

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ



Estudio de la terminología de la danza académica

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Ana Barri Almenar

Dirigida por:

D^a Elena Moltó Hernández

VALENCIA, 2015

AGRADECIMIENTOS

Es especialmente grato, una vez se ha podido culminar un estudio de estas características, echar la vista atrás y recrearse en esa suma de momentos, situaciones, experiencias con las que se ha conformado un tiempo dedicado a la investigación.

Quiero agradecer de manera especial a mi directora de tesis la Dra. Elena Moltó Hernández la confianza depositada en este estudio que ahora ve la luz. Sin su disponibilidad, sus valiosas orientaciones y su generosidad, que han resultado ser un vivo estímulo en todo momento, no hubiera podido poner punto final a esta investigación.

Mi gratitud también desde estas líneas, a mis compañeros y amigos, y en especial al conjunto de mi familia. Han constituido un referente firme a la hora de hacerme llegar ánimos, respeto por el trabajo y tantas cosas más.

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	1
i. Objetivos	9
ii. Metodología y Estructura de la investigación.....	11
II. RESULTADOS Y DESARROLLO ARGUMENTAL	19
CAPÍTULO 1. PERSPECTIVA DIACRÓNICA DE LA DANZA ACADÉMICA	19
1.1. Primeras formas del vocabulario de la danza.....	20
1.1.1. Elaboración de la primera escritura de la danza	25
1.1.2. Enriquecimiento del vocabulario en el siglo XVI bajo la influencia italiana	33
1.1.3. Primeras manifestaciones de un conjunto léxico organizado y coherente	40
1.2. Sistematización del vocabulario de la danza académica ...	49
1.2.1. Contexto sociocultural	52
1.2.2. Carácter de elevación social, elegancia y precisión del vocabulario	60
1.2.3. Normalización y codificación	65
1.2.4. Fijación del vocabulario: <i>Chorégraphie</i>	72
1.2.5. Enriquecimiento del vocabulario	89
1.2.6. Transmisión del vocabulario: <i>Le Maître à Danser</i>	92
1.2.7. Carácter internacional y difusión de la terminología francesa de la danza	113

1.3. El papel de la escuela italiana en la formación de la terminología	124
1.3.1. Influencia del arte clásico y la cultura estética neoclásica	126
1.3.2. El legado de Carlo Blasis	133
1.3.3. <i>Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse</i>	139

CAPÍTULO 2. ESTADO ACTUAL DE LOS ELEMENTOS QUE FORMAN EL VOCABULARIO DE LA DANZA ACADÉMICA A TRAVÉS DE SUS FUENTES REPRESENTATIVAS 155

2.1. Estudio y análisis de las obras didácticas representativas de la terminología de las tres grandes escuelas de danza académica	159
2.1.1. <i>La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti</i>	161
2.1.2. <i>Las Bases de la Danza Clásica</i> de A. J. Vaganova	185
2.1.3. El vocabulario de la Escuela de Ballet de la Ópera de París	224
2.1.3.1. <i>Technique de la danse</i> de Marcelle Bourgat	226
2.1.3.2. <i>Traité de Danse Académique</i> de Serge Lifar	230
2.1.3.3. <i>Grammaire de la danse classique</i> de Guillot & Prudhommeau	241
2.1.3.4. <i>Les verbes de la danse</i> de Suzanne De Soye	253
2.1.4. Fuentes de referencias cruzadas	257
2.1.4.1. <i>Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet</i> de Gail Grant	257

2.1.4.2. <i>Terminologie de la danse classique</i> de Jacqueline Challet-Hass	260
2.1.4.3. <i>Dictionnaire de la Danse</i> de Philippe Le Moal .	262
CAPÍTULO 3. CORPUS DE ESTUDIO	269
3.1. Elementos para la elaboración del corpus	270
3.1.1. Entradas	270
3.1.1.1. Criterios de ordenación alfabética de las entradas y sus limitaciones	272
3.1.1.2. Transcripción fonética	276
3.1.1.3. Etimología	278
3.1.1.3.1. Fuentes consultadas	279
3.1.1.4. Significado no técnico en francés	282
3.1.1.4.1. Fuentes consultadas	282
3.1.1.5. Significado no técnico en español	283
3.1.1.5.1. Fuentes consultadas	284
3.1.1.6. Significado técnico en danza académica	284
3.1.1.6.1. Fuentes consultadas	286
3.2. Índice de entradas	290
3.2.1 Listado de abreviaturas utilizadas	297
3.3. Tabla del corpus	298
3.4. Análisis de los resultados	716
3.4.1. Creatividad y procesos de formación	716

3.4.2. Tipología y funcionalidad de las unidades lexicales	.725
3.4.3. Cambios gramaticales 731
3.4.4. Significado de las unidades léxicas732
III. CONCLUSIONES GENERALES 743
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 753
LISTADO DE ILUSTRACIONES 769

I. INTRODUCCIÓN

El conocimiento de la terminología de la danza académica y su correcta utilización, así como la integración de estos conocimientos en su didáctica, son factores estratégicos en el proceso de enseñanza/aprendizaje de esta disciplina. No obstante, el estudio de la terminología de la danza académica presenta numerosas dificultades. Sin lugar a dudas, la primera es el desconocimiento de su soporte lingüístico, la lengua francesa.

En el contexto actual del aula es habitual que tanto el docente como el discente ignoren la traducción literal de la mayor parte de los términos empleados, la relación semántica existente entre el movimiento y el nombre, por no hablar de la corrección fonética y morfosintáctica de los vocablos. Las grandes escuelas de danza académica como la italiana, la rusa, la inglesa o la americana tienen una asignatura de francés en sus currículums. ¿Qué ocurre en España si esto no se contempla, y desde hace varias décadas el francés está dejando de ofertarse en los centros escolares?

En segundo lugar, cabe destacar la escasez de trabajos sobre el estudio de este léxico de especialidad. “Sin terminología no se puede hacer ciencia, ni describir una técnica, ni ejercer una profesión especializada” (Cabré & Feliu, 2010:21). En otras lenguas, sobre todo en la inglesa, pueden encontrarse tanto en papel como en virtual diccionarios que permiten una definición en su propio idioma de los términos empleados en danza académica. Pero en las investigaciones que realizamos hemos encontrado pocos textos en español que cumplan las mismas funciones. Además, estas fuentes no nos permiten acceder a un conocimiento científico de la terminología.

Esta constatación ha constituido pues el punto de partida de la presente investigación. El objetivo principal de la misma se ha centrado en dar cuenta de esta realidad, que ha de ser abordada desde una perspectiva científica basada en consideraciones lexicológicas y semánticas, con la finalidad de poder paliar así los problemas que presenta (errores, falta de precisión, confusión gramatical...).

En nuestro caso partimos de una realidad docente y profesional con características especiales. En el año 1990, se

publicó en España la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE). Esta Ley Orgánica supuso el primer paso en la regularización legislativa de las enseñanzas artísticas dentro del sistema educativo español. En primer término estas enseñanzas quedan enmarcadas dentro del nuevo sistema educativo como enseñanzas de régimen especial. Entre estas enseñanzas se encuentran agrupadas las de música y danza, las enseñanzas de arte dramático, las enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales y los estudios de artes plásticas y diseño.

La aplicación de la LOGSE permitió la creación de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas inéditos como el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Tras su creación en el año 2002 y puesta en marcha en el curso académico 2002-2003, se hace necesario complementar y sustentar la ejecución práctica de la danza en marcos (argumentos) teóricos. No sólo la enriquece como manifestación artística, sino que también la acerca al ámbito científico.

Posteriormente, la Ley Orgánica 9/1995, de 20 de Noviembre, sobre participación, evaluación y gobierno de los centros docentes (LOPEG) dedica una disposición adicional a los

programas de investigación en los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, con la siguiente consideración literal: *Disposición adicional cuarta. De los centros superiores de enseñanzas artísticas*: “los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán los programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que le sean propias”. Esta será la primera referencia normativa en un texto legal tanto a la capacidad investigadora de los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas como a la necesidad y obligatoriedad de establecer proyectos de investigación vinculados a las disciplinas que constituyen las Enseñanzas Artísticas Superiores (en adelante EEAASS).

Aunque la Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (LOCE) reconoce estas enseñanzas como superiores, deberemos esperar a la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE) para que las Enseñanzas Artísticas Superiores queden integradas dentro del Espacio Europeo de Educación Superior.

En el Preámbulo de dicha Ley podemos leer: “especial mención merecen las enseñanzas artísticas, que tienen como finalidad proporcionar a los alumnos una formación artística de

calidad y cuya ordenación no había sido revisada desde 1990". Por otro lado, establece las denominaciones de EEAASS, que agrupan los estudios superiores de música y danza, las enseñanzas de arte dramático, las enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales y los estudios superiores de artes plásticas y diseño. En el Capítulo VI, artículo 45.2, de dicha Ley, en el caso de la danza se contemplan tres niveles educativos: elemental, profesional y superior.

Finalmente, en nuestro actual sistema educativo, la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), en el apartado 3 del artículo 54 establece: "Los alumnos y alumnas que hayan terminado los estudios superiores de Música o de Danza obtendrán el título Superior de Música o Danza en la especialidad de que se trate, que queda incluido a todos los efectos en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior y será equivalente al título universitario de grado".

La danza también se oferta en muchos centros escolares públicos y privados como una actividad extraescolar junto a otras actividades de tipo cultural o deportivo. En efecto, existe en la actualidad una extensa oferta de formación en danza, una

formación que no sólo va dirigida a la profesionalización sino que abarca también otros ámbitos como son el recreativo o el educativo.

Si este es el marco general en el que nos movemos, antes de abordar los objetivos concretos de nuestra investigación podemos preguntarnos qué entendemos por Danza Académica. El maestro de danza Elbio Cosentino, en su obra *Nueva fórmula de la escuela clásica del ballet* la define de la siguiente manera: “La danza académica, es llamada también danza clásica, ballet académico, danza de escuela y la técnica del ballet clásico” (Consentino, 1967: 7).

Todas estas expresiones intercambiables proceden de una misma visión global de este arte. La palabra académica significaría en cuestión de danza aquello que sigue un orden, unos principios, unas reglas y una clasificación de sus elementos. La palabra “clásica”, en este contexto, sinónimo de “académica”, respondería a aquello que está clasificado, y que por su relevancia está fuera de las modas y las fronteras.

En nuestro caso hemos decidido utilizar la expresión “danza académica” ya que a nuestro parecer, el término

académico reenvía a una noción de enseñanza institucionalizada. Serge Lifar, en su texto *La danza*, nos refiere el porqué de la preferencia de la palabra “académica”: “Porque es la que mejor evoca instantáneamente la escuela, la académica de danza [...] Denomino “académico” a todo lo que, de una manera o de otra, tenga relación con una escuela, con un estudio sistemático de la danza, considerada en su evolución ininterrumpida [...] es posible distinguir en la danza académica diversas tendencias, pero ¿cómo no ver lo que tienen en común, de universal, que es garantía de su propagación” (Lifar, 1952: 90).

Como afirma Ossona en su libro *La educación por la danza*, La danza académica “es naturalmente la base”; luego con la solidez de esta base se pueden aprender todas las demás formas de danza (Ossona, 1984: 14). Su estudio imprime en el discípulo el rigor y los condicionantes técnicos de apertura a otras expresiones.

El lenguaje de la danza académica está formado por secuencias tradicionales que pueden ser articuladas y combinarse hasta el infinito. En su estudio, todos los movimientos pueden ser elaborados poco a poco hasta llegar a

las más complicadas combinaciones. El historiador Ferdinando Reyna la define como: *“Ensemble de mouvements de danse codifiés, classés et utilisés dans l’enseignement chorégraphique et dont l’application doit permettre d’acquérir l’équilibre, la souplesse, l’harmonie des attitudes, l’élévation, la grâce et la virtuosité”* (Reyna, 1997: 95).

La gramática en que se basa la danza académica consiste en un mecanismo que, desde principios muy elementales como las llamadas cinco posiciones de los pies, va complicando los movimientos más simples, metódicamente, ordenadamente, hasta el punto de que cuando las figuras o pasos más complicados intervienen es posible descomponerlos pieza por pieza, movimiento por movimiento, hasta volver a encontrar, por un camino a la inversa, todos los pasos que paulatinamente fueron integrando a aquel. Nada se improvisa en la danza académica. Todo está regulado matemáticamente.

Desde sus comienzos los maestros de danza se han esforzado pues en ordenar y simplificar sus enseñanzas, definiendo con términos apropiados los movimientos y poses de la danza. La mayoría de veces su vocabulario es totalmente expresivo: *dégager*, *“une jambe se libère du poids du corps et le*

pied glisse sur le sol dans diverses positions” (Bourgat, 1948: 63); soutenir, “l’attitude se maintient, l’effort se poursuit” (Bourgat, 1948: 87).

Como podemos ver, existe una estrecha relación entre la lengua, el concepto y la ejecución del movimiento. La integración de estos conocimientos en la didáctica de la danza es un factor fundamental en el aprendizaje de esta disciplina. Pero el carácter efímero de la danza, la particular forma de transmisión personal de las enseñanzas a lo largo de generaciones, y la escasez de trabajos teóricos hacen difícil el conocimiento de su vocabulario.

i. Objetivos

En este marco se asienta el objeto de estudio de esta investigación, centrado en el estudio de la terminología de la danza académica. Este objetivo general se concreta en los siguientes objetivos particulares:

- Conocer la naturaleza, el origen y contexto en que se genera la terminología de la danza académica.
- Aplicar con rigor la terminología propia de la danza académica, respetando las consideraciones de las tres grandes escuelas.

- Asegurar la precisión de la comunicación profesional, especialmente cuando se trate de la palabra impresa.
- Abrir nuevas vías de estudio para el investigador en esta u otras disciplinas de la danza

Esta investigación seguirá pues dos grandes líneas de trabajo estrechamente relacionadas entre sí. La primera de ellas se orienta a abordar el estado actual de la terminología a partir de su propia construcción ininterrumpida a lo largo del tiempo. Queremos analizar cómo ha llegado a fraguar y sedimentarse este lenguaje de especialidad a través de las fuentes representativas de las tres grandes escuelas de danza académica, la francesa, la italiana y la rusa.

La segunda línea de trabajo se basa en la necesidad de llevar a cabo un estudio lexicológico y semántico de las unidades que conforman el vocabulario técnico de la danza. Atenderemos en especial a nuestro contexto educativo actual con la finalidad de acercarnos con rigor al soporte lingüístico que la conforma, la lengua francesa. Por otro lado, intentaremos despejar dudas en cuanto al sentido que adquieren estos términos según la escuela de referencia.

Dada la falta de trabajos científicos sobre la terminología que nos ocupa esperamos que esta investigación repercuta de manera positiva en la aplicación de la normalización terminológica y contribuya en consecuencia a la precisión de la comunicación profesional.

ii. Metodología y Estructura de la investigación

Como hemos argumentado más arriba, el objetivo principal de este trabajo de investigación consiste en el estudio de la terminología de la danza académica. A su vez, este objetivo principal se concreta en la necesidad de una utilización científica de la terminología, con la finalidad de paliar las dificultades que su uso plantea en el aula.

Investigar sobre terminología supone aplicar una metodología específica para detectar y recopilar los términos de especialidad; no puede confundirse por tanto con otras actividades como hacer diccionarios de lengua general (lexicografía), traducir de una lengua a otra (la traducción) o acuñar unidades nuevas para actualizar o modernizar una lengua (la neología). La lexicografía, la traducción y la neología son útiles en terminología como fuente de consulta o para

resolver determinadas cuestiones problemáticas, pero cada materia dispone de su propia metodología, y no respetarla conduce a resultados insatisfactorios.

Descrito el objeto de estudio, nos centramos ahora en los aspectos metodológicos. En primer lugar, con la finalidad de obtener una visión holística de la terminología, observaremos el proceso en que se genera y sistematiza el vocabulario de la danza académica. Para llevar a cabo esta investigación cualitativa nos serviremos de un estudio diacrónico que abarca desde su génesis hasta el estado actual.

A lo largo de este recorrido pretendemos recoger datos sobre su primera escritura, sus protagonistas y el escenario en que se elabora. Siguiendo este periplo centraremos nuestra atención en la sistematización, transmisión y difusión de la terminología de la danza académica. Igualmente, antes de finalizar esta primera fase de nuestra investigación, hemos considerado relevante destacar la figura del gran teórico y maestro de danza Carlo Blasis. Como expondremos a lo largo de este estudio, Blasis constituye un referente de primer orden en el proceso de codificación del vocabulario de la danza académica.

Dado el tiempo transcurrido desde las primeras formas de escritura de la danza, hemos manejado una extensa bibliografía integrada por incunables, manuscritos, manuales, tratados, textos históricos y diccionarios. Hemos de señalar que en lo que se refiere a la tipología documental, además de las fuentes en papel, nos ha sido de gran valor la biblioteca de recursos que nos facilita Internet, ya que antiguos tratados y manuales de danza, de difícil localización, han podido ser consultados en la red.

Tras el recorrido por las distintas fases históricas de la terminología de la danza académica, desde el punto de vista metodológico, habría que hacer referencia a la decisión de abordar el estado actual de la terminología. Como ya hemos mencionado, hablar en la actualidad de terminología de la danza académica es hacer referencia obligada al vocabulario codificado por las tres grandes escuelas de danza académica.

En este caso la documentación utilizada se ha basado claramente en las fuentes representativas del vocabulario utilizado en el Método Cecchetti (escuela italiana), en el Sistema Vaganova (escuela rusa) y en el vocabulario de la Escuela de Ballet de la Ópera de París. Su estudio nos ha permitido, por un lado, indagar en la naturaleza del vocabulario

técnico que expone cada uno de los textos. Por otro lado, adentrarnos en las particularidades de cada escuela, y obtener así una base comparativa fundamental para nuestro estudio. Quisiéramos señalar que dada la escasez de textos en español hemos utilizado ediciones en lengua francesa, inglesa, italiana y rusa. En el caso de que las hubiera, hemos optado por las ediciones en español. Como se verá detalladamente a lo largo del trabajo, será un factor decisivo para abordar las dificultades que plantea el estudio de la terminología.

La elaboración del corpus de estudio, en el Capítulo 3, constituye la fase metodológica necesaria para poder acercarnos al conocimiento científico de la terminología. Desde esta perspectiva, el corpus de estudio ha sido elaborado mediante la consideración de principios léxicos y semánticos.

La estructura del corpus la conforman 174 entradas, seleccionadas y elegidas en función de su uso habitual e ininterrumpido por parte de las fuentes primordiales representativas de las tres grandes escuelas de danza académica (detalladas y expuestas en el Capítulo 2). Dado que no sólo abordamos los términos simples sino su construcción en unidades sintagmáticas, el número total de definiciones sobrepasa las 400. Las entradas elegidas nos facilitarán una

serie de datos esenciales para el esclarecimiento del sentido que adquieren estos términos según la escuela de referencia.

Las necesidades de clasificar, ordenar y sistematizar el objeto de estudio, es decir la terminología de la danza académica, supone establecer unos campos conceptuales que nos permitan definir, delimitar y acotar el contenido de la materia.

Así pues, con el fin de identificar convenientemente las diferentes unidades terminológicas, el campo de estudio del corpus atiende a informaciones establecidas de las unidades léxicas (etimología, transcripción fonética, significado literal en lengua francesa, significado no técnico en español y significado en danza académica). Este hecho constituye un principio metodológico que conjuga el estudio de la terminología desde distintas disciplinas filológicas (etimología, lexicología, semántica...) con las propias de la danza académica (historia, literatura, didáctica...)¹. Lo que nos permitirá, por un lado, registrar el origen de los términos e identificar los problemas de ortografía, pronunciación y gramática. Y por otro, observar los

¹ Todas las fuentes que se han utilizado para tratar cada elemento de estudio del corpus se encuentran expuestas en el Capítulo 3.

diferentes registros que adoptan los distintos tipos de términos que aparecen en los repertorios estudiados.

Tal como se detallará más adelante (Véase el Capítulo 3), el corpus de estudio constituye una etapa decisiva en el marco de una investigación terminológica de estas características.

En último lugar, centrándonos en los resultados obtenidos, se analizan y evalúan las unidades léxicas estudiadas con el fin de obtener una visión lo más completa posible del objeto de estudio, y facilitar así la formulación de conclusiones.

En resumen, en cuanto a la estructura de la investigación, tras introducir el campo de estudio, establecer los objetivos y la metodología empleada, en el primer capítulo se lleva a cabo una contextualización histórica de la terminología. Se han analizado desde las primeras formas del vocabulario de la danza hasta su sistematización.

El segundo capítulo aborda el estado actual de los elementos que forman el vocabulario de la danza académica, a través de sus fuentes representativas.

El tercer capítulo de esta investigación se concibe como el núcleo de la misma, pues constituye el corpus de estudio de

la terminología de la danza académica así como el análisis de resultados.

Finalmente se exponen las conclusiones generales en las que se pretende sintetizar los resultados, y al mismo tiempo propiciar un espacio de discusión y planteamiento de nuevos retos en el campo de estudio de la terminología de la danza académica.

II. RESULTADOS Y DESARROLLO ARGUMENTAL

CAPÍTULO 1. PERSPECTIVA DIACRÓNICA DE LA TERMINOLOGÍA DE LA DANZA ACADÉMICA

Esta primera parte de nuestro estudio, cuyo fundamento esbozamos a continuación, nos dará la posibilidad de introducir el tema objeto de investigación. A través de un recorrido en el tiempo y en el espacio tratamos de caracterizar de una forma globalizadora la terminología de la danza académica. Esta perspectiva diacrónica, que abarca los inicios de la danza culta de Occidente hasta nuestros días, nos dará respuesta sobre su naturaleza, origen, creación, formación, codificación y adaptación a las necesidades de cada época y estilo.

Observaremos las circunstancias que han favorecido la formación, el desarrollo y evolución de la terminología de la danza académica, así como el orden en que se producen hechos concretos, diferentes estilos y formatos de danza. Un estudio de la producción escrita (manuscritos, tratados, diccionarios, obras de historia de la danza...), nos dará respuesta a las aportaciones de los grandes maestros en la sistematización del vocabulario de la danza académica a lo

largo de la historia. La normalización lingüística queda todavía “en curso” para aquellos términos que han aparecido en el siglo XXI.

1.1. Primeras formas del vocabulario de la danza

Toda palabra resulta de una tradición conocida o desconocida. Los hechos históricos son por naturaleza determinantes para conocer el pasado de las palabras, pero además en el caso de la danza, los documentos medievales, testimonios literarios, musicales e iconográficos, la escultura y la pintura, son las principales fuentes que pueden ayudarnos a identificar las primeras formas de la terminología de la danza. Por tanto, concebida como una prolongación del texto, la iconografía presentada ayuda a explicitar un lenguaje técnico que se ha ido codificando a lo largo del tiempo.

En la Edad Media la danza era una actividad esencial. No solamente se encontraba en la plaza del pueblo, en las fiestas profanas de las comunidades, en el castillo o en la ciudad, sino también en las grandes fiestas cristianas. Los textos más antiguos relativos a la danza emanan de las autoridades eclesiásticas. Nos relatan que a menudo eran practicadas por el pueblo en los mismos lugares de culto (iglesias, cementerios,

procesiones...), y que el clero se esforzaba en adaptarlas a la religión apoyándose en las palabras de la Escritura. Varios pasajes de los Salmos (Ps. 149-150) documentan que la danza era considerada como un medio de alabar a Dios. Sin embargo, numerosos escritos eclesiásticos de la Edad Media dan fe de la actitud contraria de la Iglesia frente a las rondas religiosas, dejándonos prácticamente sin ninguna indicación concerniente a las músicas o a las formas de danza.

Con el impulso de la vida de corte y el nacimiento de una sociedad y de una nueva cultura a partir del siglo XII, los escritos prestan atención a la danza tomando diferentes formas: novela cortés (*Le Roman de la Rose*), juegos teatrales (*Jeu de Robin et Marion*), canciones profanas, o incluso tratados poéticos como *Leys d'amour*. En estos últimos encontramos un léxico muy rico (*ballada, estampida, carole, etc.*) y al mismo tiempo muy inexacto con diferentes acepciones. Estas fuentes nos describen una danza colectiva y la presencia de instrumentos de música². Por tanto, las referencias que encontramos de la danza, se dan más frecuentemente en

² En este periodo el gesto que representa la danza se encuentra estrechamente ligado a la forma musical.

palabras que agrupan la danza y el canto como una sola actividad. Las danzas cantadas, en donde música y poesía se encuentran entrelazadas, son las formas más antiguas del repertorio de la danza.

