

Artículo de Investigación

La funcionalidad de la Filosofía en los orígenes de la tratadística de la danza. Un discurso destinado al cuerpo y la mente

The functionality of Philosophy in the origins of dance treatises. A discourse intended for the body and mind

Sergio Castro Cabana: Universidad Rey Juan Carlos I, España.
s.castroc.2018@alumnos.urjc.es

Fecha de Recepción: 10/08/2024

Fecha de Aceptación: 05/11/2024

Fecha de Publicación: 21/02/2025

Cómo citar el artículo

Castro Cabana, S. (2025). La funcionalidad de la Filosofía en los orígenes de la tratadística de la danza. Un discurso destinado al cuerpo y la mente [The functionality of Philosophy in the origins of dance treatises. A discourse intended for the body and mind]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-22. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1657>

Resumen

Introducción: La investigación examina la integración de la filosofía en los primeros tratados de danza, desde la época clásica hasta el tardo Renacimiento, evaluando cómo la filosofía contribuye al discurso de la danza. **Metodología:** La metodología utilizada es cualitativa, basada en la revisión bibliográfica y el análisis historiográfico. Se analizan tratados clave de autores como Luciano de Samósata, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Rinaldo Corso, Thoinot Arbeau y François de Lauze. **Resultados:** Los resultados muestran una profunda conexión entre la filosofía y la danza, destacando conceptos filosóficos como el diálogo platónico, la ética aristotélica y la retórica muda, que son fundamentales para el desarrollo y la fundamentación de la danza como disciplina artística y académica. **Discusión y Conclusiones:** Se concluye que estos conceptos filosóficos han sido clave para transformar la enseñanza y la percepción de la danza en la sociedad actual, elevando la danza a una disciplina académica capaz de generar cambios profundos en la educación artística.

Palabras clave: historia de la danza, tratado de danza, filosofía, retórica muda, diálogo platónico, teoría de la danza, Renacimiento, moral.

Abstract

Introduction: The research examines the integration of philosophy in early dance treatises, from classical times to the late Renaissance, assessing how philosophy contributes to dance discourse. **Methodology:** The methodology used is qualitative, based on literature review and historiographical analysis. Key treatises by authors such as Luciano de Samósata, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Rinaldo Corso, Thoinot Arbeau and François de Lauze are analysed. **Results:** The results show a deep connection between philosophy and dance, highlighting philosophical concepts such as Platonic dialogue, Aristotelian ethics and silent rhetoric, which are fundamental to the development and grounding of dance as an artistic and academic discipline. **Discussion and Conclusions:** It is concluded that these philosophical concepts have been key to transforming the teaching and perception of dance in today's society, elevating dance to an academic discipline capable of generating profound changes in arts education.

Keywords: history of dance, dance treatise, philosophy, mute rhetoric, Platonic dialogue, dance theory, Renaissance, morality.

1. Introducción

La tradadística de la danza en sus orígenes, se caracteriza por la realización de escritos con una tradición rica en referencias interseccionales al propio baile, integrando disciplinas como la historia, la narrativa, la música, la poética, el protocolo, o la filosofía, en la descripción y reflexión sobre la teoría y la práctica de la danza. Esta tradición escrita multidisciplinar, desde la figura pionera de Luciano de Samósata en el siglo II, y el desarrollo de sus orígenes durante el humanismo renacentista de la mano de Domenico da Piacenza y sus posteriores, supuso las bases de un modelo discursivo que evolucionaría de manera exponencial durante los consecutivos siglos XV, XVI y XVII hasta la actualidad, formulando un discurso escrito de dignificación de un arte maltratado por el tiempo y por los métodos de registro, especialmente durante los siglos comprendidos entre la Alta Edad Media, y la mayor parte de la Baja Edad Media.

El presente estudio, se propone encontrar y analizar las funciones de la filosofía dentro del discurso danzario haciendo énfasis en los primeros tratados de danza que tratan esta cuestión de manera directa o indirecta, incluyendo únicamente a aquellos que correspondan a los periodos culturales del Renacimiento y el tardo Renacimiento que, si bien han sido explorados en términos de contenido y técnica, requieren una comprensión más profunda de su discurso y fórmulas empleadas.

En referencia a este último apartado, algunos de los escritos que irán apareciendo son documentos archiconocidos en el mundo de la danza y la investigación de carácter educativo, ensayístico, histórico, filosófico o metodológico, tales como las obras escritas de Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo o Thoinot Arbeau, estando acompañados de minuciosos análisis y reflexiones secundarias al material original del mundo académico y artístico. Sin embargo, la mayoría de estos son textos desconocidos incluso para el público más experto, como los tratados de Rinaldo Corso o François de Lauze, dando lugar a carencias referenciales dentro de distintos periodos históricos de la danza. A pesar de parecer abundantes los escritos que se van a analizar, la realidad dista enormemente de este hecho, puesto que resulta desalentador que cerca de dos siglos se encuentren atados al registro escrito de unos pocos autores, que recogieron con sus limitados medios contenidos excepcionales que facilitan nuestra labor actual. Las obras protagónicas del estudio son, *De Saltatione*, escrita entre los años 163-164 e.c. por Luciano de Samósata, *De arte saltandi et choreas ducendi*, elaborada entre los años 1445-1455 por Domenico da Piacenza, *De pratica seu arte tripudii*, del año 1463 desarrollada por Guglielmo

Ebreo da Pesaro, *Dialogo del Ballo*, del año 1555 elaborada por Rinaldo Corso, *Orchésographie*, publicada el año 1589 por Thoinot Arbeau, y *Apologie de la Danse*, publicada el año 1623 por François de Lauze.

En cuanto a la documentación secundaria, fundamental para la introducción de una breve historia de la danza, se integran datos de documentación histórica relevante los periodos del estudio, así como investigaciones modernas que abarcaron temáticas relevantes para la investigación. Entorno a este tema, destacamos numerosos autores que ya han preestablecido antecedentes, como pueden ser las investigaciones de contextualización histórica realizadas por Martha Bremser, Barbara Sparti, Zoa Alonso Fernández, Cecilia Nocilli, Georgina Cayuela Vera, o Idoia Murga Castro. En cambio, también podemos destacar análisis más específicos de cada tratado que acompañarán al estudio propio, realizados por autores como María José Ruiz Mayordomo, Ana Isabel Elvira Esteban, Cecilia Nocilli, Zoa Alonso Fernández, o Alessandro Pontremoli, encontrando en el estudio doctoral de Ernestina Rodríguez Vallés *La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII*, uno de los principales recursos bibliográficos. Todas estas obras y muchas otras añadidas a la bibliografía, asentarán la base científica e histórica de la investigación, proporcionando un amplio panorama multidisciplinar que permitirá una comprensión más profunda de cómo los tratados de danza han influenciado y modelado el ballet académico actual.

2. Objetivos

Primeramente, en la investigación se tratará de realizar una revisión bibliográfica exhaustiva, compilando y analizando los tratados de la horquilla temporal seleccionada, inspeccionando la función de la filosofía en dicha documentación y examinando cómo esta se integra y contribuye al discurso danzario en los tratados de danza del Renacimiento y el tardo Renacimiento, identificando los conceptos filosóficos más recurrentes y su impacto en la teoría y práctica de la danza.

Del mismo modo, se buscará evaluar la relevancia e impacto de los autores clave en la tratadística de la danza. Este hecho implica un análisis detallado de las obras de figuras prominentes como Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Thoinot Arbeau, Rinaldo Corso y François de Lauze. Este análisis se centrará en cómo cada uno de estos autores ha contribuido de manera significativa al desarrollo y la comprensión de la danza en sus respectivos periodos históricos, y cómo han asistido al conocimiento acumulado al heredar entre sí terminologías y prácticas filosóficas integrables a la danza.

Por último, se investigará y clarificará la terminología filosófica en los tratados de danza, identificando, definiendo y analizando los términos y conceptos utilizados en la distinta documentación de danza con el fin de comprender su significado, uso y relevancia en la teoría y la práctica de la danza de estos periodos históricos, buscando su aplicabilidad al actual contexto dancístico.

4. Metodología

En la presente investigación, que posee un marcado enfoque historiográfico, se adopta una perspectiva metodológica cualitativa basada en la revisión bibliográfica, caracterizada por su naturaleza exploratoria y descriptiva. Esta metodología se adecúa de manera flexible y dinámica a lo largo del proceso investigador, aplicando en el concepto de *grounded theory* o base fundada desarrollada por los sociólogos Anselm Strauss y Barney Glaser en 1967, en la cual la teoría emerge de los datos y la investigación sin establecer patrones fijos o hipótesis previas. Dicho análisis, se apoya desde el estudio del caso hasta la revisión comparativa,

discerniendo sobre qué tratados profundizar y cuales no según se adapten a las características expuestas previamente, así como su aplicación en el ámbito de la novedad según su contexto histórico.

En favor de que la investigación sea coherente con sus objetivos, el orden de la investigación será el cronológico, fijando los cimientos desde una base histórica que contextualice todo el estudio, siguiendo la referencia temporal y la medida cronológica de antes de la era común o a.e.c., y en la era común o e.c., en favor de desarrollar un estudio transparente en cuanto a laicidad y neutralidad religiosa. Del mismo modo, a lo largo del estudio al referirnos a etapas tales como el Renacimiento, se enfatiza más en su temporalidad descriptiva y no prescriptiva, dirigiéndonos de esta forma a que la eventualidad del desarrollo de las ideas, el arte, o la cultura, son procesos graduales y no estrictamente bruscos, por lo que las referencias a los distintos ciclos son orientativas y no categóricas, incluyendo, por ejemplo, la apreciación del tratado *Apologie de la Danse* del año 1623 como una obra tardo renacentista y no barroca.

