



El Artista
ISSN:
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

El origen de la danza y la reprobación de acciones deshonestas Prácticas cortesanas, danzas y escrituras: análisis de los Discursos sobre el Arte del Dançado de Juan de Esquivel Navarro

Zuain, Josefina

El origen de la danza y la reprobación de acciones deshonestas Prácticas cortesanas, danzas y escrituras: análisis de los Discursos sobre el Arte del Dançado de Juan de Esquivel Navarro

El Artista, núm. 20, 2023

Universidad de Guanajuato

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87476070001>

El origen de la danza y la reprobación de acciones deshonestas Prácticas cortesanas, danzas y escrituras: análisis de los Discursos sobre el Arte del Dançado de Juan de Esquivel Navarro

Josefina Zuain
Universidad de Salamanca, España
josefinazuain@gmail.com

El Artista, núm. 20, 2023
Universidad de Guanajuato
Recepción: 22 Marzo 2023
Aprobación: 03 Julio 2023

Resumen: El presente artículo analiza de qué manera *Discursos sobre el arte del dançado*, escrito y firmado por Juan de Equivel Navarro, publicado en Sevilla en 1642, funciona al mismo tiempo como un dispositivo de legitimación de determinadas prácticas de danza, un elemento de validación de los circuitos de poder, un instrumento pedagógico y una disertación moral del cuerpo. Analizaremos de qué manera, el libro se presenta como resultado de la puesta en escritura de relaciones entre el desarrollo de la imprenta, la persistencia de un pensamiento vinculado a tradiciones medievales y las modas de la corte española del siglo XVII en sinergia con las cortes de Francia e Italia. Nos abocaremos al análisis crítico de los modos de argumentación del primer capítulo del tratado de Esquivel, para observar de qué manera la razón de nombres opera en la regulación de las danzas en un proceso que codifica gestos y diseña espacios, acercando el danzar a la lógica del lenguaje porque pretende dotar de un carácter razonable a las llamadas acciones honestas, es decir, un carácter inteligible: sin equívocos.

This paper analyzes how *Discursos sobre el arte del dançado*, written and signed by Juan de Equivel Navarro, published in Seville in 1642, works at the same time as a legitimizing device for the practice of dance, an element of validation of power, a pedagogical instrument and a moral dissertation of the body. We will analyze how the book is presented as a result of the writing of relationships between the development of printing, the persistence of a thought more linked to medieval traditions and the fashions of the Spanish court of the seventeenth century in synergy with Europeans court from France and Italy. We will focus on a critical analysis of the modes of argumentation of the first chapter of Esquivel's treatise, to see how the reason for names operates in the regulation of dances in a process that codifies gestures and designs spaces, bringing dancing closer to the logic of language. , because it intends to provide a reasonable character to the so-called honest actions, that is, an intelligible and unequivocal character.

Palabras clave: Danza Cortesana, Imprenta, Danza, Reglas de cortesía, Juan de Equivel Navarro.

Abstract: This paper analyzes how *Discursos sobre el arte del dançado*, written and signed by Juan de Equivel Navarro, published in Seville in 1642, works at the same time as a legitimizing device for the practice of dance, an element of validation of power, a pedagogical instrument and a moral dissertation of the body. We will analyze how the book is presented as a result of the writing of relationships between the development of printing, the persistence of a thought more linked to medieval traditions and the fashions of the Spanish court of the seventeenth century in synergy with Europeans court from France and Italy. We will focus on a critical analysis of the modes of argumentation of the first chapter of Esquivel's treatise, to see how the reason for names operates in the regulation of dances in a process that codifies gestures and designs spaces, bringing dancing closer to the logic of language. , because it intends to provide a reasonable character to the so-called honest actions, that is, an intelligible and unequivocal character.

Keywords: Courtesan Dance, Printing, Dance, Courtesy rules, Juan de Equivel Navarro.

Introducción

Mi intento es reprob. Operación uno: definir para descartar lo otro.

Releer, recorrer y volver a estudiar los textos de danza escritos y publicados en el período inmediatamente posterior a la invención de la imprenta, son acciones que se implican en sí mismas con la experiencia de tomar contacto con los códigos de comportamiento e interacción social de aquella época. Esta puesta en relación da lugar a la comprensión del contexto de emergencia de los tratados en sí mismos y en cuanto modalidad textual con características bien definidas.

El auge de los tratados de danza, como los tratados y compendios en otras áreas de conocimientos y prácticas contrasta con la escasez de documentos anteriores a la invención de la imprenta que se encargan de la danza como asunto. Podemos señalar que los tratados de danza en cuanto emergentes ponen de relieve las funcionalidades y los usos de la imprenta en cuanto dispositivo de difusión, así como la importancia otorgada a los códigos de comportamiento por parte de la sociedad cortesana y cómo estos circularon en los salones de baile constituyendo parámetros del buen danzar, del buen cuerpo y de la “justa” interacción entre damas y caballeros.



Figura 1

La coyuntura que describimos es una condición específica respecto del surgimiento, producción y difusión de los contenidos escritos especializados en danza de los siglos XVI y XVII, porque implica no sólo la definición de la práctica, sino también los usos y funciones sociales otorgados a la danza dentro de palacios e iglesias, donde las relaciones sociales devinieron una serie estricta de códigos y protocolos de comportamiento. En este entramado, cobran sentido e impulso las declaraciones de Esquivel Navarro respecto de las reparticiones morales de los comportamientos durante el baile, lo que en este apartado llamamos operación uno: definir para descartar lo otro:

Y porque mi intento es reprobado (como reprobado) en este Tratado todo movimiento ilícito dançando, o baylando; digo, que toda deshonestidad y descomposturas lasciuas del cuerpo, desluze y desdora la persona que las obra; por lo qual los grandes señores Dançan tan compuesto y graue. Y pues que en todo desseamos imitarlos, como se vê por las galas y otros vsos, pues siempre apeteçemos los superiores, razon es imitarlos en esto, siguiendo el asseo y buen modo de Dançar destes Principes. (Esquivel Navarro. F. 5)

Así como Chartier nos lo recuerda cuando afirma que “el libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” (Chartier R. 1997, p. 25), de la misma manera, la danza y sus libros, su práctica y sus modos de circulación conforman ejes de innumerables relaciones algunas de las cuales pretendemos abordar a lo largo de este artículo.

El análisis de los *Discursos sobre el Arte del Dançado* nos dará pautas para comprender la normativización de los cuerpos y el protocolo de la sociedad cortesana, el libro de danza como dispositivo de poder y la codificación del comportamiento en los bailes como llave de acceso a un circuito social.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, encontramos muchos textos abocados a la educación del “buen” cortesano, textos en los que se define aquello que no debe hacerse tanto como se detallan los nodos en que se han de hacer muchas acciones cotidianas. En los manuales del buen comportamiento cortesano se destaca el valor de la escritura como medio eficaz para lograr con precisión y éxito la edificación y multiplicación de agentes sociales que serán, en todo, acordes a las normas sociales. La escritura aparece como garante, al mismo tiempo, de la transmisión y de la persistencia del comportamiento social que se pretende imponer, ya que se trata de una esencia moral de la conducta y ello es lo que dichos tratados contienen, difunden y conservan. Los textos son escritos como agentes de las “buenas” maneras de la “buena” sociedad.

La descripción, catalogación, archivación y difusión de las buenas maneras se encarnan también en una intención de conseguir un “buen” escribir, una precisión escritural que define “objetivamente” una moral del comportamiento. El “buen” escribir es definido como el alcance de una agudeza sustancial, como podemos leer en el famoso tratado de Castiglione titulado *El cortesano*^[1]:

Pero si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca de dificultad (ó por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad á lo que se escribe, y hacen que quien lee, no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y dotrina del que escribe.

La escritura aparece como agente de transmisión en el presente y garante de conservación a futuro, aunque casi siempre, los escritos recomiendan que sea articulada con una “buena” práctica.

Como señala Priasco (1998), la fuente escrita más antigua conocida al día de hoy en España es un manuscrito anónimo titulado *Reglas de Danzar*. El subtítulo del mismo insiste en la noción de que la danza se

aprende danzando, es decir, a danzar no se aprende leyendo sino durante las prácticas, mediante el estudio técnico orientado por un maestro. La advertencia indica que la lectura del documento no es sustituta total para el acceso a la danza con el siguiente subtítulo: *aunque mal se aprende por sólo leer*. El documento se encuentra custodiado por la Real Academia de España de Madrid, junto al documento aparecen otros folios que parecen haber sido copiados por el mismo notario. Tres coreografías, descritas paso a paso, son introducidas con una serie de indicaciones muy precisas respecto de cómo utilizar la capa, la espada y cómo comportarse en el salón de baile. Este pequeño manuscrito es muy valioso, porque describe por partes cómo se realizan las tres coreografías a las que se refiere: la alta, la baja y la pavana italiana; danzas que aparecerán en el tratado de Esquivel Navarro, pero sin tanto detalle y precisión en la descripción de los pasos que las componen.