Esto se explica porque la danza que encontramos en la literatura medieval europea³, no revela la idea de espectáculo, como lo es en la actualidad, sino que era uno más de los componentes del espectáculo mismo, compuesto este por texto (cantado o hablado) y música. En la primera mitad del siglo XII, en las ilustraciones del *Roman de la Rose*⁴, aparece la danza más célebre y practicada por los hombres medievales: la *carola*. En cuanto al detalle de los pasos, es imposible

³ Según el Diccionario Etimológico de la Lengua francesa de Oscar Bloch y Walter Von Wartburg, el vocabulario del francés antiguo poseía un vocabulario rico en expresiones referidas a la vida social y a la alegría de vivir (Wartburg, 1971: 98). En el siglo XII, descendiente del latín tardío, aparece la palabra *bal*, que designaba formas de danzas populares. Un poco más tarde, pero también en este siglo, encontramos el vocablo *danser*, viene directamente del latín *dansare*, con el sentido de “moverse de aquí para allá”. El verbo *danser*, originario de la Francia del Norte, se expandió por las lenguas vecinas: italiano *danzare*, español *danzar*, alemán *tanzen*... para designar una danza elegante, de la alta sociedad (O. Bloch-W. Von Wartburg: 53). De ahí el carácter literario de *danser* en las literaturas meridionales.

⁴ Por tradición se suele considerar que el siglo XII ve nacer una literatura con dos estilos, dos géneros en principio destinados a dos clases sociales muy diferentes: uno popular y otro cortés. El *Roman de la Rose* pertenecería a este último.

reconstruirlos. El término mismo de *carola* es un término genérico que designa las danzas en cadena, acompañadas de cantos, y practicadas en círculo. Sin duda los pasos podían ser muy diversos según las regiones, las épocas y las clases sociales. Aún así podemos distinguir las *carolas* aristocráticas de las *carolas* campesinas. Las primeras se oponían a la vivacidad alegre de los jóvenes, que participaban en la exaltación de la prosperidad y la alegría de vivir. Las danzas señoriales se danzaban de manera continua, el cuerpo casi estático, los pasos imperceptibles.

Considerada la *carola* como canción para bailar o un baile, parece haber tenido dos formas: la *branle*⁵ (danza en corro), y la *farandola* (danza en línea). En el siglo XIV, los jóvenes y las doncellas de Boccaccio bailaban dos veces cada día después de las comidas, pero solo podemos adivinar qué clase de danza por el uso de los verbos *danzare* y *ballare*, junto con *cantare* y *caroler* y por las referencias a uno del grupo liderando la danza (Boccaccio, *Decamerón*, c.1350 Dixon, 1995: 35).

⁵ Las *branles* eran danzas comunales. La misma palabra *branle* del francés *branler*, se refiere al movimiento del círculo (Dixon, 1995: 19-20).

Habrá que esperar a los primeros manuales que aparecen en el siglo XV, donde la danza como coreografía comienza a ser enseñada, para conocer las primeras formas de la terminología de la danza. Con los primeros maestros italianos de danza nacer  la danza culta, la danza reglada, que necesita ser aprendida y con ella la primera terminología de la danza. En palabras de Puig Claramunt: "En el Renacimiento, el registro de pasos y actitudes adquiere una continuidad progresiva sin interrupción, con la estructuración inicial de unas fórmulas pedagógicas retransmitidas personalmente de una generación a otra, gracias a la enseñanza práctica" (Puig, 1951: 12).

Sin embargo, la danza culta italiana, dist  mucho de alcanzar gran altura. Debió aguardar su traslado a Francia para su pleno y formal desarrollo para convertirse en verdadero arte. Exponemos a continuación la influencia sociocultural de Italia sobre Francia en lo que a nuestra terminología se refiere. Esta se manifestar  en la creación y formación de unos primeros términos, que siendo italianos, en su evolución pasarán a la lengua francesa a finales del siglo XVI, serán codificados a partir del siglo XVII, y en la actualidad forman parte del vocabulario técnico de la danza académica.

1.1.1. Elaboración de la primera escritura de la danza

El Quattrocento es un periodo de civilización brillante, de palacios ricamente decorados, cortes esplendorosas donde se dan a conocer grandes pintores o escultores como Miguel-Ángel. Junto con el enriquecimiento cultural y económico de la Italia de este periodo, en las cortes italianas nace un nuevo rito social: la danza. Sociales o teatrales las danzas tienen una función esencialmente recreativa. Pero, nos indica Louis Horts en la introducción de su libro *Formas preclásicas de la Danza* (1966), que a pesar de esta función recreativa, la danza de este periodo “debe ser formal en la estructura y restringida en la composición”. Horts añade además, que se sentía la necesidad de una instrucción elemental y de comprender su estética.

En este marco se elaboran los primeros tratados de danza de Occidente. La llegada de la imprenta, (hacia 1448), permitirá que el formato de los libros se haga más manejable, que las obras se multipliquen, y su difusión se haga más rápida. Aunque es oralmente como es enseñada la danza, poco a poco comienza la elaboración de los primeros testimonios literarios. Estos primeros documentos del periodo renacentista, en los que se pretende describir y fijar los pasos y figuras de las danzas más representativas de su tiempo –escritos con la

finalidad de transmitir y facilitar su aprendizaje son hoy en día, fuentes principales para abordar las primeras formas del vocabulario técnico de la danza. Sus autores son los mismos maestros de danza. Están al servicio de las grandes familias principescas y ducales que ejercen como sus mecenas. Integrados en la vida de corte, se encargan de organizar fiestas y espectáculos públicos. Estos maestros italianos, cada vez más numerosos, enseñarán un siglo después en la mayor parte de las cortes europeas.

Con el Quattrocento, el *ballo*⁶, se convierte en un arte muy elevado practicado por la aristocracia. En ese mismo instante hay ya una separación entre esta y la danza popular⁷. Paulatinamente la danza culta evolucionará hacia una forma de espectáculo cada vez más autónoma. Su movimiento pasará a ser vivo, los pies podrán elevarse por encima del suelo. El arte de la danza reclamará aptitudes corporales, musicales e intelectuales. Se necesitará memoria para poder acordarse correctamente de los pasos (reverencia, paso simple, paso

⁶ Composición coreográfica reglada tanto para el *bal* (reunión donde se baila como divertimento) como para la escena (Le Moal, 2008: 681).

⁷ La danza popular sólo tendrá como misión expresar con movimientos no sujetos a normas o reglas, con pasos libres deslizados, saltados y corridos. Esta danza se conocerá como *danse par haut o danza alta* (Alemany, 2009: 55).

doble...) Estos ya comienzan a ser descritos con precisión por los teóricos del siglo XV y más tarde por los del siglo XVI. Los maestros de danza italianos de este periodo (Domenico de Pacienza, Guglielmo Ebreo, A. Cornazzano) utilizan la palabra *ballito* en alternancia con la palabra *ballo*, para designar esta forma de danza culta. Los maestros de los siglos XVI y del XVII (F. Caroso, C. Negri) usarán el término *balletto*⁸ para referirse a una composición de danza para dos personas o más que reúne diferentes géneros musicales y coreográficos.

Los primeros tratados de danza italianos manuscritos describen la *bassa danza* (la baja danza), y los *ballo*. Muy de moda entre la nobleza del siglo XV, la *bassa danza* se ejecutaba con elegancia y gracia. El término de *base-danse* (o *danse "pate"*) significa que los pies de los bailarines no debían dejar el suelo, aunque la música impusiera una aceleración de movimientos sucesivos. Por su parte el *ballo*, cuya coreografía era rebuscada y personal, tomaba ya una forma de espectáculo. Entre las danzas presentes en el *ballo* se encuentran: la *bassa danza*, la *quaternaria*, el *saltarello* y la *piva*.

⁸ Término que designa una forma compuesta de danza de *bal* en los tratados italianos del siglo XV y del siglo XVI (Le Moal, 2008: 685).

De 1455 data el primer manual conocido sobre el arte de la danza. Su autor fue Messer Domenico Da Piacenza (1420-1470), también referido con el nombre de *da Ferrara* por ser esta la ciudad en la que vivió y murió. Su tratado, *De Arte saltandi et choreas ducenci* (*Arte de danzar y de conducir a los conjuntos de danzas*) está dividido en dos partes. En la primera parte, observamos que su obra tiene ya una intención didáctica, que marcará dos siglos más tarde los principios de la danza académica: la relación entre los movimientos y la música; la agilidad del cuerpo, la conciencia del espacio y de la expresión.

En la segunda parte de su tratado describe el vocabulario técnico: a los nueve pasos naturales (simple, doble, *ripresa* (repetición), *continenza* (el continente o posición noble), reverencia, *mezza volta* (media vuelta), *volta tonda* (vuelta sin levantar los talones), *movimiento* (movimiento), y salto, añade tres pasos “accidentales”: *frappament*, *scossa* y *cambiamento*. Para Le Moal, “esta enumeración y clasificación de los pasos de base y de sus ornamentos constituye una primera etapa del análisis del movimiento en la base de la construcción coreográfica concebida como arte en el sentido moderno” (Le Moal, 2008: 131).

Las otras obras de este primer período son escritas por dos alumnos de Doménico da Pacienza: Giovanni Ambrogio da Pesaro, llamado también Guglielmo Ebreo (1420-1484) y Antonio Cornazzano (1455-1465), que escribirán respectivamente *Tratado del Arte del Ballo* (1465-75) y la segunda edición de *Il libro dell' arte de danzare* (1465)⁹. Ambos tratados amplían con nuevos pasos el vocabulario, aunque cada uno de ellos expresa sus propias consideraciones estéticas sobre la danza y su ejecución.

En Francia, los primeros escritos teóricos sobre la danza que llegan hasta nosotros son el *Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, y el libro impreso en París, en la imprenta de Michel de Toulouze, *L'Art et Instruction de Bien Danser*. No se han datado ninguno de los libros. Se establecen para ellos los límites de 1495 y 1496. Estas dos famosas fuentes son una disertación sobre la *basse danse* de aproximadamente 1000 palabras.

El *Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, es anónimo y fue encontrado en el inventario de la colección de Margarita de Austria en 1523. En la actualidad se

⁹ De la primera edición de *Il libro dell'arte de danzare* (1456) no queda más que el soneto.

halla en Bruselas (Bibli. Roy. Albert, manuscrito 9085). Es una selección de danzas anónimas de moda en la corte de Borgoña en el siglo XV. Contiene una parte teórica seguida de unas tablas con mención a la música y a los pasos, así como de algunas explicaciones para facilitar su ejecución.

Según expone Esteban Cabrera en su libro *Ballet, Nacimiento de un Arte*, en las primeras páginas del manuscrito se dan consideraciones y reglas para la buena ejecución de las *Basses Danses*. En la segunda parte se enumeran cincuenta y nueve danzas diferentes, resultado impresionante dado la escasez y la simpleza de los pasos expuestos. Los pasos citados en el texto se pueden considerar como básicos, a partir de ellos se formarán otros más complicados y variados (Esteban Cabrera, 1993: 54). Nuestro desconocido autor indica los siguientes: *simple, doble, branle, démarche, reverencia y paso brabant*. Con estos pasos propios de los señores se bailaba la *basse-danse*. Después del Manuscrito de las Bajas Danzas, hubo otros de las mismas características como por ejemplo: *Les Basse Danses de Nancy*, de 1445.

El Incunable de Michel Toulouse, *L'Art et Instruction de Bien Danser*, es prácticamente idéntico al *Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*. Las similitudes y las

diferencias son tales que es casi seguro que los dos provienen de una fuente común. Su autor describe los pasos de danza indicando las reglas para poder interpretarlos con su acompañamiento musical. La estrecha relación entre la danza y la música, será una constante, en la formación de nuestros primeros términos.



Ilustración 1. Portada de *L'art et instruction de bien danser de Michel de Toulouse* (1496?). Edición de Victor Scholderer, 1936, Londres, Royal Collage of Physicians.

En su descripción de los pasos simples y los pasos dobles, Toulouse nos indica que los pasos simples se hacen *en enclinant* con el sentido de inclinarse, de hacer una reverencia. El doble se hace con el pie izquierdo y uno ha de *eslever*, elevar el cuerpo y después ir hacia delante tres pasos ágilmente. Con Toulouse se establecen ya algunos de los rasgos característicos de la terminología de la danza como: el carácter de elevación social, la elegancia, la sensación de elevación del cuerpo, la precisión y carácter del movimiento.

En España, en este mismo periodo y de similar repertorio a los manuscritos anteriormente detallados, aparece el tratado de Cervera¹⁰. Fechado en 1496, de autor desconocido aparece en los fondos notariales de Cervera, Lleida. Presenta un interés especial ya que es uno de los primeros ejemplos para conocer los pasos de la *basse danse*: reverencia, paso simple, doble, repisas...

En los tratados comentados, tanto los de Italia como los de Francia, podemos observar anotadas las formas artísticas y coreográficas de la época (en círculo, en cadena abierta o cerrada y en pareja). Según Louis Horst, en el siglo XV la danza

¹⁰ Facsímil en Carreras y Candi, F.: Folklore y costumbres de España, 2ª ed. (Barcelona, 1934).

cobró un gran impulso en toda la Europa culta y se sentía la necesidad de una instrucción elemental. Estas danzas admitían clasificaciones generales como la *branle*, la *basse-danse*, la *haute-danse* (danza alta con saltos y brincos), pero todavía sin “formas prescritas” (1966: 12). La necesidad de conservar estas invenciones coreográficas condujo a una notación simbolizando las principales figuras de la danza. Los pasos se indican con las siguientes iniciales o abreviaturas del nombre de cada movimiento: R = reverencia¹¹; b= branle¹²; ss = dos simples; D = doble; r = reprise. Esta sucesión de letras que da el conjunto de la forma de la danza era escrita bajo la notación musical. La estrecha relación entre la música y la danza será un factor determinante en la génesis y formación del vocabulario de la danza.

1.1.2. Enriquecimiento del vocabulario técnico en el siglo XVI bajo la influencia italiana.

En el siglo XVI Milán es la capital europea de la danza. Aparecen nuevos tratados de danza culta italianos de carácter teórico y práctico que describen un nuevo estilo refinado que

¹¹ Este movimiento codificado en el siglo XVII forma parte del vocabulario actual.

¹² No hay que confundir este paso, *branle*, con la danza del mismo nombre (Dixon, 1995: 45).

dejará muy atrás la danza del siglo XV. Su estructura comprende, en la mayoría de los casos, una primera parte donde son expuestos los pasos y los movimientos, seguidos (con o sin ayuda del dibujo) de las coreografías conocidas. Sus autores se encargarán de convertir los bailes campesinos (el rigodón, el tamborín, el minueto...) por parejas y en corro, en obras de arte, anotando pasos de su propia creación.

Concebido a la vez para el placer de ser danzado y contemplado como una manifestación artística, el *balletto*, elaborado en las corte italianas del *Quattrocento*, pasará a finales del siglo XVI a ser una forma esencialmente teatral en la que se integran danza, música y poesía. Nacerá el teatro “a la italiana” (Teatro Olympo hacia 1580). Se abren numerosos teatros públicos: en Francia, Hotel de Bourgogne (1548); en Inglaterra, teatro del Globo (1599). Se desarrollará la escenografía y el vestuario de escena. La ópera irá reemplazando al espectáculo coreográfico, Jacopo Peri escribirá la primera ópera, *Daphne* (1594-1595).

Bajo la influencia italiana el vocabulario evoluciona en su ejecución y denominación. Las posiciones de los pies se precisan, la técnica se convierte en más elaborada y requiere una práctica continuada. El paso de danza se concibe

relacionándolo estrechamente con la música. Esta le proporcionará a la vez el movimiento y el carácter (paso simple, doble, compuesto...). Poco a poco estos pasos “italianos” como por ejemplo *capriola*, *intrecciatta*, *grosso*, gracias a su frecuencia de empleo, acabarán por establecerse, y serán la base a partir de la cual serán creados y formados los términos, en lengua francesa, de la terminología de la danza académica (*capriola*>*cabriole*; *intrecciata* >*entrechat*; *grosso*> *coupé*...).

De entre las obras publicadas para conocer el vocabulario de la danza culta italiana cabe destacar *Il ballerino* (Venecia, 1581). El tratado es considerado como el primero impreso en Italia. En este mismo año, en Francia, se produce la representación del ballet que marcará el nacimiento de este entretenimiento como espectáculo: el *Ballet Cómico de la Reina*. En 1600 aparecerá *Nobiltà di dame*, que aunque apareció como una segunda edición del primer impreso, guarda sustanciales diferencias con *Il ballarino*.

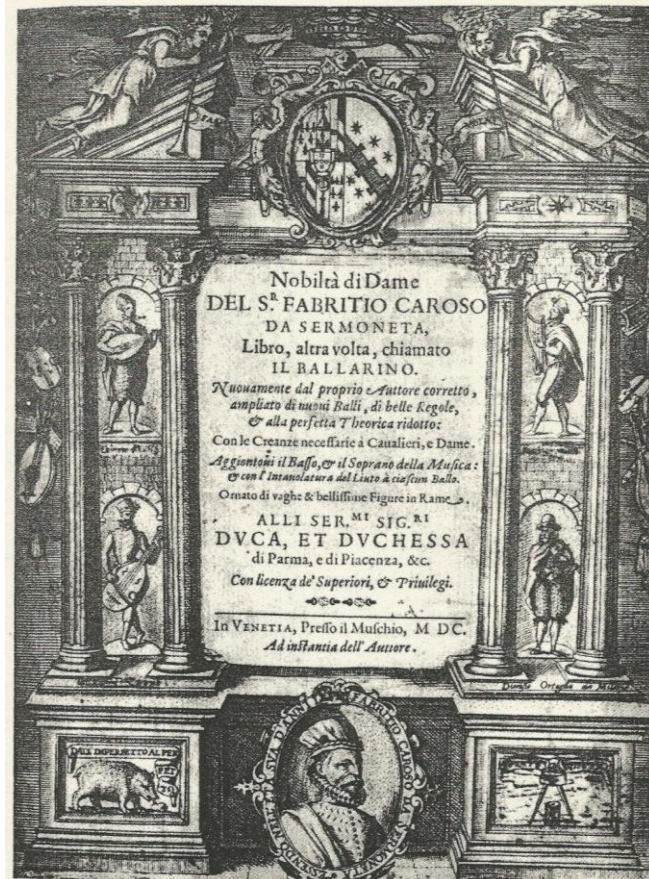


Ilustración2. Portada *Nobiltà di dame* de Fabritio Caroso (1600), Venecia. Edición facsimilar, 1970, Bologna, Forni.

En ambos tratados, escritos por el bailarín, compositor y teórico italiano Marco Frabizio Caroso (1577- 1605), se definen las reglas y preceptos para bailar. Caroso como maestro de danza enseñaba el arte de la danza a la alta sociedad romana.

En sus escritos propone una descripción más detallada de algunos de los pasos referidos ya en las obras teóricas del siglo XV. De la *révérence*, término referido a la “etiqueta”, observamos que si este paso se realizaba flexionando las piernas, la izquierda recogida detrás, y manteniendo el cuerpo bien erguido, con Caroso, se realiza avanzando con un pie antes de flexionar las piernas, extendiendo las rodillas, y reuniendo finalmente los dos pies.

Le Gratie d'Amore (1602), reeditado en (1604) bajo el título *Nuove inventioni de balli* del milanés Cesare Negri (1536 - 1604), es una obra fundamental ya que enriquece el vocabulario de este período. Bailarín, teórico y maestro de danza italiano, forma a numerosos alumnos que se dispersarán por todas las cortes de Europa¹³. *Le Gratie d'Amore* está dividida en tres partes. La primera trata de la difusión de la danza culta italiana en Europa. La segunda está consagrada enteramente a una de las danzas más interpretadas de esta época, la Gallarda. En la descripción de esta danza Caroso indica que los pasos han de ser realizados con “la punta de los pies *in fuori*”, expresión que será codificada en el siglo XVII

¹³ *Le Gratie d'Amore* será traducida al castellano en 1630 ya que su conocimiento era imprescindible para los maestros de danza de la corte (Alemany, 2009: 104).

como *en dehors* (hacia afuera), y que además será uno de los principios en los que se asentará la técnica de la danza académica. En la última parte se expone el vocabulario técnico de los pasos, que ya por su dificultad para ser ejecutados deberán ser practicados con una mesa o una silla de apoyo¹⁴. Entre los pasos técnicos podemos encontrar diferentes saltos como la *capriola trecciatta*, denominado, anteriormente, por Caroso como *capriola intrecciatta*, y descrito como un salto que comienza y cae sobre un doble apoyo, en el curso del cual las piernas se cruzan tres, cuatro o cinco veces. De este movimiento, Negri precisa que las piernas deben entrecruzarse en el aire durante el salto. La *capriola trecciatta*, será introducida en Francia a finales del siglo XVI y, diferenciada y afrancesada por *cabriole* y *entrechat*.

En la ilustración que mostramos a continuación, en su exposición sobre como ejecutar la *Gagliarda*, Negri se preocupa de definir la posición de los pies y la necesidad de que estos se

¹⁴ Según Le Moal, aunque el término “barra” hace su aparición en el siglo XIX bajo la denominación de “barra de apoyo”, la noción existe ya en el siglo XVI con C. Negri (1602), quien recomendaba a sus alumnos apoyarse sobre una mesa o una silla para poder mantener el cuerpo « enderezado y sujeto » y ejercitar los saltos, sobre todo la *cabriole* y el *entrechat* (Le Moal, 1999: 686).

dirijan con la punta “un poco *in fuori*”. Esta expresión, en la actualidad, se corresponde a *en dehors*:

34 Le Gratie d'Amore

Et ecco tutti quei auuertimenti che à mio giudicio sono paruti degni d'essere intesi, da quali hora me ne vengo à trattare della gagliarda, mà douendo io trattare della virtù del ballare alla gagliarda, virtù tanto necessaria, & lodeuole à ogni persona ben nata; discorrerò prima delle regole, nelle quali si apprendono i begli atti, & gratiosi mouimenti, & le honorate creanze, che si conuengono, sia à Cavalieri, come alle Dame, nella virtù del ballare; Tratterò dunque prima del portar bene la vita, & dirittamente, del cauarsi la berretta, del fare la riuerenza, dell'accommodare ben la cappa, & la spada, del modo d'andare à pigliare la Dama, & delle actioni che si fanno nel ballare insieme. Auuertirò anco che le Dame nel ballare non alzino mai la coda della veste con le mani; poi de' primi cinque passi che si fanno andando inãzi à dritta linea spingendo sempre inanzi i piedi, & poi delle cinque battute della campanella che si fanno buttando la gamba indietro, & inanzi, de quali due mouimenti per esser il principio, & il compendio, e la guida di tutti li passi, e mutanze, & attioni, che interuengono nel ballare alla gagliarda, & altri balli, è necessario saperli ben fare à tempo del suono, con portare ben la vita con agilità, & prestezza della gamba.

Nel fare adunque li cinque passi, si spingeranno li piedi inanzi à dritta linea; discosti due dita l'vno dall'altro, con le punte delli piedi vn poco in fuori, le braccia calate mouendoli vn poco, poiche brutta vista farebbe tenèdole sempre distese, con le mani alquanto ferrate, & portare la persona dritta, la testa alzata, gli occhi che guardino più presto vn poco più basso, che alto, mà nõ fissi in vn luogo auertendo nel fare la campanella, à gettare la gamba indietro; perche le ginocchia hanno d'andare amendue al pari, discoste due dita l'vno dall'altro, poi si spingerà la gamba inanzi à dritta linea, alzàdo la punta del piede, e snodando solo la gamba al ginocchio, buttandola tanto inanzi come indietro, e nel tirare il piè indietro è far la cadenza, si spingerà l'altro piè vn poco inanzi, ponendo il petto di amendue li piedi in terra, lontano vn poco più di mezzo palmo l'vn dall'altro, & il calcagno del piè, che resta dinanzi guardi quasi à mezo il piè di dietro, cõ le punte vn poco in fuori, stando dritto sù la vita, & allargando alquanto le ginocchia per dargli la sua gratia.

Quelli auuertimenti seruiranno à tutte le cadenze che si faranno nel ballare la gagliarda con le figure, che si vedranno, che rappresenteranno tutti li gesti, & atti, che più sono necessarj da saperli, come si dirà al suo luogo.

Ilustración 3. Le Gratie d'Amore. Cesare Negri (1602), f 34

Hasta principios del siglo XVII, los maestros de danza italianos, encargados del “arte de bien danzar”, mantienen la supremacía. Serán requeridos como maestros de danza por todas las cortes europeas, preocupándose, como hemos visto, en codificar su arte en diversas obras. En el epígrafe siguiente, veremos que si bien debemos a Italia el nacimiento de la danza culta y por tanto el origen del vocabulario técnico de la danza, es a Francia a quien debemos el verdadero desarrollo de este arte y su terminología.

1.1.3. Primeras manifestaciones de un conjunto léxico organizado y coherente.

El contacto de Francia con Italia de finales del siglo XV, producido por la campaña dirigida por Carlos VIII, reveló a los franceses el verdadero humanismo; en Italia conocieron una forma de vida más bella, más humana. Se dieron cuenta de lo que las artes podían hacer para ennoblecer la vida. Esta es la nueva concepción del arte que el ejército francés trajo de Italia y que marcará una ruptura en relación a los marcos medievales. Francia será la sucesora del Renacimiento Italiano. La difusión de la terminología de la danza italiana en Francia se producirá por la adopción de los divertimentos refinados de los

italianos¹⁵. La corte es un lugar de asimilación lingüística y estilística.

