danza de Luis XIV, Pierre Beauchamps, y la urbanización de su propuesta de notación por parte de Raoul-Auger Feuillet en su *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, publicado en 1700.

El modo de exposición de la danza en el sistema de Feuillet poco tenía ya que ver con los ceremoniales protocolos en los que primaba el aspecto cualitativo y el matiz dancístico que, apenas un siglo antes, recomendaba Baltasar de Castiglione en *El cortesano* (1528). El garbo en el bailar, que incluía, incluso, el defecto o un cierto descuido en las formas, era un modo útil en extremo para prosperar, por medio del eufemísticamente llamado disimulo, en el fullero y corrupto escenario de las intrigas palaciegas. En la numismática mente renacentista de Castiglione, la gracia en el ademán y el porte gallardo en el bailarín le proporcionaban las herramientas estilísticas idóneas, cual «perfecto cortesano», para su ascenso en el entramado áulico. Era el arte de la, así denominada, *sprezzatura*, la cual era explicada por Castiglione con un ejemplo plástico: frente a «nuestro micer Pier Paulo», quien va «á su modo con aquellos saltillos y con aquellas sus piernas estiradas de puntillas, sin menear más la cabeza que si fuese un

---

<sup>3</sup> Martínez del Fresno, Beatriz (2000), “Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”, Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (coord.), *I Jornadas de Danza e Investigación*; Murcia, Jornadas de Danza e Investigación; pp. 11-24.

palo, y todo con tanta atención que no parece sino que va contando los pasos», «Roberto danza mejor que todos, pues por mostrarse muy descuidado se dexa caer la capa y los pantufos, y así va danzando sin mirar en nada».<sup>4</sup> Parte del arte del movimiento consistía, pues, en el subterfugio somático, en hacerse pasar por tonto en determinados momentos; es decir, en «bailar equívoco», haciendo que lo fingido pareciese natural y que lo estudiado semejase ser espontáneo. *Sprezzatura* es quizás un término demasiado ajeno para nosotros, españoles, pero este término renacentista no es otra cosa muy distinta de lo que en el flamenco denominamos «duende».

Por el contrario, frente a este carácter escurridizo y fingido del consejo o indicación recomendable para el novicio palatino en Castiglione, en el contexto de surgimiento de la Académie royale de Danse en 1661 y, en consecuencia, del ballet como disciplina erigida sobre la consecución rigurosa de una serie de reglas técnicas, la danza ya no será tematizada desde una suerte de manifestación prudente o juicio corporal en situación, sino a través de un estricto compendio de normas en que el cuerpo y el espacio se desvisten de todo bizantinismo accesorio para quedar destilados en su génesis primordial: número, orientación y signo.

Lo explica con detalle Ibis Albizu, destacada especialista en el contexto hispanohablante de la filosofía moderna de la danza.<sup>5</sup> En el sistema de Feuillet, tanto la representación del espacio como también la del movimiento y el bailarín, se desdibujan hasta maquillar, a modo de estricta propuesta racionalista, el contexto burgués de producción de sentido de tal discurso notacional. En primer lugar, el espacio gráfico para la notación deja de simbolizar un lugar concreto (un salón de baile o un teatro), para comenzar a expresar una gélida área abstracta en la que sólo hay direcciones de posibles desplazamientos: «arriba, abajo, derecha, izquierda, diagonal...».<sup>6</sup> Asimismo, esta asepsis que cobra la descripción de la danza se observa en vocabulario propio del ballet: frente a la semántica evocativa de las «basses danses», con términos como «reverencia» o «balanceo», comienza ahora a declinarse y acotarse en el ballet con precisión

---

<sup>4</sup> Castiglione, Baltasar de (1873), *Los cuatro libros del Cortesano* (traducción de Juan Boscán, 1534); Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra; pág. 74-75.