A la difusión de la danza la acompaña el desarrollo de las escuelas, la figura del maestro como persona que desea ingresar a ofrecer sus servicios a la corte y los tratados escritos que son dispositivos de legitimación para los maestros en plena competencia laboral. Si bien los escritos en España tomaron variadas formas y extensiones, la documentación disponible y catalogada al día de hoy es escasa.

Entre prácticas, códigos sociales y escrituras de difusión van tomando forma los cuerpos cortesanos. El código de comportamiento se difunde haciendo sinergia con la circulación del libro lo que provoca una tendencia en los modos de vincularse de la sociedad. Es decir, en tanto y en cuanto se trata precisamente de una moda, consideramos que no deben de haberse requerido de dispositivos radicalizados de censura directa para ejercer el gesto de reprobación de los modos de comportamiento que pasaron a formar parte del conjunto de las “malas” maneras. De hecho, por ejemplo, en el tratado que estamos analizando, si bien el título anuncia que reprueba las acciones deshonestas, no será éste un asunto abordado extensamente por el autor.

La sociedad organizada en torno a una serie de códigos definidos como aquello que está “bien” se conforma a sí misma como aparato de evaluación, selección y descarte, porque define al interior de sí aquellas gesticulaciones, ritmos y maneras que son válidas y aquellas que no lo son. En este sentido, la letra escrita es una condición indispensable para la circulación de las reglas. A través del dispositivo-libro se elabora una jerarquía moral de los gestos y es la publicación un gesto fundante para sí misma. La imagen del buen cortesano, aquel que lleva un buen ritmo, aquel que porta un buen cuerpo, aquel que adquiere buena forma, aquel que integra sus actuaciones con una noción de justa medida, es la imagen que encarna la moda de la sociedad cortesana.

Sobre este sistema de pensamiento, se sostienen los elementos que empujan el desarrollo de códigos dancísticos de complejidad creciente. Entre estos transcurso, emerge y se difunde ampliamente el libro titulado *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* publicado en la

península ibérica en 1642. Como ya señalamos este escrito es posterior a la publicación de otros tratados de danza en la península itálica y en territorio francés, de modo que integra muchos elementos de tratados anteriores. En el Catálogo publicado por la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo el título: *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Carlos José Gonzalez Lara^[2] indica estas relaciones de la siguiente manera:

Durante los siglos XVI y XVII el número de libros publicados en Europa sobre la materia es todavía muy reducido: cerca de una docena entre manuales didácticos y obras eruditas, la mayoría de ellas representadas en la rica colección de la Biblioteca Nacional de Madrid. entre las fuentes para el estudio de la danza europea del siglo XVI merece ser citado Ad suos compagnones (1529) de Antonius Arena, que describe las <<basas dansas>> de Provenza y, sobre todo, los manuales de tres importantísimos autores: Fabritio Caroso da Sermoneta (Il ballarino, 1581: Nobilitá di Dame, 1605, reeditado en 1630 con el título Raccolta di varii balli), Thoinot Arbeau (Orchésographie, 1588, reeditado en 1589 y 1596) y Cesare Nero (Le gratie d'amore, 1602, reeditado en 1604 como Nuove inventioni di balli). A partir de ellos podemos reconstruir con bastante aproximación bailes como la <<gallarda>>, <<pavana>>, <<canario>> o <<villano>>, cuyas descripciones vienen acompañadas de las ilustraciones y música correspondientes. A pesar de las notables diferencias que existen entre estos manuales, presentan una serie de coincidencias terminológicas que reflejan ya la realidad de un estilo internacional en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI.

En la centuria siguiente sólo hay constancia de dos nuevos manuales importantes de danza cortesana: The english dancing-master, publicado por John Playford en 1651, y el de Juan Esquivel Navarrio, Discursos sobre el arte del dançado (Sevilla, 1642), obra rarísima y que tiene para nosotros especial interés por ser el primer libro español conocido sobre el tema y porque nos presenta una descripción llena de vida de la danza practicada en la España de los austrias. Esta escasez de literatura sobre baile en el siglo XVII se atenúa en parte con las reediciones de los grandes autores del período anterior y un conjunto de obras de carácter histórico como Orchestra (1618) de Johann Meursi, sobre las danzas del mundo clásico, Des ballets anciens et modernes (1682) del jesuita francés Claude-François Menestrier y el folleto Le mariage de la musique avec la danza (1664) de Guillaume de Manoir, violinista que ocupó el cargo de <<roi des violons et maitre des menestriers>> en la antigua y extravagante cofradía de músicos de Saint Julien de París.

Recapitulando, dado que dentro de la península ibérica los documentos relativos a la danza anteriores a *Discursos sobre el arte del dançado* son sólo unos pocos manuscritos, hojas sueltas y algunos libros iluminados, podemos decir que la publicación del tratado de Esquivel Navarro implica una novedad y una apuesta destacable dentro de la historia de la producción escrita en torno a la danza, dentro de este territorio y en lengua castellana.

Primera parte

Desterrar la pereza. Operación dos: condiciones de uso, condiciones de encuentro, condiciones de intercambio.

Dance pues el que fuere de buen gusto;

que no es razon ni justo,

que el que ha nacido Noble,

en esta auilidad la hoja doble:

que parece Escudero,

si a Dançar no se inclina vn Cauallero[3]

Las condiciones de uso de la danza que se desarrollan entre cortesanos y nobles, tendrán consecuencias y efectos sobre otras esferas sociales. El código que se desarrolla al interior del palacio se filtró en tanto dispositivo de definición de condiciones de comportamiento válidas, las cuales al mismo tiempo fueron ubicadas socialmente como propias de una moral superior. Este proceso, que puede haber sucedido de forma gradual, pero del cual dan cuenta los documentos de la época, modifica las maneras de interacción entre cuerpos que circulaban (también) por otros espacios. El proceso, podría pensarse como una tendencia a la homologación de las buenas maneras, no tanto porque en ellas se haya encontrado verdaderamente una esencia del bien, sino porque la convención social indica que así han sido definidas y es la definición como agente la cual determina los comportamientos.

La pertenencia de clase reflejada en un código conductual que establece los modos de interacción social determinando, principalmente, las relaciones entre damas y caballeros, establece al mismo tiempo la distinción como parámetro lo que implica la importancia atribuida al maestro de danza, la importancia de que su palabra circulara en modo escrito difundiendo y definiendo la moda y la sofisticación hasta el paroxismo de dichos códigos de comportamiento danzado. En palabras de Esquivel Navarro^[4]. “tanto lucimiento da el dançado en cualquier persona que diferencia a los demás así en la compostura del cuerpo como en sus movimientos”.

Dicha distinción es postural, es expresiva, implica la definición del movimiento de las manos, la dirección de la mirada, las líneas de intención de la cabeza, el ritmo entre hacer y no hacer y los tiempos de espera. En definitiva, todas las indicaciones implican una imagen de un “buen” caballero y una “buena” dama. No uno u otro, sino principalmente, en los roles definidos para cada cual y el protocolo de interacción para su encuentro e intercambio. Tal distinción, tal moda gesticular es entre cortesanos de diferentes palacios, regiones, proveniencias y códigos, de modo tal que esa distinción entre sí mismos lleva las reglas al extremo y con el paso de los siglos también las lleva al absurdo. Norbert Elías describe este fenómeno de la siguiente manera:

La elaboración diferenciada de lo externo, como instrumento de la diferenciación social —la representación del rango mediante la forma— es característica no sólo de las casas, sino de la configuración general de la vida

cortesana. La sensibilidad exquisita de estos hombres para percibir las relaciones entre rango social y configuración de todo lo visible, en su ámbito de acción e inclusive de sus propios movimientos, es tanto producto como expresión de su situación social[5].

Retomando la distinción como forma de intercambio social que opera en las relaciones, señalemos que el tratado de Esquivel Navarro si bien persigue el objetivo de plasmar por escrito las reglas del buen danzar, encontramos también una serie de reflexiones históricas, enlazadas con especulaciones filosóficas acerca del arte del danzado y sus orígenes, volveremos sobre este punto más adelante.

Una particularidad del tratado de Esquivel es que dedica varios capítulos a definir cómo ha de ser el comportamiento en las escuelas, en parte porque su objetivo principal es transmitir la doctrina de su maestro. El valor de la danza en Sevilla era reflejo de su posición en tanto ciudad de la corte, donde la danza se practicaba con rigurosa excelencia y precisión. Esquivel Navarro y Felipe IV habrían tenido el mismo maestro de danza: Juan de Almeda. Al retornar Esquivel Navarro a su ciudad natal, escribió y publicó sus *Discursos...* como una apología a la práctica de la danza y al rol del maestro. Si bien se ha prestado a debate, son varios los autores que señalan que no se desprende del tratado la evidencia de que el autor haya tenido una escuela de danza o que se haya dedicado a ser maestro^[6]. La evidencia se encuentra en el libro mismo, donde podemos leer, dentro de las aprobaciones, la siguiente declaración de Alonso Ramírez:

Si bien (Docto Esquivel) nunca aveis sido Maestro de este Arte, en lo extremado, Siempre el primer lugar aveis tenido, Que vro propio meritos os le ha dado: Está verdad no borrará el olvido, Que en lo que escrito aveis, se a eternizado Y aunque no sois Maestro, sois ta diestro, Que del Mayor pudiera ser maestro. Por vos queda la Dança sublimada, Con el lustre mayor que hallarle puede, Que como en vos está también hallada, Nace de os, y es justo que lo quede: La fabrica de luzes coronada Quiere el tiempo posterior herede Con vuestra Pluma, digna de alabanças, Del tiempo que gozamos las Mudanças[7].