En la segunda mitad del siglo XVI, ante un sentimiento más profundo de la lengua nacional, se dibujará una reacción contra el italianismo, los buenos tiempos del Renacimiento italiano ya han pasado. Un gran número de palabras italianas que reflejan la civilización italiana, sobre todo las referidas a las artes, serán afrancesadas. De la danza culta italiana, introducida por los mismos maestros italianos, se adoptará el término *balletto*, y acabará afrancesándose por el término actual *ballet*. W.w. Wartburg en su *Évolution et Structure de la Langue Française* afirma que “la emancipación de la lengua vulgar condujo primero a una gran libertad, que hará sentir la necesidad de una nueva disciplina en el siglo XVII” (Wartburg, 1971: 154).

El reino de Francia ha adquirido una real unidad territorial y con Francisco I (1494-1547) triunfa la monarquía absoluta. Mecenas y protector de las artes y las letras, conseguirá que artistas, escultores y pintores, como Leonardo Da Vinci, se encuentren a su servicio. La corte real poco a poco se irá organizando alrededor de su soberano, y la danza se convertirá en

¹⁵ Los términos que conciernen a la danza son a menudo préstamos, porque la danza está fuertemente sometida a la moda (Bloch – Wartburg, 1989: 177).

una práctica colectiva de diversión y entretenimiento. Hacia 1525 la penetración de la civilización italiana y su asimilación en Francia serán un hecho.

Con dos reinas procedentes de Italia – Catalina de Médicis, que esposa con Enrique II en 1533 y reinará de 1560 a 1580, después María de Médicis, que se casará con Enrique IV en 1600 y se convertirá en regente de 1610 a 1630 – la corte de Francia resuena de acentos de Italia, y la lengua francesa recibe una afluencia de vocabulario que concierne tanto al campo de la guerra como al de las artes, al de la vida cotidiana y al de la cocina. He aquí palabras entradas en francés a partir de esta época y que claman muy alto su origen: *adagio, allegro, ballet...*¹⁶

A lo largo del siglo XVI, en Francia se suceden las tensiones políticas y las guerras por la monarquía absoluta. La danza, además de servir de diversión de aristócratas, servirá de propaganda monárquica. Con este argumento, el 15 de octubre

¹⁶ (Walter, 1994: 297).

de 1581, Catalina de Médicis (1519-1589) encomienda un espectáculo que se llamará *Ballet de Circe o Ballet Comique* de la *Reyne*. Tuvo lugar en París en el Petit-Bourbon y duró más de cinco horas. Fue el primer ballet teatral con idea de creación en vez de imitación y con principios técnicos dancísticos. El montaje, idea y danzas fueron del maestro de danza, coreógrafo, violinista y compositor italiano de la corte de los Médicis, Baltazar de Beaujoyeux (Baltazari Di Belgioioso) (1535-1587).

Beaujoyeux, con el *Ballet Comique* de la *Reyne*, crea una forma y una poética nueva de danza teatral (denominada en este periodo como “cómica”) que fusiona la música, el canto, el texto, la pintura, la coreografía y la escenografía. Interpretado por uno o varios miembros de la familia reinante, sus cortesanos y sus propios maestros de danza y música, este espectáculo es considerado como el primero de un nuevo género de danza que se perfeccionará bajo el reino de Luís XIII: El *ballet de cour*.

Con el Renacimiento, el francés se emancipa de la tutela del latín. Aunque Francisco I favorece la enseñanza del latín, griego, hebreo, como lenguas necesarias para abordar el estudio de las obras de la antigüedad en su texto original,

impone por el Edicto de Villers-Cotterêts en 1539, el uso del francés en lugar del latín en todos los actos jurídicos y administrativos. El latín se limita progresivamente al tema religioso. Esta oficialización del francés permitirá también sobre el plano político las bases de un poder central y la construcción de una nación. En esta época nace el francés moderno los primeros gramáticos distinguirán entre el buen y el mal uso. Paralelamente al desarrollo de la gramática, se estudia el vocabulario y con ello la lengua se enriquece. En 1539 se imprime la primera edición del *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne.

Siguiendo esta evolución, en 1549, bajo el reinado de Enrique II, el poeta Joachim Du Bellay publicará su manifiesto a favor de la lengua, *Défense et Illustration de la langue française*. Du Bellay defiende el francés contra la supremacía del latín, y expone que cualquier tema debe ser accesible a la lengua nacional. En 1556, los miembros del grupo la Pléyade fueron: Du Bellay, Baïf, Pontus de Tyrad, Belleau, Jodelle, Pelletier, Ronsard. Además de descubrir a los autores griegos y latinos, los autores de la Pléyade leen a los admirados poetas italianos, y se permiten introducir en sus obras un gran número de vocablos significativos de los dialectos de Francia.

Bajo un gran amante de las artes como fue Carlos IX, el poeta Baïf funda en 1574 una Academia de Música y de Poesía. En ella se buscará la unión de la poesía, la música y la danza¹⁷. Triunfa la poesía, Ronsard y Du Bellay colaboran en la creación de “*Les chansons à danser*” (canciones para bailar) que son tomadas de la poesía culta de la literatura cortés (baladas, rondones).

Es en 1589, ocho años después de la representación del *Ballet Comique de la Reyne*, cuando se publica un tratado de gran importancia por lo evolucionado de sus conceptos y pasos, que expone las danzas del Renacimiento francés. Arbeau consigue el permiso de Enrique III, el 22 de Noviembre de 1588, de imprimir *Orchésographie, “ou traicté en forme de dialogues par lequel toutes les personnes peuvent apprendre et facilement practiquer l’honneste exercice des dances”*. En el *Privilège royal* podemos leer:

*IL est permis à Jehan des Preyz Imprimeur
demeurant à Lengres, d'imprimer ou faire imprimer
un livre intitulé l'Orchésographie, estant soubz le
nom de Thoinot Arbeau, durant six ans, avec*

¹⁷ En este periodo se mezclan el recitado, el canto y el baile, acompañados de música (Matamoro, 1998: 37).

*deffences à tous Imprimeurs & Libraires d'imprimer ne faire imprimer ledit livre durant ledit temps de six ans, sur peine de confiscation desdits livres, d'amende arbitraire, & de tous despens dommages & interestz, comme plus amplement est contenu en ses lettres de Privilege donné à Bloys le 22. Novembre 1588. Signé par le Roy en son Conseil B V Y E R. seellé en cire jaulne, du grand scel de sa Majesté).*¹⁸

Toinot Arbeau (1519-1595), es el seudónimo de Jehan des Preyz, monje, canónigo de Langres y maestro de capilla de Enrique III. En su magistral texto, tratado en forma de diálogo, nos describe cómo enseñar “el honorable ejercicio del baile”. Arbeau vincula la danza a una serie de preceptos pedagógicos relacionados con el control del cuerpo, como mantener la cabeza y el cuerpo erguido al bailar mostrando además seguridad. Estos principios verticalidad, elegancia, precisión de los movimientos... presentes ya en la danza culta del renacimiento italiano, se mantendrán y desarrollarán en el siglo XVII.

¹⁸ *Orchésographie*, (1589) de T. Arbeau. Page d'accueil de Nicolas Graner. Accesible en: <http://graner.net/nicolas/arbeau/orcheso25.php>. [Último acceso: 12-01-2015].

En su capítulo dedicado a la *basse*¹⁹ *danse* Arbeau explica que estas danzas están llenas de “honor y modestia”. Y todas ellas contienen tres partes: la primera parte se llama *basse danse*; la segunda parte *retour* de la *basse danse*, y la tercera parte se llama *tordion*. Entre ellas se encuentran *Pavane*, *Gaillardes*, *Volte*, *Courante*, *Allemande*, *Branles*, *Canaries Pavane d’Espagne*...

El autor emplea un sistema de tablas rudimentario, que ya aparece en los tratados italianos, que le permite anotar los pasos de las *basses danses* por signos y alfabeto, acompañados de ilustraciones y la parte musical. El primer movimiento que describe es la *réverence*, marcado por una gran *R*. Continúa con el *branle*, anotado por una *b*; dos *simples*, marcados por *ss*; *double* por *d*; *reprise* por una pequeña *r*...

Al describirnos los movimientos de la *Gaillarde*, en las ilustraciones que nos presenta Arbeau, podemos observar cómo comienzan a dibujarse, débilmente, las cinco posiciones básicas de partida de los pasos de la danza académica, ya con un ligero *en dehors*.

¹⁹ Escrita con dos “ss” en *Orchésographie*.

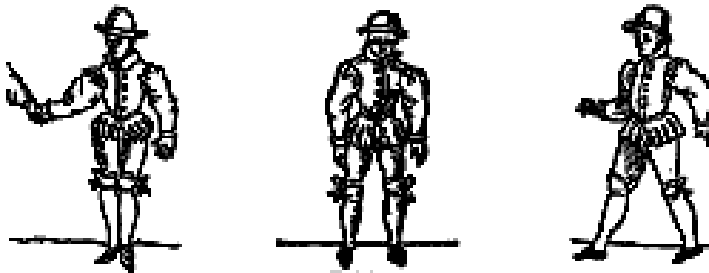


Ilustración 4. Las posiciones de los pies. *Orchésographie*. Thoinot Arbeau (1588). Page d'accueil de Nicolas Graner. Accesible en: <http://graner.net/nicolas/arbeau/orcheso12.php#pieds> [Último acceso: 12-01-2015]

De las posiciones de los pies, Arbeau distingue entre *pied joint* (el talón de un pie se junta con el talón del otro pie); *pied largy* (separados por la distancia de un pie), *position ou posture* (los dos pies se encuentran, uno delante, el otro detrás). De ellas derivarán, un siglo más tarde, las cinco posiciones fundamentales de los pies del vocabulario de la danza académica: *la première*, *la seconde* y *la quatrième*, completadas por la *troisième* y la *cinquième*.

Orchésographie será la primera manifestación de un conjunto lexical organizado y coherente. Asimismo será el referente de numerosos tratados de danza elaborados por maestros franceses en la primera mitad del siglo XVII (de Lauze,

Saint-Hubert, M. de Pure) que abordarán tanto la parte teórica como la práctica de la danza.

Como la danza era enseñada oralmente, en sus escritos los maestros utilizarán un vocabulario enteramente gestual. Sus términos, ya afrancesados, deberán traducir la analogía entre el gesto y la palabra. Se prepara el camino de la *belle danse* y su vocabulario inicia una nueva y larga vida.

1.2. Sistematización del vocabulario técnico de la danza académica.

Como vocabulario de un arte vivo, el vocabulario técnico de la danza académica es y será un continuum y evolucionará hacia nuevos conceptos a través del tiempo y del espacio con la misma práctica de la danza, atendiendo a sus necesidades tanto por parte de su ejecutante, sea coreógrafo, maestro o bailarín, como por aquellos que disfrutan como espectadores. Sus términos han servido para describir la precisión, exactitud y el carácter de cada movimiento. Su uso ininterrumpido desde el siglo XVII, ha sabido conservarse y mantenerse por encima de las modas y las fronteras.

La danza académica o danza de escuela nace en la segunda mitad del siglo XVII. Período clásico por excelencia, de la racionalidad y de la disciplina, donde todo debía ser reglado y ordenado, quedará enmarcada en el academicismo que reinaba entonces.

En los apartados que presentamos a continuación, siguiendo el recorrido diacrónico de nuestra terminología, esbozamos el escenario en que se elabora y genera la normalización y codificación del vocabulario.

Como decimos, se codifican los primeros términos con el establecimiento de la *danse d' École*, bajo la influencia de Luís XIV, en un momento en el que el clasicismo impone sus reglas de precisión, orden y simetría. Los de origen popular como el *pas de bourrée* o *pas de basque*, serán refinados para poder ser ejecutados con elegancia. En el *Dictionnaire de la Danse* de Herrera & Weber en su *Avant Propos* podemos leer: “El presente diccionario muestra cómo las danzas de origen popular se van transformando a merced de las capas sociales por las que han atravesado, y cómo han sido recuperadas y codificadas por las clases en el poder” (Herrera & Weber, 1995: *Prólogo*).

Las cualidades de claridad y elegancia darán al francés una posición europea que ninguna otra lengua había conseguido hasta ese momento. Poco a poco la lengua francesa llegará a infiltrarse por todas partes, en el ejército, el teatro, las cortes o la diplomacia. Y fue al final del reinado de Luís XVI, en 1714, en Rastatt²⁰, donde por primera vez las negociaciones de paz se hicieron exclusivamente en francés. Esta supremacía de la lengua francesa quedó bien manifiesta en el carácter internacional del vocabulario de la danza que, desde este siglo y hasta nuestros días, sin importar el país en el que se manifieste, es en francés.

Durante todo el siglo XVII y hasta la primera mitad del siglo XVIII la danza como arte espectacular no existirá por sí misma. Se encontrará integrada con la música, el canto, y la literatura. En esta primera etapa de nuestra terminología, muchos de sus vocablos pertenecerán al vocabulario de la música (*temps de cuisse, temps de flèche...*) En los siglos XIX y XX veremos cómo se rompe esta estrecha relación entre la música y la danza. Se crearán nuevos términos que atenderán al propio análisis del movimiento.

²⁰ Rasttad o Rasttat, perteneciente a Alemania occidental, donde se firmó en 1714 un tratado que ponía fin a la guerra de Sucesión de España (Petit Robert, 1987, *Diccionario de Nombres propios*: 1497).

1.2.1. Contexto sociocultural

El ballet de corte, consolidado en el siglo XVI, alcanza su madurez durante el reinado de Luis XIII, de 1610 a 1643. Haciéndose eco una vez más de las corrientes de la época, se inspira en el barroco²¹, estilo que se caracteriza por las influencias extranjeras, la diversidad de gustos y la mezcla de los géneros. Al igual que en el siglo anterior, la danza se convierte en una práctica recreativa y a la vez espectacular. Los ballets de corte siguen cumpliendo una función política e incluso sociológica, y siguen siendo igualmente un medio para celebrar las alianzas entre los pueblos, de anunciar los casamientos o los nacimientos.

Con los ballets de corte, sus organizadores (reyes y reinas, cardenales y primeros ministros) consiguen dar la imagen de una Francia poderosa. Ofrecen espectáculos con el objetivo de que sus asistentes, embajadores y grandes personalidades, relaten su suntuosidad por toda Europa. En 1615, se representó el *Ballet de Madame*. Tuvo lugar en la Sala del Pequeño Borbón, al igual que el *Ballet Cómico de la Reina*.

²¹ La danza barroca es una expresión que designa desde los años 1960 el arte coreográfico, y más particularmente la danza de corte y de teatro de los siglos XVII y XVIII (Le Moal, 2008: 685).

El motivo, de claro interés político, fueron las bodas de Isabel, hermana de Luís XIII, con el hijo del Rey de España Felipe III y futuro Felipe IV. El texto lo escribió el poeta de corte Etienne Durand, Malherbe fue su colaborador. Entre sus intérpretes se encontraba Luis XIII, quien tenía entonces 15 años. Los reyes y princesas son los verdaderos protagonistas de estos ballets. Esteban Cabrera, en su libro *Ballet, Nacimiento de un Arte*, nos argumenta esta imagen de la Francia poderosa que se ofrecía a través de los ballets de corte: « ... en esta ocasión María de Médicis (reina regente de 1617 a 1643), para exponer de una forma alegórica la fuerza del carácter femenino, en su representación de la mujer protectora y defensora del Estado, es decir, la Autoridad Real, se sirve de la figura de la diosa Minerva como personaje central de la obra (Esteban Cabrera, 1993: 81).

Al morir Luís XIII (1643), su hijo Luís XIV contaba tan solo cinco años. La Regencia de su madre Ana de Austria (reina regente de 1643 a 1661) con la ayuda del cardenal Mazarino, fue turbada por la Fronda (1648-1652). Las agitaciones que se llevaron a cabo por esta sublevación de la aristocracia buscaban desestabilizar la monarquía absoluta. La rebelión es combatida por Mazarino, a quien Luís XIV, demasiado joven para gobernar, confía el poder. Después de esta prueba, la monarquía queda

restaurada. Este hecho debió marcar profundamente al joven rey y le inspiró el culto al absolutismo.

Luís XIV llega al poder en la primavera de 1661. Su reino es fuerte y está bien organizado, lo que le permitirá llegar a ser “rey absoluto” y conseguir ser ejemplo y admiración de las demás cortes europeas. Luís XIV organiza la vida en la corte de manera minuciosa. La sociedad es sometida a un orden riguroso y estricto. Lo que se llama “etiqueta”, es decir los detalles que regulan el horario y el ceremonial de la vida del rey, debe ser observada con devoción.

En las artes, por necesidad de rigor, o por reacción contra el estilo barroco, se elaboran reglas, teorías estéticas, reflexiones que expresan el gusto por el orden. El pensamiento tiene obras cumbres como el *Discurso del Método* (1637), las *Meditaciones* (1641) del filósofo Descartes, con su célebre frase “pienso luego existo”, o el *Arte Poético* (1674) de Boileau. Paulatinamente, se irá generando lo que se denominará la doctrina clásica.

Luís XIV protege e impulsa las artes, pero al igual que sus antecesores, a través de ellas, y especialmente de la danza, impone su autoridad. Los *ballets* representados en Francia

hasta el año 1671, fueron todos ideados con el fin de exaltar el poder absoluto de su rey. Luís XIV danzaba con toda su corte, organizada según su estructura jerárquica siempre alrededor del rey. El placer y la diversión consistirán en el favor real de ser designado para danzar. Entre los más célebres de estos ballets se encuentran: el *Ballet des Prospérités* de las armas de Francia, danzado poco tiempo después de la mayoría de edad de Luís XIV; los de *Hercule amoureux*, ejecutado por su casamiento; *D'Alcidiane*, que tuvo lugar el 14 Febrero de 1658; las *Saisons*, ejecutado en Fontainebleau el 23 Julio de 1661 y *Les Amours Déguisés*, en 1664. Este placer de danzar a la francesa es tal que se convertirá en un modelo copiado por todas las cortes europeas.

Los grandes poetas, dramaturgos, cómicos o de tragedia escribían los libretos de los ballets de corte de este período. En la composición de estos espectáculos destacó el literato Isaac de Benserade (1613-1691), poeta de la corte y miembro de la Academia Francesa, escribió numerosos de estos libretos. Benserade tenía un arte singular para convertirlos en análogos en relación al tema general, a la persona que lo encargaba, al papel que el ballet en cuestión representaba, o a quienes estos relatos iban dirigidos.

Uno de los más significativos fue el *Ballet Royal de la Nuit* (1653). La obra, que tuvo lugar en la Sala del Pequeño Borbón, quería reflejar todo lo que acontecía en París desde la puesta del sol hasta el amanecer. Luís XIV representó en este ballet al Sol. Según Esteban Cabrera, el papel del Rey Sol, continuará siempre en su repertorio, y probablemente sea la causa de su apelativo como el Rey-Sol, a pesar de que tanto Enrique IV como Luís XIII interpretaron con anterioridad la misma figura (Esteban Cabrera, 1993: 81).

El Rey Sol, llamado también Rey Bailarín, desde su más pronta edad tomaba todos los días clases de danza de su maestro Beauchamps²². Por su parte Lully²³, que se hizo indispensable para el monarca, nunca desperdiciaba la ocasión de actuar junto al soberano - en los ballets que este montaba - y, según se dice, solía corregir alguna que otra torpeza cometida por su majestad, o le apuntaba con voz queda algún paso olvidado. No dejó de bailar hasta la edad de 47 años. La última aparición balletística oficial del rey fue, con el papel de ninfa, en el ballet de Lully *La Égloga de Versailles*.

²² Pierre o Louis Charles Beauchamps (1636-1719), bailarín, coreógrafo, y *maître à danser* de Luís XIV.

²³ Jean Baptiste Lully (1632-1687) violinista, bailarín, compositor y coreógrafo italiano nacionalizado francés en 1661.

En 1661, Luís XIV es invitado al castillo de Vaux-Le-Vicomte para asistir a la creación de *Les Fâcheux* (Los Enojosos), primera obra de Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673). Se inaugura un nuevo género teatral la *comédie-ballet* que pasará a ser el espectáculo preferido del rey. Molière asocia el texto dramático a los ornamentos musicales de Lully y los arreglos coreográficos de Beauchamps. En este nuevo formato Molière utiliza el “preciosismo” o lenguaje rebuscado, expuesto de una manera magistral ante las risas de sus contemporáneos y de la posteridad. En 1670 con *Le Bourgeois Gentil-homme*, las *entrées*, es decir, episodios bailados que no interrumpen la acción, sino que contribuyen al desarrollo de la misma, la danza queda totalmente integrada en la acción teatral y la comedia-ballet alcanza su plenitud. Este género duró 10 años, nació y murió con Molière con la representación del *Malade imaginaire*, en 1673. En esta época el Rey Sol ya no danzaba. A partir de 1681 la danza teatral se irá especializando cada vez más, dejando paso a los profesionales, tanto en el campo teórico como en el práctico.

Ya hemos señalado cómo en su mecenazgo desde el poder Luís XIV protege las artes. La vida cultural, concentrada primero en París, se desarrollaba en los “salones”, llamados así por realizarse en un principio en el Salón Carré del Palacio del

Louvre²⁴. En este nuevo escenario se reunían aristócratas cultivados y burgueses instruidos que disfrutaban del placer de la danza. La Marquesa Marie de Rabutin-Chantal, más conocida por Madame de Sevigné (1626 - 1696), frecuentaba la corte y sus salones. Además de ser una mujer culta y una prolífica escritora de cartas, era conocida por su habilidad en una de las danzas más livianas de su reinado: el *passepied*, danza que en opinión de Horts, “musicalmente se asemeja más a un vals del que es, al parecer, el origen” (Horts, 2005: 110).

En los salones se exhiben obras de pintura o escultura con la intención de resaltar en todo momento la supremacía de Francia en cuestiones de arte y cultura. Los primeros salones abren sus puertas entre 1667 y 1669, continúan hasta bien entrado el siglo XVIII. De París se desplazarán a Versalles, donde el gusto por la mitología (presente desde el Renacimiento), invade todo el arte oficial, e incluso la construcción del nuevo Palacio de Versalles con fuentes, bosquecillos, laberintos...

²⁴ Antigua residencia real situada en París (Petit Robert, 1987: 1097).

Versalles representará el nuevo orden monárquico: regularidad, simetría, organización, reglas precisas, armonía...²⁵

Como práctica recreativa, surgen también en la primera mitad del XVII *Le Ballet des Chevaux* (el Ballet Equestre). Los caballeros y los maestros de danza tienden a asociar ballets y torneos, y se ven a los caballos danzar. En grandes espacios circulares²⁶, los animales repiten sus pasos al son de una viola. El más famoso de estos ballets fue el *Carrousel*. Representado en Francia en conmemoración del nacimiento del primogénito de Luís XIV, entre sus ejecutantes se encontraban el mismo rey, su hermano Philippe d'Orleans y los aristócratas más importantes de la corte. La famosa Escuela Española de Equitación, así como la de Viena, llenas de elegantes maniobras, son descendientes directas de estos ballets a caballo. Con la apertura de los teatros a la italiana y las representaciones de las primeras óperas, el ballet equestre desaparece de las cortes europeas.

²⁵ Esta estética se encuentra en la naturaleza del vocabulario de la *belle danse*.

²⁶ En la actualidad el término de danza académica *manège* define un recorrido circular que realiza el bailarín al ejecutar sus movimientos.

1.2.2. Carácter de elevación social, elegancia y precisión del vocabulario.

El siglo XVII prepara el escenario de elevación social y ambiente aristocrático en el que se codifica la terminología de la danza académica. Al igual que la lengua francesa, su vocabulario se distinguirá por las cualidades de claridad, precisión y elegancia.

La danza encerrada en la corte es el reflejo de la sociedad cortesana francesa. Forma parte de la educación del *gentilhomme* y será cada vez más refinada y amanerada. Denominada *belle danse*²⁷, concepto que emerge en Francia en la primera mitad del siglo XVII, esta danza barroca que se desarrolla en el marco de ballet cortesano alcanzará su plenitud en el reinado de Luís XIV. Creada en el momento del *bel usage* en materia de lengua, con otras expresiones de la misma naturaleza –*belle langue, belles lettres, beau monde*-, la *belle danse*, es la expresión de un concepto de este arte fundado sobre unos criterios a la vez morales, sociales y estéticos.

²⁷ El libro *La Belle Danse: Catalogue raisonné* de Lancelot Francine, editado en París y publicado en 1995, nos expone los aspectos fundamentales, así como un repertorio de estas danzas.