Posteriormente, se presentan los tratados dancísticos de manera individualizada, utilizando un enfoque analítico que permita discernir las influencias y contribuciones de los diversos maestros y escuelas en la evolución de los escritos. Este modelo de estudio analítico se adecuará a la fuente, dando lugar a análisis muy diversos en tema y forma debido a las necesidades de cada documento, puesto que los distintos tratados varían enormemente en cuanto a forma, contexto, época o temática. En favor de apoyar autoría de las ideas, se tratará siempre de investigar las fuentes primarias dando prioridad al escrito original de las versiones u traducciones. Por este motivo, se efectuaron análisis paleográficos de aquellos documentos que lo necesitaron con traducciones *ad verbum*, introduciendo posteriormente los análisis de las fuentes secundarias.

3. Marco teórico

3.1. Contexto danzario grecorromano

La contextualización de la tratadística se inicia por la civilización griega, la cual se elevó como una de las primeras culturas en considerar a la danza una actividad artística igual a la poesía o la música, pues su realización permitía realizar una interacción directa con las deidades, dotando a la disciplina de su propia musa como *Terpsíchore* (Abad Carlés, 2019). Esta época histórica además de su relevancia en su propio periodo, traspasó las fronteras del tiempo e influyó de manera activa en los años venideros hasta la actualidad, manifestándose en numerosas referencias históricas y revisiones artísticas realizadas desde el Renacimiento hasta nuestros días, quedando plasmado en los diferentes tratados a analizar donde incluyen dichas crónicas con melancolía y abatimiento, rememorando tiempos cumbres en la disciplina.

Hablar de la danza en Grecia es introducirse en la considerada, por gran parte de los historiadores, época cuya cohesión de sociedad y danza se encontraron más intrínsecamente ligadas y respetadas. Esta fortaleza fue plasmada en la herencia artística alcanzada, partiendo inicialmente del léxico griego utilizado, iniciando desde el concepto *mousiké*, que aunaba a las artes de la poesía, la danza y la música, el cual al mismo tiempo se integraba en el término *choreia*, que definía la generalidad de ritos y actividades sociales que incluían los conceptos de *mousiké* (Murga Castro, 2023, pág. 19). Estas disciplinas se fundamentaban en tres reglas indivisibles, el orden o el modo, la medida o la métrica y la armonía o ética. Estos conceptos derivaron en el uso educador de las artes en la sociedad helena, estando presente en múltiples aspectos como el ejército, las escuelas, las celebraciones o la liturgia entre otras (Giménez Morte, 2018, pág. 26), concluyendo en que la implicación social de la sociedad griega antigua con el baile fue prácticamente plena.

El principio del alza de la danza en Grecia se basó en la conceptualización griega del aspecto danzario, incluyendo a esta en su idealización de la belleza en lo que lo bello es bueno.

Este salto en la reverberación del baile en Grecia fue apoyado por el filósofo Sócrates en su ideal de belleza o también denominado *kalos*, en la creación del hombre ideal o perfecto, que incorporaba la danza como virtud imprescindible en su *kalis kai agathós*, o como conocemos en su equivalente latino, *mens sana in corpore sano* (Castro Cabana, 2022, pág. 12).

Otras fuentes referentes al filósofo Sócrates, aportan métodos e ideas relacionados con la búsqueda de la virtud y la excelencia, mostrados en sus diálogos con su alumno Platón, registrados por el propio Platón y Jenofonte, donde también se exponían otras virtudes que completarían al ser como la valentía, la justicia, la sabiduría y otras habilidades físicas.

A continuación, se puso a bailar el muchacho, y Sócrates dijo: “¿No os habéis dado cuenta de que siendo tan hermoso el muchacho, sin embargo, con las figuras de la danza todavía parece más bello que cuando estaba quieto?”. A lo que respondió Carmines: “Me parece que estas alabando al maestro de baile”. “¡Si, por Zeus!”, dijo Sócrates, “y es que además se me ha ocurrido otra cosa, que ninguna parte del cuerpo queda inactiva en la danza, sino que al mismo tiempo se ejercitan cuello, piernas y brazos, exactamente como debe bailar quien se proponga tener el cuerpo en mejores condiciones físicas. Hasta yo mismo aprendería con mucho gusto de ti, siracusano, las figuras de la danza”. “¿Y de qué te serviría?”, preguntó el otro. “Me serviría para danzar” (Jenofonte, 1993).

La herencia de dichas referencias ha sido alcanzada gracias a la participación de distintos actores que jugaron un papel fundamental en la transmisión de la información. En cuanto a las referencias escritas, apenas se conserva ningún original de este periodo, cuyas fragilidades físicas de sus materiales de elaboración, como el papiro o el pergamino, impidieron su traspaso a la actualidad; por lo que la transmisión fue dada gracias a copias de las copias de los originales, realizadas a lo largo de los siglos desde los primeros copistas grecorromanos hasta los monjes europeos, cuya labor incluía la recuperación, transmisión y traducción de dichos escritos, supervivientes gracias a que su mensaje mostraba una fortaleza incompatible a su manufactura original. Otras referencias no escritas que fundamentaron el estudio de dichas danzas son las vasijas, ánforas y bajorrelieves conservados, que muestran de manera gráfica la realización e importancia del acto de bailar en la sociedad griega.

La decadencia de la Antigua Grecia fue correspondida con el alza de la cultura romana, la cual adquiriría sus fórmulas y tradiciones desde la adquisición y renombramiento de su religión politeísta y sus respectivas deidades, hasta la apropiación de los aspectos artísticos y sociales como la arquitectura y la educación. La danza en Roma durante las épocas republicana¹ e imperial², sufrió numerosas modificaciones interesadas desde las altas esferas de la sociedad romana, estando “presente en la formación de los ciudadanos de manera puntual por intereses específicos” (Murga Castro, 2023, pág. 25). Este factor derivó de un mayor distanciamiento de los altos estamentos de la sociedad romana respecto a los más humildes, haciendo de la enseñanza en danza un artículo individual de lujo que diferenciaba a la élite del vulgo, en contraste con la ambición griega de que el aprendizaje de la danza tuviese un sentido colectivo con aspiraciones cívicas. No obstante, el baile se encontraba al igual que en Grecia, integrada a la mayor parte de las actividades sociales, tales como los ritos religiosos, el entrenamiento

¹ Desde 509 a.e.c. hasta 27 a.e.c.

² Desde 27 a.e.c. hasta 476 e.c.

militar, las festividades y banquetes, y las actividades escénicas.

Uno de los pocos puntos que no generan debates entre los estudios de la danza latina, es la relevancia del baile y la pantomima romana durante el inicio del Principado de Augusto y los venideros siglos I al III e.c. Este género, apoyó la profesionalización del bailarín y se presentó como una actividad muy danzada y alternativa a la tragedia clásica (Alonso Fernández, 2011, pág. 182); sin embargo, a pesar de basarse en los preceptos de las danzas teatrales griegas, esta fue desplazando al baile fuera del acto dramático y del coro a partir del siglo III e.c., dividiendo disciplinas que en sus precedentes griegos habían convivido conjuntas (Murga Castro, 2023, págs. 23-29). El carácter exhibicionista del baile estaba reservado para profesionales en danza denominados *saltator*³; y estos, debido al carácter inicial de la pantomima, también recibían una educación basada en todas las artes escénicas incluyendo la danza. La profesionalización de los *saltator* se llevó a cabo tanto de manera individual como en escuelas de danza o *ludum saltatorium*, reconociéndose su existencia en el diálogo sobre la afición al baile de los antiguos romanos del capítulo 14 del tercer libro de las *Saturnales* de Macrobius, datado entre los años 380-394 e.c., donde se expone la crítica de Escipión el Africano a dichos centros y la discutida moralidad de estos lugares. Dichos centros de formación, se vieron forzados a frenar su actividad durante largos periodos de tiempo tal y como indica el estudio *Un recorrido por la Danza*, indicando que “todas las escuelas romanas de baile cerraron sus puertas porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa” (Santana Díaz, Almeida García, & Madruga Torreira, 2019, pág. 11).

A partir los siglos III y IV, la sociedad tardorromana aparentemente sí que desplazó la danza a un segundo plano, coincidiendo temporalmente con el apartamiento de la danza del *decorum* romano, el afianzamiento de la moral cristiana, y con el ocaso del Imperio Romano de Occidente, el cual desaparecería dos siglos después en el año 476 e.c., dejando entrever la importancia de dichos aspectos históricos en su respetiva decadencia. Respecto al concepto del decoro o *decorum*, dicho término se basaba en la decencia y las “normas socialmente aceptadas dentro del comportamiento colectivo” (Castro Cabana, 2022, pág. 15) dentro del mundo romano. La danza en Roma en sí misma no se consideró indecorosa en su práctica, pero sí en su exceso, dejando abiertos los límites sobre los cuales el acto de danzar se transformaba desde una actividad social y lúdica de entretenimiento a otra sexual y profana totalmente indecorosa en su expresión y consumo. En referencia al debate moral de la danza, a este se refirió el escritor sirio en lengua griega Luciano de Samósata en sus diálogos *De Saltatione* del s. II e.c., donde expone el reciente cambio de visión en cuanto a la práctica del baile. Debido al carácter apológico de la obra respecto a la danza y la fundamentación de esta, en aspectos propios del ensayo filosófico, este escrito lo consideraremos el primer tratado de danza, puesto que cumple con los preceptos expuestos en la metodología, adelantándose en unos 1300 años al que sería considerado el primer tratado de danza renacentista, *De arte saltandi et choreas ducendi*.