<sup>5</sup> Albizu, Ibis (2017). «La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, nº 16, 93-102; véase también Albizu, Ibis (2016): *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a Feuillet pasando por la "Académie Royale de Danse" de Luis XIV* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 95.

quirúrgica la gramática básica del movimiento o «*kinèmes*», término propuesto por Eugénia Roucher: «plié, élevé, déplacement, pose». <sup>7</sup> Direcciones y directrices de movimiento que, además, se presentan a modo de acontecimiento genético: son observadas y descritas por medio de un plano cenital que es capaz de convertir la secuencia coreográfica en un único momento y escena, como si la partitura notacional consiguiese compactar el desenvolvimiento de los hechos en un todo ya pensado de antemano en la mente de Dios. Es decir, haciéndose una trasposición de la semántica teológica, esta grafía cenital y temporalmente hiperdensa de Feuillet sería una suerte de «predestinación notacional», debate fuertemente incardinado en el siglo XVII con el jansenismo.

Feuillet establece prioritariamente una vista del salón en el que se baila, una imagen simultánea de la coreografía de toda la pieza a vista de pájaro, presentando de un solo golpe, haciendo estático, lo que en realidad sucede en el tiempo, y simbolizando mediante pequeños signos estenográficos la posición de los pies, los pasos, los brazos, etc. <sup>8</sup>

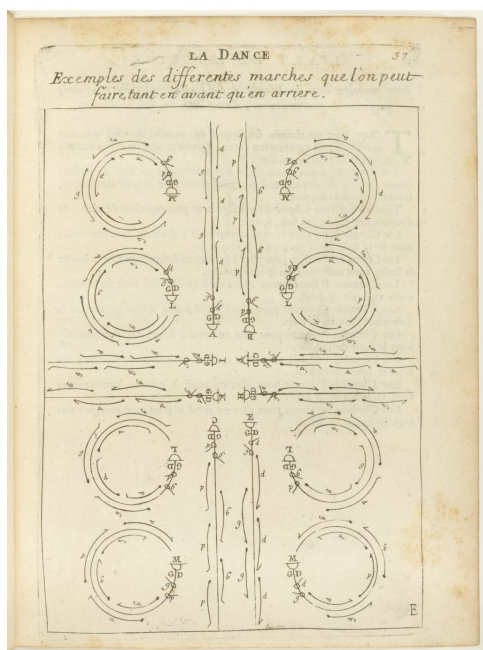


Fig. 2. Raoul-Auger Feuillet (1700), *Choregraphie ou l'art de decrire la dance* [...]. <sup>9</sup>

<sup>7</sup> En Guy, Priscilla (2016), «Where is the coreography? Who is the choreographer? Alternative Approaches to Choreography through Editing», en Rosenberg, Douglas (ed.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*; Oxford, Oxford University Press, pp. 591-610, p. 593.

<sup>8</sup> Martínez del Fresno, Beatriz, op. cit., p. 13.

<sup>9</sup> Feuillet, Raoul-Auger (1700), *Choregraphie ou l'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs*; París, Chez l'Auteur et Michel Brunet, p. 37. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048479h/f122>. image.r=feuillet%20choreographie (última consulta el 12 de octubre de 2019).

Asimismo, tal y como se observa en la figura 2, en este esquema notacional el movimiento deja de atender a superfluas pero estilosas garambainas y se reduce a mera extensión sin cualidad o matiz alguno. No hay ya ese arte de bailar al desdén, ese «como quien no quiere la cosa» de la caidita displicente de capa y pantufos que planteaba Castiglione. Ahora quedan tan solo patrones y normas no sólo en el movimiento sino también en el bailarín. Se elimina toda caracterización sociocultural del sujeto en la representación: depurado de su emperifollada y melindrosa cortesía en el Renacimiento, la grafía barroca del bailarín queda acrisolada en una austera y muy diestra línea.