En su estudio acerca de las dinámicas sociales en torno al libro impreso y el rol de la imprenta dentro de la una sociedad en plena transformación como respuesta y efecto de dicha invención, Lacarra (2019) señala que entre los apologistas era común el acuerdo de que el libro permitía a los autores alcanzar rápidamente la fama al tratarse de una vía de difusión más rápida que la circulación del libro en sus formas de producción y reproducción anteriores a la imprenta. De los elogios y los miedos que el impacto en general de la aparición de la imprenta suscitó, el autor nos comenta:

La aparición de la imprenta suscitó reacciones muy diversas: mientras unos la consideraron ‘arte casi divino’, ‘que el Dios eterno en su insondable sabiduría ha inspirado’, otros pensaban que solo ‘gracias a la ayuda del mismo diablo’ podían hacerse tantos ejemplares iguales. Las críticas procedían de distintos sectores, en gran parte de quienes vivían de los manuscritos y veían amenazada su existencia, sin olvidar el supuesto desdén de los humanistas del Renacimiento y de los ricos bibliófilos. Los elogios más desmedidos, a su vez, surgirán de los propios artífices y aparecerán en los prólogos o dedicatorias,

en interpolaciones o, sobre todo, en los colofones, y muestran cómo eran conscientes de la novedad del invento y de su trascendencia[8].

El entusiasmo por la imprenta y la sistematización de conocimientos en la escritura, se refleja en las palabras de Alonso Ramírez quien señala, como ya vimos, que la escritura ilumina y eleva la danza, e insiste en la importancia de la herencia que implica la publicación del libro de Esquivel Navarro, en tanto se proyecta al futuro como herencia. Encontramos los mismos argumentos en el Soneto de Rodrigo Martínez quien sostiene no sólo que Sócrates se sentiría dichoso si pudiera aprender danza en la escuela de Esquivel Navarro, sino que la danza ha cambiado para siempre a partir de éste libro, porque “*se jura de eterna con tu Pluma*”.

La escritura aparece cumpliendo dos roles fundamentales e indisolubles uno del otro: la conservación del saber y la validación del mismo, ya que no habría valor de conservación en un saber aún no legitimado.

Segunda parte

Rey de todo el Orbe, Phelipe Quarto el Grande. Operación tres: el gran maestro, maestro de todos los maestros.



Figura 2

1628. Biblioteca Nacional de España León con las Armas Reales del Rey Don Felipe IV; por Juan de Licalde

Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas fue publicado bajo el reinado de Felipe IV, monarca que se ha destacado por propiciar la creación de espacios físicos y sociales destinados a las artes escénicas, de modo tal que este libro forma parte de un impulso en que los bailes sociales y el teatro cobran mayor fuerza dentro de los entornos palaciegos y cortesanos de la península ibérica. Este proceso responde, también, al efecto del influjo de los comportamientos en las cortes francesas e italianas y la publicación sistemática de tratados en dichas regiones. Felipe IV y su antecesor Felipe III demostraron interés por las fiestas sociales, el espectáculo, el teatro y la danza, promoviendo la

emergencia de nuevos estilos, entre los cuales ha sido destacable la zarzuela.

Detectamos en la corte de Felipe IV comportamientos propios de las actividades de cortesanos de aquella época. Códigos y protocolos de interacción que tienden a un comportamiento excesivamente refinado por parte de las monarquías y que, por ejemplo, llegarán al *summum* con la emergencia de la figura del Rey Sol en la corte francesa, tras la reunificación del territorio en torno a París. La gran difusión de libros como *El Cortesano* de Castiglione conforman esta moda y los tratados de danza publicados en varios territorios forman parte del mismo impulso, uno de los más importantes ha sido *Le Gratie d'Amore*, publicado en Milán en 1602, escrito por Cesare Negri. A dicho tratado, tal como señala d'Artois,

El maestro italiano se lo dedica al joven monarca hispano, Felipe III, cuya fama de bailarín trascendió las fronteras de la península ibérica. Tres décadas más tarde, en 1630, el príncipe Baltasar Carlos recibe por parte del conde duque de Olivares un Arte para aprender a danzar. Se trata, ni más ni menos, de la traducción al español de los capítulos centrales del tratado de Negri[9].

Felipe IV tuvo como maestro de danza a Juan de Almeda. Juan de Almeda fue, a su vez, maestro de Juan de Esquivel Navarro. Sus *Discursos...* son una apología al maestro de danza como figura imprescindible de la corte y a la escuela de danza como tradición necesaria, como patrimonio cultural, el libro todo es una oda a las enseñanzas de su maestro que es el maestro de su gran señor.

El Renacimiento y la constitución de las monarquías europeas, transformó las tradiciones populares de danza en una tradición cortesana que se elaboró codificando y regulando los modos en que el cuerpo debía comportarse. Esta apropiación estableció una diferencia histórica entre las danzas de su tiempo y las danzas de salón, las cuales, con el correr de los siglos, reingresaron en las tradiciones populares. Este movimiento de vaivén es parte de lo que podemos entender como patrimonio campesino porque el libro, siendo producto de un momento bisagra en la historia, da cuenta de tradiciones tanto como de la fijación de ciertas modas y de protocolos específicos que desarrollan normas de comportamiento del “buen” cortesano. En este sentido, sostenemos que los tratados de danza de los siglos XVI y XVII son dispositivos de poder y difusión de las modas cortesanas que tejen, subsecuentemente, relaciones de control al interior del grupo social.

Branles, Pavanas, Pavaniglias, sirvieron como excusa coreográfica para la sofisticación de habilidades y comportamientos que, al mismo tiempo, establecieron concepciones del espacio y de los movimientos vinculados a los astros. ¿Cuáles son los artificios simbólicos que se activan como vía de representación ideológica de la corte monárquica? La danza social cumple en este contexto el rol de un espectáculo, constituyendo realidad, definiendo posiciones. Los códigos de comportamiento impulsan la idea de que la identidad se conforma por la apariencia, lo que ejerce, en palabras de Funes, una reducción de la identidad en la apariencia de manera tal que “el ser

social del individuo está totalmente identificado con la representación que se ha dado por sí mismo o por los otros”. La realidad cortesana se teje como un juego de espejos dentro del cual las apariencias conforman la identidad y la representación deviene posición efectiva, de modo tal que “la «realidad» de una posición social no es otra que lo que la opinión juzga que es”^[10].

El maestro de danza, como artífice de este escenario, aparece en tanto personaje que ofrece un servicio, no sólo porque conoce (*ergo*, puede enseñar) bailes, danzas y códigos gestuales de diferentes regiones, sino, fundamentalmente, porque es portador del saber *par excellence* de pertenencia social: las reglas de la mesura y el protocolo que se aplican de forma irrevocable a las reglas del danzar. También son mensajeros de novedades, de las modas de las diferentes cortes y de los usos sociales de las danzas en otras regiones.

El maestro de danza es una figura que emerge como respuesta al desarrollo de los protocolos sociales de las cortes y, al mismo tiempo, su figura cobra un protagonismo destacable en sinergia con la aparición de la imprenta y del libro como dispositivo de legitimación del saber y de legitimación de sus servicios. Acompasa este impulso el *paroxismo* de la codificación de la práctica, porque se desarrolla al interior del palacio y porque lo único que justifica la necesidad de su estudio es su creciente e infinita sofisticación.

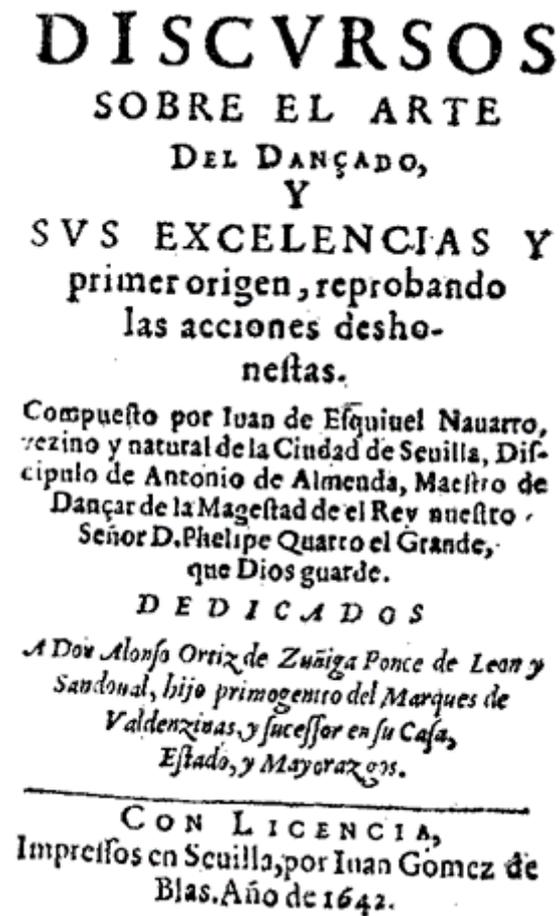


Figura 3

Portada del original, 1642.