3.1.1. Luciano de Samósata

El autor sirio en lengua griega, Luciano de Samósata, con su obra denominada *De Saltatione* o *Sobre la danza*, conforma junto con el resto sus escritos un amplio glosario de textos que definen y atestiguan claramente sus perspectivas ideológicas, orientadas hacia su especial dedicación a la sofística, y por lo tanto, al estudio y enseñanza de la retórica, así como su marcado perfil escéptico, entendiendo por escepticismo al carácter desconfiado frente a las verdades, apoyado desde una doctrina que cuestiona la existencia de una verdad que en caso de existir, sería inalcanzable para el ser. Luciano de Samósata, quien desarrolló su carrera y vida durante el

³ Término latino para referirse al bailarín partiendo de *salto*, que puede referirse al baile o a la acción de saltar.

pleno periodo imperial romano, escribió *De Saltatione* durante su estancia en Antioquía previa a su traslado a Atenas en el año 165 e.c., al igual que las obras de *Retratos* y *Por los retratos*, datando al manuscrito original entre los años 163 y 164 e.c. en agradecimiento al coemperador Lucio Vero y su afición al espectáculo dancístico (Rodríguez Valls, 2006, pág. 356).

Iniciando por el análisis de su apología danzaria, a la que nos referiremos desde su traducción hispanizada *Sobre la danza*, primeramente, encontramos la realización del escrito en forma de diálogo, exponiendo las bases del diálogo platónico en el cual se explora la interlocución de distintos personajes en una conversación ficticia. En este modelo de discurso, el autor permite explorar el contenido desde diferentes vistas en los que se presentan argumentos y contraargumentos, manifestando la complejidad del tema sin la necesidad de establecer una respuesta definitiva, rematando en muchas ocasiones en un estado de aporía, es decir, de indecisión o incertidumbre. Este proceso de conversación abierta, invita al lector a ejercer un proceso de reflexión y cuestionamiento, estimulando a este a participar de manera activa en la búsqueda de las verdades. No obstante, a pesar de seguir la estructura presentada, las participaciones del personaje desaprobador en el texto son muy escasas, dejando el diálogo limitado al principio y remate de la obra, siendo la mayor parte de la obra un diálogo monologado del personaje defensor respecto a la danza, resultando en un opúsculo laudatorio.

En este caso específico, se nos presentan las figuras de Licino (posible pseudónimo de Luciano) y Cratón, quienes ejercen respetivamente de aprobador y desaprobador de la danza y la pantomima. El escrito *Sobre la danza*, inicia con la presentación del posicionamiento de cada uno de ellos, marcando el principio con una queja del mismo Licino, sobre la cual Cratón lejos de disculparse, invita a su compañero a ejercer una defensa de su apología, indicando que “Vas a necesitar por ello, mi buen amigo, una larga defensa para enfrentarte con las personas cultas, si no quieres que te descalifiquen por completo y te eliminen del grupo de los hombres sabios” (de Samósata, 1990, pág. 47).

Licino: Muy bien, Cratón, has lanzado una acusación ciertamente muy violenta, preparada al parecer desde hace tiempo, contra la danza, el propio arte de la danza y encima contra nosotros los que disfrutamos contar espectáculo, dando a entender que ponemos un gran interés en algo vulgar y afeminado.

Cratón: pero mi querido amigo, ¿quién que sea un hombre Y además haya convivido toda su vida con erudición y haya tenido un trato discreto con la filosofía va a dejar de interesarse por las cosas mejores y alternar con los antiguos para sentarse ... Por mi parte, cuando me enteré de que te entretenías con tal clase de espectáculos, no sólo me dio vergüenza por ti, sino que me dolió amargamente que olvidaras a Platón, Crisipo y Aristóteles y estuvieras haciendo como los que rascan la oreja con una pluma (de Samósata, 1990, págs. 46-47).

Frente a la posición inicial, lejos de acercar posiciones, ambos dialogantes antes de desarrollar sus defensas, atestiguan a otros autores clásicos que acercasen sus visiones a las propias, siguiendo la estructura tradicional del diálogo platónico al refutar la propuesta de discusión con opiniones anteriores de eruditos y filósofos de manera previa al desarrollo mismo del argumento a través del uso de analogías o mitos. Siguiendo con los contenidos del texto, Licino atestigua que la perspectiva de Cratón respecto a la danza es totalmente prejuiciosa, puesto que afirma no haber presenciado nunca tal tipo de escena, iniciando su alabanza a la disciplina con una descripción de esta que será aplicable a cualquier parte del escrito, indicando lo siguiente.

{La danza} no solo es placentera sino también útil a los espectadores, cuanta cultura e instrucción imparte, como armoniza las almas de los asistentes, ejercitándonos en los

más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo? Conseguir todo eso con música y ritmo no puede ser motivo de censura, sino de elogio (de Samósata, 1990, pág. 49).

Del mismo modo, Luciano internacionaliza la práctica de la danza mostrando su existencia en regiones lejanas como las realizadas por los indos en plegaria al sol o los etíopes en sus danzas atemorizantes previas a los combates, mostrando el carácter universal del baile con sus ejemplos de la India, Etiopía o Egipto. Por último, a través de esta mezcla de mito y realidad, el autor dota a la danza de un carácter divino y sagrado, del cual se debe disfrutar y aprender, pues esta es cultivada por los mismos dioses.

En cuanto a los ritos dionisiacos y báquicos, me imagino que no esperarás oír de mí que todos fueron danza. De hecho, sus tres danzas más tradicionales, la *kórdax*, la *síkinis* y la *emmélia*, las inventaron los sátiros, servidores de Dioniso, y las bautizaron con sus propios nombres (de Samósata, 1990, pág. 56).

De igual forma, Licino expone a Cratón la cuestión de si es capaz de contradecir la realidad dancística relatada por Homero, Hesíodo o Sócrates, mostrada en obras expuestas en su contexto danzario como la *Ilíada* homérica o el *Banquete de Jenofonte*, donde el mismo Sócrates defiende que merece la pena “aprenderla, atribuyendo el más alto valor al mantenimiento del ritmo, la belleza de la música, el movimiento armonioso y al decoro en las evoluciones”, sosteniendo que para el anciano filósofo este era “uno de los más serios temas de estudio” (de Samósata, 1990, pág. 57).

Asimismo, esto es seguido por las exposiciones de las virtudes necesarias que debe tener el bailarín, exponiendo los interrogantes de “cómo debe entrenarse, los conocimientos que debe adquirir y por qué medios debe fortalecer su trabajo” (de Samósata, 1990, pág. 61), iniciando la resolución de la primera pregunta con que la instrucción de estos no debe ser únicamente aplicada a los ámbitos de la música, sino que también debe ser “rítmica y métrica, y en especial esa formación filosófica tuya tanto física como moral. Porque considera impropio de sí misma su dialéctica excesiva, pero no se aparta de la retórica, sino que participa de ella” (de Samósata, 1990, pág. 61). Del mismo modo, tampoco se alejaría de los ámbitos pictóricos y escultóricos en la descripción y construcción de formas corporales. En añadido, el trabajo de la mente es considerado básico en el danzarín, debiendo conocer este tanto el pasado, presente y futuro, de las historias y sus recorridos, obligándose a imitarlo y reproducirlo además de recordarlo. Para Luciano, en esta concepción se halla una de las claves principales de las habilidades que debe controlar un bailarín, el cual se puede manifestar en un binomio propio de la enseñanza del saber y el transmitir. Adicionalmente, cabe destacar que no solo es suficiente el hecho de transmitir, sino que esta actividad debe adecuarse a la narrativa a través del decoro y la claridad de las posturas, sobre las cuales el autor define una “ciencia de imitación y retrato, que da a conocer el pensamiento y hace inteligible lo oscuro” (de Samósata, 1990, pág. 62).

Como es un imitador y se compromete a explicar por medio de movimientos lo que se está cantando, necesita, lo mismo que los oradores, practicar la claridad, para que todo lo que representa resulte evidente, sin necesidad de interpretar alguno, sino que, como decía el oráculo de Delfos, el espectador de la danza debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla (de Samósata, 1990, pág. 68).

En consecuencia, el acto interpretativo debe ser controlado y medido, manteniéndose ajustado a los límites de lo esperpéntico y lo lineal, atendiendo en cierto modo al justo medio aristotélico. Respecto a este hecho, la danza tiene la labor de “mostrar costumbres y emociones y a representarlas, introduciendo en escena unas veces a un amante, otras a un hombre

irritado, a otro enloquecido o a otro afligido, y todo ello dentro de unos límites fijados” (de Samósata, 1990, pág. 71). La danza, a diferencia de otras actividades, aúna tanto la actividad del alma como la del cuerpo, entendiendo de este modo un compendio entre intelectualidad y la corporalidad. Haciendo mención al estudio del alma de Platón en su *República*, la danza según Luciano es capaz de representar tanto la parte irascible del alma, como la concupiscente y la racional, en sus actos representativos e imitativos de la cólera, el amor o la emoción reprimida. Así, el autor ofrece de nuevo una nueva definición de la danza en estos términos, puesto que el baile es en sí mismo una “exhibición del intelecto y una expresión de la actividad corporal, y, lo más importante, es la sabiduría en el desarrollo de la acción y la inexistencia de algo irracional”; sumado a que “no puede haber cosa más armónica que la danza, que afina el alma, ejercita el cuerpo, deleita a los espectadores, e instruye sobre muchos aspectos de la Antigüedad” (de Samósata, 1990, pág. 72). Sin lugar a dudas, estos fragmentos también se estructuran en las ideas platónicas presentadas en la *República*, interpretando la armonía como el equilibrio de las partes racionales, espirituales y apetitivas del alma con la exterioridad del cuerpo, emanando de este equilibrio armónico los movimientos ordenados del ser, y, en consecuencia, los movimientos buenos del ser (Alvarado Dávila, 2007, pág. 14).