Asimismo, la fundación de la Académie royale de Danse y, en consecuencia, la erección de la danza como espectáculo *per se* y no mero *divertissement*<sup>10</sup>, ha de comprenderse en el contexto de la querrela entre clásicos y modernos que se está produciendo en el siglo XVII francés y que conducirá, de la mano del cardenal Richelieu y la instauración del absolutismo, a la fundación de la Academia Francesa en 1634.<sup>11</sup> Esta institución trató de ortopedizar el arte poniéndolo al servicio del Estado, promocionando la redacción de manuales para la unificación del estilo, como *Arte poético* de Boileau (1674)<sup>12</sup>, que los artistas aupados por el *establishment* habrían de seguir para encajar en el desaborido gusto clásico del *docere et delectare*: verosimilitud, preceptismo, decoro. Al margen

---

<sup>10</sup> Reproduzco, a continuación, una traducción propia desde el alemán de las definiciones para las entradas «entrée», «entremets» y «divertissement» en el léxico del ballet.

«ENTRÉE (francés, *entrada*). Dícese en el ballet de la actuación que da paso a un nuevo número. Principalmente, los *divertissements* están divididos en diferentes entradas. En el ballet-ópera de principios del siglo XVIII este término también es la designación para un acto.» Koegler, Horst/ Günther, Helmut (1984), *Reclams Ballettlexikon*; Stuttgart, Philipp Reclam, p. 143.

«ENTREMETS (francés, *entremeses*), en la Edad Media tardía y el Renacimiento temprano se llamaban así a los intermedios surgidos de interpretaciones musicales, bailes o escenas de pantomima entre las distintas marchas de un banquete. Fueron especialmente conocidos los entremeses en el patio de los duques de Borgoña. Se trataron de pasos previos a las posteriores escenas de ballet.» Koegler, Horst/ Günther, Helmut, *op. cit.*, p. 143.

«DIVERTISSEMENT (del italiano *divertire*, entretenerse, conversar), eran inicialmente las piezas de danza y canto que tenían lugar en obras escénicas. Ellas tenían lugar normalmente entre actos o al final de una pieza. También podían ser episodios intercalados que tenían que ver de una manera laxa con la trama principal (por ejemplo, como coronación festiva de un acontecimiento). Los *divertissements* eran comunes en muchas óperas tempranas, desde Rameau (*Platea*) y Gluck (*Ifigenia en Áulide*) hasta Gounod (Fausto) y Saint-Saëns (*Sansón y Dalila*). En los grandes ballets de acción a finales del siglo XIX los *divertissements* se encontraban a modo de consecuencia de los bailes del último acto (por ejemplo, en *Copelia* y *La bella durmiente*). No obstante, también podían encontrarse en momentos anteriores (por ejemplo, *El lago de los cisnes*). Esto significa que serán también considerados consecuencias arregladas de solos, *pas de deux* y pequeños bailes en grupo para un programa de concierto dancístico.» Koegler, Horst/ Günther, Helmut, *op. cit.*, p. 123.

<sup>11</sup> Le Moal, Philippe (dir.) (2008), *Dictionnaire de la danse*; París, Larousse; pp. 682-694; Cohen, Selma Jean (ed.) (1998), *International Encyclopedia of Dance*; New York/ Oxford: Oxford University Press, pp. 130-132.

<sup>12</sup> Delaporte, P.V. (ed.) (1970), *L'Art poétique de Boileau commenté par Boileau et par ses contemporains*; Genève, Slatkine Reprints. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k22176c/f3.image.r=boileau%20art%20poetique> (última consulta el 13 de octubre de 2019).

quedarían autores proclives a la jácara y la sandunga como Mathurin Régnier (1573-1613) o Théophile de Viau (1590-1626), quienes, si me permiten la ironía, tuvieron la decencia de morir antes de la fundación de la Academia Francesa.