Tercera parte

No ha sido pequeño el cuidado que he puesto en saber las excelencias del Dançado y su origen. Operación cuatro: Aspectos materiales del tratado

El tratado de Esquivel Navarro se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España, donde fue adquirido en la década de 1970. Acerca de su circulación se sabe poco y es una de las vías de investigación que sería interesante continuar, también para indagar la creencia de que sería el único tratado de danza publicado en España en todo el Siglo XVII, tanto la hipótesis en sí misma como, en todo caso, sus causas. Si le seguimos la pista a Esquivel Navarro, el autor sostiene que la falta de textos especializados en lengua castellana es debido a que los maestros de danza no escriben por falta de tiempo. Quisiéramos destacar que esta noción de “falta de tiempo” es una hipótesis aún vigente respecto del caudal de escritura por parte de los profesionales de la danza^[11]. Esquivel también apunta a señalar una supuesta falta de formación técnica “general”, es decir, denuncia la falta de profesionalización de “otros” maestros. No debemos obviar el hecho de que, así como se señala en las aprobaciones, se ha determinado que el texto de Esquivel es un texto que no reúne

peligros para la nación y, tal como lo ponen de relieve estas palabras, la aprobación indica que fue publicado en un período de censura y control de los contenidos que se imprimen en la península ibérica, esta es otra línea de investigación que se abre a partir de esta primera aproximación. Tal como señala Lacarra, se puede ver en la portada del libro el desarrollo de aquella primera página que va incluyendo cada vez más datos:

A lo largo del siglo xvi al título se le añadirán nuevos datos sobre el autor, taller, editor, ciudad de impresión o año, algunos de los cuales se trasladan del colofón a la portada. Por su parte, esta se irá completando con marcas de impresor o editor, de las que hablaremos más adelante, y embelleciendo con grabados. El uso del color rojo, combinado con negro, o las letras de mayor tamaño, nos indicarán lo destacado a juicio del impresor[12].

El libro responde a un orden y secuenciación típico de la época, luego de una portada cargada de información, se expone la aprobación, la licencia y las dedicatorias al autor en forma de octavas, sonetos y décimas. Destaca entre éstas la escrita por el Padre Juan de Girón, titulada *Contra la obra y su autor*. Una original alabanza al texto, escrita por un juez censor que .

La pretensión científica del tratado, engalanando la práctica de danza a través de su moralización positiva, comienza con una argumentación por el origen de la misma. Vamos a encontrar una mixtura entre una fórmula epistemológica medieval en el rastreo del origen del término y una serie de soportes bibliográficos citados con intención de elevar la práctica a su “verdadero” puesto de valor científico y moral, definiendo no sólo su pertinencia histórica, sino principalmente la distribución de roles y los tipos de profesionalización.

En este primer capítulo el autor recupera la tradición del relato de fundación en el origen y las letras, del danzar como arte dignísimo datando su “honestidad” desde tiempos inmemoriales. En este sentido la reprobación es fundamental como operación de construcción de la vía de la danza justa, la danza de la armonía de los cuerpos celestes sería no sólo el origen sino la imagen regente de las “buenas” danzas que se pretenden legitimar y perpetuar en el tratado.

Antes de ingresar en el análisis del primer capítulo veremos las partes de la obra. En la *dedicatoria al lector*, Esquivel subraya la distinción entre los maestros que trabajan con ciencia y aquellos que lo hacen *licenciosamente*. Señala que éste es el primer tratado que se escribe sobre el arte del danzado y agradece la aprobación de Felipe IV a su obra:

Y, assi el que se determinàre a ser Maestro de Dançar, necesita de mucho estudio y trabajo, obrando lo que se les enseñó ordinariamente con el instrumento en las manos; de suerte que quando se publique por tal Maestro, y manifieste lo que sabe, no dè lugar a la censura de los que lo entienden. Esto lo digo porque muchos Maestros, assi de Dançar como de otro genero, sin atender a su reputacion, vsan licenciosamente (sin ciencia) el auilidad a que se inclina, echando a perder todo quanto viene a sus manos, y en especial los de este arte del Dançado, que las personas que estos enseñaren, aunque sean de muy buenas partes y habilidad, ellos con su mala doctrina y falsos

mouimientos, los hazen torpes y malparecidos, especialmente los Maestros que no tienen Escuelas; porque estos ni saben Dançar, ni entienden las circunstancias de la Dança, que son muchas, y no siruen de mas, que de lleuar, y por mejor dezir hurtar el dinero que reciben por echar a perder sus Dicipulos[13].

En el segundo capítulo, *De los movimientos del danzado y cualidades que cada uno ha de tener, y sus nombres*, el autor señala que los movimientos del dançado son cinco y aclara que son los mismos que los de las armas, clasifica los movimientos en: accidentales (pasos de avance), extraños (pasos hacia atrás) transversales, (traslados a la diagonal), violentos, (movimientos hacia arriba) y naturales (movimientos por lo bajo). La combinación de estos cinco movimientos da lugar a las variaciones de mudanzas, las cuales Esquivel describe una a una en el siguiente orden: *Floretas; Saltos al lado y en buelta; Encaxes; Campanela; Campanela breue, de compás mayor, y por de dentro; Bazios; Cabriolas enteras; Cabriolas atrauessadas; Medias Cabriolas; Sacudidos; Quatropeados; Quatropeados atras; Bueltas de pecho; Bueltas de Folias; Buelta al descuydo; Giradas; Substenido; Cruzado; Reuerencia cortada; Floreo; Carrerillas; Cargados; Retiradas; Boleo; Dobles; Rompidos; Passos; Con que pie se comiençan las Danças; Compostura de Cuerpo; Planta; Villano.*

Dentro de esta serie de movimientos con indicaciones de postura y organización, Esquivel explicita que el cuerpo *ha de ir bien derecho durante la danza* y que dicha acción ha de realizarse *sin artificio* del mismo modo que cuando se anda por la calle, *sin enderezarse de más, sin mirar los pies, sin mirar al techo*. En este mismo capítulo, el autor define a la danza como *un descuido cuidadoso*. La idea de *descuido cuidadoso* refiere a que los movimientos han de parecer “naturales”, ser realizados “correctamente” pero sin dar a ver demasiado artificio o esfuerzo. Subraya que el descuido cuidadoso permitirá escenificar la imagen de que los movimientos son propios y/o han sido apropiadamente naturalizados, subyace aquí la idea de que se exhibe así una esencia de danza encarnada en un cuerpo “naturalmente” acorde a un ideal.

El tercer capítulo desarrolla algunas nociones respecto *Del modo que han de tener los maestros en enseñar y los discípulos en aprender, y proporción de cuerpo*. Aquí, el autor determina que sólo son maestros aquellos que tienen escuelas y trabajan en ellas, de modo que *no son científicas* aquellas personas que enseñan en bodegones y tabernas, llevando la guitarra bajo el brazo y cobrando poco dinero por su oficio. El bajo estipendio es para Esquivel lo peor que hacen estos falsos maestros “sin ciencia”. Luego desarrolla condiciones de la relación entre maestros y discípulos.

El cuarto capítulo está dedicado al protocolo de gestión de los tiempos en las Escuelas bajo el título *Del estilo de danzar en escuelas*. La descripción de aquello que se llama escuelas, es muy diferente a lo que nos imaginamos hoy cuando pensamos en instituciones, el modo en que describe la dinámica de una escuela, sus horarios, las reglas de interacción y otros menesteres, es una vía de investigación interesante

para indagar los protocolos de interacción en salones, bailes y entre escuelas.

El quinto capítulo, indica que las escuelas son fuentes de aprendizaje de cortesía y ciencia, en los siguientes términos:

no tan solamente se deben frequentar las Escuelas para saber dançar, sino tambien para aprender cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias: porque los que estan en Escuelas, mientras no se dança, se habla de la destreza de las armas, de la Gramatica, de la Filosofia, y de todas las demas auilidades que los hombres de buen gusto professan; de que los oyentes suelen salir aficionados, y desseosos de seguir los passos que los demas[14].

En este mismo capítulo Esquivel indica el protocolo de saludos, reverencias, miradas, tiempos de espera y direcciones de atención necesarias para construir *El estilo que se ha de tener en entrar en escuelas y estar en ellas*.