3.2. Contexto danzario renacentista

La entrada del siglo XV supuso un cambio orgánico en los esquemas culturales, económicos, científicos y sociales del periodo medieval. Este periodo inició con una ruptura del sistema estamental y feudal, impulsada en parte por la emergencia de una burguesía acaudalada y el consecuente régimen precapitalista. En el ámbito del desarrollo artístico, este periodo fue testigo de hitos fundamentales en la historia de la humanidad. La invención de la imprenta por Johannes Gutenberg en 1440 revolucionó la difusión del conocimiento en el formato escrito. En las distintas artes y en el terreno literario, figuras como Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Petrarca, Boccaccio o Dante Alighieri entre otros, sentaron las bases del Renacimiento cultural, prefigurando entre todos ellos un cambio en la percepción y la creación artística, haciendo que las distintas disciplinas artísticas tornasen a un modelo de expresión virtuoso y holístico frente a la acción reprimida propia del medievo. En consecuencia, la danza en el Renacimiento también se vio afectada por el carácter antropocéntrico propio del discurso clásico y sus autores. Sin embargo, las formas estéticas y dancísticas griegas y romanas no fueron reutilizadas, manteniéndose y modelándose los modelos ya existentes en el medievo, incorporando la geometría de las formas y los espacios, junto con nuevos pasos y danzas que se adecuasen tanto al contexto, como el nivel o el sexo del practicante (Ruiz Mayordomo, 2019, pág. 80).

A pesar de que las ideas renacentistas fueron una tendencia extendida a toda Europa, la región de la península itálica se erigió como la cuna y el culmen del movimiento, siendo del mismo modo los profesionales de dicho territorio italiano, los protagonistas en el ámbito de la danza. La labor del maestro de danzar se elevó a la categoría de artista multidisciplinar, pues su labor alcanzaba desde danzar, enseñar o coreografiar hasta el mismo protocolo cortesano, adquiriendo asimismo habilidades en materias de música y oratoria, mereciendo de este modo el respeto de la alta sociedad renacentista (Murga Castro, 2023, pág. 53). En consecuencia, estirpes europeas como las florentinas de los Medici, Ferrara, Sforza, Mantua o Strozzi, disponían de la formación de *maestros di ballo* en su educación renacentista (Murga Castro, 2023, pág. 52), estando apoyada y divulgada desde la oralidad y los recursos escritos, cada vez más comunes gracias a la aparición reciente de la imprenta.

Ya dentro del discurso escrito, con el objetivo de otorgar autoridad a la disciplina y de hacer más atractivos sus productos, los primeros tratadistas en danza titulaban sus obras en latín, mientras que el contenido ya se adhería a la práctica común de la lengua vernácula, basándose

en modelos anteriores de escritos como el tratado pedagógico *De ingenius moribus et liberalibus studiis*, del autor Pietro Paolo Vergerio el Viejo, o el tratado de arte gráfico *De pictura*,⁴ de Leon Battista Alberti (Murga Castro, 2023, pág. 53). Asimismo, antes de la publicación de los tratados íntegramente dancísticos, otros ya expuestos al público cortesano incluían la danza como una actividad física envidiable y necesaria que nutría el físico y la mente (Alonso Fernández, 2013, pág. 46), recuperando el discurso mostrado de autores clásicos como Sócrates, Platón o Jenofonte. Ejemplo de ello, fue el anteriormente citado escrito pedagógico de Vergerio el Viejo; el considerado primer tratado humanista con un currículo de educación física denominado *Ca' Gioiosa*, estructurado por el maestro Vittorino da Feltre; o el sexto libro del tratado *De arte gymnastica* de Girolamo Mercuriale (Ruiz Mayordomo, 2019, pág. 78).

Pero incluso bailar al son de la música y llevar a cabo danzas femeninas pueden parecer placeres indignos de un hombre, aunque haya un beneficio en estas actividades, ya que ejercitan el cuerpo y añaden mucha destreza a los miembros (Vergerio, 1402, pág. 70).

La producción de nuevos escritos íntegramente dancísticos partió de mediados del siglo XV, encontrándose encabezados por el considerado primer tratado de este periodo, *De arte saltandi et choreas ducendi*, elaborado por el maestro italiano Domenico da Piacenza entre los años 1445 y 1455. Prácticamente del mismo periodo son otros tratados destacables como el *Libro dell' Arte de danzare* de Antonio Cornazzano, publicado en el año 1455, *De pratica seu arte tripudii*, del maestro Guglielmo Ebreo fechado en el 1463, el *Leges Dansandi* de Antonius Arena, del año 1527, el *Dialogo del Ballo*, del año 1555 realizado por Rinaldo Corso, rematando una primera etapa renacentista en escritos de danza con el impreso del *Ballo della gagliarda* de Lutio Compasso en el año 1560. En términos generales, los escritos de este periodo ejercían dos principales funciones, una labor docente y metodológica en la que se exponía la realización de los pasos, y otra labor recopiladora, donde se recogían las distintas coreografías inventadas, modificadas o heredadas por parte de los maestros de danzar. Asimismo, de este periodo conservamos otros textos de autoría anónima o compartida de gran importancia didáctica e incluso notacional, como son el *Manuscrito de Borgoña*⁵ del año 1430, el tratado *Sensuit l'art et instruction de bien dancier* recompilado por el editor Michel Toulouze en 1488 o 1496⁶, el *Manuscrito de Cervera* del año 1496 aproximadamente, el *Manuscrito de Salisbury* del año 1497, el *Arte de danzar aunque mal se puede aprender con solo leer* de mediados del siglo XVI, o las anotaciones del impresor Robert Copeland en 1521, denominadas *The manner of dauncynge of bace daunces after the use of fraunce and other places*. Otros son solo conocidos por referencias documentales, tal y como ocurre con *Il Perfetto Ballarino* de Rinaldo Rigoni del año 1468, el cual solo aparece referenciado en registros de la Biblioteca Vaticana (Rodríguez Vallés, 2015, págs. 161-163). Sin embargo, el hecho de la autoría no reconocida fue un hecho únicamente observable durante esta primera etapa, pues la firma del maestro se volvió prácticamente obligatoria para unos profesionales que ansiaban reconocimiento y prestigio, llegando incluso al plagio intelectual entre creadores.

Los maestros del siglo XV hasta mediados del siglo XVI, compusieron un primer periodo tratadístico bastante amplio, dando pie a lo que iniciarían nuevos maestros a partir de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII. Con todo, la finalidad de los bailes se mantuvo casi inalterable hasta el siglo XVIII, siendo considerados hasta ese momento danzas sociales, en referencia a su finalidad aún lejana a la práctica escénica. En cambio, el periodo

⁴ La primera versión del tratado fue escrita íntegramente en latín en 1435, aunque se tradujo al fiorentino vernacular en 1436 debido al poco éxito del primero.

⁵ También conocido como el manuscrito de Bruselas, al estar en la Biblioteca Real de Bruselas.

⁶ El escrito incluye la fecha de 1488, sin embargo, la escritura de la fecha es posterior al propio escrito. Además, se conoce que Michel Toulouze comenzó la imprenta pasada la década del 1490, por lo que los paleógrafos e investigadores lo fechan en 1496.

transicional de la tradición renacentista y los inicios de la etapa barroca de inicios del siglo XVII a la que denominaremos *Seicento*, supusieron una horquilla temporal en la que la ampliación de los contenidos y los métodos se vieron expuestos por las obras de las nuevas generaciones de docentes y teóricos del baile tanto italianos como de otras regiones de Europa como Francia, encontrando figuras y textos trascendentales en el estudio de la danza como la del monje Thoinot Arbeau y su obra *Orchesographie* del año 1589, la del maestro Marco Fabritio Caroso da Sermoneta y sus tratados *Il Ballarino* y *Nobiltà di Dame* de los años 1581 y 1600 respectivamente, la del también maestro Cesare Negri Milanese, con sus obras *Le gratie d'amore* de 1602 y *Nuove inventioni di balli* del año 1604, y la del maestro francés François de Lauze con su escrito laudatorio *Apologie de la Danse* (Castro Cabana, 2022, págs. 28-33). Cabe destacar que, al igual que se publicaron tratados prácticos del uso de la danza, también se contempló durante este periodo la publicación de escritos que expusieran su rechazo a dicha disciplina artística, destacando el escrito *Traitté contre les danses* del protestante Jean Boiseul publicado en el año 1606; el cual discute la moralidad del género en referencia a conceptos cristianos supuestamente históricos relatados por santos, doctores de la Iglesia, o las Santas Escrituras, concluyendo como es de suponer, con una rotunda crítica al baile, sus practicantes y principales impulsores.