Ya en el tratado de danza de François Lauze (1570-1630) *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623), la danza es considerada como una práctica social necesaria para adquirir elegancia, buenas maneras y don de gentes. Esta nueva concepción de la danza nos permite reconocer la transición entre las prácticas del Renacimiento y la llegada de una nueva estética: la *belle danse*. El autor, aún tratando prácticamente las mismas danzas que Arbeau, refleja los progresos alcanzados en el nivel de pasos, cuya nomenclatura es más rica que la de su ejecución. Adoptando el estilo heredado de la danza culta italiana, los movimientos han de ser ejecutados sin fuerza, dulce y limpiamente. Entre sus principios primarán el *en dehors* y el equilibrio. La expresión *belle danse* se convierte en el atributo del “buen bailarín”. Señalamos el carácter aristocrático que tuvo en principio, sugerido por el empleo del calificativo “*beau / belle*” que en el siglo XVII se refiere a las maneras y prácticas de la nobleza. En palabras de Le Moal: « La gallardía y la virilidad del buen bailarín del Renacimiento se subsituyen ahora por la buena gracia y la dulzura» (Le Moal, 2008: 687).

Saint-Hubert (-1641) teórico de la danza francesa, en su tratado *De la manière de composer et faire réussir les ballets* (1641), reserva la práctica de la *belle danse* a los buenos

bailarines. Saint-Hubert insiste sobre la noción de conjunto que necesita la presencia de un “maestro de orden” encargado de su ejecución. El estilo de la *belle danse* se elabora a partir de las relaciones privilegiadas, casi cotidianas, entre los nobles y los maestros de danza. Cincuenta años más tarde, la *belle danse* se adecúa a las reglas del clasicismo francés: simetría de los recorridos y de las figuras, limpieza y precisión de la ejecución, método y claridad de la enseñanza, y todo ello, regido por las nociones de orden y de equilibrio.

El vocabulario de la *belle danse* es ideado y ejecutado por aristócratas. Algunos de los pasos de danza adoptarán la denominación de su creador como el caso de *sissonne*. La etimología de este paso de danza nos remite a una población del norte de Francia. El diccionario *Trésor de la Langue Française* lo define de la siguiente manera: « 1685-86 *pas de sissonne* (A. Lorin *Livre de Contredance présenté au Roy*, B. N., ms. fr. 1697, f^o 6 v^o) du n. de François César de Roussy, comte de *Sissonne*, qui passe pour en être l’inventeur »²⁸. Lo mismo

²⁸ *Trésor de la Langue Française*. Diccionario en línea. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. [Último acceso: 20/01/15]

ocurre con la denominación del término *ballon* que se atribuye al bailarín Claude Ballon²⁹.

En el siglo XVII saber “danzar” será sinónimo de aristocrático. Un noble podía no saber leer, pero no saber danzar era inadmisibile. Los elementos de la etiqueta cortesana como las reverencias, el andar con los pies hacia afuera (*en dehors*), pasarán a formar parte de los principios de la danza académica.

La expresión *en dehors* también empleada para calificar los pasos tales como los *ronds de jambe*, las piruetas y diversos giros, es un buen ejemplo de estas maneras refinadas de la etiqueta cortesana. Heredada de la danza culta italiana, calcada de la expresión *in fuori* que describe Cesare Negri en su obra *Le Gratie d'Amore* (1602), y codificada definitivamente por R. A. Feuillet en su *Chorégraphie*, el *en dehors* forma parte del vocabulario técnico de la actual terminología de la danza académica (*rond de jambe en l'air en dehors, pirouette en dehors, port de bras en dehors...*).

²⁹ Claude Ballon (o Balon) (1676- 1729), bailarín, coreógrafo y maestro francés, alumno de Pécourt, célebre por su prodigiosa ligereza y su gracia, dará el origen de la expresión *avoir du ballon* (De Soye, 1999: 180).

Después de la libertad absoluta del siglo XVI, en el nuevo siglo, en su primera mitad, se lleva a cabo un gran trabajo de simplificación y de depuración de la lengua. Wartburg, en su *Évolution et structure de la langue française*, señala que “se renunciaba a todo aquello que era ambiguo, para reducir el vocabulario a aquello que era universalmente inteligible” (Wartburg, W.v., 1971: 170).

En 1605, François De Malherbe (1555-1628), comienza su labor de depuración de la lengua. En la búsqueda de la determinación exacta del sentido de las palabras, proscribía los arcaísmos, neologismos y préstamos. La obra de Malherbe fue continuada por la Academia Real de las Inscripciones y Bellas-lettras (1663), y en particular por Vaugelas (1585-1650). Su fundador Richelieu postulaba la supremacía de la lengua francesa. En 1694 aparece en París la primera edición del *Dictionnaire de L'Académie*.

Esta racionalidad de la lengua se ve reflejada en el vocabulario de la danza académica. Se conseguirá establecer una gran precisión en el sentido de las palabras, y se buscará una relación lógica entre su denominación y su significado.

1.2.3. Normalización y codificación.

Vimos ya como en el Quattrocento los primeros maestros italianos se preocuparon en sus tratados de denominar y describir un vocabulario que será el punto de partida de la creación y formación de la terminología de la danza académica. En el siglo XVI Caroso y Negri elaboran su terminología. Estos términos italianos introducidos en la corte francesa, en este mismo siglo, serán afrancesados. Los maestros franceses De Lauze, Saint Hubert... lo transformarán en la primera mitad del siglo XVII en un vocabulario gestual, en donde el "gesto" tendrá más importancia que la emoción que lo produce.

Artífice de la transición del ballet de corte al ballet profesional, Luís XIV desempeñará un papel determinante en la normalización y codificación de la terminología de la danza académica, que se extenderá primero en su reino y luego en las cortes europeas. Según afirma Philippe Le Moal la influencia de la cultura francesa de esta época, la creación de la notación de Feuillet (1700), y luego la apertura de la escuela de danza de la Academia Real de Música (1713) van a contribuir a dar a la escuela francesa un rol de referencia duradero que se traduce sobre todo en el empleo de una terminología técnica francesa a

través del mundo (Le Moal, 1999: 716). Su soporte lingüístico y el carácter de su terminología quedaran fijados y prevalecerán hasta nuestros días.

Con el fin de promover pero también de controlar las artes y el pensamiento, Luís XIV funda las Academias (de las ciencias, de la pintura y la escultura, la de la arquitectura...). El mismo año que llega al poder, en 1661, establece en virtud de las *Lettres Patentes*, verificadas y registradas por el Parlamento en 1662, la Academia Real de Danza. Esta institución estaba formada por trece maestros de la Comunidad de Saint Julien (nombre de su santo protector). Sus miembros eran intérpretes de un instrumento de cuerda y más particularmente de violín. Juglares y saltimbanquis forman parte en su inicio. Con la orden de unas cartas patentes, verificadas y registradas en el Parlamento de París en 1662, la Comunidad de Saint Julien, adquiere el derecho de enseñar tanto la música como la danza. Todo aquel que practique estas artes sin su supervisión será sancionado. Su jefe desde 1657, Guillaume Dumanoir, miembro de una dinastía de violinistas, lleva el título de “rey de maestros de danza rey de violinistas” (Le Moal, PH. 2008: 749).

La Academia Real de la Danza, se ocupará del mantenimiento de las buenas formas de las danzas existentes y

de la aprobación de las nuevas danzas, fomentando así el profesionalismo de esta disciplina, la reglamentación de la misma y la creación de espectáculos. A partir de ahora, siempre bajo la supervisión de la autoridad real, se codificarán los nombres de sus pasos y sus bailes. Se impondrán los códigos y los modelos, y un estilo conforme a las reglas pero sin originalidad. Sus primeros directores fueron: François Galand du Désert (1661), Pierre Beauchamps (1680), Louis Guillaume Pécourt (1687), Claude Ballon (1721), Michel Blondy (1729) y Antoine Bandieri de Laval (1739). Por su carácter cerrado, la Real Academia de la Danza no prosperará y será reemplazada, más tarde, por la Real Academia de la Música.

El maestro de danza se transforma en maestro de baile en el sentido de conservador y transformador de una sabiduría formulada en normas. La transmisión oral fundada esencialmente sobre la práctica en la *salle de maître* (primer centro independiente para el estudio de la danza), en los colegios o a domicilio, se verá beneficiada con la elaboración de diferentes sistemas de notación que desarrollarán la reflexión sobre su práctica y su teoría. Esta labor se llevará a cabo principalmente por los maestros de danza, que gracias a la creación de la Academia Real de Danza consiguen un estatus oficial. El *maître à danser* será el encargado de la enseñanza de

la técnica, del repertorio de las danzas y de la composición coreográfica, al mismo tiempo que asegurará las clases de mantenimiento y de buenas maneras. Bailarín, intérprete de un instrumento (violín), compositor de ballets, pedagogo, incluso algunas veces teórico, sobre él reposará el arte de la danza.

En España, Manuel de Frias y Antonio de Almenda están al servicio de la familia real, otros maestros enseñan en diferentes ciudades como Madrid o Sevilla. Jorge Esquivel de Navarro, discípulo de Almenda, escribe el tratado *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* impreso en Sevilla en el año 1642. En su portada podemos leer: “*Vecino y natural de la Ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio Almenda, Maestro de Dançar de la Majestad del Rey nuestro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde*”³⁰.

La importancia de la figura del maestro de danza es evocada en su Capítulo III “*Del modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los Discípulos en aprender, y proporción del cuerpo*, dice al respecto: “Los maestros que tienen escuelas abiertas, o las han tenido, son efectivamente maestros; y los

³⁰ En el presente estudio nos hemos servido de la edición en facsímil de 1998.

que no, hay que hacer mención de ellos, porque a estos les llamo yo mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamentos, huyendo de las Escuelas, por no ser juzgados en ellas de los que entienden de el Dançado” (Esquivel, 1998: 24).

En Francia, con la inauguración de la Academia Real de Música en 1669, (nombre inicial de la Ópera de París), nace la primera compañía de bailarines profesionales de Europa, con un empleo y un salario fijo. Durante los diez primeros años el cuerpo de baile era exclusivamente masculino. El primer director de la Academia Real de Música fue Pierre Perrin (1620-1675). En 1672, fue sustituido por el italiano Lully. En la creación de sus obras (*Cadmus et Hermione, Armide, Amadis de Grèce...*) colaboran músicos de la altura de Pascal Colasse, Marin Marais, M.A. Charpentier y los grandes poetas Th. Corneille, Fontenelle y P. Ch. Roy entre otros.

En 1681 con *Le Triomphe de L'Amour*, considerado como el último ballet de corte, las bailarinas profesionales bajo la tutela del maestro de danza Beauchamps, se presentan por primera vez en escena. En estos momentos la ópera italiana (introducida por Mazarino) y el teatro alcanzan un gran apogeo. El ballet aparece en estos espectáculos teatrales, naciendo así diferentes formatos como la *Tragicomédie*, la

Tragédie-Ballet y la *Opéra- Ballet* entre otros. Este último género que surge de la fusión entre la ópera italiana y el ballet francés reinará a lo largo del siglo XVIII. Con J. Ph. Rameau y S. J. Pellegrin alcanzará su apogeo con obras como: *Las Fiestas venecianas*, 1710, *Hippolyte et Aricie*, 1733; *Las Indias Galantes*, 1735 (única ópera-ballet que se repondrá en el XIX); *Pygmalión*, 1748...

La primera codificación del vocabulario de la *danse d'école* se la debemos a Beauchamps. Nacido de una familia de músicos y bailarines, este gran maestro y coreógrafo francés fijó las reglas de la danza *belle danse*, los principios que prevalecen hasta nuestros días y codificó las cinco posiciones de los pies -primera, segunda, tercera, cuarta y quinta-, vigentes hasta nuestros días.

Beauchamps debuta en 1648 en el ballet *Déréglements des Passions*. En 1671 es nombrado intendente de los Ballets del Rey, y regulariza las partes danzadas de las principales óperas y tragedias líricas de Lully. En 1672 pasa a ser el maestro de danza de la Academia Real de Música. En 1674 Luís XIV le encarga establecer un sistema de codificación y transmisión de los pasos de la *belle danse*.

Pero será definitivamente *Chorégraphie* la obra de Feuillet la que se imponga. Beauchamps acusará a su discípulo Feuillet de copiar y modificar su sistema de escritura de la danza. Feuillet saldrá airoso de las acusaciones de plagio de Beauchamps gracias, entre otras cosas, a un privilegio real de 1699, mediante el cual se le concedían en exclusiva los derechos de publicación en Francia de manuales de danza y notaciones de coreografías, ya fueran en texto impreso o en grabado con gráficos. La única condición era depositar una copia en las bibliotecas reales. Quienes no respetaran el privilegio serían objeto de una costosa sanción y recibirían una orden de confiscación de la tirada. La expedición de privilegios a los sucesores de Feuillet supuso que en Francia la publicación de notaciones de danza quedara en manos de unos pocos elegidos y a merced del control gubernamental.

Beauchamps se convirtió en 1680 en uno de los trece miembros de la junta directiva de *l'Académie Royale de Danse*. En 1681 participó en el *Triunfo del Amor*, último ballet de corte, y en el que por primera vez intervenía una bailarina profesional Mlle. de la Fontaine (1655-1738). Se retiró en 1687 tras la muerte de Lully.

1.2.4. Fijación del vocabulario: *Chorégraphie*

Para conocer la fijación del vocabulario de la “danza de escuela” iniciada por Beauchamps nos serviremos de una fuente fundamental que es punto de partida de toda la obra teórica que a lo largo de cuatro siglos nos han legado los grandes maestros: *Chorégraphie*³¹, *ou l’art de d’écrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, impreso en París en 1700, y reeditado con suplemento de pasos en 1701 (Reeditado en fac-sim. Forni, Bologne, 1983). Es el primer tratado en el que aparece la escritura de la danza con signos inventados, inspirados en la notación musical. Reposa sobre la codificación de las cinco posiciones a partir de las que se dibuja todo un vocabulario coreográfico que permite la descripción de los pasos, su evolución y la sucesión de figuras. Durante más de veinte años, Feuillet, después Dezais y sus sucesores, no cesan de publicar *sarabandes, chaconnes, menuets, bourrées* a menudo creadas en la Ópera de París por bailarines célebres como Claude Ballon o François Prevost.

³¹ Feuillet utiliza el término *chorégraphie* para denominar su sistema de notación de la danza. Hasta el siglo XIX este término no será utilizado bajo su acepción actual: consignación del movimiento por escrito.

CHORÉGRAPHIE
OU L'ART DE DÉCRIRE
LA DANSE

PAR CARACTÈRES, FIGURES
ET SIGNES DÉMONSTRATIFS

*Avec lesquels on apprend facilement
de soy même toutes sortes de Danses.*



Par M^{rs} FEUILLET et DEZAIS Maîtres
de Danses.

Prix 10. ^{tt}

A PARIS

*Chez le S.^r DEZAIS, Rue de Buisi
Faubourg S.^t Germain à la Cour Impériale*

M. DCC. XIII.

AVEC PRIVILÈGE DU ROY. A

Ilustración 5. Portada. *Chorégraphie ou l'art de d'écrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Feuillet (1700). Reéd. 1983.

Forni, Bologne.

Impregnado del espíritu analítico del XVII, *Chorégraphie* es un tratado de notación del movimiento, con una primera parte teórica que trata de las posiciones de los pies y de seis movimientos básicos (*plié, relevé, sauté, cabriole, tombé* y

glissé); cambios de dirección y numerosas ornamentaciones de las piernas y de los brazos. La segunda parte es una aplicación de los principios de la primera titulada *Recueil de danses*. Feuillet anota además la música y la escena o la sala donde tiene lugar, con caminos linearios marcados por barras perpendiculares de medida musical.

Su autor, Raoul Auger Feuillet (1660-1730), alumno de Beauchamps, transcribe gráficamente diferentes danzas creadas por Louis Pécourt (1653-1729)³², y por él mismo. Después de la muerte de Feuillet, su alumno Jacques Deizas continuará con la publicación anual de los *Recueils de danses* hasta 1728, favoreciendo así la difusión rápida del repertorio francés.

En el *Préface* de su *Chorégraphie*, Feuillet agradece a Thoinot Arbeau por habernos legado las primeras ideas para describir los pasos de la danza utilizando la escritura musical:

³² Maestro y compositor de los Ballets de la Academia Real de Música y Danza de París.

Plusieurs personnes avant moy ont travaillé en différens tems à mettre les Dances sur le papier, par le moyen de quelques signes; mais comme leur travail est demeuré infructueux, j'ay taché de conduire le mien assez loin pour le rendre utile au public, il est vrai que le Dictionnaire historique de Furetiere à la lettre O R C., fait mention d'un livre de Dance, dont les pas sont notés avec des notes de musique, mais ce livre ne se trouve plus. En voici les propres termes.

Il y a un Traité curieux, fait par Thoinet Arbeau, imprimé à Langres en 1588. qu'il a intitulé ORCHESOGRAFIE; c'est le premier ou peut être le seul qui a noté et figuré les pas de la Dance de son tems de la même maniere qu'on note le chant et les airs. Ainsi nous avons l'obligation à cet Auteur de nous avoir donné les premières idées de décrire la Dance quoi pourtant qu'il y en a qui veulent qu'elle nous soit venue de Hollande.

De tous les signes, Caracteres et Figures que j'ai pu inventer, ie n'ai employé dans cet ouvrage que ceux qui m'ont paru les plus propres et les plus de monstratifs, et j'ay taché à expliquer clairement tout ce qui peut être nécessaire, pour en rendre l'usage facile.

On ne peut nier qu'il ne soit tres utile et tres avantageux aux Maîtres à Dancer, tant à ceux de Paris,

Ilustración 6. Préface. Chorégraphie, Feuillet (1700). Reéd. 1983. Forni, Bologne.

En la primera parte de su tratado, Feuillet hace referencia a la importancia de la precisión del conocimiento de

los términos: “Es casi inútil explicar los términos que afectan a la danza, ellos mismos llevan una explicación bastante clara”. Con el fin de que no se adquieran otras ideas de las palabras que utilizan los maestros de danza, Feuillet nos da de ellas una simple explicación: “En la danza nos servimos, de posiciones, de pasos, de *pliés*, *élevés*, *sauts*, de *cabrioles*, de *tombez*... *Pas* cuando se anda de un lugar a otro; *Plié* es cuando se flexionan las rodillas; *Élevé* es cuando se extienden; *Sauté* es cuando nos elevamos en el aire; *Cabriole* es cuando saltando las piernas baten una contra la otra; *Tombé* es cuando el cuerpo está fuera de su equilibrio y cae de su propio peso; *Glissé* es cuando el pie al andar se desliza por el suelo; *Turner* es cuando se gira de un lado o de otro; *Cadence* es el conocimiento de las diferentes medidas musicales...; *Figure* es seguir un camino trazado con arte...”

Los dos últimos términos definidos pertenecen al vocabulario de la música, arte que en estos primeros momentos se encuentra ligado estrechamente al ejercicio de la danza. Feuillet finaliza su exposición haciendo referencia a otro de los componentes fundamentales de la danza: el espacio. De él dice que es necesario conocer exactamente el lugar donde ha de representarse la danza.

L'ART
DE DÉCRIRE
LA DANCE,

PAR CARACTERES ET FIGURES
DÉMONSTRATIFS,

Avec lesquels on apprend facilement de soy même
toutes sortes de Dances

Il est presque inutile d'expliquer les termes affectez
à la Dance, ils portent avec eux une explication assez
claire; mais pour empêcher qu'on n'aitrice d'autres
idées que ceux dont se servent les Maîtres à danser
i'en donne une simple explication.

DANS la Dance, on se sert de Positions, de Pas, de Pliez,
d'Elevez, de Sauts, de Cabriolles, de Tombez, de Glissez,
de Tournemens, de corps, de Cadences, de Figures, &c.

Positions, est ce qui marque tous les differens endroits
ou on peut poser les piés en dansant.

Pas, est ce qui marche d'un lieu en un autre.

Plie, est quand on plie les genoux.

Eleve, est quand on les étend.

Saute, est lors qu'on s'eleve en l'air.

Cabriole, est quand en sautant, les jambes batent l'une
contre l'autre.

Tombe, est lors que le corps est hors de son équilibre, et
qu'il tombe de son propre poids.

Glisse, est quand le pié en marchant glisse à terre.

Tourne, est lors qu'on tourne d'un côté ou d'un autre.

Cadence, est la connoissance des differentes mesures, et des
endroits qui marquent le plus dans les airs.

Figure, est de suivre un chemin trace avec art.

Avant que de faire la démonstration de tout ce qui vient
d'être expliqué cy dessus; il faut auparavant faire connoître
le lieu où l'on dance, comme on doit se placer, et le
chemin que l'on doit tenir en dansant.

Seguendo esta primera parte de su *Chorégraphie*, Feuillet, distingue diez tipos diferentes de posiciones de los pies. Las divide en “buenas” o en “malas”, según sean respectivamente *en dehors* o *en dedans*. En las buenas posiciones los pies se encuentran en una cierta regularidad uniforme, las dos puntas giradas igualmente hacia afuera:

Des Positions

On pratique ordinairement de dix sortes de Positions, qu'on divise en bonnes et en fausses.
Les bonnes Positions sont quand les deux pieds sont dans une certaine régularité uniforme, les deux pointes tournées également en dehors.

Ilustración 8. Descripción de las posiciones de los pies.
Chorégraphie. Feuillet (1700) f3. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Las falsas posiciones parten de las buenas posiciones, pero las puntas de los dedos de los pies están giradas hacia dentro. Utiliza el término *demi-position* (media posición) para describir la posición de un pie solo. En las “buenas posiciones”, aparecen definidas las cinco posiciones de los pies, que en palabras de Feuillet son “necesarias para hacer bien los pasos, para danzar con perfección, o para andar por la calle”:

Les mauvaises, sont les unes uniformes, et les autres difformes entr'elles, et difèrent des bonnes en ce que les pointes des piés sont en dedans, ou s'il y en a un en dehors, l'autre est toujours en dedans.....

Dans toutes les Positions on connoitra la figure du pié par ce qui suit, sçavoir ce qui est fait comme un o, represente le talon, le commencement de la queue joignant l'o, represente la cheville, et l'extremite de la queue, represente la pointe.

Cette figure du pié ie ne l'appelleray que demy Position, parce qu'elle ne represente qu'un pié, au lieu que la position entiere en represente deux, comme marque la figure AB, et comme on le verra encore cy apres.....

On remarquera dans la figure précédente, que la demy Position qui est a gauche marquée A, represente le pié gauche, et celle qui est adroite marquée B, represente le pié droit.....

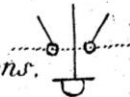
Des bonnes Positions.

Les bonnes Positions sont au nombre de cinq.

La premiere est lors que les deux piés sont joints ensemble, les deux talons l'un contre l'autre.....



La deuxieme quand les deux piés sont ouverts sur une même ligne, de la distance de la longueur du pié entre les deux talons.....



La troisieme, lors que le talon d'un pié est embâte contre la cheville de l'autre.....



La quatrieme, quand les deux piés sont l'un devant l'autre, éloignéz de la distance de la longueur du pié entre les deux talons qui sont sur une même ligne.....



Ilustración 9. Descripción de las posiciones de los pies. Choréographie. Feuillet (1700) f4. Reéd. 1983. Forni, Bologne

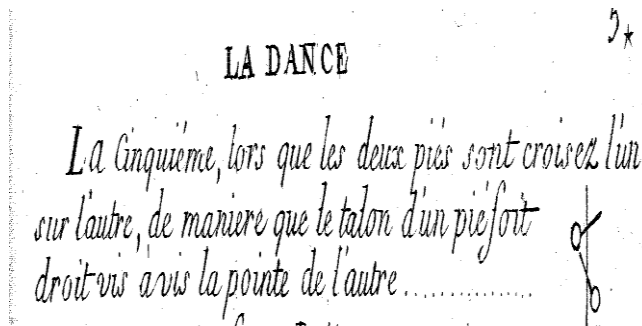


Ilustración 10. Descripción de las posiciones de los pies. *Chorégraphie*. Feuillet (1700) f5. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Para Feuillet es casi innumerable la cantidad de pasos de los que se sirve la danza. Sin embargo, en su análisis del movimiento, el maestro los reduce solo a cinco con el fin de demostrar las diferentes figuras que la pierna puede hacer al pasar de un lugar a otro :

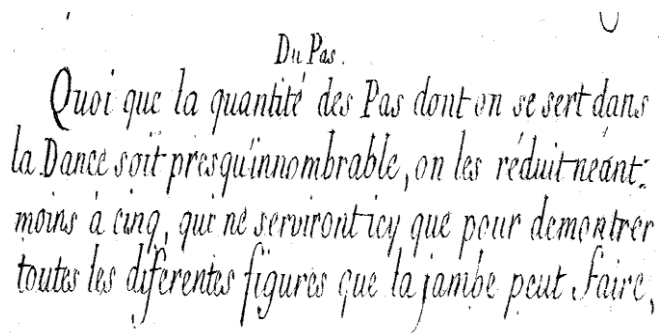


Ilustración 11. Descripción de los pasos de la danza. *Chorégraphie*. Feuillet (1700) f6. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Partiendo siempre de las 5 posiciones, los clasifica en: *pas droit*, paso recto, cuando el pie marcha sobre una línea recta, pueden ser de dos tipos, uno *en avant* y el otro *en arrière*; *pas ouvert*, paso abierto, cuando la pierna se abre hacia afuera, hacia adentro o al lado; *pas rond*³³, paso redondo, cuando el pie al desplazarse hace una figura redonda, pueden hacerse, *en dehors* o *en dedans*; *pas tortillé*, paso torcido, cuando el pie al desplazarse se gira *en dedans* y *en dehors*, pueden hacerse hacia delante, hacia detrás o al lado; y *pas battu*, paso batido cuando la pierna o el pie se golpean entre sí. Al igual que los descritos anteriormente se pueden hacer de tres maneras diferentes delante, detrás o al lado:

³³ El término *rond*, figura en *Chorégraphie* bajo la triple apelación de *pas rond*, *rond de jambe* o *tour de jambes*.

qu'on apelle pas droit, pas ouvert, pas rond, pas tortille, et pas batu.