El sexto capítulo, *De las propiedades que deben tener los maestros*, determina que, como su maestro Almenda, los maestros han de ser entendidos, apacibles, severos, limpios, aseados, galanes, de buenos respetos y, sobre todo, muy corteses:

Lo entendido sirue de saberse estimar, y no errar en las ocasiones lo que en ellas se puede ofrecer, de modo que no se pierdan el respeto: por que no ay cosa que mas se desestime, que la ignorancia, mayormente entre hombres de buen entendimiento, como los con quien los Maestros de dançar tratan, que es muy cierto lo son los mas. Lo apacible, para darse a querer bien a todos los que frequentan la Escuela: que no es razon enfadarlos con desabrimientos, y hazen su negocio en conseruarlos; mezclando lo apacible con lo seuro, para que lo vno tenga estimacion, y lo otro aficion; sin que ninguna destas dos cosas passen a estremo, de modo que ni la mucha seueridad cause enfado, ni la demasiada llaneza menosprecio Lo limpio y aseado, de mas de parecer en vn hombre bien la limpieza, por ser vna de las mayores gracias de los hombres y mugeres, porque a mi ver, todas sin esta no luzen, Sirue de no hazerse molesto a los ojos, y de combidar con su aseado a que todos desseen dar tal Maestro a sus hijos: porque siendo desaliñado y asqueroso, no aura quien guste de lleuarle a su casa, ni darle sus hijos para que se los enseñe, porque de camino no se abiliten de desaliñados; que es vna enfermedad muy pegajosa[15].

La descripción de modales y comportamientos que se detalla en este capítulo expone material de interés para estudiar el contexto al cual el autor se dirige, porque se explicitan el cómo, dónde y por qué circulan los *Discursos...*, es decir, a quiénes está dirigida la obra.

El último capítulo, *De los retos y hayas*, parte de la aclaración de que las conversaciones por lo bajo y las risas en las escuelas, pueden ser consideradas como burlas y que, por tal razón, corren el riesgo de derivar en retos que terminen en cuchilladas. A continuación desarrolla otros contextos en los que se da la emergencia de retos, cuál es el modo de plantearlos, qué consideraciones tienen los jurados y otros detalles. En este capítulo, ya dando cierre a su tratado, Esquivel retoma aquella aclaración que aparecía en el tratado anónimo del Siglo XV titulado *Reglas de Danzar, aunque mal se aprende por sólo leer*, en los siguientes términos:

No ay Arte, ni oficio, ni habilidad de que se ayan impresso libros, ni tratados, que con ellos, sin voz viua, se pueda aprender todo lo necessario: porque todo esto sin Maestro, no seruirà sino de alumbrar algunas cosas[16].

El libro finaliza con una serie de listas: *Grandes señores, diestros en dançar; Maestros de Dançar, que à auído desde cien años a esta parte; Maestros que oy ay en Madrid; Mas Maestros de Madrid; Maestros de Seuilla; Discipulos de mi Maestro Antonio de Almenda; Discipulos de Francisco Ramos; Discipulos de Ioseph Rodriguez Tirado; Discipulos de Luis de Caruallo; Discipulos de Marcos Gomez*. Estas listas ofrecen mucha información sobre la cual se podrían seguir pistas en futuras investigaciones.

En términos materiales, la continuidad del texto está compuesta y señalada por los reclamos: la repetición al pie de página de un fragmento de la palabra que inicia la siguiente. Esta estrategia, nos comenta Lacarra (2019) era la más común para indicar la manera en que los pliegos debían ser realizados, evitando que las hojas se mezclen o desordenen, en parte porque el trabajo de imprentero no implicaba necesariamente la encuadernación, siendo muchas veces competencia del librero quien no solo venida los libros, sino que también los encuadernaba.

Cuarta parte

Certifican su nobleza con lo que ellos de si proprio manifiestan. Operación cinco: Omnisciencia sobre el Arte del Dançado.

Para comprender el modo en que Esquivel realiza sus argumentaciones resulta necesario tomar como referencia los procedimientos argumentales de los autores medievales. Si bien este tratado fue publicado en 1642, podríamos decir que sus modos de argumentar, sus modos de construir y legitimar el conocimiento reúnen una serie de estrategias que, apuntando a difundir un conocimiento como válido, se apoyan en formas más propias del medioevo y que serían aún vigentes en los tiempos del autor.

Lo que principalmente nos interesa señalar con el análisis que sigue, es que los modos en que se construyen y elaboran las escrituras que sostienen saberes no son estrategias que caducan de un año al otro, de un siglo al otro, de un soporte a otro, no. La escritura y los modos en que se desarrollan las argumentaciones hunden sus raíces en métodos anteriores a su actualidad^[17]. Si bien en el presente estudio nos centraremos en el modo en que Esquivel Navarro desarrolla su presentación del tema en el primer capítulo de su tratado, restaría aún realizar un análisis comparativo con los tratados anteriormente publicados y altamente difundidos, los cuales, es de suponer que Esquivel ha leído previamente a la escritura del suyo.

Antes del primer capítulo, una advertencia “al lector” asegura que *una de las mayores gracias que Dios ha dado a sus criaturas es la habilidad para aplicarse a las ejercicios honrosos*. Advierte también que para obrar con perfección y certeza, ya sea en el arte, en un oficio o en la ciencia, hace falta mucho trabajo. En el trabajo reside, según

Esquivel, la superioridad de los Grandes Maestros de la Antigüedad y en el futuro, el trabajo y el estudio de quienes quieran ser maestros será la garantía de que “los que saben” no censuren sus obras. De modo tal que quien pretendiese ser maestro del dançar:

primero que lo ponga en execucion, tome documentos de los superiores, y passe los ojos por este Tratado, y vera la doctrina que guardan los insignes Maestros que oy ay, afsi en la Corte, como en esta Ciudad, que fon las partes a que con mas destreza, gala y compostura fe exerce el Dançado, porque en todo esta Ciudad es hermana de la Corte[18].

Nos encontramos, luego de las extensísimas aprobaciones y la dedicatoria “al lector”, con una aclaración metodológica que apunta a dar respaldo a lo que sigue *en todo y en cuánto será dicho*. Dice Esquivel Navarro que ha puesto todo su empeño en entrevistar y recopilar a las mayores autoridades en el asunto y de esta manera despliega lo que Lodares, en su análisis respecto de los modos en que funciona la legitimación medieval del texto (y la palabra escrita) llama un *argumento de objetividad por omnisciencia*. Pericia, pertinencia y validez de su escritura son presentadas en el Capítulo I de la siguiente manera:

No ha sido pequeño el cuydado que he puedo en saber las excelencias del Dançado y su origen, comunicandolo con personas doctas, de quien me he valido para esta pretension. Y por estos medios he conseguido y alcançado a saber, que en quanto al origen de la Dança, es cosa indubitable, conforme al sentir de los que della han escrito, que es vna imitacion de la numerosa armonia que las Esferas celestes, Luzeros y Estrellas fixas y errantes traen en concertado movimiento entre si[19].

A lo largo de este primer capítulo, Esquivel Navarro expone sus saberes acerca del origen del danzar y las autoridades con las cuales dialoga, de quienes ha leído y a quienes nombra para justificar su perspectiva y definición de la danza. Si bien Esquivel Navarro comienza el capítulo definiendo el origen de la danza como una condición propia del movimiento armónico de los cuerpos celestes, luego realiza un rastreo bibliográfico de fuentes antiguas, de dichos y escritos que dan cuenta de la existencia del danzar en tiempos y culturas remotas a su presente.

Lodares^[20] sostiene que para un autor medieval: “las palabras son una demostración fehaciente de verdades naturales, históricas o intelectuales: se desentraña el nombre y se desentraña la esencia”. ¿Son los usos de las fuentes bibliográficas que realiza Esquivel Navarro, usos propios de un autor medieval según la definición de Lodares?

La recopilación de voces parte de la afirmación de que no se sabe con certeza quién fue el primero que le puso reglas a la danza. De la mano de Caelius Rhodiginus, escritor veneciano y profesor de griego y latín, Esquivel Navarro relata el mito griego de que fue Theseo, llevado a Creta a la Isla de Delos, quien inventó el arte de la danza al enseñárselo allí a un grupo de niños. Caelius Rhodiginus escribió el *Antiquarum Lectionum*, una monumental enciclopedia compuesta de dieciséis libros, la cual fue publicada en 1516 en Venecia. Luego de la primera publicación Rhodiginus continuó recopilando notas sobre

mitos clásicos y otros temas, de modo tal que el libro se amplió póstumamente a treinta tomos que fueron publicados en 1542 en Basilea. En esta primera operación, el mito griego de Theseo, es tomado según el relato de una autoridad enciclopédica, un autor legitimado en temas clásicos, una fórmula respaldada por una obra monumental relativamente contemporánea a Esquivel. Luego, el autor reúne algunas referencias tomadas de fuentes orales:

Y refiere tambien la opinion de algunos, que afirman auersele dado principio en Zaragoza, no señalando el nombre del inuentor. Otros afirman auer sido Pyrrho; mas deste solo es cierto que fue inuentor de vn genero de Dança, que se tomò de su nombre, y se llamò Pyrrichio, << á pedum celeritate>>, de la presteza y ligereza de los pies[21].