El Barroco europeo estaba hasta entonces fuertemente influido por las corrientes italiana y española, que eran gustosamente imitadas, tal como se ve en obras teatrales como *El Cid* de Pierre Corneille (1636), inspirada en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1615), o *Don Juan* de Molière (1665), basada en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1616). Asimismo, Lope de Vega había publicado en 1609 una poética que fue fundamental, amén de «una combinación inédita», para la concepción escénica barroca del teatro de corral y la configuración de la danza en el espacio escénico: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.<sup>13</sup> En esta poética, si bien se respetaban normas clásicas como el decoro –la forma de hablar tiene que ser coincidente con el contenido– o la regla aristotélica de las tres unidades, se introducían elementos rompedores como el planteamiento de un género híbrido como la tragicomedia, el elogio del travestismo en las mujeres (muy del gusto del público de la época) o la variación en la aristotélica unidad de tiempo que, lejos del escueto día, podía estirarse años porque, al decir de Lope, «la cólera de un español sentado no se temple si no le representan en dos horas hasta el Final Juicio desde el Génesis».<sup>14</sup> La unidad de acto (introducción-nudo-desenlace), sin embargo, se respetaba fielmente en la estructura del teatro del corral, en que tenían lugar tres actos separados por tres entreactos o entremeses. Estos momentos entreverados eran, esencialmente, bailes. Mas no tenían un carácter anecdótico en Lope, sino propiamente ritual y trágico al estilo griego, pues «parece imita el coro antiguo» y «lo aprueba Aristóteles y tratan Ateneo, Platón y Jenofonte».<sup>15</sup> En el contexto de lucha por la hegemonía cultural en Europa, la estilización del ballet en Francia como espectáculo en sí, frente a esta hibridación plebeya de las artes escénicas en el teatro español, era una forma de diferenciación y pugna entre estéticas nacionales: desaborido – pero soberbio y preciso– racionalismo francés frente al tragicómico, mas donairoso, corral español.

---

<sup>13</sup> Marco, José María (2019): *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*, prólogo de Gabriel Albiac. Madrid: Editorial Insólitas, p. 311.

<sup>14</sup> Lope de Vega, (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html) (última consulta el 12 de octubre de 2019).

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. p.

Esta contienda simbólica se producía, además, en un contexto en que la danza aún no había sido elevada a «Arte Bello», nomenclatura para referirse a las artes que se desarrolla en el siglo XVIII, época en que habrá oscilaciones taxonómicas. Por un lado, en la obra de Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, publicada en 1746, sí aparecerá la danza como una de las Bellas Artes junto con la pintura, la música, la poesía y la escultura.<sup>16</sup> Sin embargo, en la Escuela de Bellas Artes, nombre que se da en 1793 a la École Académique fundada por Mazarin, se incluirán las anteriores artes liberales del Renacimiento, constando en esta nueva clasificación la música pero no la danza.<sup>17</sup>

El sistema de notación racionalista de Feuillet en el siglo XVII generó, en consecuencia, una perversa ficción: la impresión de que la danza es una experiencia autónoma en la que el sujeto de ejecución es circunstancial y sustituible, ya que, por medio de una traducción exacta de la fórmula notacional a cualquier cuerpo, podría reproducirse –sin falla alguna– la obra coreográfica. En este modelo de conservación cinética no habría «interpretación» en el sentido propio del término; es decir, una ejecución no sólo mediada por la técnica sino plagada de matices y tamizada por la capacidad expresiva del bailarín. Por el contrario, nos hallaríamos tan solo ante una precisa, perfecta y depurada realización técnica que se desenvolvería con total independencia del sujeto ejecutor de la danza. Es decir, en este modelo notacional barroco hay un intento de conquistar la experiencia de la danza y el carácter transitorio y efímero del movimiento, transmitiéndolos en el rigorismo de dos únicos valores cuantificables y transubstanciables: número y extensión.

Mas aquí precisamente comienza la dificultad epistémica y el interés filosófico por el campo de la danza, es decir, la especificidad de la aquí acuñada profesión «coreotecaria» frente a la de su fuente bibliotecaria: las anomalías en la conservación de esta disciplina –la danza– respecto a otras artes, como puede ser el libro. La mimesis moderna, entendida en este sentido sistemático de repetición de una fórmula, no deja de

---

<sup>16</sup> Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*; Paris, Chez Durand. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582533.r=Charles%20Bateux%20Les%20Beaux-Arts%20réduits%20à%20un%20même%20pr%C3%ADncipe?rk=21459;2> (última consulta el 13 de octubre de 2019).