Nosotros reprobamos las danzas, las rechazamos de nuestras casas, familias e Iglesias, como vanidad, lujuria, ostentación, señuelos hacia el pecado, atractivos hacia la lascivia, con el fin de eliminar el mal de en medio de nosotros, y para ser a Dios un pueblo santo y agradable (Boiseul, 1606, pág. 50).

3.2.1. Domenico da Piacenza

La obra de Domenico da Piacenza, también denominado Domenico da Ferrara, es considerada la primera de su tiempo en la cual la especulación teórica explora los recursos expresivos, educativos, morales, artísticos, culturales y recreativos del movimiento danzario, basados en las corrientes renacentistas del pensamiento aristotélico y su principio de medición referente a la moral humana. Asimismo, Domenico da Piacenza a través de su obra referencia, *De arte saltandi et choreas ducendi* del siglo XV, no deja de aludir al carácter humanístico de enseñar y entretener a través de la actividad artística, ofreciendo un producto ambivalente que era capaz de ofrecer tanto la virtud de la enseñanza como la moralidad positiva de una actividad que podía ser depreñada de su prejuicio lascivo, y ser mostrada como una alabanza a los placeres del cuerpo y la mente humanos.

La datación de *De arte saltandi et choreas ducendi*, se comprende aproximadamente entre los años de 1445 y 1447 y no más tarde del año 1455, concibiéndose durante su estadía en la corte de los Estensi en Ferrara, encontrando su lugar de reposo en la actual Bibliothèque Nationale de France, tras una breve estancia en la residencia Visconteo-Sforzesca de Milán y la Bibliothèque Royale de Blois (Procopio, 2015, págs. 23-24). Debido a su manufactura única, queda bastante definido el público objetivo del tratado, remarcando su exclusividad a la biblioteca privada de la familia protectora del maestro de danzar, siendo el perfil del destinatario tremendamente limitado a pesar del tremendo impacto histórico del escrito a analizar.

En referencia a la fórmula compositiva de la estructura del manuscrito, podemos observar una división muy diferenciada en dos apartados, un primero más ensayístico y reflexivo del arte del danzar, y otro más analítico descriptivo del uso práctico de la danza renacentista. La primera parte, al mismo tiempo se estructura en dieciséis capítulos, dividiéndose la segunda parte de la obra en veintidós composiciones coreográficas acompañadas de quince partituras

musicales. Siguiendo una forma propia basada en el discurso aristotélico de *exordio*⁷, *narratio*, *partitio*, *confirmatio*, *refutatio* y *peroratio*⁸, originales de la *Retórica* de Aristóteles, el autor trata de generar un marco persuasivo centrado en el uso de algunas de las estrategias retóricas para influir en los lectores, en contraposición del anterior tratado de Luciano de Samosata, que interpretó el lenguaje desde el diálogo platónico.

Partiendo desde el inicio del tratado, en la página inicial, Domenico da Piacenza agradece a la figura de Dios por la obtención de sus conocimientos, así como al filósofo Aristóteles, apoyándose desde la perspectiva de la ética aristotélica, entendiendo que la danza no es corrupta siempre y cuando no se aproxime a alguno de los extremos de las virtudes morales o intelectuales, alcanzando su perfección en el justo medio, ubicado entre los límites del exceso y el defecto en la búsqueda filosófica de la construcción del hombre sabio y bueno (Aristóteles, 1985, págs. 208-236).

El que quiera aprender el oficio, que baile como *fantaxmata*. Y fijate que *fantaxmata* es como una fuerza corporal, que se mueve con el intelecto y la medida antes dicho, haciendo descanso cada vez, lo cual es semejante a haber visto la cabeza de Medusa, como dice el Poeta, o sea, quedarse totalmente de piedra en ese instante, y en ese instante extiende sus alas como un halcón que parece moverse, según las reglas anteriores, es decir, ejerciendo medida, memoria, manera, con medida de tierra y de aire (da Piacenza, 1445-1455, pág. 2r).

En añadido, la introducción del concepto fantasioso de *fantaxmata*, alude sin lugar a dudas a la obra filosófica *De Anima* del mismo Aristóteles, en la cual se le atribuye a este complejo término la capacidad de crear y recordar dentro del mundo imaginario de la fantasía, incluyendo dentro de sus dos posibles definiciones de fantasía, una primera que alude al “sentido habitual de la tradición, como imaginación imitativa, reproductiva o combinatoria” (Ballester García, 2012, págs. 119-120), así como otra que incluye la aplicación del concepto *fantaxmata* como un antecedente directo al mismo pensamiento dentro del mundo sensorial. De este modo, Domenico integra a la danza tanto en una dimensión metafísica como en otra física, estructurando en consecuencia su texto en dos estratos bien diferenciados.

Frente a ella (la primera definición genérica de fantasía), plantea Aristóteles en el libro III de *De anima* un sentido muy distinto, como fuente de creación, y sin la cual no puede haber pensamiento o que tal vez precede a cualquier pensamiento ... La *phantasia* genera fantasmas, es decir, creaciones que no se pueden reducir a sensaciones, pero que son como sensaciones, que no son pensamientos (*noemas*) pero sin los que tampoco parece que pueda haber pensamiento (Ballester García, 2012, pág. 120).

Un nuevo concepto propio del ensayo filosófico, como es la diferenciación aristotélica entre lo natural y lo accidental en la teorización del ser, se muestra nuevamente en este primer apartado de la obra, donde el autor expone nueve pasos naturales y tres accidentales dando lugar a doce en total. De este modo, la obra diferencia como los pasos naturales a aquellos que ocurren de manera instintiva y que se repiten de manera constante y repetitiva formando parte de la esencia del ser y de la danza, hallándose estos movimientos inherentes a la práctica danzaria. De manera contraria, los pasos accidentales se entenderían como aquellos no esenciales que pueden ser partícipes o no en el desarrollo del baile, y que, por lo tanto, aparecen de manera ocasional o accidental en los mismos.

⁷ Entiéndase como introducción, en la cual se busca captar la atención del público y prepararlo para recibir el mensaje, en el cual el orador establece su credibilidad.

⁸ Reafirmación de la tesis en la cual se busca apelar a las emociones del lector.

Los patrones filosóficos y estructurales utilizados por Domenico da Piacenza serán reutilizados y ampliados por los consecutivos escritos posteriores, reconociendo teorizaciones comunes propias de obras como el *Libro dell'arte de danzare* o *De pratica seu arte tripudii* que basarán sus contenidos en la raíz compuesta por el maestro da Piacenza.

3.2.2. Guglielmo Ebreo

Nacido probablemente en Pesaro alrededor del año 1420, hijo del maestro de danzar Moisés de Sicilia, Guglielmo Ebreo, también conocido por su nombre cristianizado de Giovanni Ambrosio, inició su carrera dentro del séquito del reciente señor de Pesaro, Alessandro Sforza, con quien mantendría una relación laboral hasta la muerte del noble en 1473. Aunque no se puede constatar de manera fehaciente todas las contribuciones y colaboraciones realizadas entre Domenico da Piacenza y Guglielmo Ebreo, está más que clara la enorme influencia ejercida por el maestro de Piacenza sobre Guglielmo Ebreo, destacando la concepción que el mismo Guglielmo mantenía frente al maestro Domenico, describiéndose a sí mismo como un discípulo muy devoto y un ferviente imitador de este (Sparti, 1993, págs. 6-26).

Refiriéndonos ahora a su obra más significativa, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum incipit*, más conocida por su versión sintetizada, *De pratica seu arte tripudii*, fue elaborada en el año 1463 tal y como indica su colofón, y del mismo modo, esta fue dedicada y realizada para el conde de Pavía, Galeazzo Maria Sforza. El manuscrito, elaborado por el escriba Pagano de Rho, está compuesto de cincuenta y cuatro páginas que todavía conservan la encuadernación aterciopelada original, actualmente accesible en la Bibliothèque Nationale de France dentro de los fondos italianos. El mismo se estructura en un prefacio inicial; un *Liber primus* que incluye siete capítulos sobre los conceptos primarios de la danza y sus fundamentos, cinco *experimentums* o ejercicios, y cinco reglas básicas; seguidas por un *Liber secundus*, que expone un diálogo socrático entre Guglielmo Ebreo y sus alumnos, seguido de una tabla de 31 danzas continuada por sus respectivas descripciones y 13 de sus motivos musicales

Dentro de un estilo y una orientación claramente humanista, Guglielmo propone una loa al estatus de la danza y la música italiana del siglo XV, siguiendo el formato expuesto por Domenico da Piacenza en la estructuración de un discurso basado de manera orientativa en la retórica aristotélica, en favor de elaborar una oratoria convincente, así como de fundamentar desde conceptos propios de la filosofía sus mandatos dancísticos tanto teóricos como prácticos. En añadido, el hecho de ataviar el texto a través de referencias basadas en la erudición histórica del estudio de la mente y de los hechos, deja entrever la intención del maestro de danzar de otorgar a la actividad del danzar, junto con su instrucción y su teorización, de una dignidad moral propia de la nobleza y los estratos más honorables. Siguiendo con la aplicabilidad del título, la utilización del término *tipudii*, referido de manera directa al *tripudium* y a su consecuente acto de *tripudiare*, se vincula a la demarcación de tres pasos danzados, así como al carácter militar religioso de las danzas romanas de los Salios descritas por Séneca o Plutarco. La utilización de esta expresión dancística asociada a la esfera sagrada y pírrica de la antigua Roma, denota la visión neoplatónica posteriormente justificada por Guglielmo Ebreo, ejerciendo un “valor metafórico referido ... al valor de la danza del espíritu, es decir, al sentimiento de la alegría” (Alonso Fernández, 2013, pág. 49). De igual forma, el autor italiano muestra un conocimiento profundo de las teorías numéricas y místicas prevalentes a través del trinomio inherente al mismo *tripodium* (Alonso Fernández, 2013, págs. 50-51), aludiendo de manera directa a concepción platónica y neoplatónica de los principios del *uno* o el bien, el *nous* o el intelecto, y la *psique* o el alma.