Este corto pasaje ubica a la península ibérica como posible escenario de invención de la danza, para luego retomar la tradición griega al nombrar a Pyrrho de Elis, filósofo griego nacido en el siglo IV antes de Cristo. Continuando en territorio ibérico, el autor señala el acuerdo entre Don Cristóbal Suarez de Figueroa, traductor de la *Plaza Universal de todas las ciencias y las artes* escrita por el enciclopedista italiano Garzoni Tommaso, donde se afirma que Chimele ha sido la primera institutriz de la danza, para lo cual nos dirige al folio 141 de la obra. Al consultar la *Plaza Universal de todas las ciencias y las artes*, nos hemos encontrado con que el folio en el cual comienza el asunto de los danzantes corresponde en verdad al número 198, justo al comienzo del mismo se lee: “Quieren algunos, enseñaffe el arte de Dançar la primera vez (hablando vniversalmente) vna muger llamada Timeles, de quien habla Marcial en aquel verfo, *Qua Thimelen spectas deriforemq; Latinum*”^[22].

El recorrido argumental de Suarez de Figueroa traduciendo a Tommaso, es bastante similar al que encontramos en Esquivel Navarro, entre otros elementos, es importante señalar que se retoma la escena de Sócrates, “quien el oráculo de Apolo definió como el más sabio de los hombres”^[23], comenzando a practicar el arte de la danza a edad avanzada.

Esquivel Navarro continúa la argumentación, luego de presentar la idea de que la danza se aprende siempre junto a alguien que la enseña, es decir, luego de legitimar y definir como imprescindible a la figura del maestro de danza, para pasar ahora al valor de su regulación:

Mas hase de estar a lo que dize Ioseph Aldrete en su libro del origen de la lengua Castellana, donde dize, Que este nombre de Dança, se ha tomado de Dan, Capitan de vno de los doze Tribus, hijo de Iacob, que quando le echò su bendicion le llamò Cerastes, conque fue su nombre Dancerastes, por ser este el primero que le dio reglas. Y puedese colegir ser así, y que de este nombre de Dan, se dixesse Dança, como las Dezimas Espinelas, por auer sido Espinel quien dio principio a este genero de versos[24].

Dentro del libro *Del origen y principio de la Lengua Castellana o Romance que hoy fe ufa en Efpaña*, no hemos encontrado la referencia que Ezequiel Navarro trae en este fragmento. El libro efectivamente habla en dos ocasiones de danza, una para señalar su origen Godo, en el Capítulo XIV del Libro III y otra para recordar

que algunas danzas han sido censuradas. *Del origen y principio de la Lengua Castellana* señala, por tanto, el origen griego de la palabra bailar, para luego detallar una serie de concilios en los que se ha hablado de danzas deshonestas en los siguientes términos:

El vocablo Bailar como lo tengo por Griego, afsi también por muy antiguo en España, porque el Concillo fegundo Bacarenfe, que fue año de quinientos y fecenta y dos, fe dize. Si quis balationes ante Ecclefiás Sanctorum fereit, feu quis faciem fuam transformauerit in habitu muliebri. Refierelo Burchardo y también en el Concilio Toletano tercero, en el tirulo de vn capítulo se dize: Quod ballimachie, turpes cantici proibendi fint a Sanctorum solemnys, y en el capítulo fe declara, faltationibus, turpibüs canticis, donde gravemente aquellos Santos Padres prohibieron femejantes bailes... [25]

A continuación, aparece una forma de narración que es sorprendente, Esquivel Navarro ofrece *su sentir y su parecer* respecto de la danza, a la cual define como un movimiento que se produce en respuesta al estímulo que ofrece la música:

Mas mi sentir es, que Tubal Cain inuentor del instrumento Musico, lo fue del Dançado; o alguno de los primeros que le oyessen tañer: y no se haze duro de creer, pues auiendo sido hombre muy jouiial, quien duda que al passo que tañia el instrumento, se moueria dançando? Pues vemos produzir a cada causa su semejante, y conforme son las causas, producen sus efectos: assi como el estruendo belico de la caja de guerra, inquieta y altera los animos, incitando a la pelea: y si se oye vna biguela, parece que combida a Dançar lo sonoro de sus acentos; y assi el que Dança, ajusta los compasses de los mouimientos con los del instrumento. Y en quanto a las excelencias desde Arte, se conoceràn assi en la mucha estimacion que dél siempre se ha hecho entre lo mas ilustre, como en las autoridades de las diuinas y humanas letras, cuyo epilogo para ayudar mi intento, se verá a costa del estudio de Doctissimos Theologos y Humanistas, de que me he valido para mayor luzimiento de esta obra, que la han autorizado con effas[26].

Esquivel Navarro despliega una argumentación de valor de la práctica del buen danzar ubicando su origen en la naturaleza, de modo tal que el movimiento armónico aparece como la esencia de la danza, manifestada en la traslación continua de los cuerpos celestes, siempre, en justa y armoniosa distancia. El danzar, el movimiento, es definido como un impulso deseante y de naturaleza irrefrenable, por lo cual ha de ser educado para llevarse a cabo “de buena manera”, ese es el rol del maestro.

Luego de recuperar información de algunas enciclopedias de referencia de su propia época, Esquivel Navarro pasa a desarrollar argumentaciones históricas y filológicas, nos lleva a recorrer las voces de otros, como él mismo los presenta: *doctísimos autores*, quienes han detectado y destacado la existencia de la danza entre personajes bíblicos, escenas del antiguo testamento y relatos mitológicos de diferentes pueblos y culturas:

Alexandro de Alexandro, en el libro 2 de los Dias Geniales cap. 25. Dize, que el Dançado lo compusieron los Ionios en la Ciudad de Ionia, y que alli se le dio su primer modo. Y sobre este lugar contesta lo mesmo Tiraquelo Frances, en el mesmo libro, y que la compuso para adestrar a las armas a los moços.

Polidoro Virgilio en el cap. 13. fol. 86. dize, que testifica Plinio en el lib. 12. que el inuenteor de la Dança fue Pyrro hijo de Achiles en la Isla de Creta, para con ella exercitar con mayor facilidad a los mancebos al exercicio de las armas, y andar a cavallo haziendo los sueltos y ligeros de pies, fuertes de piernas y robustos.

Homero en su libro afirma, que el Dançado es arte liberal, y lo dize con estas razones: <<Es el Dançado arte liberal entre las cosas del gusto>>. Y tambien el Padre Roa de la Compañia Iesus, le dà esse nombre en el lib. de los Bienauenturados. Conque aunque yo le dè esse nombre mismo en este Tratado, no es sin fundamento, ni por mi parecer solo: demas de que se conoce por la mesma razon, por las reglas y compasses que en èl se guardan, y cada dia tiene nueuas inuentiuas, fin que la imaginacion pueda hallar fin a la Dança, ni a todo lo que en ella se puede obrar de nueuo[27].

Este primer capítulo atraviesa los siglos de la historia de la humanidad recuperando y recopilando fragmentos de textos donde se habla de “danza”, para demostrar que la danza siempre ha formado parte de las culturas más honestas:

En el libro de los Iuezes cap. 11. dize, que la hija de Ieptè, sallo a recibir a su padre vitorioso con musicas y danças.

El Exodo cap. 32. dize, que los Israelitas Dançaron delante del Becerro quando idolatrarón en el, por parecerles ser el mayor festejo que se pudo hazer a quien adorauan.

El dicho libro de los Iuezes en el capitulo dicho, dize, que las Donzellas de Silo vsaron de las Danças de ordinario.

El Eclesiastès dize en su libro cap. 3. que ay tiempo para llorar, y tiempo para Dançar...[28]

¿De qué manera Esquivel Navarro da respaldo a la práctica que su tratado define como legítima y honorable? ¿Qué función cumplen estos recorridos? Según los estudios de Lodaes, estas pesquisas no eran realizadas por los autores medievales para que fuera entendidas por un lector, de modo tal que la definición, la recuperación de voces, la traducción y el aglutinamiento de fragmentos discursivos, no tiene fines lexicográficos o b, y tampoco es realizado para establecer un entendimiento o una comprensión específica por parte del lector (Lodaes, 1996, p. 108). La tradición intelectual del medioevo estaba dedicada a las palabras, porque buscaba (y encontraba) allí el origen de las cosas y el saber de los orígenes legítima, al mismo tiempo, la voz que se pronuncia. En la práctica medieval, a todas las escrituras le acompañaban las glosas y las traducciones, retomando la tradición oral articulada con la tradición escrita con la intención de definir exactamente aquello a lo cual se estuviera refiriendo:

La actividad definitoria, interpretativa, aclaratoria, es en sí misma un método de conocimiento que dota a los textos que la ejercitan de una solidez y crédito indiscutibles, porque detrás de las palabras (o en ellas) está el mundo cierto y explicarlas cuidadosamente es explicar la realidad misma. El lenguaje se

presenta como la conciencia práctica del hombre y el que mejor puede explicar, si nos ocupamos de analizarlo, el universo que o rodea[29].