Pas droit, est quand le pié marche sur une ligne droite, il y en a de deux sortes, l'une en avant et l'autre en arriere.

Pas ouvert, est lors que la jambe s'ouvre; il y en a de trois sortes, l'un en dehors, l'autre en dedans, qui se font en figure d'arc de cercle, et le troisieme a côté, qu'on peut apeller pas droit, par ce que la fig.^{re} est droite.

Pas rond, est quand le pié en marchant fait une figure ronde, il y en a de deux sortes, l'un en dehors, et l'autre en dedans.

Pas tortille, est lors que le pié en marchant se tourne en dedans et en dehors, il y en a de trois sortes, l'un en avant, l'autre en arriere, et le troisieme a côté.

Pas batu, est quand la jambe ou le pié vient battre contre l'autre; il y en a de trois sortes, l'un devant, l'autre derriere et le troisieme a côté.

Ilustración 12. Descripción de los pasos de la danza. *Chorégraphie*. Feuillet (1700) f6. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Estos pasos los clasifica en « simples » o « compuestos ». Los primeros se ejecutan solos, los segundos con dos o varios pasos a la vez, por una *liaison* o manera de encadenar los movimientos con ligereza y suavidad:

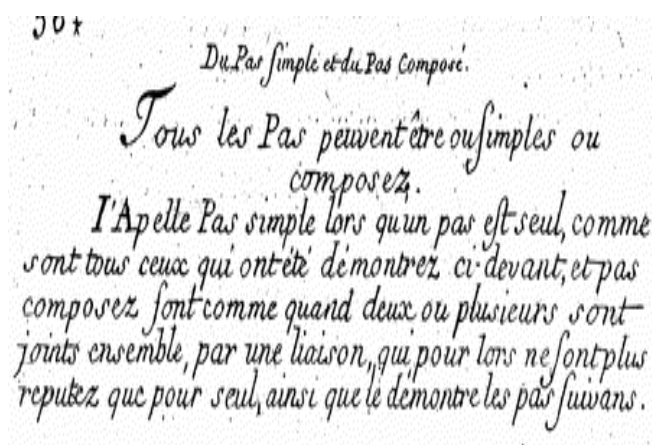


Ilustración 13. *Du Pas Simple et du Pas Composé*. Choréographie. Feuillet (1700) f36. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Feuillet se sirve de tablas para enseñar y mostrar facilmente los pasos que se utilizan en la danza, tanto de un pie como del otro, hacia delante, hacia atrás, hacia el lado o girando. Entre los pasos de danza descritos en las tablas se encuentran: la *courante*; los *demi-coupés* y *coupés*; los *pas de bourrée* ou *fleurets*; los *jettés* (escritos indistintamente *jettés* o *jetés*); los *contretemps*; los *chassés*; los *pas de sissonne*; las *pirouettes*; las *cabrioles* y los *entrechats*.

Pour pratiquer plus facilement tout ce qui à été enseigné et montré ci-devant, on se servira des Tables suivantes, ou on trouvera la plus grande partie des pas qui sont en usage dans la Dance, tant d'un pié que de l'autre, soit en avant, en arrière, de côté qu'en tournant, soit sur lignes droites que sur lignes diamétrales, sçavoir la Table des pas de Courante, la table des demi coupez, la tab. des coupez, la tab. des pas de Bourrée ou Fleurets, la tab. des Jettez, la tab. des Contretemps, la tab. des Chassez, la tab. des pas de Sissonnes, la tab. des Pirouettes, la tab. des Cabriolles et la table des Entrechats.

Ilustración 14. Descripción de los pasos. *Choréographie*. Feuillet (1700) f36. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Estos pasos son descritos en diferentes direcciones de recorridos espaciales como: *pas de sissonne en avant*; *chassé en arrière* o *pas de bourrée ouvert à côté*. Se pueden hacer batidos *sur le cou de pied* o *en tournant* un cuarto de giro como por ejemplo: *sissonne battue*; *contretemps battu* o *chassé en tournant un demi-tour*.

La tabla de los *coupés*, que referenciamos a continuación, muestra como Feuillet otorga a cada movimiento el sentido de hacerlos más brillantes, permitiéndoles así ser calificados como « pasos de ballet »:

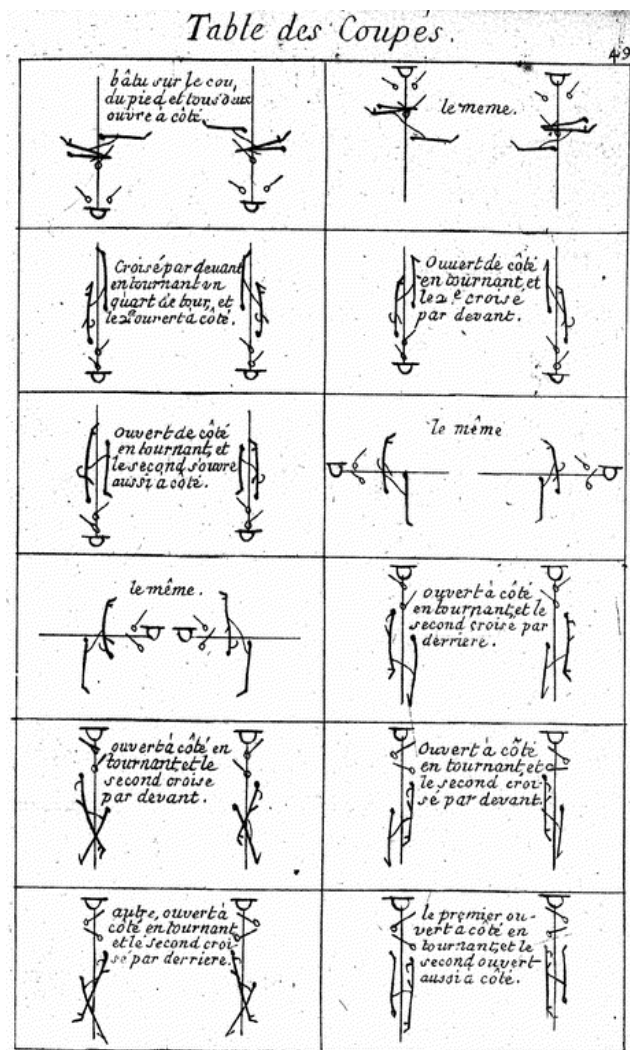


Ilustración 15. Tabla de los Coupés. *Chorégraphie*. Feuillet (1700)
f48. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

El término *battu*, se aplica a casi todos los pasos, sean ejecutados en el suelo o en el aire *pirouette*, *pas de bourrée*,

chassé, jeté, sissonne, contretemps-. Feuillet clasifica la pirouettes en en dehors y en en dedans:

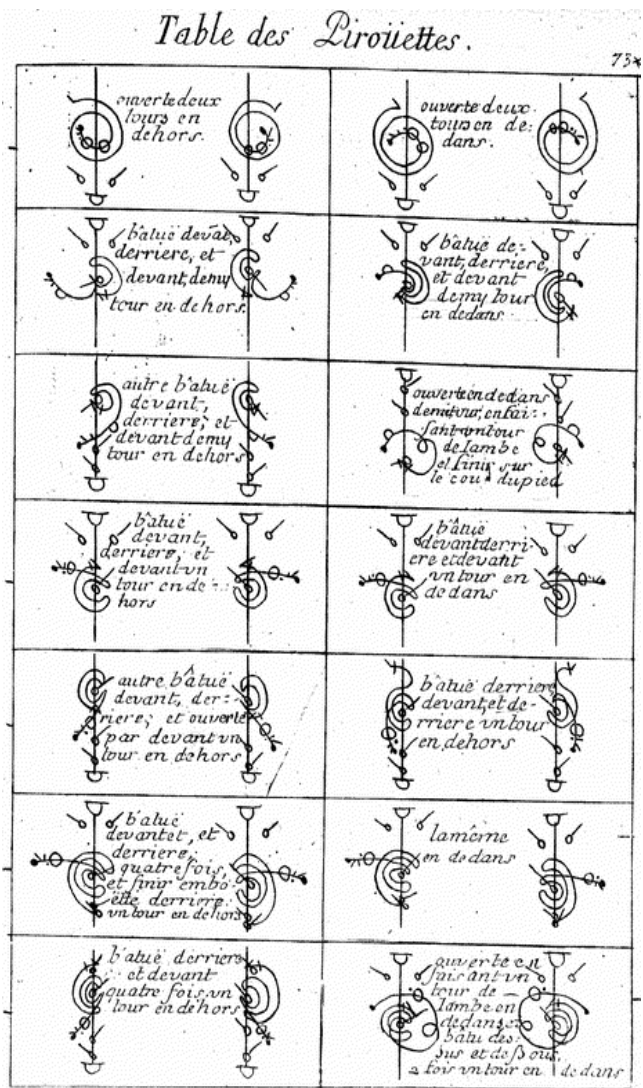


Ilustración 16. Tabla de Pirouettes. Choréographie. Feuillet (1700) f73. Reéd. 1983. Forni, Bologna.

El proceso de sistematización de los pasos expuestos por Feuillet parte de un análisis del movimiento de las piernas o de los pies. Feuillet evita dar indicaciones precisas relativas a otras partes del cuerpo (cabeza, tronco, brazos...). De los *Ports de Bras et de leurs mouvements*, Feuillet afirma que dependen del gusto del bailarín más que de las reglas que se pudieran dar:

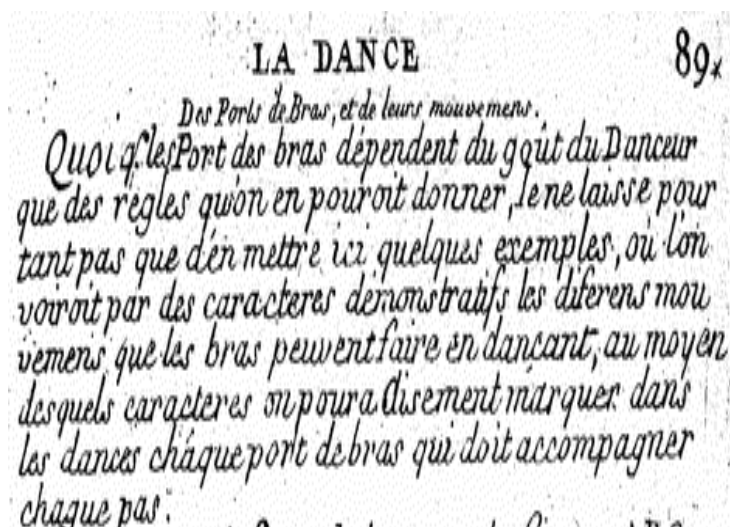


Ilustración 16. *Des Ports de Bras, et de leurs mouvements. Chorégraphie.* Feuillet (1700) f89. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Al igual que la danza culta italiana del *Quattrocentto*, en el siglo XVII la interpretación de las danzas es extremadamente codificada y precisa en relación a la música. Se abre así una dicotomía que ha subsistido a lo largo de la historia de la danza,

y que continúa aún hoy en la actualidad: danza/música o música/danza. El término “cadencia”, prestamo del vocabulario musical, en danza es utilizado para expresar la relación exacta entre la medida de la música y el movimiento coreográfico. En el capítulo titulado de *la mesure o cadence* (de la medida o cadencia), Feuillet la clasifica según el número de tiempos que conlleva -2, 3 o 4-: *Dans les Airs à deux temps et à trois temps, on met un Pas pour chaque Mesure, et dans la Mesure à quatre temps on en met deux...* (Feuillet, 1700: f91).

Detalla las danzas siguiendo estas medidas que él cuenta como bailarín y no como músico y es el primero en introducir las barras de medida en su sistema de notación de danzas. Los pasos se componen y ejecutan según su relación con cada medida musical: *Les Mesures des Dances seront marquées comme on les marque en la musique...* (Feuillet, 1700: f 91). Los términos codificados por Feuillet *contretemps* y *temps*, préstamos del vocabulario de música, son claros ejemplos de esta unión entre la danza y la música. En la actualidad el vocablo *temps* acompaña a términos compuestos como por ejemplo en: *temps de cuisse; temps de flèche; temps levé; temps lié...*

Los movimientos y pasos descritos por Feuillet, como es lógico, han ido evolucionando, y su denominación ha ido especializándose buscando la descomposición del propio movimiento o paso y su complejidad técnica. De estos pasos simples o de « base » se han codificado nuevos pasos compuestos como por ejemplo: *battement enveloppé*, *emboîtés sur les pointes*, *entrechat six de volé*, *grands battements jetés pointés*, *jeté passé*, etc.

1.2.5. Enriquecimiento del vocabulario

Gracias a la creación en 1713 de la Escuela de Danza, perteneciente a la propia Academia Real de Música (1669)³⁴, se consolida la profesionalización de esta disciplina y se enriquece el vocabulario técnico. La Escuela de Danza se convierte en la primera institución independiente para el estudio de la danza teatral. En ella se desarrolla el virtuosismo, la especialización de

³⁴ La Academia Real de Música sobrevivirá llegando hasta nuestros días. La institución se convertirá en la Ópera o Teatro Nacional de la República y de las Artes durante la Revolución; la Academia Imperial de Música de 1804 a 1815; vuelve a su denominación de origen bajo la Restauración (1815-1848); más tarde de 1850 a 1871, toma el nombre de Teatro Nacional de la Ópera y finalmente de Ópera Nacional de París en 1990.

estilos y de intérpretes. Siempre bajo la tutela del *maître de ballet*, los bailarines perfeccionarán su técnica que ejecutarán cada tarde en los teatros. Le Moal afirma que: “le *maître de ballet* ocupaba el más alto grado de jerarquía del cuerpo de ballet de la Academia Real de Música de París. Era la persona encargada de la dirección de la escuela de danza y de la organización de los espectáculos coreográficos en el teatro” (Le Moal, 1999: 200).

Al igual que ocurrió con los maestros italianos de finales del siglo XV y del siglo XVI, las cortes europeas reclamarán a los *maîtres de ballet*. De esta manera, los maestros dispersarán su arte fuera de las fronteras de Francia, impregnándose a la vez de las influencias del extranjero. Louis Dupré (1690-1774), bailarín, coreógrafo y pedagogo francés, llamado “Dios de la Danza”, se impondrá como “*danseur noble*” por excelencia. Trabaja en Londres, Dresde, Polonia y regresará a la Academia Real de Música en 1730. Formará a numerosos artistas que continuarán con sus enseñanzas. Dauverbal, J. (1742-1806) bailarín, coreógrafo y pedagogo francés, maestro de ballet de la Real Academia de la Música junto a M. Gardel en 1781, de 1783 a 1784 enseñará en el King’s Theatre de Londres, después en el Gran Teatro de Burdeos.

Como consecuencia de este ir y venir de bailarines, coreógrafos y maestros franceses se genera la enseñanza de la danza y su terminología, creándose escuelas nacionales: Rusia en 1738; la escuela del Real Ballet Danés en 1771; en 1773, se crea el Ballet Real Sueco, coincidiendo con la Ópera de Estocolmo; Escuela de Danza de Moscú, en 1773; Bolshoi en 1776; 1778, Escuela del Ballet de la Ópera de Berlín; 1779, Fundación Escuela Imperial de San Petersburgo, etc. Blas Matamoro, en su obra *El Ballet*, afirma además que: « es en este siglo cuando en España, aparece la escuela bolera madrileña, paralela a la escuela andaluza del fandango. Acudiendo a los libros de la época, como los tratados de Minguet y Esquivel Navarro, se comprueba la similitud entre esta escuela clásica y la contemporánea francesa” (Matamoro, 1998: 74).

Durante las primeras décadas del siglo XVIII “danzar a la francesa” estaba de moda. Se abre la era de las Danzas de Salón, danzas colectivas o en pareja como la Contradanza, la Giga o el Cotillón³⁵. Aparecerán un gran número de tratados

³⁵Danza de salón francesa nacida en el siglo XVIII de una figura de *Contradanse*. Los participantes, entre cuatro u ocho personas, se intercambian las parejas y habitualmente terminaba los grandes bailes de sociedad (Encyclopedia Universalis. Accesible en: <http://universalis.fr/encyclopedia/cotillon-danse>) [Último acceso: 4/01/15].

que permitirán una transmisión de la enseñanza de la danza que deja de ser exclusivamente oral. Las nuevas aportaciones de estas obras sobre la *belle danse* permiten evaluar el camino recorrido en un cuarto de siglo en la técnica, el repertorio y la terminología de las danzas realizadas en los salones y teatros de este periodo.

1.2.6. Transmisión del vocabulario: *Le Maître à danser*

Pierre Rameau (1674-1748), siguiendo lo establecido primero por Beauchamps y después por Feuillet, contribuirá a transmitir el vocabulario de la escuela francesa. Su obra, especialmente el tratado *Le Maître à Danser* (1725), es primordial para el estudio de la terminología de la danza académica. Será la gran fuente de inspiración en este campo de los autores del siglo XVIII.

En *L'Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (1725), Rameau indica en la portada que es una obra muy útil para todas las personas que están interesadas en aprender a bailar, y que

con la ayuda de este libro podrán fácilmente interpretar todas las danzas que aprendan.



Ilustración 17. Portada de L'Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville. P. Rameau (1725).

La primera parte de este manual describe varios pasos como el *demi-coupé*, *coupé*, *bourrée*, *chassé* y *pirouette*. Basada en el tratado de Feuillet, la segunda parte del texto contiene diferentes danzas sociales, en boga durante el siglo XVIII y coreografiadas por el bailarín y coreógrafo Guillaume-Louis Pécour.

Pero la obra más estudiada de Rameau es, sin duda, *Le Maître à Danser* (1725). Este tratado es un manual de danza para aprender las buenas maneras y los pasos de la *belle danse*. Como él mismo afirma en la portada:

“ Enseña la manera de hacer todos los pasos de danza con toda la regularidad del Arte y de conducir los brazos en cada paso. Enriquecida de figuras que sirven de demostración para la correcta ejecución de todos los movimientos [...] es una obra muy útil no solo para la juventud que quiere aprender a danzar, sino también para aquellas personas que necesitan o deseen adquirir buenas maneras al andar, saludar o al hacer las cortesías”.

LE MAÎTRE A DANSER.

QUI enseigne la maniere de faire tous les differens pas de Danse dans toute la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas.

Enrichi de Figures en Taille-douce, servant de démonstration pour tous les differens mouvemens qu'il convient faire dans cet exercice.

Ouvrage très-utile non-seulement à la Jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes & polies, & qui leur donnent des regles pour bien marcher, saluer & faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies.

Par le Sieur RAMEAU, Maître à danser des Pages de Sa Majesté Catholique la Reine d'Espagne.



A PARIS,

Chez ROLLIN Fils, Quai des Augustins, à Saint
Arthase & au Palmier.

M. DCC. XLVIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

Ilustración 18. Portada de *Le Maître à Danser*. Pierre Rameau (1725).
Facsimile Broude Brothers, New York, 1967.

Le Maître à danser se divide en dos partes, la primera con XLII capítulos, en la que trata los conceptos y pasos más esenciales de la *belle danse*, así como el ceremonial observado

en el *gran Ballet du ROY*. La segunda parte con XVI, a la que titula *Discours sur les Bras et sur l'utilité de les savoir conduire avec grâce*, trata del empleo de los brazos al bailar las *Gavotes*, las *Gaillardes* o el *Minuet*, entre otras. Las ilustraciones son diseñadas y grabadas por él mismo.

En la primera parte nos expone: I. *De la manière de poser le corps*; II. *De la manière de bien marcher*; III. *Des positions et de leur origine...* De estas últimas, Rameau nos define: “Lo que se llama posición no es más que una porción justa que se ha hallado para acercar o alejar los pies dentro de una distancia media en la que el cuerpo se halle en su equilibrio o aplomo tanto si camina, como si danza o si permanece quieto” (Rameau, 1967: 9). En su explicación sobre el papel decisivo de Beauchamps en la elaboración y codificación de las posiciones de los pies, al igual que Feuillet, Rameau afirma que estas posiciones son la base, y que de ellas derivan los otros pasos que se practican en la danza:

“Las posiciones fueron dadas a conocer por el difunto señor de Beauchamps, quien se había formado la idea de dar a este arte el arreglo que necesitaba, y no se las conocía antes de él, lo que prueba su involucración en

este arte. Deben ser observadas como reglas indispensables que es necesario seguir. Sé que él, siguiendo las reglas de su tiempo, contaba con cinco posiciones, de las cuales derivan los otros pasos que se practican en la danza...así que se las debe mirar como reglas indispensables que hay que seguir “(Rameau, 1967: 9).

Los capítulos IV, V, VI, VII, VIII explican la 1ª, la 2ª, la 3ª, la 4ª y la 5ª posición. A continuación reproducimos la imagen:

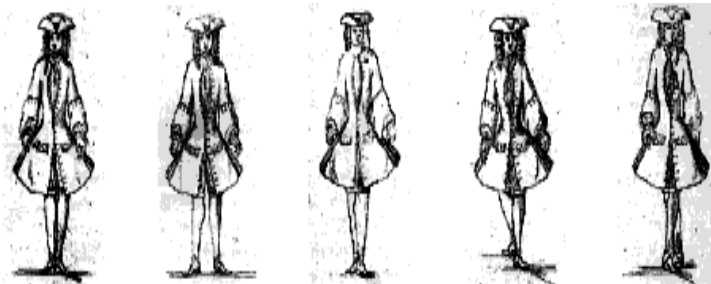


Ilustración 19. Las cinco posiciones de los pies. *Le Maître à danser.* Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 9.

Derivadas de las tres posiciones de Arbeau, codificadas por Beauchamps, las cinco posiciones fundamentales de los pies constituyen la base de todo el vocabulario de la danza académica. Gracias a la obra de Feuillet primero y a la de

Rameau después, estas posiciones han sido transmitidas y respetadas de generación en generación hasta nuestros días. Como bien dijo el gran maestro de danza Noverre un siglo más tarde: “Todo el mundo sabe que son cinco” (Noverre, 1985: 207).

El tratado de Rameau es una valiosa fuente de información que nos permite evaluar los cambios en la evolución del vocabulario técnico en un cuarto de siglo, a partir del tratado de Feuillet. Los pasos, *assemblé*, *balancé*, *battement*, *chassé*, *échappé* (o *saillies*), *jeté*, *pas glissade*, *pas tombé*, *pirouette*, *relevé*... son descritos individualmente con detalle con palabras que precisan qué es necesario hacer o qué es lo que no se debe hacer para seguir las reglas establecidas por la *Académie*. Veamos algunos de ellos. Los *battements* - explica el maestro- “son movimientos *en l’air* que se hacen con una pierna mientras el peso del cuerpo está sobre la otra, y hacen que la danza sea muy brillante, sobre todo cuando se hacen con libertad. Para realizarlos con facilidad –continúa el maestro- lo primero que hay que tener en cuenta es que la cadera y la rodilla toman parte en este movimiento, la cadera conduce el muslo para separar o acercar, y la rodilla por la

flexión conduce el *battement* cruzándose por delante o por detrás de la otra pierna” (Rameau, 1967: 190).

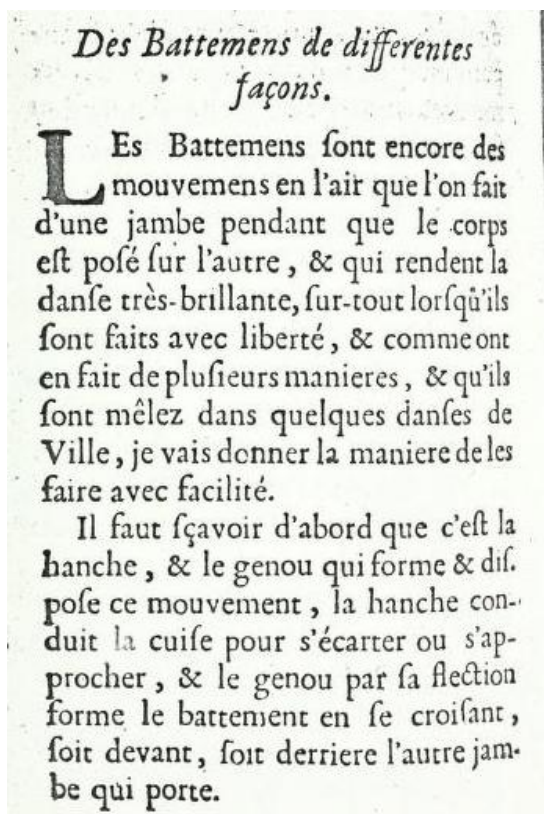


Ilustración 20. *Des Battemens de diferentes façons. Le Maître à danser.* Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 190.