Ya en los contenidos del *Liber secundus*, observamos primeramente una clara declaración de

intenciones en el autor, mostrando la capitularización del texto en consecutivos *Argumentum discipulorum* y *Responsio Guilielmi*, revelando de manera evidente la fórmula del diálogo socrático⁹. Al igual que en la obra de Luciano de Samósata, ambos autores utilizan la mayéutica en sus obras en favor de dinamizar el proceso de enseñanza aprendizaje del alumno, especialmente dentro del aspecto de la autorreflexión, puesto que la mayéutica en sí misma busca guiar a los interlocutores de un diálogo hasta la verdad por sí mismos a través del desarrollo de preguntas y respuestas. De igual forma, este proceso lleva a examinar afirmaciones, cuestiones y contradicciones con el fin de indagar las implicaciones lógicas de las ideas o de los hechos, llegando de este modo a la adquisición de un conocimiento auténtico, basado en el razonamiento propio y la reflexión crítica.

3.2.3. Rinaldo Corso

El obispo de Strongoli, Rinaldo Macone, mayormente conocido como Rinaldo Corso, fue un escritor y sacerdote nacido en Verona en el año 1525 y fallecido entorno al año 1582 en Strongoli. El sobrenombre de Corso o Corsi, le es derivado de su abuelo paterno quien era originario de Córcega (Romei, s.f.). A pesar del extenso trabajo realizado por Rinaldo Corso y de sus oficios interdisciplinarios, su implicación dentro de la danza se limita a la elaboración de un breve escrito llamado *Dialogo del Ballo* impreso por vez primera en el año 1555 en Venecia, a la que le seguirían otras ediciones como la publicada en el año 1557, añadiendo únicamente una dedicatoria al príncipe primogénito de Urbino (Arcangeli, 1987, pág. 10). Tras consultar varias fuentes, gran parte de estas indican que la versión del año 1555 se trataría realmente de una segunda versión, considerando el primer escrito totalmente perdido (Romei, s.f.); sin embargo, el investigador Alessandro Arcangeli indica que esta hipótesis se trata de una transcripción errónea, explicando que “está bastante claro que el error surge de haber intercambiado la expresión *recién salido* por un equivalente a *otra vez, por segunda vez*, en lugar de *ex novo, por primera vez* (Arcangeli, 1987, pág. 10)”. En la actualidad, se puede consultar la versión del año 1555 en la Bayerische Staatsbibliothek, y la del año 1557 en la Bibliothèque Nationale de France.

Ya inmersos en el modelo discursivo y los contenidos del *Dialogo del Ballo*, no sería de extrañar que el autor del mismo hubiese utilizado de inspiración principal la obra de Luciano de Samósata, *Diálogo sobre la danza*, puesto que en el siglo XVI ya existían traducciones y ediciones de esta obra realizadas en el año 1496 en Florencia o en 1503 en Venecia, siendo más que accesibles para una figura con el peso clerical que ostentaba Rinaldo Corso (Arcangeli, 1987, pág. 13). De la misma forma que Luciano de Samósata expone a Licino y Cratón, Rinaldo Corso presenta a los personajes de Cirneo y Frigia, siendo Cirneo el mismo Corso, quien loa las habilidades y donaciones del baile, mientras Frigia muestra una visión más crítica y censurada de la danza, colmando los personajes necesarios para la construcción de su diálogo platónico. En añadido, aunque ya se ha dado a conocer el modelo discursivo de Platón y sus funciones educativas y persuasivas, el escrito de Rinaldo Corso cumple en ocasiones la función de encomio, puesto que ocasionalmente tanto los personajes de Cirneo y Frigia loan las virtudes de la danza.

Presentando los contenidos del tratado, de manera introductoria Frigia y Cirneo exponen sus posturas respecto al baile, indicando la primera; “esa locura de bailar no es digna de nosotros y tú puedes defenderla” (Corso, 1555, pág. 2), a lo que responde el segundo, “¿Lo llamas locura y me preguntas cómo puedo defenderlo?” (Corso, 1555, pág. 2). De este modo, inicia la argumentación poética de Cirneo fundamentada de manera inicial en la historiografía del baile

⁹ El diálogo platónico engloba toda la obra dialéctica de Platón, mientras que el diálogo socrático se refiere a aquellas obras específicas en las que Platón incluye a Sócrates como personaje principal.

y la danza y su carácter divino y espiritual, basándose en principios de la religión y la filosofía. En añadido, todo el proceso introductorio abarca la moralidad de la danza entorno al contexto del propio autor, en donde Frigia cuestiona la moralidad del baile y en el que Cirneo cuestiona la moralidad del ser humano y no de la danza, la cual en sí misma es una expresión pura sujeta a la manipulación externa.

Por otro lado, Cirneo hace especial énfasis en el aspecto mímico de la danza, al igual que lo hiciera con antelación Luciano de Samósata con la pantomima, subrayando que al igual que las obras escritas se fundamentan en la imitación de las acciones humanas, la danza ejerce su mimesis a través de los diversos instrumentos del cuerpo dentro de una proporción temporal delimitada por la música, resultando ser esta la definición del arte de bailar (Corso, 1555, pág. 8). Respecto a este hecho, Cirneo también se apoya en que la danza es un aspecto natural y no artificial, derivado de la propia naturaleza humana y su necesidad de realizar mimesis sobre su entorno. Esta realidad, este hecho se destaca desde las etapas más jóvenes del aprendizaje humano, puesto que “todos los niños tienen una inclinación natural a imitar. Y los niños observan cuando tienen las manos libres, y agitan la lengua como si quisieran hacer o decir lo que hacen y dicen los demás” (Corso, 1555, pág. 9). Del mismo modo, asemejándose a la postura de Platón respecto al baile, Cirneo también ensalza las aportaciones físicas del arte de la danza y su consecuente beneficio para la salud mental y corpórea, contribuyendo también en el desarrollo de una disciplina y un correcto comportamiento.

CI: No te he dicho lo mejor de todo. Por eso entrenan la memoria y aprenden a moderar el ánimo y su cuerpo, y a obedecer una ley, a calmarse en su ímpetu y a calentarse en su pereza. Y como rara vez nunca sucede en un joven que no practique danza, sigue la emulación que en todos los sentidos es muy aguda y poderosa para preparar la virtud (Corso, 1555, pág. 10).

Entremedias de este último apartado, Cirneo integra los principios conformantes de la danza, en los que incluye a todas las artes, citando entre ellas a la pintura, la música y la retórica (Corso, 1555, pág. 14). La inclusión de este último hace entender que el autor entiende al baile como un lenguaje comunicativo que debe ejercerse de manera efectiva y persuasiva, manteniendo las pesquisas de la retórica del *ethos*, al aportar credibilidad al discurso y al intérprete haciendo a ambos moralmente sólidos; del *pathos*, al apelar directamente a las emociones del espectador influyendo en las decisiones del público; y del *logos*, presentando una lógica y una coherencia en todo el discurso. Siguiendo estos preceptos, la danza debe informar, persuadir y entretener.

Finalmente, Rinaldo Corso remata su *Dialogo del Ballo* aludiendo al carácter universal y general de la danza citando algunos de los innumerables ejemplos de estas, tanto históricas, como coetáneas al escrito, alcanzando tanto el propio convencimiento en personaje de Cirneo como en el de la escéptica Frigia de que la danza es un arte históricamente alabado por importantes pensadores clásicos, digno tanto en su realización como en su visualización, y completo en forma e idea, alcanzado de este modo una capacidad para comunicar valores transversales a las distintas generaciones y culturas.

3.2.4. Thoinot Arbeau

El autor francés Thoinot Arbeau, anagrama del nombre original Jehan Tabourot, fue un sacerdote católico, canónigo, cantor y oficial de la catedral de Saint Mammès de Langres, nacido en el año 1520 en Dijon y fallecido en el año 1595 en Langres (Collin, 1988). A pesar de estar considerado como uno de los principales personajes dancísticos del siglo XVI, los aspectos biográficos de este autor son en gran medida desconocidos e inexplorados, dejando

atrás numerosas incógnitas como su propio aprendizaje de la danza y sus referencias en cuanto a la teorización y escritura de la danza. Regresando al autor, Arbeau destaca por su manual didáctico danzario llamado *Orchésographie*, el cual se erige como una de las principales y más completas fuentes de la danza renacentista del siglo XVI, siendo objeto principal de numerosas investigaciones de carácter historiográfico en el ámbito del baile tanto por el método notacional habido en el impreso, como por la reconstrucción reciente de sus danzas y músicas. El tratado, publicado primeramente en el año 1589, se encuentra accesible en la Library of Congress y en la Bibliothèque Nationale de France entre otras. Respecto a la publicación póstuma del año 1596, en Madrid se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España.