Encontramos aquí una diferencia, porque la disertación de Esquivel es un collage de voces, pero los párrafos no aparecen glosados y no se trata tampoco de traducciones, ya que Esquivel Navarro cita siempre los textos que conoce y que ha leído en Castellano. La aclaración de términos destinada a que quede “bien” claro que éste tratado se refiere sólo a aquellas danzas que han sido catalogadas como honestas, se da tal como la describe Lodares:

No hay autor prestigioso que no siga la senda de sabiduría que traza la aclaración de términos (palabras, expresiones, nombres de persona y lugar, números) pretendiendo que la cosa se conoce mejor cuando se encuentra el vínculo entre palabra y objeto. Como reconocen todos los estudiosos de la filosofía medieval, la etimología es en esa época un método interpretativo de aceptación universal, al admitirse que los nombres se habían dado a los objetos y conceptos según su esencia era posible conocer las naturalezas de las cosas encontrando el sentido primitivo de los nombres. Los intereses etimológicos varían según las distintas tradiciones y asimismo los métodos prácticos, pero todos coinciden en lo fundamental: es posible deducir del nombre de una cosa su esencia[30].

El procedimiento argumentativo por acumulación, es decir, esta ficción de omnisciencia que reúne escenas de diferentes culturas y religiones, se anclará en la relación entre la cultura griega, la filosofía aristotélica y el linaje de los Felipes. En este punto la relación establecida por Esquivel Navarro es lineal: Aristóteles recomendaba que los monarcas supieran danzar y Felipe IV, a quien está dirigido el tratado, danzaba *de maravilla*. Esquivel Navarro nos recuerda que Antonio de Obregon y Cerceda, capellán de Felipe II, dirigió un libro a su majestad titulado *Discursos sobre la Filosofía moral de Aristoteles*, en el cual se dice que el dançado es necesario para los reyes y monarcas, porque ayuda a mantener el cuerpo saludable, desarrolla serenidad en el rostro, permite aprender e incorporar movimientos graciosos dando fuerza y ligereza a las piernas:

Y no es de admirar que este Arte le ayan vsado tantos Principes y Monarcas, pues el mayor Rey de todo el Orbe, Phelipe Quarto el Grande nuestro señor, a cuya obediencia se postran los dilatados terminos del mundo, aprendio este Arte; y quando le obra, es con la mayor eminencia, gala y sazón que puede perceber la imaginacion mas atenta. Pero no es solo esto lo que admira de su raro entendimiento, brio y destreza: porque en el manejo de las armas, caça de escopeta y montèria, hazer mal a vn cauallo, pintar y hazer versos, tocar vn instrumento, excede con muchas ventajas a quantos por estas auilidadés han merecido famosos nombres. Pero causa tanto luzimiento el Dançado en qualquiera persona, que diferencia a las demas assi en la compostura del cuerpo, como en sus mouimientos, niuelando de suerte sus àcciones, que no le permite alguna que desdiga de la proporcion conueniente: si ya su naturaleza, en la distribucion de sus partes personales, no anduuo tan esteril, que no le concedio instrumentos capazes en que hiziera impression. Ya assi merece este entretenimiento, entre los demas lugar superior; porque los otros participan dèl el hallar el cuerpo dispuesto para obrarlos con mayor acierto. Y assi es digno de que los grandes Monarcas y personas particulares, que tienen comodidad para ello, lo exerçan, tanto por lo gustoso y entretenido, como

por lo magestuoso y galánate: efectos que naturalmente proceden de la Dança, y certifican su nobleza con lo que ellos de si proprio manifiestan[31].

Recapitulando, de lo que quiere dar cuenta Esquivel Navarro es del carácter objetivo de los saberes que presenta en su tratado, por eso, el primer capítulo entero está dedicado a ubicar los modos en que el danzar ha sido nombrada una y otra vez a lo largo de la historia. El gesto escritural de Esquivel Navarro, no sólo legitima al autor y los saberes, prácticas, reglas y códigos que desplegará en los próximos capítulos de su obra, sino que, al mismo tiempo, devela que la danza es una práctica de nobles, reyes y dioses, lo que significa también que sirve como palanca epistémica para distinguir entre “hombres superiores” y “hombres inferiores”, lo que en el tratado es presentado a través de la distinción entre acciones honestas y acciones deshonestas.

La práctica de la danza, reactualizada en su tratado escrito, se reúne en todas sus vertientes anteriores, “desde sus orígenes”, para trazar la esencia más pura del danzar sin soslayar la necesidad de su constante renovación:

La pesquisa por la razón de nombres no se acaba en sí misma y su finalidad estriba en demostrar que las palabras, nombres, frases son propias o derechas, están en consonancia con las cosas que designan y, por ello mismo, son índice de información exacta y verdadera, fundamento de todo saber; aquella lengua que pueda captarla con precisión (como lo hacía el árabe, el hebreo, el griego, el latín) será, pues, un afinado método de conocimiento. Aquí radica, según creo, el sentido de la célebre expresión <> que no se refiere a ninguna preocupación normativa al estilo antiguo) sino a la labor de dotar al español de la condición de <>, es decir, capaz de captar de forma cabal el vínculo entre palabras y cosas, y que esa captación sea inteligible, sin equívocos, para convertirse en fuente de saberes, que es lo que venían siendo otras lenguas cultas[32].

En definitiva la exposición de la razón de nombres que pretende revelar una relación natural entre las palabras y las cosas se puede desarrollar de diferentes maneras, pero siempre tendrá como objetivo demostrar omnisciencia, veracidad y objetividad, argumentaciones que elaboran de forma sinérgica la consistencia de los argumentos del autor, ofreciendo sostén a su posición devenida legítima como transmisor de los saberes que detalla, la cual, al mismo tiempo, no hemos de olvidar que es un bien de intercambio económico que sostiene su posición de autor.

El exceso de certeza, el exceso de reparticiones sociales, el exceso de moral se manifiesta en su intención de dotar a las acciones de un carácter razonable, es decir, inteligible y sin equívocos, tanto en su disertación filológica e histórica, como en la manera en que son descritos cada uno de los modos en que han de comportarse los diferentes agentes del danzar.

Conclusiones

Hemos podido ver cómo Esquivel Navarro despliega lo que Lodares llama un *argumento de omnisciencia*, el cual implica la

aplicación de una estrategia de acumulación de certezas. Del mismo modo que la sección de aprobaciones que abre *Discursos...*, cuantas más veces se expongan y analicen las ideas principales, más consistente será la apariencia y aparición de los saberes que en la publicación del libro están siendo legitimados y pretenden ser certificados. Al mismo tiempo, la razón de nombres entendida menos como un sistema de argumentación y más como una actividad de indagación, implica una forma de pensamiento que supone la inexistencia de saberes sin la etimología de las palabras y sin las historias de las palabras que nombran al objeto. La razón de nombres, entonces, explica la razón de mundos considerando a la lengua como refinado método de conocimiento garante de racionalidad e inteligibilidad:

no es, en sí misma, un simple despliegue de erudición filológico sino un método de conocimiento que demuestra los saberes de quien lo emplea, demuestra la comunión de los argumentos e ideas expuestos por escrito con la naturaleza de las cosas Y demuestra, en fin, la autoridad indiscutible de una pluma pertrechada de razón, porque así como no puede negarse el mundo real y el exterior (pasado o presente) que vemos o que han visto los sabios, tampoco se puede negar el mundo de las palabras que lo captan y explican alegóricamente[33].

Como sistema de legitimación y construcción del saber, tanto como de autorización de la escritura, la razón de nombres opera y se evidencia en el texto de Esquivel Navarro cada vez que se ejecuta la definición de las vías de acción de las danzas honestas y cada vez que se delinea la diferencia específica entre las danzas ilícitas y las que han de ser practicadas por los “buenos” agentes de la “buena” sociedad.

Este procedimiento argumental implica varios procesos. Por un lado, la normativización y codificación de los modos de bailar al interior de las cortes como sistemas de relación e intercambio, donde lo que regula la codificación es una insistencia en la definición moral de un cuerpo que se mueve en relación armónica y manteniendo justa distancia con otros cuerpos, una intención de higienización del tacto que protocoliza el intercambio entre personas tomando como parámetro estético la imagen que se proyecta, aquello que se muestra a la mirada y que compone precisamente, un sistema de pensamiento organizado por la perspectiva lineal.

Esta glorificación de un comportamiento centrado en el artificio y que hace, al mismo tiempo, de ejecución de realidad, conlleva por condición necesaria aquella definición dada por Esquivel, cuando señala que la danza es un descuido cuidadoso: un gesto que se realiza con conciencia y al detalle, proyectando una imagen desinteresada del hacer. Las claves moralizantes de la danza honesta de Esquivel implican imaginarios que continúan vigentes en nuestros días: como si no se estuviera haciendo, como si fuera “natural”. La relectura de los textos del pasado puede ser una vía para el análisis, la lectura y la modificación de prácticas actuales, desde la investigación, la formación y la pedagogía, así como el autocuidado y la posición laboral de bailarinas y bailarines.

La danza y la historia, su conservación y su fracaso en los intentos de museificación, han sido reiteradas veces señaladas como una

falencia. En particular, a lo largo de mi carrera como investigadora, he encontrado en los documentos antiguos, respuestas que me permiten repensar las relaciones entre danza e historia, aportándome nuevas perspectivas y otorgándome herramientas que justifican mi insistencia en promover la escritura en el ámbito de la danza como forma insoslayable de dar consistencia a las prácticas coreográficas, de movimiento y de investigación en artes escénicas.