Del *pas glissade*, Rameau define la característica del movimiento: “una sucesión de dos *glissades* es necesaria para llenar una medida musical, lo que confirma la rapidez con la que el paso debía ser ejecutado; el *soutenu*, denota una

cualidad que hace en parte la perfección de un movimiento, como la que indica para realizar el *coupé* “debe ser *plié* cuidadosamente, *élevé* en la cadencia y sostenido graciosamente” (Rameau, 1967: 134).

134 LE MAÎTRE
coupé: il doit être plié à propos, élevé en cadence & soutenu gracieusement. Je dis qu'il faut le plier à propos, c'est qu'il faut que vous pliez sur la fin de la mesure pour vous lever, lorsque l'on frappe la mesure, ce qui se nomme en terme de danse cadence.

Ilustración 21. Cómo realizar el *pas coupé*. *Le Maître à danser*. Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 134.

Del *pas tombé*, tratado como un paso compuesto, nos indica que constituye un paso esencial de la *Gaillarde*. La *pirouette*, Rameau la define como «un paso que se puede hacer en el sitio, es decir que no va ni hacia adelante ni hacia atrás; su característica es la de hacer girar el cuerpo sobre un pie o sobre los dos, como si fuera un pivot, sea un cuarto de giro, o un medio giro según que se cruce el pie o bien la figura que la danza que aprenda lo requiera» (Rameau, 1967: 148).

Des Piroüettes.

LE Piroüetté est un pas qui se fait en place, c'est-à-dire, qu'il ne va pas en avant ni en arriere; mais sa propriété est de faire tourner le corps sur un pied ou sur les deux, comme sur un pivot, soit un quart de tour, ou un demi tour selon que vous croisez le pied, ou bien la figure que la danse que vous apprenez le demande.

*Ilustración 22. Des Piroüettes. Le Maître à danser. Pierre Rameau (1725).
Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 148.*

El capítulo IX, *Des révérences en général*, Rameau lo dedica a la manera de hacer una reverencia hacia delante o hacia detrás al entrar a una sala o a una reunión. En la actualidad, la elegancia en la actitud de la reverencia que describe Rameau, se puede ver en el saludo final que los bailarines dirigen al público para agradecer sus aplausos. En los capítulos siguientes se enseñan las “buenas maneras” para poder moverse con gracia y libertad. Al ponerse o quitarse el sombrero o al inclinarse, Rameau señala que se debe mantener la postura conservando el cuerpo “*en haut*” en una situación agradable. En el capítulo XIII expone cómo las señoritas deben mantener el porte al caminar y presentarse correctamente. El

prestigio de estas “maneras” ha persistido durante mucho tiempo en la educación de las jóvenes. Georges Sand (1804-1876)³⁶ relató en *l’Histoire de ma vie* (1847) que a la edad de ocho años recibía clases de danza: [...] *M. Gogault, le maître de danse, était danseur à l’Opéra. Il faisait grincer sa pochette et nous tortillait les pieds pour nous les placer en dehors [...]*.



Ilustración 23. De la manera de mantener el porte una señorita al caminar. *Le Maître à Danser*. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 4

³⁶ Escritora francesa, seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin.

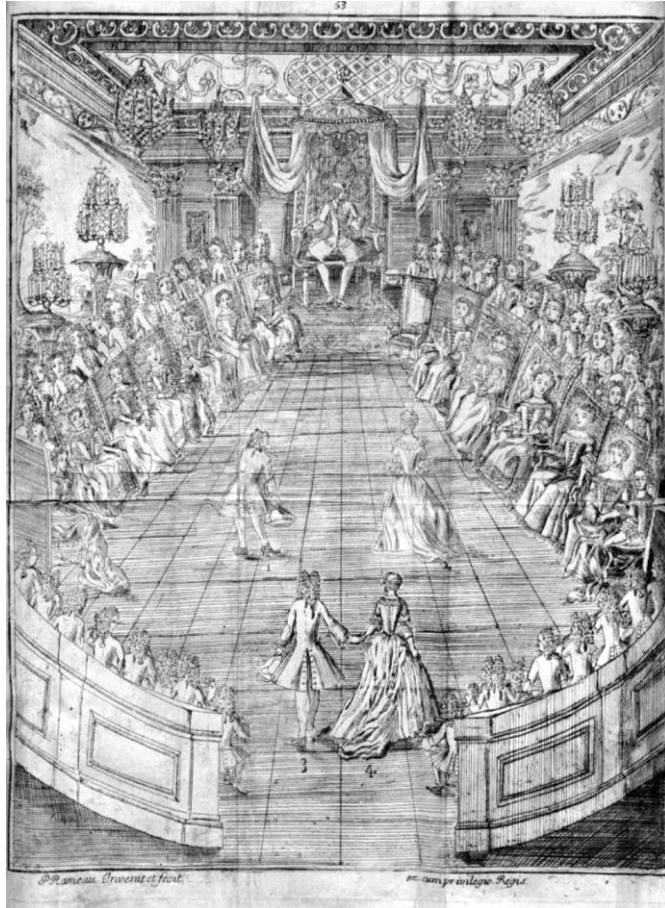


Ilustración 24. Du ceremonial que l'on observe au grand Bal du Roy. *Le Maître à Danser*. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 48.

El Minueto es la danza más bailada. Rameau la describe en cinco capítulos, del XXI al XXV, detallando la manera de “faire les bras”, los pasos que componen la danza y cómo proceder para ejecutarla elegantemente. Asimismo, al igual que

Feuillet, se sirve de *figures* que muestran el recorrido espacial que han de efectuar los bailarines.



Ilustración 25. Representación del Minueto. Le Maître à Danser. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 90.

En los siguientes capítulos, Rameau trata de los diferentes pasos que se ejecutan en las danzas, como por ejemplo, *des temps de courantes* o *pas graves*, los *pas de bourrées* o *fleurets*, y precisa su interpretación en el caso de que tengan que realizarlo las “*demoiselles*”:

Des pas de Bourée & des Fleurets.

LE pas de Bourée est composé de deux mouvemens sçavoir, un demi coupé, un pas marché sur la pointe du pied & d'un demi-jetté, ce qui fait le second mouvement, & l'étenduë de votre pas, je dis un demi-jetté; parce qu'il n'est fauté qu'à demi, & comme ce pas est un pas coulant, c'est pourquoi son dernier pas ne doit pas être marqué si fort, mais comme il faut avoir beaucoup de cou de pied, pour faire ce pas aisément & surtout pour les Demoiselles; c'est pourquoi on en a adouci l'usage, en faisant des fleurets, qui est aprochant le même pas. puisqu'il ne contient non plus que

Ilustración 26. De la manera de hacer un pas de bourrée o fleuret una señorita. Le Maître à Danser. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 122.

Rameau nos informa de donde son originarias las danzas que describe en *Le Maître à Danser*: “La *Gavote* viene de Lynnois y de Dauphiné; la *Bourrée* viene de Auvergne, los *Menuets* de Poitou y de Anjou; el *Passepied* es la más ligera y la más bailada en Bretaña [...]” (Rameau, 1967: 131).

La Gavote vient originairement du Lyonois & du Dauphiné, & c'est de-là que l'on a tiré nombre de contre-tems que nous avons dans nos danse ; ce qui s'est introduit par les soins de plusieurs grands Maîtres que nous avons eu, à qui l'on est redevable des soins qu'ils se sont donnez, d'avoir mis ces pas dans toute la grace qu'ils ont aujourd'hui, ce qui a donné tout le brillant & le bon goût à cet art.

La Bourée vient d'Auvergne, les Menuets du Poitou & de l'Anjou, le Passepied qui est plus leger, est la danse la plus en usage en Bretagne, quoique selon plusieurs Historiens ils citent le Passepied comme une danse très-ancienne.

Et ainsi que plusieurs autres dan-

Ilustración 27. Origen de la Gavote, la Bourrée, le Minuet y le Passepied. Le Maître à Danser. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 131.

Igualmente, Rameau da numerosas indicaciones sobre la colocación de los brazos en relación a la de las piernas: “De todos los movimientos que se hacen al danzar, es la oposición, es decir el brazo contrario al pie, el que nos es más natural por lo que se le presta poca atención [...]” (Rameau, 1967: 210).

*De la maniere de faire les bras avec
les tems de Courante, & les
demi coupeZ en arriere.*

Après que l'on s'est mis dans l'habitude de se mouvoir les bras avec tous les agrémens qu'ils doivent avoir; si l'on veut acquerir la facilité de les faire avec les pas, on n'en peut point choisir de plus aisez que les tems de Courante, ou Pas-grave qui est très-lent dans la maniere de le faire: outre que l'on s'accoutumera aussi d'accorder les mouvemens des bras avec les jambes; c'est pourquoi j'ai mis ces quatre Figures de suite qui expriment les différentes attitudes dans lesquelles les bras & les jambes doivent se mettre.

Ilustración 28. De la manera de hacer los brazos. Le Maître à Danser. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 214.

El éxito de *Chorégraphie* y *Le Maître à Danser* es perceptible por el gran número de traducciones en toda Europa. Serán sin duda fuente de inspiración de diferentes obras didácticas que tratarán la danza. En todas estas obras se observa que la mayoría de pasos que describen pertenecen al género "noble" y derivan de un vocabulario común acuñado

sobre modelos franceses. Las cualidades de precisión y elegancia del movimiento dancístico serán transmitidas de generación en generación como distintivos del vocabulario de la danza académica.

Entre las obras publicadas en este periodo se encuentran: *Recueil de dances, composées par M. Pécour* de L. Pécour, París, 1700; *Essay Towards and History of Dancing* (1712) y *Anatomical and Mechanical Lectures Upon Dancing* (1721). Ambas publicadas en Inglaterra, por J. Weaver, maestro de danza, coreógrafo y teórico inglés. Weaver, utilizando las denominaciones francesas, codifica algunos pasos simples como *coupé, jeté, contretemps...*; *Nuova e curiosa scuola de'balli theatrali*–*Neue und curieuse theatralische Tantz-Schule* (Nuremberg, 1716) de G. Lambranzi; *Rechtschaffener Tantzmeister* [...] [*le Parfait Maître à danser...*], de T. Gottfried maestro de danza alemán publicada en 1717. El tratado contiene la primera traducción en alemán de la *Chorégraphie* de Feuillet; *Trattato del ballo nobile* (1728), del escritor italiano G. Battiste Dufort. En la descripción de los pasos, Battiste se fundamenta en el tratado de Feuillet; *Traité sur l'art de la danse* de M. Malpied publicado en París en 1770; *Principes de corégraphie ou l'art d'écrire et de lire la danse par caractères*

demonstratifs de Ch. Clément: (París, 1771); *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens* de G. Angiolini (Viena, 1765)...

También en España la danza se convierte en una práctica recreativa y se publican obras didácticas como *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Málaga, 1745) de Bartolomé Ferriol y Boxeraus o la de Felipe Rojo de Flores *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (Madrid, 1793). Estos textos, utilizando siempre la terminología francesa, asentarán los principios y el vocabulario de un estilo de danza particular que emergerá en el siglo XVIII: la escuela bolera.

El tratado *Arte de danzar a la francesa*, de Pablo Minguet e Yrol, adornado con cuarenta figuras, impreso por su autor en Madrid en el año 1758, es una traducción en español del tratado *Le Maître à Danser* de Pierre Rameau. La obra contiene una primera parte teórica (posiciones, descripciones de los pasos, movimientos...), y una segunda en la que se hallan anotadas las danzas francesas más representadas (Contradanzas, Gavotas, Bourrée, Giga, Chacona, Minuetos...).

En la primera parte Minguet e Yrol nos explica que una posición “no es más que una justa proporción de arrimar o separar los pies, con una distancia moderada, donde el cuerpo está en equilibrio, sea para andar, o sea para bailar” (Minguet e Yrol, 1758: 1). Al igual que Pierre Rameau en su *Maître à*

Danser, el autor nos advierte que es necesario conocer a la perfección las cinco posiciones de los pies, tanto para bailar como para andar por la calle. Minguet expone además, un largo catálogo del vocabulario de los pasos utilizados en la técnica de la danza del siglo XVIII. Del *demicopè*, Minguet indica que cualquier paso del *Minuete* comienza por el *demicopé*, que primero se colocan los pies en la cuarta posición, “asegurando el cuerpo”, y que después se colocan los pies en primera posición, juntando los dos tacones:

PRIMERA, Y SEGUNDA FIGURA
para hacer el Demicopè.



Ilustración 29. *Del Demicopè. Arte de Danzar a la Francesa.* Pablo Minguet e Yrol, (1758). BN Madrid

En la segunda parte de *Arte de Danzar a la Francesa*, Minguet e Yrol incluye danzas, anotadas primero por Feuillet, y después por Rameau, coreografiadas la mayor parte de ellas por el gran bailarín y maestro de danza francesa Guillaume-Louis Pécour.

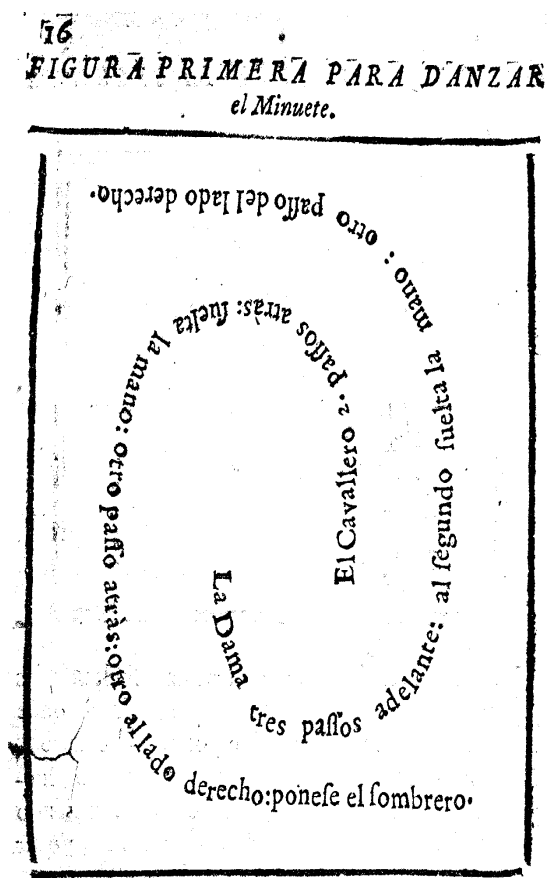


Ilustración 30. Primera Figura para bailar el Minuete. *Arte de Danzar a la Francesa*. Pablo Minguet e Yrol, (1758). BN Madrid.

En la tercera impresión de *Arte de Danzar a la Francesa*, que data de 1764, Minguet e Yrol añade todos los movimientos o pasos del danzar a la española, y seis danzas, compuestas por los mejores maestros españoles:

ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA,

ADORNADO CON QUARENTA Figuras , que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del Minuete, con todas sus reglas , y de conducir los brazos en cada passo : Y en quatro Figuras , el modo de danzar los tres Passapies. Tambien están escritos en solfa , para que qualquier Musico los sepa tañer.

SU AUTOR

PABLO MINGUET E YROL:
Abridor de Laminas, y Sellos, &c.

CON PRIVILEGIO:

AÑADIDO EN ESTA TERCERA impresión todos los passos , ò movimientos del danzar à la Española , con seis danzas al ultimo , que son , Pabana , Gallarda , Española , Villano , Imposibles , y la Hermosa ; sacado de los mejores Maestros Españoles.

Ilustración 31. Portada de la tercera impresión de Arte de Danzar a la Francesa. Pablo Minguet e Yrol, (1764). BN Madrid.

1.2.7. Carácter internacional y difusión de la terminología francesa de la danza

El siglo XVIII desarrolla el mito de la lengua francesa como lengua universal. Su prestigio es tal que el francés es hablado por las élites intelectuales y aristocráticas en toda Europa. La civilización francesa está en su apogeo, la nueva burguesía consolida su poder y copia los gustos de la monarquía. Los grandes escritores de este siglo, Marivaux, Voltaire, Diderot, Rousseau, Beaumarchais entre otros, adquieren un gran prestigio, sus escritos se convierten en grandes modelos franceses. Se fija la lengua y su vocabulario se acrecienta porque la dignidad del siglo XVIII reposa sobre las ciencias y las artes que necesitan de nuevos términos. En cuanto al vocabulario de la danza, este se mantendrá prácticamente intacto gracias a las enseñanzas de la academia francesa de la danza. La lengua francesa se establecerá y permanecerá hasta nuestros días como soporte lingüístico. En palabras de Salazar: “continuarán diciéndose en francés, entonces y ahora, en Francia y en todos los países que han aceptado ese modo de arte” (Salazar, 1950: 126). En este contexto la terminología francesa del vocabulario técnico de la danza se hace internacional.

El siglo XVIII es el siglo de las “Luces”, siglo que anuncia la decadencia de la realeza y de la Iglesia, y que acaba con la Revolución y el Antiguo Régimen. La dinastía de los Borbones sigue en el poder: a la muerte de Luís XIV (1715), sube al trono a la edad de cinco años Luís XV (1710-1774). Philippe d’Orléans (1640-1723), sobrino de Luís XIV será el nuevo Regente hasta la mayoría de edad de Luís XV, en 1723. Con la subida al poder de la burguesía, durante el reinado de Luís XV, la corte ya no tomará parte activa en el movimiento de la vida literaria, artística o científica. De *Bien Aimé*, Luís XV pronto se convertirá en un rey impopular sobre todo por su vida privada (sus relaciones con Mme Pompadour, luego Mme du Barry).

La difusión de las obras filosóficas (Montesquieu, Voltaire...) desarrolla el espíritu crítico, y la monarquía absoluta deja de ser considerada como la única forma de gobierno. Los panfletos sobre la política del rey se multiplican e irán complicando el final de su reinado. Cuando su hijo Luís XVI (1754-1793) sube al poder, intenta llevar a cabo algunas reformas, pero la crisis financiera se agrava y se verá obligado a subir los impuestos incluso a los más privilegiados. La multiplicación de revueltas en las provincias y el descontento de la nobleza llevan a Luís XVI a convocar los Estados Generales

en Versalles (3 de mayo de 1789). La Revolución está en marcha.

El siglo XVII había sido una época filosóficamente basada en la doble vertiente de la razón y la moral. La razón como elemento de comprensión basada en la idea de sentido común. Moral encarnada en la idea del *gentilhomme* u hombre honesto. El siglo XVIII también es una época filosóficamente basada en la razón. Pero la razón adquiere un poder crítico ausente en el XVII. Si en el siglo XVII, el mercado estaba claramente acaparado por la aristocracia que, más que adquirir una obra, compraba al artista que quedaba encadenado a la corte del señor, y sujeto a sus gustos estéticos e inclinaciones ideológicas, con la burguesía, el mercado se irá abriendo. Los Salones serán visitados por todo tipo de público, los artistas alcanzarán el prestigio necesario para conseguir encargos. En este entorno aparecerá el crítico de arte.

El siglo XVIII es el siglo de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Métiers*, primera obra de enseñanza técnica que resume el esfuerzo científico y filosófico de la época. Aparece por primera vez en 1751. Realizada por numerosos colaboradores, es supervisada por Diderot ayudado de D'Alambert, J.B. Le Rond y Le Breton.

ENCYCLOPÉDIE,
O U
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturae pollet,
Tantum de medio fumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME TROISIÈME.



A PARIS,
Chez { *BRIASSON*, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

Ilustración 32. Portada de Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (1751). Accesible en: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm> [Último acceso: 10/01/2015]

Gracias a la vocación divulgadora de la ilustración, la danza, convertida en una práctica recreativa y teatral, se ve beneficiada tanto por los numerosos escritos que se publican (artículos, diccionarios...) así como por su transmisión oral en salones, clubs o cafés. La cultura, considerada hasta entonces

patrimonio de la aristocracia, se hace extensiva al pueblo. “Ilustrar” se convierte ahora en una necesidad. Si el Gran Siglo se preocupaba del vocabulario de las “gentes honestas”, ahora los términos profesionales, las terminologías especializadas serán respetadas y puestas al alcance de todo el mundo.

Los artículos concernientes a la danza son escritos por Louis de Cahusac (1706- 1759). El movimiento de la Ilustración favorece la recuperación del mundo antiguo que aparece como modelo ético y estético. La Enciclopedia define así la Danza:

DANSE, s. f. (*Art & Hist.*) *La danse, le concours de plusieurs personnes, & la représentation d'une action par les gestes, les pas, & les mouvements du corps, sont donc ce qui constitue le ballet. Il est une espèce de poésie muette qui parle, selon l'expression de Plutarque; parce que sans rien dire, elle s'exprime par les gestes, les mouvements & les pas.*³⁷

³⁷ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1751). Accesible en: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm> [Último acceso: 10/01/2015]

Poeta dramático y lírico, teórico de la danza, Cahusac, consagra a este arte su obra más importante *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754).

LA DANSE

A N C I E N N E

E T

M O D E R N E

O U

TRAITE' HISTORIQUE

D E

L A D A N S E .

Par M. DE CAHUSAC, de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Prusse.

T O M E P R E M I E R .



A LA HAYE,

Chez JEAN NEAULME.

M. DCC. LIV.

Ilustración 33. Portada del Libro I de La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse. Louis de Cahusac, (1754) Accesible en: <http://books.google.es/books/about/> [Último acceso: 10/05/14]

En su *Avant-Propos*, Cahusac sustituye la expresión *belle danse* por la de “danza noble”³⁸ para referirse a un estilo de danza que él mismo define como “más activa, mejor compuesta y menos monótona”, y que ha evolucionado consiguiendo perfeccionar este arte. Entre sus pasos se encuentran: *ballonné, coupé, pas de bourrée, glissade, arabesque, chassé, pirouette, sisaule (sic por sissonne), temps piqué, petit soubresaut, saut de basque, jeté, grand jeté, fouetté, brisé, etc.*

Dentro del marco de la Ilustración, el gran maestro Jean Georges Noverre (1727-1810) tuvo un papel decisivo en la difusión de la terminología francesa de la danza académica. Como maestro de ballet, trabajó en Lyon, Londres, Viena. De 1758 a 1764 enseñará en la escuela de San Petersburgo.

De acuerdo con la filosofía de la razón, Noverre denuncia el vacío de una danza reducida a las proezas mecánicas y a esquemas estereotipados y considera que su lenguaje es capaz de conducir una acción dramática. En palabras de Noverre la danza es: “*une peinture vivante des passions, de moeurs, des usages*” (Petit Robert 2, 1997: 1315).

³⁸Actualmente la expresión danza noble es remplazada por danza académica o danza clásica.

Sus ideas, expuestas en la obra *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) propiciaron el desarrollo de la danza a través de lo que denominó *ballet d'action*, elevando al bailarín a la dimensión artística de comunicador de emociones y sensaciones³⁹. Un cuadro hermoso – dice el maestro- no es más que una copia de la naturaleza; un hermoso ballet es la naturaleza misma, embellecida con todos los encantos del arte.” (Noverre, 1985: 93).

En los años 1803-1804, por decreto personal del zar Alejandro I⁴⁰, gracias a Charles Didelot, se imprimen en San Petersburgo los cuatro tomos de *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Queda así asegurada la transmisión y difusión de la terminología francesa de la danza académica.

³⁹ En la actualidad Noverre es considerado como el padre del ballet moderno. El Día Internacional de la Danza, instaurado por la UNESCO en el año 1982, se fijó el 29 de abril por ser la fecha de nacimiento de este gran maestro y teórico.

⁴⁰ Al igual que los monarcas franceses en el siglo XVII, los zares y zarinas del XVIII contribuirán al desarrollo y evolución del arte de la danza. Alumno de Noverre, el gran maestro Charles Didelot (1762-1836), nacido en Estocolmo, será el encargado de reorganizar el sistema existente en San Petersburgo combinándolo con la enseñanza francesa y su terminología.

Noverre consagró los últimos días de su vida a la redacción de un diccionario de danza que contiene la historia, las reglas y los principios de este arte, con reflexiones críticas y anécdotas curiosas concernientes a la danza antigua y moderna. *Dictionnaire de Danse* será publicado, en Cailleau, París, en 1787, por Charles Compan.