Respecto a la titulación del tratado independientemente de la edición, la construcción del término *Orchésographie* parte de la reintroducción de los vocablos griegos *orchesis*, cuyo significado se orienta a la danza y los bailes sociales, y *graphé* o grafía, referido a la escritura y descripción de conceptos, construyendo un término que alude de forma directa a la escritura de la danza social. Explorando los contenidos del escrito, Arbeau estructura todo su *Orchésographie* en forma de diálogo entre los personajes del maestro Arbeau, y su discípulo Capriol, entre los cuales estructura una narrativa pedagógica que se apoya en el aspecto descriptivo de las ideas y los movimientos. El escrito se encuentra determinando en tres apartados bien diferenciados, divididos en unas iniciales consideraciones sobre la danza, seguidas de un apartado musical y un definitivo y amplio ejercicio descriptivo de bailes y sus pasos

Entre las consideraciones aportadas por en el diálogo, tanto Arbeau como Capriol exponen las virtudes de la danza citando referencias mitológicas, filosóficas, históricas y bíblicas que apoyan su uso. Asimismo, siguiendo con la reflexión sobre la evolución de la danza, el autor francés realiza un ejercicio de perspectiva histórica respecto a la tradición del baile, así como de la preocupación por la transmisión del conocimiento cultural a través de las generaciones, indicando que cada periodo temporal obtiene de sus necesidades diferentes estilos y variantes dancísticas, y que estos y estas se deben limitar a su tiempo, puesto que el hombre se ve envuelto por la novedad. Respecto a esta reflexión Capriol indica, “entonces que nuestra posteridad será ignorante de todas nuestras nuevas danzas que acabas de nombrar, por las mismas causas que nos han quitado el conocimiento de las de nuestros antepasados” (Arbeau, 1589, pág. 4). Consecuentemente, el autor subraya la importancia de la documentación escrita y la enseñanza activa como medios para conservar su propio patrimonio. De igual forma, de manera comparativa entre las danzas antiguas y de su tiempo, el autor manifiesta que la danza antigua no desaparece, sino que se hereda en la forma de las danzas de nuestro tiempo, siendo estas el resultado evolutivo de las antiguas formas de los bailes.

Conformemente, Arbeau integra a la danza y la música en un mismo ente, puesto que la primera depende de las modulaciones y características de la segunda. De este modo, sin el ritmo ni la cadencia, el baile sería eximido de sus formas estructurales y su coherencia, y el nexa que conecta la danza con el *quadrivium*¹⁰ y los consecuentes siete artes liberales entre los que encuentra la música, quedaría indefinido. Respecto a otro de los siete artes liberales citados en la obra perteneciente al *trivium*¹¹ como es la retórica (Diccionario Ferrater Mora, pág. 840), Arbeau construye el término de retórica muda para explicación del hecho comunicativo de la danza, capaz de transmitir desde emociones hasta mensajes más complejos.

¹⁰ Término latino que significa cuatro vías. En la educación libre medieval hace referencia al segundo grupo de los artes liberales, conformado por las artes matemáticas como la aritmética, la geometría, la astronomía y la música.

¹¹ Término latino que significa tres vías. En la educación libre medieval, constituye la primera etapa del proceso educativo de las siete artes liberales, compuesto por tres disciplinas relacionadas con el pensamiento crítico, la comunicación y la elocuencia, siendo estas la gramática, la dialéctica y la retórica.

La danza es una especie de Retórica muda, por la cual el orador puede, por sus movimientos, sin decir una sola palabra, hacerse entender y persuadir a los espectadores de que es alegre y digno de ser alabado, amado y querido. ¿No es, a tu parecer, un discurso que hace para sí mismo, con sus propios pies, de manera demostrativa? (Arbeau, 1589, pág. 5)

El último apunte filosófico incorporado por Arbeau reaparece en la consumación su obra, remarcando una reflexión que liga la integración de la danza en la naturaleza a través del símil del movimiento de los astros y la mitología de las ninfas, realizando de este modo un ejercicio de estoicismo y su consecuente instigación a la vida basada en la razón universal que ordena el cosmos, correlacionando los movimientos precisos y rítmicos de la danza con el orden natural de las cosas, siguiendo una corriente claramente cosmológica y humanista.

3.2.5. François de Lauze

El autor François de Lauze o Francisco de Lause, nacido entre los años de 1585 y 1590 en la comuna francesa de Fleurance dentro de la región de Gascogne, fue un maestro de danza francés que desarrolló su carrera profesional principalmente entre París y Londres. Las investigaciones existentes apenas logran rescatar aspectos biográficos de este personaje hasta su estadía en París en el año 1610, en donde se le reconoce la labor de controlador de finanzas o contable. Posteriormente, se tiene constancia de su traslado a Londres diez años después a principios del año 1620, en donde se vinculará al círculo personal del marqués y posteriormente duque de Buckingham, George Villiers, coincidiendo con el también maestro francés Barthélémy de Montagut (Blomkvist, 1996, págs. 31-43), el cual será artífice de uno de los plagios más manifiestos dentro de la tratadística de la danza, copiando en este caso al propio François de Lauze en su obra *Louange de la Danse*.

La obra que ha sobrevivido hasta nuestros días de este autor francés es su *Apologie de la Danse, et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, publicado en el año 1623, en el cual continúa el método de “la estructuración del tratado mediante numerosas reglas, destacando tal y como indica en el título, en la separación didáctica entre *cavaliers* y *dames*, común en textos anteriores, pero sin tratar ambas enseñanzas en apartados tan ampliamente diferenciados” (Castro Cabana, 2022, pág. 38). Asimismo, el texto no contiene referencias gráficas ni recopilaciones de danzas o partituras, tal y como se puede observar en la mayoría de la tratadística renacentista, presentándose como un documento lleno de descripciones detalladas en las que se utiliza cada vez más la nueva nomenclatura francesa, sobre la cual se cimentará gran parte de la terminología actual del ballet. El impreso original se encuentra disponible en varias colecciones de varios centros internacionales, como la Bibliothèque Nationale de France o la British Library de Londres.

Dentro del prefacio, François de Lauze se respalda en la obra y labor de grandes maestros de danza anteriores a él, apoyándose principalmente en Thoinot Arbeau para complementar todos aquellos contenidos que el mismo autor no haya incluido en su obra, refiriéndose a su predecesor de la siguiente forma, “si alguien desea saber más, Arbeau me ha prometido usar su *Orchesographie* para aliviarme de esta carga, donde los curiosos encontrarán algo digno de su interés” (de Lauze, 1623, pág. 10). En añadido, el maestro francés enfatiza en la existencia o el desarrollo de un Método común entre sus predecesores y él, entendiendo a este como un sistema estructurado y riguroso de enseñanza y práctica de la danza que incluya todo aquello subyacente al baile, lo cual comprende desde la teorización hasta la experimentación, estando destinado a elevar la calidad y el estatus de este arte. Además, François de Lauze también sugiere que, para garantizar un estándar de excelencia basado en la calidad y la autenticidad

de la enseñanza de la danza, debería de establecerse un sistema de certificación en el que solo aquellos que han demostrado competencia y precisión en sus acciones puedan enseñar, tanto en público como en privado.

Inmiscuyéndonos ya en los contenidos principales de la *Apologie de la Danse*, François de Lauze comienza su discurso a través de la narrativa antigua y el alegato histórico, basándose en afirmaciones establecidas bajo la palabra de Sócrates, Platón, Macrobius, Plutarco, Jenofonte, Julio Pólux, Luciano de Samósata, Séneca e incluso las sagradas escrituras, en busca de ejercer una base de apoyo a su defensa del baile, afirmando una más que evidente realidad dancística integrada a la iglesia primitiva.

Si se me dice que la diferencia entre las danzas de esas antiguas iglesias y las de nuestros bailes y reuniones ... anula la autoridad que busco en una costumbre cuya eliminación deja enterrada toda la consecuencia que podría extraer de ella, no se puede negar sin embargo que estas viejas costumbres y la tolerancia de nuestros antiguos ortodoxos autorizan suficientemente que la danza en sí no puede ser condenada, y esto es lo que pido (de Lauze, 1623, págs. 12-13).

Asimismo, en su afán de destacar el carácter comunicativo del cuerpo, recupera el término de la retórica muda descrita por Thoinot Arbeau bajo la variante homóloga de elocuencia muda, la cual según el escritor francés fue ejercida por el actor romano Quinto Roscio, dejando más que clara la evidente correspondencia ejercida por el clérigo francés sobre la obra de François de Lauze (de Lauze, 1623, pág. 15). En añadido, cabe destacar que, respecto a la interrelación de la retórica o la elocuencia y la danza y el personaje Quinto Roscio, encontramos la siguiente cita textual del capítulo 14 del tercer libro de las *Saturnales* de Macrobius, en el cual indica que “Roscio (llegó) a tener tanta confianza en su arte que escribió un libro en el que comparaba la elocuencia con la actuación” (Macrobius, 1852, pág. 322). Resulta más que manifiesto, que dicho escrito trataría de modo alguno la temática intrínseca a la correlación de las habilidades del discurso y el cuerpo, sin embargo, en la actualidad lamentablemente se desconoce la existencia de este escrito, no pudiendo disponer de sus contenidos a día de hoy.

3. Discusión

Los hallazgos del estudio muestran una manifiesta integración filosófica dentro de los escritos danzarios que no solo enriquece la comprensión teórica del baile, sino que también establece una conexión profunda entre la danza y otras disciplinas artísticas y científicas. Las aplicabilidades de herramientas como el diálogo platónico, utilizado en favor de destacar la importancia de la danza en la educación y la moral, sugiriendo que esta práctica es tanto un arte como una ciencia filosófica; o de la ética aristotélica, la cual argumenta que la danza puede alcanzar un estado de perfección moral a través del equilibrio y la medida, establecen un marco inicial alineado con las teorías clásicas que fundamenta y eleva una comprensión integral del arte de la danza.