Como pudimos ver, el tratado pone en relación lineal la danza y el lenguaje, en el sentido de que cada fórmula implicaría un propósito de comunicación, porque es éste el foco fundamental de la idea de código de comportamiento cortesano. Es importante señalar aquí, que se trata de una condición propia de las danzas que describe el tratado y de los objetivos con los cuales el mismo fue escrito. El caso nos permite establecer parámetros para pensar la relación entre danza y lenguaje que, a lo largo de los siglos, volverá como resonancia de una definición “bien” compuesta. Esta relación es otro de los tópicos morales que continúa vigente en las prácticas de danza, por ejemplo, aquella noción de que es necesario el desarrollo de un “lenguaje propio” o la simplificación que afirma que “la danza es lenguaje”. Releer los Discursos... nos permite entender que la relación lineal entre danza y lenguaje implica una serie muy específica de concepciones de la práctica, sus usos y funciones sociales y, sobre todo, su legitimación moral.

Del análisis crítico que hemos realizado extraemos también la noción de cómo lo exacto y lo verdadero se aplica a la determinación de los modos de danzar, poniendo en relación aquello que se señala como acciones deshonestas. La intención de definir exacta y verdaderamente el buen danzar y sus orígenes es, en sí misma, la reprobación de todas las otras formas de danza, aquellas que Esquivel señala como “acciones deshonestas”, probablemente, aquellas que hoy se caen de los escenarios academizados.

En muchas ocasiones nos acercamos a las prácticas de danza y sus historias, a partir de hipótesis que vehiculizan saberes colectivos, prácticas que viajan a través de generaciones, que se aprenden no sólo por la vía de la escritura y la figura de los maestros, sino que se comparten en grandes laboratorios de trabajo e investigación en donde los saberes se producen de forma colectiva.

De los diferentes documentos que dan cuenta de los devenires de las danzas históricas, podemos extraer la noción de que la danza circula como saber práctico y que dicho saber práctico se elabora de diferentes maneras según los contextos y siempre en relación a intenciones específicas. De esa especificidad emerge la publicación de libros y es esa misma especificidad la que determina los contenidos y objetivos de los mismos. De hecho, este tratado fue reimpresso en un contexto muy específico, hace no poco tiempo atrás: en 1947. Ese mismo año, en plena España franquista, se dio lugar a un referéndum con el objetivo de confirmar la llamada Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, propuesta destinada a la restauración de la monarquía de España. La ley nombró a Francisco Franco Jefe del Estado vitalicio o hasta su dimisión y le otorgó la facultad de nombrar a su sucesor

como Rey o Regente del Reino. Aquel buen cortesano, representante “natural” de la buena sociedad que, paradójicamente era educado por libros y maestros, en pleno franquismo resurgía nuevamente como ideal.

Josefina Zuain es bailarina y escritora. Coordina talleres de escritura para artistas y se desempeña como consultora de proyectos en el área del arte y afines. Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, donde en 2019 finalizó su Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, con beca internacional otorgada por Fundación Carolina y Banco Santander (contesis). Dirige un sello editorial especializado en contenidos de danza, 2da EnPapel Editora y una plataforma virtual en formato archivo que reúne 12 años de producción de contenidos en torno a la Danza

Bibliografía

- Alderete B. (1606) Del origen y principio de la Lengua Castellana o Romance que hoy fe ufa en Efpaña, Madrid: Melchor Sánchez.
- Buelga Añibarro P. (2017) Arte y sociedad: evolución de la moda cortesana en el reinado de Felipe IV. Indumentaria de reinas e infantas. Tesis de Grado Dirigida por el Dr. Julio J. Polo Sánchez. Universidad de Cantabria. Facultad de filosofía y letras.
- Castiglione, B. (1534) El cortesano. Versión traducida al castellano por Juan Boscán.
- Chartier R. (1997) *Prólogo*. En Peña Díaz M. *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del quinientos*. Madrid: Pirámide.
- d'Artois, Florence (2020) "Nuevo epiciclo al gran rubí del día". El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder. *Cuad. hist. mod.* 45(2), pp. 509-532
- Elias N. (1986) *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Esquivel Navarro, J. de. (1642) *Discursos sobre el arte del dançado*. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947.
- Funes L. (2018) *Ideología amorosa cortesana en el siglo XV castellano: autocontrol emocional y autorrebajamiento voluntario*. En Strosetzki, C. (Ed.). (2018). Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura - cultura - lengua. Walter de Gruyter GmbH.
- Gonzalez Lara, C. J. (s/f) *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*. Catálogo publicado por la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Lacarra, M. J. (2019) *El libro antiguo impreso*. En AAVV (2019) La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar, editado por Gemma Avenoz, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles. Madrid: Silex Ediciones.
- Lodares, J. R. (1996) *El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces*. En Cahiers de linguistique hispanique medievale. Nro 21. Pp. 105-118.
- Martínez del Fresno, Beatriz (comp.) (2011) Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza. Oviedo: Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones.
- Priasco, S. A. (1998). «Reglas Del Danzar»: Edición de un Manuscrito español de danza del siglo XVI. *Revista de Musicología*, 21(1), 239-245. <https://doi.org/10.2307/20797498>
- Suárez de Figueroa, (1615). Plaza Universal de todas las Artes y las Ciencias. Madrid: L. Roure Librero.

Notas

- [1] Castiglione, B. (1534) El cortesano. Versión traducida al castellano por Juan Boscán. Libro Primero, p. 182
- [2] Gonzalez Lara, C. J. (s/f) La danza cortesana en la Biblioteca Nacional. Catálogo publicado por la Biblioteca Nacional de Madrid. s/n
- [3] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.10)
- [4] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f. 5r.)
- [5] Elias N. (1986) La sociedad cortesana. México: Fondo de Cultura Económica. P. 87
- [6] Entre otras fuentes informales que ofrecen reflexiones y datos de este asunto, hemos consultado el blog de Soledad Sanchez Bueno: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/> y el Canal de You Tube de Carlos Blanco: https://www.youtube.com/channel/UCZp0_EE5N_7s_XIuVRoZQ0Q
- [7] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.3)
- [8] Lacarra, M. J. (2019) El libro antiguo impreso. En AAVV (2019) La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar, editado por Gemma Avenoza, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles. Madrid: Silex Ediciones. P. 293
- [9] d'Artois, Florence (2020) "Nuevo epiciclo al gran rubí del día". El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder. Cuad. hist. mod. 45(2), p. 500
- [10] Funes L. (2018) Ideología amorosa cortesana en el siglo XV castellano: autocontrol emocional y autorrebajamiento voluntario. En Strosetzki, C. (Ed.). (2018). Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura - cultura - lengua. Walter de Gruyter GmbH. p. 168.
- [11] En una investigación anterior, he explorado los archivos de coreógrafxs, recopilando, seleccionando y publicando material para señalar que no es que exactamente no escriben, sino que escriben de otras maneras y se corrobora en el trabajo la búsqueda de formas de escritura que permitan abordar los materiales kinéticos en morfologías escritas no lineales. Ver. Garaloces P. y Zuain J. (2022) Modos de investigación que crean obras. Catálogo los textos de la danza. Buenos Aires, Segunda En Papel Editora.
- [12] Lacarra, M. J. (2019) El libro antiguo impreso. En AAVV (2019) La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar, editado por Gemma Avenoza, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles. Madrid: Silex Ediciones. P. 304

- [13] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.3)
- [14] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.35)
- [15] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.40)
- [16] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.45)
- [17] Cecilia Nocilli, por ejemplo, analiza este mismo tratado desde la retórica, en un artículo titulado Retóricas en la danza española del siglo XVII, en Martínez del Fresno, Beatriz (comp.) (2011) Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza. Oviedo: Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones.
- [18] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f. 2. Al lector)
- [19] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.1)
- [20] Lodaes, J. R. (1996) El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces. En Cahiers de linguistique hispanique medievale. Nro 21. P. 107.
- [21] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.2)
- [22] Suárez de Figueroa, (1615). Plaza Universal de todas las Artes y las Ciencias. Madrid: L. Roure Librero. F. 198.
- [23] Suárez de Figueroa, (1615). Plaza Universal de todas las Artes y las Ciencias. Madrid: L. Roure Librero. F. 198.
- [24] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.2)
- [25] Alderete B. (1606) Del origen y principio de la Lengua Castellana o Romance que hoy fe ufa en Epaña, Madrid: Melchor Sánchez. P. 180.
- [26] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.2)

- [27] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.3)
- [28] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.3)
- [29] Lodaes, J. R. (1996) El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces. En Cahiers de lingüistique hispanique medievale. Nro 21. P. 109.
- [30] Lodaes, J. R. (1996) El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces. En Cahiers de lingüistique hispanique medievale. Nro 21. P. 110.
- [31] Esquivel Navarro, J. de. (1642) Discursos sobre el arte del dançado. Sevilla. Edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del libro, 1947. (f.5)
- [32] Lodaes, J. R. (1996) El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces. En Cahiers de lingüistique hispanique medievale. Nro 21. P. 112.
- [33] Lodaes, J. R. (1996) El mundo en palabras. Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces. En Cahiers de lingüistique hispanique medievale. Nro 21. P. 113.