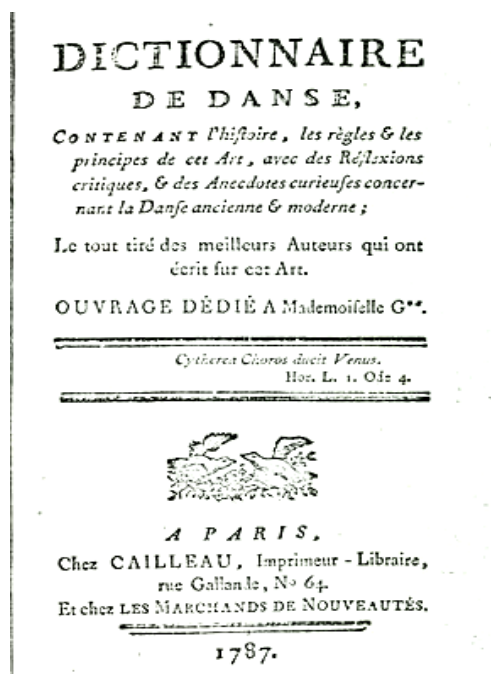


Ilustración 34. Portada del *Dictionnaire de Danse*. Charles Compan, (1787). Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

Charles Compan, novelista y teórico de la danza francesa, parte en la redacción de su diccionario de los principios establecidos por los maestros del siglo XVII, de las teorías expuestas en el tratado sobre la danza de Chausac y en las Cartas de Noverre. Su obra pretende ser una ayuda para poner orden y perfección en el arte de la danza. Ya que es consciente de que los extranjeros vienen a formarse con los espectáculos que tienen lugar entonces, y que además sus maestros son franceses.

En cuanto a los pasos, estos son definidos precisando aún más que sus antecesores su ejecución técnica. Para Feuillet *Cabriole est quand en sautant, les jambes battent l'une contre l'autre* (Feuillet, 1700: f2), para Compan: *Cabriole es un golpe de pierna que se hace en el momento de saltar, al final de la cadencia, cuando el cuerpo se encuentra en el aire*⁴¹.

En la ilustración que mostramos a continuación, Compan nos explica cómo algunos nombres de los pasos siendo participios o adjetivos, se convierten en sustantivos al formar parte del vocabulario de la danza como por ejemplo *coupé*:

⁴¹Charles Compan, (1787). *Dictionnaire de danse*. Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

COUPÉ. C'est le nom d'un pas. Ce nom, Participe-Adjectif de lui-même, est devenu Substantif en retranchant le mot de *pas*. Le *Coupé* ordinaire est composé de deux pas, savoir, un demi-*Coupé* & un pas glissé. Le Glissé doit être plié à propos, élevé en cadence & soutenu gracieusement. On le fait de différentes manières; le changement ne consiste que dans le second pas, le premier est toujours un demi-*Coupé*. Il se fait une espèce de *Coupé* que l'on nomme Glissade. *Voyez ce mot.*

Ilustración 35. Entrada de coupé. Dictionnaire de Danse. Charles Compan, (1787). Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

1.3. El papel de la escuela italiana clásica en la formación de la terminología

Hemos visto como en el siglo XVII el vocabulario de la *belle danse*, expresión de la belleza y la elegancia, se normaliza con la creación de las reales academias y aparecen las primeras codificaciones. Posteriormente, en el siglo XVIII, gracias a que la civilización francesa se encuentra en su mayor apogeo, sus maestros difunden su arte, y su vocabulario francés adquiere

un carácter internacional. Sin embargo, a finales de este siglo, como consecuencia de la Revolución Francesa en 1789, se irá generando una realidad inestable en la sociedad francesa y la actividad dancística decaerá en Francia. Diez años más tarde, con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte, se cierran teatros, clausuran academias... Los regímenes se suceden: La Restauración (1814-1830); La Monarquía de Julio (1830-1848); La Segunda República (1848-1852)... En los inicios del siglo XIX, al igual que las demás artes, la danza vive una realidad llena de contrastes por los cambios estéticos. Las nuevas generaciones de maestros y coreógrafos se verán influenciados por las nuevas tendencias como el gusto por la estética neoclásica, o la exaltación de los valores nacionales con las representaciones de danzas folclóricas.

Durante la primera mitad del siglo XIX, Italia volverá a ser el centro más importante de la danza. Sus grandes figuras recorrerán Europa y Rusia, y serán los portadores de las enseñanzas de los maestros de la Escuela de la Ópera de París (Noverre, Dauverbal, Gardel, Vestris...). Entre los más representativos se encuentran: V. Galeotti (1733-1816) director del Ballet real Danés; Salvatore Viganó (1769-1821), bailarín, maestro y coreógrafo italiano, casado con la española María Medina, que será uno de los grandes representantes del drama

coreográfico de este periodo; Ph. Taglioni (1777-1871), maestro de ballet en Estocolmo de 1803 a 1804, que ejercerá más tarde en Viena, Munich, Stuttgart (1826), París (1827-1837), San Petersburgo (1837-1855) y un largo etc. Todos ellos seguirán contribuyendo a la difusión de la terminología francesa de la danza. Pero sin duda alguna, quien tendrá un papel decisivo durante este periodo en los fundamentos de la danza académica y su vocabulario, será el gran maestro y teórico de la escuela italiana clásica Carlo Blasis.

1.3.1. Influencia del arte clásico y la cultura estética neoclásica

En el periodo del estado napoleónico (1804-1815), dentro del contexto artístico surge el estilo neoclásico. Un nuevo concepto de danza el de “arte imitativa” creará nuevos términos relacionados por un lado con las artes aplicadas (*aplomb, arabesque, attitude...*) y por otro con la música (*adagio, coda. temps...*). Con el nuevo estilo, la pintura, la arquitectura y la escultura son fuente de inspiración. *Arabesque*, figura coreográfica, se convertirá en la representación del arte neoclásico típico del gusto

Napoleónico, y definirá la ligereza y amplitud del gesto. Para Flavia Pappacena: “La libertad compositiva e inventiva son, sin duda, el símbolo de la nueva escuela de la danza moderna” (Pappacena, 2008: 13).



Ilustración 36. Fresco decorativo de la época napoleónica representando una Bacanal (viva danza en honor a Baco). Carlo Blasis. Trattato dell'arte della danza. Pappacena, 2008: 34.

Esta libertad favorecerá la ósmosis entre la pantomima⁴² y la danza pura o noble de finales del siglo

⁴² En el cuadro coreográfico, las palabras pantomima y mimo son utilizadas sin distinción para designar las escenas donde los actores remplazan la danza por una expresión corporal destinada a hacer progresar la narración. A lo largo del siglo XIX la pantomima es codificada en el ballet, algunas veces con el nombre de mímica, y será objeto de enseñanza” (Le Moal, 2008: 769).

XVIII Implantada por Noverre en la segunda mitad de este siglo, la pantomima o ballet de acción será interpretada por las bailarinas románticas del siglo XIX.

El arte de la danza además se verá influido por otros ámbitos como la danza de salón, el teatro popular, el teatro dramático, los bailes nacionales y, en especial, la incipiente escuela bolera nacida en España a finales del siglo XVIII. Por otra parte, en este período el “anacreontismo”⁴³ se hace presente, aunque ya había aparecido en ciertos ballets de corte y en los divertimentos de la ópera-ballet. Los ballets anacreónticos, de fantasía ligera, inspirados en el gusto a la manera de las *Odas* del poeta lírico griego Anacreón, tienen por marco la Antigüedad greco-latina. Esta mirada sobre la mitología clásica greco-latina y la cultura neoclásica será determinante para la creación de nuevos términos acordes con la nueva estética.

Sin embargo, la danza sigue supeditada a otros géneros teatrales en especial a la ópera, y carece de trabajos que procuren la conservación de sus obras y su vocabulario. Según el historiador Paul Bourcier los escasos trabajos escritos y el

⁴³Los ballets anacreónticos de fantasía ligera, tienen por marco la Antigüedad greco-latina, se inspiran en el canto, los placeres del vino, de la mesa y sobre todo el amor (Le Moal, 2008: 676).

carácter de transmisión oral de la danza, hacen aún hoy día, que este arte esté todavía por descubrir:

“Si todos los grandes ballets hubieran sido anotados, aunque fuera de modo imperfecto, desde el siglo XVIII, hoy dispondríamos de documentos seguros que permitirían hacer una reconstrucción aproximada y reflexiones basadas sobre hechos concretos. Desgraciadamente, no es ése el caso. ¿Cuál sería nuestro conocimiento de los grandes autores literarios o musicales, cuál habría sido el desarrollo de la literatura y de la música si las obras no se hubieran transmitido más que por tradición oral? El empobrecimiento habría sido la regla básica. ¿Por qué tendría que ser la danza una excepción?” (Bourcier, 1981: 132).

En los comienzos del siglo XIX, los grandes reformadores del siglo XVIII, los logros de la escuela de danza italiana encabezados por Carlo Blasis y la reacción al marco histórico-social, sentarán en la época de la Restauración (1815-1830) las bases para la aparición de un nuevo estilo que perdurará hasta

1850: el romanticismo⁴⁴. El culto a la ligereza, heredado del mundo antiguo clásico, y la identificación de la danza con lo aéreo, desarrollarán la idea de elevarse y mantenerse cada vez más en el aire a través de los movimientos saltados, y la de alzarse sobre el extremo de los dedos del pie.

Los géneros coreográficos creados en el XVIII, *noble*, *demi-caractère*, *comique*, darán paso a otros nuevos. Del género *comique* nacerá la *danse de caractère*. Hacia la mitad del siglo XIX, sobre todo con el gran coreógrafo francés Arthur Saint Léon⁴⁵ (1821-1870), en estas danzas se verá valorado el aspecto del color nacional. La última década del siglo XVIII (período preromántico) y hasta la primera mitad del siglo XIX (período romántico), la danza reunirá el desarrollo artístico de formas bellas y armoniosas, en posiciones llenas de gracia, que despliegan líneas agradables a la vista como en la *Silfide*

⁴⁴ Movimiento que en danza busca en sus obras la exaltación del misticismo y lo "sublime" (*La Silfide*, 1832), el enfrentamiento de dos mundos el terrenal y el de los sueños (*Giselle*, 1841); lo exótico (*La Gitana*, 1838), o el nacionalismo (*Napoli*, 1842), interpretados la mayoría de ellos en su papel de "prima ballerina" por las bailarinas italianas (Marie Taglioni; Fanny Cerrito, Carlotta Grisi...).

⁴⁵ En 1872 publica su tratado *Sténochorégraphie*, en el que desarrolla un nuevo sistema de notación de la danza. Entre sus coreografías se encuentran: *La Vivandière* (1844), *La hija de mármol* (1847) y *Coppélia* (1870).

coreografiada por Philippe Taglioni en 1832, (primer ballet en tutú blanco).

El nuevo estilo traerá importantes innovaciones técnicas que irán evolucionando hacia la liberación del movimiento, como: el revolucionario levantamiento de los brazos; la adopción de poses nuevas; los *ports de bras en dedans* inspirados en las danzas nacionales; la acción de girar la espalda hacia los espectadores, que fue una transposición coreográfica de las figuras con la espalda girada típicas de la iconografía clásica y de Rafael⁴⁶, el trabajo *à la barre*⁴⁷ o el *pas de deux*.

Aunque sin duda alguna la gran novedad técnica que aparece en la escena es la danza sobre las puntas. Genèvieve Gosselin, en 1813, danzaba ya sobre las extremidades de sus dedos, al igual que Amelia Brugnoli unos años más tarde. Pero fue una bailarina italiana, María Taglioni, quien después de su gran actuación en el Teatro de la Ópera de París consiguiese que la danza sobre las puntas señalara el inicio de un nuevo

⁴⁶ El mismo término *épaulement*, traducido como “giro de la espalda”, el *effacement* del siglo XVII, toma la inspiración del movimiento dinámico y rico de la Tarantella, danza nacional italiana, o de las danzas españolas como el Fandango o el Bolero.

⁴⁷ En palabras de Puig Claramunt: “Carlo Blasis enriquece el idioma coreográfico con nuevos recursos e inventa el sistema de estudiar en la barra como soporte de entrenamiento” (Claramunt, 1951: 100).

estilo: “el ballet romántico” que buscaría el alargamiento del cuerpo, la ingravidez, la ligereza...

La influencia de la danza española en el nuevo estilo romántico de este periodo la evidencia Puig Claramunt en su libro *Ballet y Baile Español* (1950). Puig Claramunt nos comenta que “en España, en Barcelona, a la temporada de ópera le seguía otra de ballet con gran éxito. En 1807, se había inaugurado en Madrid una escuela de danza clásica y teatral. En la misma ciudad, a raíz de la inauguración del Teatro Real en 1850, se crea la Academia de Baile del Real dirigida por el maestro Monet” (Puig, 1951: 26). “El bolero –continúa Puig Claramunt- estaba a la sazón en su apogeo y se incorporó a la danza clásica. Lola de Valencia, una de las bailarinas de la danza bolera que triunfó en París, fue immortalizada por Edouard Manet en uno de sus más famosos cuadros; Baudelaire, por su parte, le dedicó unos versos. De todo este movimiento salen grandes figuras, entre las que cabe destacar a la gran bailarina Rosita Mauri, que en 1880 llega a ocupar el primer puesto de la Ópera de París” (Claramunt, 1951: 27).

Del arte clásico y la cultura estética neoclásica se genera un nuevo vocabulario. Uno de los conceptos más representativos de este período será sin lugar a dudas el de

ballon, que se verá relacionado intrínsecamente con el de *aplomb*. *Ballon* se convertirá en la cualidad de mostrar facilidad y suavidad en la ejecución de un salto o incluso un movimiento. El ejecutante mostrará la ausencia de peso, cualidad necesaria en la estética de la danza romántica.

También las posiciones de los brazos comienzan a codificarse. En el *Dictionnaire de la Danse*, dirigido por Philippe Le Moal de estas posiciones podemos leer: “En 1852, Arthur Saint-Leon determina cinco posiciones de los brazos: “*bras bas*”, que corresponde a nuestros brazos *au repos* y a la séptima de Serge Lifar; *bras à la seconde* (=seconde); *bras hauts* (nuestra *cinquième* o *bras en couronne*); *bras arrondi en seconde*, uno en *demi-bras* y el otro *droit en seconde* (=nuestra *troisième* mediana o *sixième* de Lifar; *demi-bras* y el otro *haut* (=nuestra *quatrième*), *bras au public, en avant* con las palmas giradas hacia arriba (Le Moal, 199: 778).

1.3.2. El legado de Carlo Blasis

Carlo Pasquale Francesco Raffaele Baldassarre De Blasis nace en Nápoles en 1795. Su infancia y juventud transcurre en

Francia. Recibe una completa educación en todos los campos del saber (letras, matemáticas, geometría, diseño, pintura, anatomía...) y una educación musical llevada personalmente por su padre Don Francesco Antonio De Blasis.

Su formación en danza comienza en Marsella, bajo la guía del primer bailarín Dutarque. En 1807 debuta en la Ópera de Marsella a la edad de doce años, marchando desde allí a Burdeos, estudiando con el maestro de ballet y coreógrafo francés Jean Dauberal (1811). En París se perfeccionará con Pierre Gardel, famoso bailarín de los años que precedieron a la Revolución y maestro de danza de la Ópera de 1787 a 1827. De 1817 a 1823. Blasis fue nombrado *primo ballerino*⁴⁸ del Teatro de la Scala de Milán. Su intensidad expresiva en la escena era atribuida a una particular sensibilidad y a su profunda cultura.

En este mismo teatro estrenará en 1819 su coreografía *Il Finto feudatario*. Finalizada su estancia en Milán, Blasis es invitado a los teatros italianos más importantes del momento (Regio di Torino, Fenice di Venezia, Concordia di Cremona, etc.)

⁴⁸ La influencia de Italia en la primera mitad del siglo XIX en la formación del vocabulario de la danza académica se evidencia en el término *ballerino*. *Ballerino o ballerina* denomina a un “primer” o “primera” bailarín o bailarina: *Ballerine*, 1858. Emprunt de l’italien *Ballerina*, fém. de *ballerino* (Wartburg, 1971: 55)

Entre 1826 y 1830 fue bailarín y coreógrafo del King's Theatre de Londres. Hacia 1834, por un infortunio en el pie, deja definitivamente la escena y se dedica plenamente a la enseñanza de la danza.

En 1837 Blasis asume el encargo de director de la *Imperial Regia Accademia di ballo*⁴⁹ del Teatro de la Scala de Milán. Con su nuevo cargo, Blasis conseguirá gloria y reconocimiento internacional, tanto por su excelente resultado en la didáctica como por su copiosa producción escrita. Milán se convierte en la capital de la danza y la *Imperial Regia Accademia di ballo* pasa a ser el centro de danza más importante de Europa.

En dicha escuela, Blasis formará a la mayor parte de los bailarines famosos de la época, cada una de sus “pupilas” se convertirá en “*prima ballerina*”, todas ellas reclamadas por los coreógrafos del momento. Según Puig Claramunt, su discípula predilecta, la Ferrari, que “gira, salta, mariposea y vuela logra el primer record del salto: el *entrechat huit*” (Puig, 1951: 26). Después de dejar la *Imperial Regia Accademia di ballo*, Blasis enseñará en Varsovia (1856-57), Lisboa (1857-58), París (1859-

⁴⁹ La escuela de la *Imperial Regia Accademia di ballo* del Teatro de la Scala de Milán, al igual que la de San Carlo de Nápoles, fue fundada en 1812.

60) y Moscú (1861-64). Su labor pedagógica fue continuada por su fiel alumno Giovanni Lepri (1847-1892). En 1864, Lepri pasará a ser maestro y director de la Escuela de la Pérgola de Florencia y contará entre sus alumnos con la gran bailarina Virginia Zucchi, y con el gran maestro Enrico Cecchetti. De regreso a Italia, en sus últimos años enseñará en su escuela privada y colaborará con periódicos teatrales. Retirado en Cernobbio en el lago Como, muere el 15 de enero de 1878.

La obra escrita de Blasis se considera como el punto de partida de la normalización y codificación del vocabulario de la actual danza académica. Su producción teórica la inició en 1820 con la publicación en Milán de *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*.



Ilustración 37. Portada del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*. Carlo Blasis. Milán, 1820. (Facsimile, 1969. Arnaldo Forni, Bologna).

Entre las obras más representativas del legado de Carlo Blasis se encuentran: *The Code of Terpsicore: a Practical and Historial Tratise on the Ballet, Dancing, and Pantomime; with a Complete Theory of the Art of Dancing*, Londres 1828, facsimile Dance Horizons, New York 1976; *Manuel complet de la danse comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus réculés jusqu'à nos jours*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris 1830, facsimile Leonce Laget Librairie-Editeur, Paris 1980; *Code complet de la danse*, Audin, Paris 1830, facsimile Elibron Classics; *Studi sulle arti imitatrici*, Giuseppe Chiusi, Milano, 1844, facsimile Arnaldo Forni, Bologna

1971; *L'uomo fisico, intellettuale e morale, opera di Carlo Blasis*, Guglielmini, Milano 1857, 2ª edición Gernia, Milano 1868, facsimile en Idem, por Ornella Di Tondo y Flavia Pappacena, 2005; *Nouveau Manuel Complet de la Danse ou Traité théorique et pratique de cet Art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1866, 1884 (copia del *Manuel complet de la danse*).



Ilustración 38. Portada de *Nouveau Manuel Complet de la Danse*. Carlo Blasis (1866). Librairie Encyclopédique de Roret. Paris. Accesible en: www.Libraryofdance.org/manuals/ [Último acceso: 16/01/2015].

1.3.3. *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse*

Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse, contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur, es un excelente referente para el estudio de la danza académica tanto para bailarines como para maestros de todo el mundo (Cecchetti, Vaganova, Lifar...). Su autor expone los fundamentos y el vocabulario de la danza académica que han ido transmitiéndose hasta nuestros días.

En el presente estudio nos hemos servido de dos fuentes primarias. La primera la edición inglesa *An Elementary Treatise Upon the Theory and Practice of the Art of Dancing* publicado en Londres en 1944, revisado y editado en 1954, y editado por Library of Congress, en NuevaYork, en 1968. La segunda corresponde a la edición en italiano *Trattato Dell'Arte Della Danza*, editado en 2008 por su autora Flavia Pappacena⁵⁰.

⁵⁰ Flavia Pappacena, maestra de danza y docente en la facultad de *Lettere dell'Universitat* de Roma. La autora nos presenta esta edición moderna del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse* de Carlo Blasis, como principal instrumento de estudio de este arte para la escuela y la universidad. En su análisis introductorio, Pappacena, hace un recorrido sobre Carlo Blasis como teórico y como artista. La segunda parte Pappacena la dedica a la exposición del tratado original, con diferentes aclaraciones y observaciones para una mejor comprensión del manual.

A través de un recorrido por los nueve capítulos de *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, observamos cómo se han ido generando nuevos términos y especializándose otros ya heredados de la tradición clásica.

Blasis comienza *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse* con una dedicatoria a su padre, miembro del Conservatorio de Nápoles, y director de la Sección Filarmónica de la Sociedad del Museo de Instrucción Pública de Burdeos. Continúa con el *Préface*, en donde hace un recorrido sobre la historia de la danza y señala la falta de una literatura de esta disciplina necesaria para el conocimiento y práctica de este arte. Blasis menciona a Dauverbal, Gardel y Vestris, como sus grandes maestros, y les agradece haberse formado con ellos. También tendrá como referente al gran maestro Noverre y sus *Cartas sobre la Danza y los Ballets*.

En el primer capítulo titulado *Instrucciones generales para los alumnos*, Blasis establece claramente que cualquier estudiante de danza que realice la lectura de su manual ya dispone de conocimientos básicos sobre la materia. Indica igualmente que se requiere un buen físico, y que una buena base es imprescindible imposible a veces de cambiar. Por

último, Blasis comenta que los futuros alumnos, además de ejercitar la práctica diaria de la danza, deberán completar sus estudios con conocimientos de música, y las demás artes. Los siguientes capítulos están dedicados al estudio de: las piernas; el cuerpo; los brazos; las principales posiciones y sus derivados; a los *temps*, pasos, *enchânements* y *al entrechat*; a las *piruetas*; a los bailarines (según su físico) *serious*, *demi-caractère* y *comic*, dejando el último capítulo para la figura del maestro y la lección de danza.

Sobre el estudio de las piernas, Blasis precisa las cinco posiciones fundamentales de los pies establecidas por Beauchamps resaltando que han de realizarse todas ellas con las rodillas bien extendidas y que necesariamente se requiere un buen *en dehors* para poder girarla completamente. Así el movimiento de la pierna será libre y por tanto se podrá ejecutar con facilidad y gracia. El maestro señala que: “un bailarín que no tenga *en dehors* en toda la pierna y que sea cerrado de caderas, no estará bien considerado, y la ejecución de su danza carecerá de valor” (Blasis, 1968: 11).

Blasis nos describe de la siguiente manera las cinco posiciones de los pies: en la primera posición, las piernas han de estar muy extendidas, los dos talones juntos uno contra el

otro, los pies por igual *en dehors*, y en la misma línea; en la segunda, los pies están separados, pero solo por la longitud de un pie; en la tercera posición, los pies están cruzados, el pie derecho recubre el pie izquierdo hasta el tobillo; en la cuarta, los pies están colocados como en la tercera posición pero con la sola diferencia de que se cruzan sin tocarse; en la quinta posición los pies están juntos y se cruzan enteramente desde la punta al talón (Blasis, 1968: 12-13).

Al definirnos el primer movimiento que deben practicar los alumnos, el *plié*, Blasis explica que “se debe flexionar la rodilla sin levantar los talones del suelo” (Blasis, 1968: 14). Lo que nos muestra que los *grands pliés* aún no se habían introducido.

Seguidamente Blasis define los *battements*⁵¹ como “movimientos que ejecuta una pierna en el aire, mientras el peso del cuerpo se encuentra en la otra pierna” (Blasis, 1968: 19). Los clasifica en: *grands battements*, *petits battements*, y *petits battements sur le cou de pied*.

⁵¹ La definición ofrecida por Blasis se basa en una cita de *Le Maître à Danser* de Pierre Rameau (1725). Los *petits battements* corresponden a los *battements tendus* y los *petits battements sur le cou de pied* aluden también a los *battements frappés* (Pappacena, 2008: 43).

Los *ronds de jambes* los refiere como ejercicios ejecutados en la barra tanto con una pierna como con la otra. De ellos indica que: “han de practicarse tanto *en dehors* como *en dedans* describiendo un círculo con la pierna, iniciándolo desde detrás si es *en dehors*, y desde delante si es *en dedans*, y finalizándolos en primera posición. Estos movimientos se trabajarán para adquirir equilibrio y *aplomb*” (Blasis, 1968: 19-20).

Partiendo del arte clásico y la cultura neoclásica, Blasis codificará *l'attitude* y *l'arabesque*. Estas dos figuras fueron insistentemente imitadas en el arte decorativo. En relación a estos términos y siguiendo el proceso de estilización e idealización, Blasis codifica *aplomb* con el significado de equilibrio, de verticalidad y de estabilidad. El término ya se utilizaba en el siglo XVIII, pero con otra grafía *à plomb* (Pappacena, 2008: 34). De la pose *attitude*, Blasis sostiene que: “es una adaptación de la muy admirada pose de la estatua de Mercurio de Jean de Boulogne (1580), escultor del Renacimiento italiano que estuvo al servicio de los Médicis” (Blasis, C. 1968: 36).