En añadido, la reconstrucción renacentista del vínculo entre la práctica del baile y el desarrollo de virtudes morales y físicas de los individuos basado en el pensamiento clásico, proporciona una base sólida para la legitimación de la danza como una disciplina académica, fortaleciendo su posición dentro del currículo educativo tanto de la época como actual. Del mismo modo, la interpelación de la retórica, especialmente desde la construcción del término retórica muda, permite que la danza trascienda a su simple ejecución, transformándose en un poderoso medio de expresión y persuasión, ensalzando sus altas capacidades comunicativas entendiendo al cuerpo y a su movimiento mimético como el transmisor y el código del mensaje.

Las principales limitaciones de este estudio radican en la fragmentación y pérdida de muchos textos originales, lo cual dificulta la comprensión completa de las teorías y prácticas descritas en el contexto descrito. Además, la definición de los conceptos teóricos antiguos es interpretable, y puede distar a su origen debido a las diferencias temporales entre el origen y la actualidad, pudiendo aparecer sesgos y variaciones. Las futuras investigaciones deberían centrarse en la recopilación, análisis y traducción de más textos danzarios antiguos, así como en sus estudios comparativos desde el estudio teórico y práctico de la danza, advirtiendo la más que posible aplicabilidad de sus contenidos a nuestro contexto danzario actual.

5. Conclusiones

El presente estudio revela la intersección existente entre la filosofía y la danza en los primeros escritos danzarios, destacando cómo estos discursos integraron conceptos filosóficos tanto para legitimar y enriquecer la disciplina, como para sobredimensionarla a la mera practicidad. Estos hallazgos aportan un avance significativo en la comprensión de la danza no solo como una práctica artística, sino también como una ciencia filosófica y una herramienta educativa y moral. Al vincular la teoría y la práctica de la danza con principios filosóficos, se abre un nuevo campo de investigación y aplicación prácticamente inexplorado que puede transformar la manera en que se enseña y se percibe la danza en la sociedad actual.

Esta correlación entre el pensamiento clásico y el baile no es reciente tal y como se ha podido comprobar, y se apoya en la reinterpretación de la terminología del pensamiento en el aspecto danzario, encontrando la aplicación del diálogo platónico como un método educativo para danza, emulando su enseñanza oral y presencial. También se menciona el justo medio propio de la ética aristotélica, que sostiene que la danza puede alcanzar un estado de perfección moral a través del equilibrio y la medida, situándose en el justo medio entre el exceso y el defecto, lo cual refleja la búsqueda del hombre sabio y bueno. Asimismo, emerge la retórica o la elocuencia muda como un elemento común entre los escritos de Macrobius, Thoinot Arbeau y François de Lauze, entendida como una oratoria corporal capaz de construir y transmitir elaborados mensajes y emociones sin la necesidad de palabras. Otra expresión notable es el de *fantaxmata* utilizado por Domenico da Piacenza, el cual recupera desde *De Anima* y es referido a la fuerza corporal que se mueve con el intelecto y la medida musical, integrando de este modo una dimensión metafísica y física en la danza. Por último, también se menciona la diferenciación aristotélica entre lo natural y lo accidental, aplicada en la teorización del ser y los movimientos de la danza, diferenciando entre pasos naturales y accidentales.

En conclusión, la profunda integración de los conceptos filosóficos en los tratados de danza no solo proporciona una comprensión más rica y matizada de la danza como disciplina, sino que también ofrece un modelo transformador para su enseñanza y práctica contemporánea. Finalmente, se recomienda la incorporación de estos principios filosóficos en los actuales currículos educativos sobre danza, para que el estudio de la disciplina no se limite al repertorio histórico y al estudio de personajes, sino que también abarque la literatura danzaria en favor de conocer el pensamiento histórico sobre el baile, interpretarlo y reintegrarlo a nuestra realidad.

6. Referencias

- Abad Carlés, A. (2019). *Historia del ballet y de la historia moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso Fernández, Z. (2011). *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Alonso Fernández, Z. (2013). Vocabulario latino de la danza en los tratados del Quattrocento italiano: De arte saltandi et choreas ducendi y De practica seu arte tripudii vulgare opusculum. *ActaLauris*, 1, 37-56. <https://goo.su/BIv0b>
- Alvarado Dávila, V. (2005). "Estética" de la armonía de Platón. *Praxis*, 57, 7-15. <https://goo.su/t0pW>
- Arbeau, T. (1589). *Orchésographie: traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Lengres: Jehan des Preyz. Bibliothèque Nationale de France.
- Arcangeli, A. (1987). *Rinaldo Corso. Dialogo del Ballo*. Verona: A.M.I.S. Antiquae Musicae Italicae Studiosi.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. (E. Lledó Íñigo, Ed., y J. Pallí Bonet, Trad.) Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Ballester García, V. (2012). El alma nunca piensa sin fantasmas. Sobre el concepto de la psique en Castoriadis. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 115-123. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/387>
- Blomkvist, M. (1996). François de Lauze und seine Apologie de la danse (1623). (S. Dahms, y S. Schroedter, Edits.) *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper*, 31-43.
- Boiseul, J. (1606). *Traitté contre les danses par Jean Boiseul*. Francia: par les héritiers de Hierosme Haultin par les héritiers de Hierosme Haultin (A La Rochelle).
- Castro Cabana, S. (2022). *Análisis evolutivo histórico en la transcendencia de los tratados de danza dentro del ballet académico*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Collin, B. (1988). *Orchésographie*. En Arbeau T., *Orchésographie* (pág. Prefacio). Francia: Dominique Guéniot. Universidad de California.
- Corso, R. (1555). *Dialogo del Ballo*. Venecia: Sigismundo Bordogna. Biblioteca Estatal de Baviera.
- da Piacenza, D. (1445-1455). *De arte saltandi et choreas ducendi*. Ferrara: Bibliothèque Nationale de France.
- de Lauze, F. (1623). *Apologie de la Danse, et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*.
- de Samósata, L. (1990). *Obras III: traducción y notas por Juan Zaragoza Botella*. (J. Zaragoza Botella, Ed.) Madrid: Editorial Gredos.

- Diccionario Ferrater Mora. (s.f.). *Trivium, Quadrivium*. Girona: geminatae e-ditiones. Universitat de Girona.
- Giménez Morte, C. (2018). Aproximación de la danza en la cultura grecolatina. En Cayuela Vera, G. A., Giménez Morte C., Ruiz Mayordomo, M. J., Alemany Lázaro, M. J., Elvira Esteban, A. I. y Carrasco Benítez, M. (Eds). *Historia de la danza I* (pp. 23-50). Valencia: Mahali.
- Jenofonte. (1993). *Jenofonte Banquete: Introducciones, traducciones y notas de Juan Zaragoza*. (J. Zaragoza, Ed.) Madrid: Editorial Gredos.
- Macrobius. (1852). *Saturnalia* (Vol. II). (L. von Jan, Trad.) Quedlinburg y Leipzig: Gottfried Bass.
- Murga Castro, I. (2023). *La danza: Cuerpos en movimiento a través de la historia*. Madrid: Cátedra.
- Procopio, P. (2015). *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza*. Ravenna: Longo editore Ravenna.
- Rodríguez Vallés, E. (2015). *La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII*. (Tesis Doctoral) Universidad de Valencia: Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Valencia
- Rodríguez Valls, F. (2006). Movimineto esencial en el espacio. El diálogo Sobre la Danza de Luciano de Samósata. *Thémata. Revista de filosofía*, 37, 355-372. <https://institucional.us.es/revistas/themata/37/25Rodriguez.pdf>
- Romei, G. (s.f.). CORSO (Macone), Rinaldo. Recuperado el 18 de mayo de 2024, de Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 29 (1983): [https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-corso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-corso_(Dizionario-Biografico)/)
- Ruiz Mayordomo, M. J. (2019). La danza en Europa durante el Renacimiento. En Cayuela Vera, G. A., Giménez Morte C., Ruiz Mayordomo, M. J., Alemany Lázaro, M. J., Elvira Esteban, A. I., y Carrasco Benítez, M. *Historia de la danza I* (págs. 23-50). Valencia: Mahali.
- Santana Díaz, K. d., Almeida García, R., & Madruga Torreira, E. A. (2019). Un recorrido por la Danza. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 10-15. <https://rccd.ucf.edu.cu/index.php/aes/article/view/187/214>
- Sparti, B. (1993). *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De Practica seu arte tripudii. On the practice of dancing*. Oxford: Clarendon Press.
- Vergerio, P. P. (1402). *De ingenius moribus et liberalibus studiis*. Florencia.

AUTOR:**Sergio Castro Cabana**

Universidad Rey Juan Carlos I, España.

Bailarín y docente con formación en Danza Clásica por el Conservatorio de Lugo y el Instituto de danza Alicia Alonso - Universidad Rey Juan Carlos, donde obtuvo el Premio Extraordinario de su promoción. Ha sido bailarín del Ballet de Cámara de Madrid (2018-2024) y ha colaborado con el Centro Coreográfico Galego y el Ballet Norte como intérprete en ballets como el *Don Quixote*, *La Bella Durmiente* o *Coppelia*. Además, es profesor en el Instituto Universitario de Danza «Alicia Alonso» y ha trabajado como coreógrafo y repetidor en varios montajes. Ha recibido reconocimientos académicos y formación de renombrados maestros internacionales.

s.castroc.2018@alumnos.urjc.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0009-7254-8490>