<sup>17</sup> Soriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz Samaniego, revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Akal, pp. 135-137; 409-411.

ser una devaluación del inicial concepto griego de imitación. Frente a la propuesta estética moderna, que considera que en la sistematización y regulación del movimiento se conserva lo esencial, por el contrario, la mimesis griega planteaba la cuestión de que lo fundamental residía precisamente en la fuerza expresiva de ejecución, la cual difícilmente podía ser reducida a fórmula que, por cuantificable, se redujese a su mera aplicación programática. La *triunica choreia*, expresión acuñada por Zielinski en 1923, se refería al arte expresivo y catártico basado en la interacción orgánica entre poesía, música y danza que dará lugar al género trágico y que «constituía no sólo una ceremonia de los sacerdotes, sino también un espectáculo para las masas» encaminado hacia la sanación de la comunidad.<sup>18</sup> Inicialmente la *triunica choreia* no consistía en mera imitación o copia, no se trataba de exclusiva «representación» o «imitación ficticia», sino que «el actor griego trata[ba] de hacer presente al personaje que encarna[ba] viviéndolo a fin de conseguir que los espectadores simpati[zas]en con él».<sup>19</sup> La mimesis era, por lo tanto, en su origen trágico, una labor viva en la que no había mera reproducción sino, principalmente, expresión y manifestación de emociones, sentimientos e instintos. En este sentido, el sujeto escénico no era mera masa indiferenciada, permutable y sujeta a leyes gravitatorias, sino carne insustituible y rubricada con un sello propio que vivificaba en cada acto escénico la obra.



Fig. 3. Edward Muybridge (1887), «Woman Dancing (Fancy)» en *Animal Locomotion*

<sup>18</sup> Tatarkiewick, Wladyslaw (1987), *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Ma Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero; Madrid, Akal, pp. 23.

<sup>19</sup> Oliva, César/ Torres Montreal, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, p. 35.



Ahora bien, si la danza acontece ligada a su interpretación por parte de un sujeto específico, ¿cómo conservar la danza, en el sentido de peculiaridad o matiz en la expresión, de preservación de la gracia, una vez finalizado el acto escénico? Mi hipótesis para la creación de un proyecto coreotécnico, es que nos hallamos ante un problema de causalidad aristotélica, pues en la danza, frente a otras manifestaciones artísticas como pueden ser la pintura, la escultura o el libro, no hay una distinción meridiana entre sujeto y objeto de creación, ya que ambos coinciden. En la danza, la causa eficiente (el cuerpo que baila), la causa material (el cuerpo que se baila) y la causa formal (el cuerpo bailando) son una y la misma cosa.<sup>20</sup> Cuando acaba la representación, exceptuando casos como el *screendance* en que la interacción de la danza con el video es el objetivo estético frente a la idea de que el encuadre propio de la danza sea el paisajístico propio del «stage space»,<sup>21</sup> en la danza no permanece un producto acabado, sino que el objeto artístico se va produciendo y diluyendo con su propia ejecución corporal. Y, de conservarse algo de esa danza acontecida, no lo hace la causa formal (el cuerpo bailando), sino que se produce una sublimación y deslocalización del producto artístico que dificulta la cuestión de la autoría al multiplicar los objetos artísticos derivados y sus sentidos: fotografías, dibujos en vasijas, apuntes, grabados, cuadros, partituras de notación cinética, cine, reseñas de espectáculo, pasajes entreverados en tramas literarias, metáforas en la historia del pensamiento o, incluso, la recuperación de la oralidad a través de la enseñanza de cuerpo a cuerpo, tal y como propuso el modelo pedagógico de Isadora Duncan.

---

<sup>20</sup> Véase Aristóteles, *Metafísica* V, 2, 1013a24-b29, traducción de V. García Yebra, Gredos, citado en Navarro Cordón, Juan Manuel/ Calvo Martínez, Tomás (ed.) (1982), *Textos filosóficos. Antología*; Madrid, Ediciones Anaya, p. 80.

<sup>21</sup> Véase Guy, Priscilla (2016), *op. cit.*



Fig. 4. Edward Steichen (1921), *Wind Fire. Therese Duncan on the Acropolis*

Lo efímero de ese «ser de la danza» se conserva, por lo tanto, en formas de «no-ser danza», y una coreoteca sería un espacio en que diversos formatos artísticos y de documentación habrían de interactuar y ser expuestos. La idea de una coreoteca nos obligaría entonces a repensar la noción de patrimonio, pues el archivo no podría ya ser concebido en términos de autenticidad, pureza, verdad o mera fijación o verdad, ya que la coreoteca es, en sí, el producto de una cadena de hibridaciones, silencios y superposiciones que conservan, más que un baile, su aura a través de la cadena de transferencias de sentido que se produce entre formatos artísticos. En una coreoteca no se trataría, por lo tanto, de mostrar objetos cerrados, sino más bien el proceso de resignificación y generación de nuevos sentidos entre soportes estéticos. Se trataría entonces de repensar la noción de archivo no ya en términos de posesividad o clausura sino de habitabilidad del don: tal y como muestra la disolución de la danza, si bien no es posible capturar o contener en un objeto el matiz, la expresión o la experiencia liminal, se trata ahora de conservar las condiciones y trazas auráticas para que ésta, la danza, pudiese de nuevo manifestarse. Y manar.

## BIBLIOGRAFÍA

Albizu, Ibis (2016): *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a Feuillet pasando por la “Académie Royale de Danse” de Luis XIV* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Albizu, Ibis (2017). «La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, nº 16, 93-102

Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*; Paris, Chez Durand.

Castiglione, Baltasar de (1873), *Los cuatro libros del Cortesano* (traducción de Juan Boscán, 1534); Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra

Cohen, Selma Jean (ed.) (1998), *International Encyclopedia of Dance*; New York/Oxford: Oxford University Press

Delaporte, P.V. (ed.) (1970), *L'Art poétique de Boileau commenté par Boileau et par ses contemporains*; Genève, Slatkine Reprints.

Feuillet, Raoul-Auger (1700), *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs*; Paris, Chez l'Auteur et Michel Brunet

Guy, Priscilla (2016), «Where is the choreography? Who is the choreographer? Alternative Approaches to Choreography through Editing», en Rosenberg, Douglas (ed.), *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*; Oxford, Oxford University Press, pp. 591-610.

Jarraud Milbeau, Annie/ Ramón Jarraud, Silvia/ Ramón Jarraud, Fabián/ Ramón Jarraud, Helena (1998), *María Moliner. Diccionario del uso del español*; Madrid, Gredos.

Koegler, Horst/ Günther, Helmut (1984), *Reclams Ballettlexikon*; Stuttgart, Philipp Reclam

Le Moal, Philippe (dir.) (2008), *Dictionnaire de la danse*; Paris, Larousse

Lope de Vega, (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html) (última consulta el 12 de octubre de 2019).

Marco, José María (2019): *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*, prólogo de Gabriel Albiac. Madrid: Editorial Insólitas

Martínez del Fresno, Beatriz (2000), “Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”, Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (coord.), *I Jornadas de Danza e Investigación*; Murcia, Jornadas de Danza e Investigación; pp. 11-24.

Navarro Cordón, Juan Manuel/ Calvo Martínez, Tomás (ed.) (1982), *Textos filosóficos. Antología*; Madrid, Ediciones Anaya

Oliva, César/ Torres Montreal, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra

Real Academia Española (1970), *Diccionario de la lengua española*; Madrid, Espasa-Calpe

Soriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz Samaniego, revision de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Akal

Tatarkiewick, Wladyslaw (1987), *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Ma Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero; Madrid, Akal