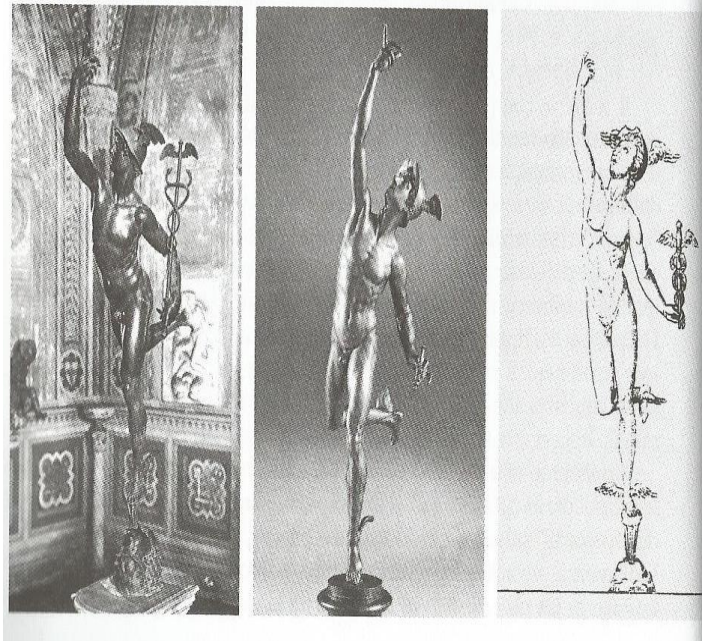


Ilustración 39. La célebre estatua del Mercurio de Boulogne. A izquierda: la versión de Florencia (1580); en el centro: la versión de Viena (1580); a la derecha: la reproducción vienesa en el tratado. *Carlo Blasis. Trattato dell'arte della danza.* Pappacena, 2008: 42.

La construcción de *attitude* está estudiada hasta el mínimo detalle, y es la aplicación del concepto de unidad de estructura y armonía del arte clásico. En esta posición el cuerpo está sostenido por una pierna, y la otra se halla levantada hacia detrás y flexionada. En cuanto al *arabesque*⁵² término que

⁵² De la pose *arabesque* Pappacena nos comenta que: “en el *Traité* este término es curiosamente tratado en masculino”, sin embargo el género de *attitude* es en femenino (Pappacena, 2008: 33).

también deriva del vocabulario del arte figurativo, a finales del siglo XVIII (con Dauverbal y Gardel) definía a un grupo de bailarines y bailarinas que se encuentran entrelazados. Sus actitudes están inspiradas en los frescos de la antigüedad y en las bacanales esculpidas en los bajorrelieves de la época romana. En el tratado de Blasis el significado del término se concreta como una figura de un solo bailarín en la que la pierna está levantada y el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante en una actitud de vuelo. Los brazos, respetando el gusto clásico -explica Blasis- han de encontrarse en un movimiento airoso y en oposición, para procurar un buen equilibrio en las poses de *attitude* y *arabesque*. En ambas poses el centro de gravedad se encuentra desplazado ligeramente hacia delante (Blasis, C. 1968: 36).

Infuse your attitudes, arabesques and groups with feeling and expression. The position which dancers specifically refer to as the attitude is the loveliest and most difficult of execution in dancing. In my opinion it is an adaptation of the much admired pose of the celebrated Mercury of Bologna (Figure 34).

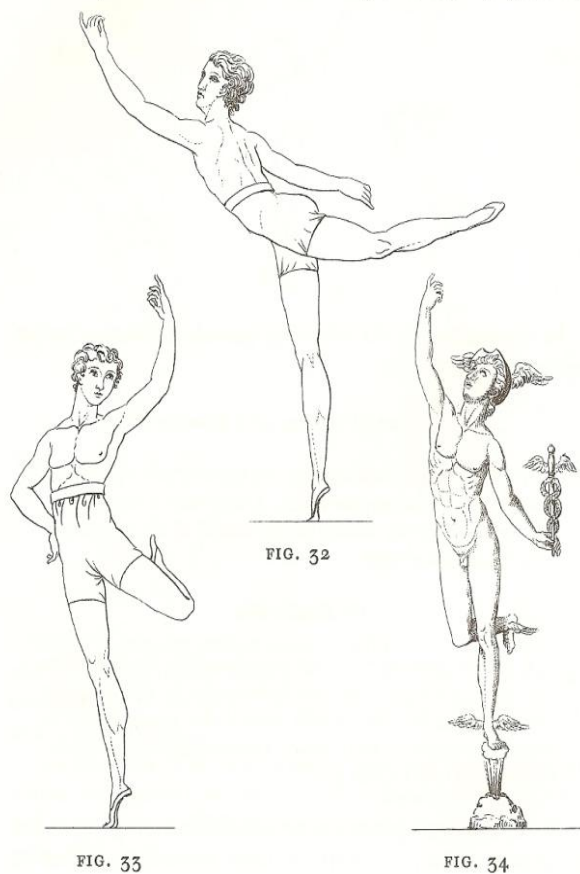


Ilustración 40. El pintor italiano Casartelli, ilustrador del libro, reproduce la versión de la estatua de J. Boulogne, conservada en la actualidad en el museo de Viena. *Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza.* Blasis, 1968: 36.

Blasis concibe la danza como un “arte imitativo”. En la creación de sus figuras se inspira en la cultura clásica, especialmente de la mitología griega. En el *Traité élémentaire théorique et pratique de l’Art de la Danse*, las figuras son dibujadas siguiendo el gusto neoclásico por Casartelli, quien consigue plasmar la perfección y claridad de sus líneas. La imagen que exponemos a continuación muestra a unos bailarines vestidos a la griega, y revela el gusto decorativo típico napoleónico. El movimiento del cuerpo se dirige hacia lo alto, la pierna de base está muy alargada, y el pie se alza sobre los “tres cuartos de punta”, todo ejecutado con elegancia y con la ausencia de esfuerzo. La exaltación de la armonía, de la gracia y de la ligereza concurre a crear la visión idílica y poética de la danza. Esta imagen del ballet romántico se heredará en el siglo XIX e impondrá a los maestros la enseñanza de una técnica y un vocabulario más elaborado.

A dancer who can dispose himself well in the attitude will be outstanding and give proof that he has acquired a knowledge requisite to his art (Figures 35, 36, 37).

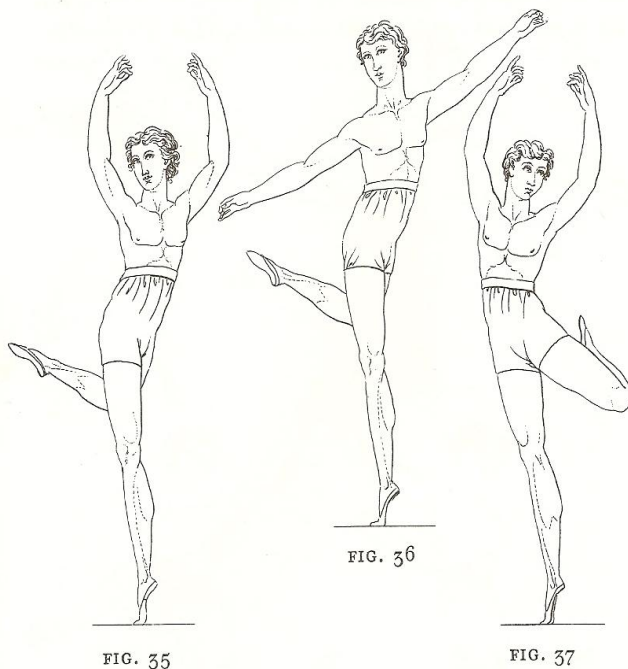


Ilustración 41. Principales posiciones y sus derivados. Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza. Blasis, 1968: 37.

En el siglo XIX el arte de la danza se encuentra emancipado de las otras artes y en especial de la música. Blasis clasificará los términos atendiendo a un análisis del propio movimiento y no a la “cadencia” como en los manuales de

Feuillet o Rameau. No obstante, aunque Blasis define el término *temps* como “un movimiento de la pierna”, a lo largo del texto, por extensión, a esta definición le corresponde un significado más general equivalente a “movimiento completo o paso” como por ejemplo en *temps de l’entrechat*, *temps d’élévation*, *temps de vigueur...* (Blasis, 1968: 41-46).

Al *entrechat*, Blasis, lo define como “un paso ligero y brillante. Durante su ejecución las piernas del bailarín se cruzan rápidamente, en ese momento el cuerpo ha de quedar suspendido en el aire. Se pueden batir *entrechats* cuatro, seis, ocho o diez, o incluso hasta doce, siendo los más elegantes los *entrechats* seis” (Blasis, 1968: 43). Blasis reagrupa con el término *entrechat* a los pasos batidos como el *brisé de côté dessus* o *dessous*, y diferentes tipos de *cabriole*⁵³.

Blasis describe la *pirouette* como “un movimiento de rotación del cuerpo entorno a su eje vertical” (Blasis, 1968: 47). Afirma que Gardel y Vestris han sido sus creadores, y añade que en estos últimos años, gracias al gran avance de la técnica de la danza, se pueden hacer múltiples *pirouettes en dehors* o

⁵³ Esta misma clasificación de los pasos que pertenecen exclusivamente a la *batterie*, es respetada y expuesta en los manuales y tratados del siglo XX de las tres grandes escuelas de danza académica: la francesa, la italiana y la rusa.

en dedans: pirouettes à petits battements sur le cou de pied; à la seconde; à la seconde con grand rond de jambe; con fouetté; pirouette en attitude y en arabesque; pirouette renversée; etc.

El estudio de todos los pasos y encadenamientos requiere precisión, gracia y elegancia. En las figuras, que ilustran su tratado podemos observar que los brazos están curvados en una elegante forma oval, atribuyendo una poética ligereza y suavidad. Para Blasis, la colocación de los brazos son un complemento esencial de la pose, siguiendo el modelo que Pierre Rameau iniciara en 1725 en su *Maître à Danser*.



Ilustración 42. Posiciones ovaladas, ligeras y suaves de los brazos. Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza. Blasis, 1968: 56-57.

Como hemos comentado anteriormente, Blasis se formó en la Escuela de la Ópera de París. Sus maestros clasificaban a sus bailarines según tres géneros: “la danza noble”, que designaba a la danza del más puro estilo clásico, exigía una talla elevada, bien proporcionada y sobre todo una fisonomía noble; “la danza *demi-caractère*” (danza de semicarácter), aplicada a las danzas inspiradas en bailes tradicionales, pero realizada según la técnica clásica, exige una talla mediana y una fisonomía agradable; “la danza cómica” designaba las danzas populares, exigía una talla poco elevada, más fuerte que fina. Según el físico del bailarín, Blasis distingue entre: *serious*, (dotado de buen porte y aptitudes para la danza); *demi-character* (ejecutará roles intermedios), y en último lugar *comic* (Blasis, 1968: 59).

La lesson la constituyen el *enchaînement* de los ejercicios elementales y de los pasos principales de la danza, que comenzará con el trabajo de la barra con el siguiente orden: los *ployés (pliés)* en todas las posiciones; los grandes y pequeños *battements*; los *ronds de jambe* en el suelo y en el aire, y los *petits battements sur le cou de pied*. Este mismo trabajo luego se repetirá sin ningún sostengo. De este modo, el alumno llega a adquirir equilibrio. La lección concluye con ejercicios de *pirouettes*, la ejecución de pasos de

desplazamiento *terre à terre* (por el suelo) y los *temps de vigueur* (movimientos de gran complicación técnica). El método de instrucción ha de ser diferente según el sexo y el físico de los alumnos. La técnica en los varones se distinguirá por el vigor y la fuerza en su ejecución, la de la mujer⁵⁴, deberá “deleitar y brillar solo por sus movimientos delicados y suaves por los pasos graciosos *terre à terre...*” (Blasis, 1968: 61-63).

El excelente resultado obtenido por Blasis durante la dirección de la *Imperial Regia Accademia di ballo* del Teatro del Scala de Milán, transformó al maestro de danza en una importante figura de referencia. A esta figura Blasis le dedica la última parte de su tratado. En primer lugar expone que el maestro debe haber ejercitado su arte para sí, para después poder transmitirlo a sus alumnos. Para Blasis, la labor más importante de un maestro de danza es conseguir crear un bailarín *completo*. Advierte que la edad de ocho años es la más apropiada para comenzar con los primeros ejercicios, ya que así el joven alumno comprenderá fácilmente las demostraciones, y su maestro podrá reeducar su físico.

⁵⁴ El vocabulario de la técnica de “puntas” no aparece codificado en el tratado, aunque sí que se menciona ejercicios para trabajar la flexibilidad y elasticidad del pie.

La influencia de la escuela italiana clásica de Carlo Blasis se verá reflejada en el estilo Bournonville⁵⁵, y en la incipiente escuela rusa, en el período en que se consolida el repertorio del ballet del más puro estilo académico.

Sobre la obra teórica de Carlo Blasis se fundamentará el vocabulario codificado por algunos de los métodos más importantes de enseñanza de danza académica del siglo XX⁵⁶, como el Método Cecchetti o el sistema de enseñanza Vaganova y que, por su relevancia, van a ser tratados en el siguiente Capítulo.

⁵⁵ En este mismo periodo, August Bournonville (1805-1879) coreógrafo y maestro de ballet del Royal Danish Ballet durante casi 50 años (1830 a 1877), sigue su propio camino y crea en Dinamarca un estilo inspirado en la fuerza y la expresión de la escuela italiana de Blasis. El estilo Bournonville ha llegado casi intacto hasta nuestros días. En el prólogo de *Augusto Bournonville, Historia y estilo*, la gran bailarina española y actual directora artística del Royal Ballet de Londres escribe: “Naturalmente, la supervivencia de esta escuela se debe a sus cualidades y a la labor de muchos de sus seguidores que, lejos de bloquearla, fueron renovándola con nuevas aportaciones [...] discípulos destacados de Bournonville, la difundían por Europa [...] Christian Johanson refunda el Ballet Imperial ruso, le sucede Marius Petipa quien es capaz de fundir sus extraordinarios conocimientos de las escuelas francesa y danesa con la escuela italiana [...]” (Matamoros, 2008: prólogo).

⁵⁶ Como por ejemplo el tratado *Danza académica* (1971) de Sege Lifar: “Según la definición de Carlo Blasis, el *battement* consiste en el movimiento de la pierna que está en el aire [...]” (Lifar, 1971:51).

CAPÍTULO 2. ESTADO ACTUAL DE LOS ELEMENTOS QUE FORMAN EL VOCABULARIO DE LA DANZA ACADÉMICA A TRAVÉS DE SUS FUENTES REPRESENTATIVAS

En el capítulo anterior hemos expuesto desde una perspectiva diacrónica que el vocabulario técnico de la danza es el resultado de una larga evolución. Su léxico conserva los elementos que lo relacionan estrechamente con sus orígenes. Su uso ininterrumpido desde hace más de cuatro siglos constituye la prueba de que sabe mantenerse firme *au-delà des modes et des frontières* (Le Moal, 199: 700).

No obstante la terminología de la danza académica es una materia viva perpetuamente en movimiento. Ha sabido aprovechar todas las innovaciones⁵⁷ que armonizan con su naturaleza. A partir de un fondo común, el vocabulario evoluciona contagiado por nuevos conceptos inspirados en

⁵⁷ El repertorio de la danza actual ofrece una gran variedad. Coexisten ballets nuevos, reposiciones y recreaciones de antiguos ballets con montajes novedosos creados por los coreógrafos del ballet moderno para las distintas compañías. Los coreógrafos experimentan al mismo tiempo con los estilos y formas nuevas y tradicionales, y los bailarines intentan constantemente ampliar su nivel técnico y dramático.

nuevos estilos o formatos⁵⁸. En el siglo XX sus “vocablos franceses” no dejan de enriquecer conjugando tradición y modernidad. Su lenguaje internacional será respetado y conservado.

En las primeras décadas de este siglo se multiplican obras relacionadas con la reflexión sobre la teoría y la práctica de la danza como, *La Danse*, revista destinada a lectores no profesionales de la danza (1920); *L'Âme et la Danse* de Paul Valéry, texto de referencia para el mundo de la danza (1921); *Theatre Street* (1930) autobiografía de la bailarina rusa Tamara Karsavina; *La Danse classique, école française* (1931) del maestro francés Antoine Meunier; *Story of the Russian School* (1932) del bailarín y maestro ruso Nicolas Legat; El Manifiesto del Coreógrafo (1935) de Serge Lifar, etc.

Ahora bien, como expondremos a lo largo de este capítulo, el vocabulario queda bien establecido gracias a la

⁵⁸ En la primera mitad del siglo XX se desarrolla paralelamente en Europa y en los Estados Unidos la “danza moderna”. Hombres como François Delsarte o Rudolf Laban analizan el movimiento y se ocupan de la teoría; mujeres como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Marta Graham, Doris Humphrey. de formación en danza académica inventan y desarrollan las técnicas de la danza moderna, utilizando las denominaciones del vocabulario académico ya establecido (*pliés, tendus, ronds de jambes...*).

publicación de los textos de los grandes maestros de las tres principales escuelas, la francesa, la italiana y la rusa.

Las nuevas escuelas de danza académica que irán emergiendo como la inglesa, la americana, la cubana o la de Pekín codificarán sus términos adaptándolos a sus propias necesidades, pero basándose en la terminología ya establecida por las tres grandes escuelas. Los numerosos centros de danza que existen actualmente en Inglaterra, sobre todo en Londres, en sus orígenes estuvieron dirigidos por el italiano Cecchetti o los maestros rusos como Legat, Idzikovsky o Tamara Karsavina.

Lo mismo ocurrió con la escuela americana que absorbió por un lado, la influencia italiana a través de A. Tudor y M. Craske entre otros, y por otro, la influencia de la escuela rusa a través de G. Balanchine, A. Danilova, F. Doubrovska y un largo etcétera. La escuela japonesa se construyó principalmente a partir de la enseñanza de emigrantes rusos después de la Revolución de 1917. Y la expansión soviética del periodo siguiente contribuirá al nacimiento de las escuelas cubana (representada por Alicia Alonso) y la de Pekín, desde 1956. La mayor parte de países de Europa central recibirán igualmente esta influencia hasta 1980.

En los inicios del siglo XXI se revisan y reeditan manuales⁵⁹ que ofrecen un instrumento de documentación para todos aquellos que deseen acercarse conscientemente al lenguaje de la danza académica. Igualmente, se editan obras didácticas⁶⁰ que describen movimientos o pasos que son utilizados habitualmente en las clases de danza académica pero que no se encuentran definidos en repertorios anteriores.

⁵⁹La obra *Teoria della Danza Classica vol.1, posizioni, pose, ports de bras*, publicado en el 2003, escrita y editada por Flavia Pappacena, basada en el vocabulario del Método Vaganova, nos describe detalladamente las poses de la danza clásica: “Las poses de base son: *croisée, effacée y écartée* [...] En la pequeña *pose*, la pierna libre se encuentra en una de las tres direcciones: delante, detrás o al lado, a la altura de 45º, 30º, 25º o con la punta en el suelo, mientras que la pierna soporte puede estar con el pie en el suelo, *sur la demi pointe* o *sur la pointe*, extendida o en *demi-plié*. Como norma general el tronco está en posición vertical. Los brazos se encuentran a media altura [...] En las grandes poses, las piernas suben al menos a 90º, y los brazos se encuentran en tercera posición” (Pappacena, 2003: 87- 89 y 101).

⁶⁰El diccionario de Pérez-Guelbert describe así el término *balance*, equilibrio: “puede realizarse sobre dos piernas en posiciones *relevé* o en puntas, en una sola pierna a pie plano o en *relevé*” (Pérez-Guelbert, 2006: 18); Del término *battement enveloppé*: “*battement enveloppé* es un movimiento de piernas desde una posición *en l’air*, en el cual la pierna que se encuentra *en l’air* se devuelve a la quinta posición pasando por *passé*. La acción es como envolver el movimiento” (Pérez-Guelbert, 2006: 44). El término *souplesse*, que literalmente podemos traducir por “flexibilidad” lo define como “un tipo de inclinación (flexión) del torso hacia delante, que incluye *port de bras*. Puede realizarse hacia una o hacia ambas piernas, en distintas posiciones, en pie plano, *relevé* o en puntas, con o sin *demi-plié*” (Pérez-Guelbert, 2006: 82).

En los epígrafes que desarrollamos a continuación centramos nuestra atención en las obras didácticas representativas de la codificación de la terminología de las tres principales escuelas de danza académica. Ellas constituyen hasta nuestros días las grandes fuentes que alimentan este y otros estudios.

2.1. Estudio y análisis de las obras didácticas representativas de la terminología de las tres grandes escuelas de danza académica

Las obras didácticas representativas del vocabulario utilizado en el Método Cecchetti (escuela italiana), en el Sistema Vaganova (escuela rusa) y en el vocabulario de la Escuela de Ballet de la Ópera de París nos permiten un acceso directo a los términos que se utilizan actualmente en la danza académica. Todas ellas han tenido y siguen teniendo una gran difusión. Han sido reeditadas y traducidas en diferentes lenguas. Sus textos nos revelan las aportaciones de los grandes maestros sobre el trabajo teórico de la danza académica.

En primer lugar, de las prácticas heredadas de la tradición académica, tratamos *La Danse Classique Manuel*

Complet de la Méthode Cecchetti. El manual muestra la aportación de la escuela clásica italiana a la formación del vocabulario de la danza académica. Fundada sobre una sólida base teórica, la obra propone un riguroso análisis estructural de todos los ejercicios y los pasos de danza académica así como una profundización de los principios pedagógicos, estéticos y científicos de este método. Cada elemento de estudio es analizado en su estructura y en su forma desde un punto de vista metodológico y didáctico. La terminología se presenta como un lenguaje completo y compuesto de la nomenclatura académica francesa de los siglos XVIII y XIX, de expresiones italianas antiguas y de definiciones más modernas que provienen de la Ópera de París. En la actualidad su sistema de enseñanza, conocido como el Método Cecchetti, es enseñado en las escuelas de todo el mundo.

En segundo lugar *Las Bases de la Danza Clásica* de la gran pedagoga rusa A. Vaganova. Su obra, bajo la influencia de de la escuela francesa y la escuela italiana, evidencia la terminología de la nueva escuela rusa. Desde la segunda mitad del siglo XX su vocabulario es difundido internacionalmente. Primero por los países de Europa del Este, después Sudamérica y Asia.

A continuación, abordamos el vocabulario de la Escuela de Ballet de la Ópera de París fundamentándonos en las obras: *Technique de la Danse* (1948) de Marcelle Bourgat, *Tratado de Danza Académica* de Serge Lifar (1971), *Gramática de la danza clásica* (1974) de Geneviève Guillot y Germaine Prudhommeau y *Les verbes de la danse* (1991), de Suzanne De Soye.

En último lugar, tratamos las obras didácticas *Terminologie de la danse classique* (1987) de Jaqueline Challet-Hass y los diccionarios de danza *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* de Gail Grant (1982) y *Dictionnaire de la Danse: La danse en Occident, de la Renaissance au XXe siècle*, (1999), dirigido por Philippe Le Moal. Todas ellas nos facilitan la denominación de los términos y expresiones según la escuela de referencia.

2.1.1. *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti.*

Enrico Cecchetti (1850 - 1928) estudió con el maestro italiano Giovanni Lepri, pupilo de Carlo Blasis. En 1870 hizo su estreno como primer bailarín en la Scala de Milán. En 1887 debuta en el Teatro Marinsky. A partir de 1890 aceptará el

puesto de profesor en la Escuela de San Petersburgo. En esta misma ciudad, en 1894, Cecchetti escribirá *Manuel des Exercices de Danse Théâtrale à pratiquer chaque jour de la semaine à l'usage de mes Elèves*. En 1902 dejará la Escuela de San Petersburgo para aceptar la dirección de la Escuela Imperial de Ballet de Varsovia. Cuatro años más tarde regresa a San Petersburgo para abrir una escuela privada y se convierte en el maestro de danza de Anna Pavlova. Cuando la célebre bailarina alcanza el estrellato, Cecchetti se convierte en su instructor personal viajando por el mundo con ella. En 1909 es contratado por Diaghilev como maestro de ballet. En 1911 ya es el maestro oficial y Serge Lifar, Michele Fokine, Léonide Massine, Antón Dolin, Ninette de Valois y Alicia Markova, entre otros, serán sus alumnos. En 1918 él y su esposa abren una escuela de ballet en Londres donde formará a toda una generación de profesionales, por ejemplo las fundadoras de la Royal Academy of Dancing⁶¹: M. Rambert, N. de Valois, y A. Markova.

⁶¹En 1920 se funda la Association of Operatic Dancing of Great Britain y en 1936 se le concede una royal Charter pasando a ser su nombre Royal Academy of Dancing. En 1999 se convertirá en la Royal Academy of Dancing. El vocabulario de la escuela inglesa recibirá una gran influencia del Método Cecchetti.

Enrico Cecchetti crea su propio sistema de enseñanza que él mismo describe en su libro *A manual of theory and practice of classical theatrical dancing*. La obra será publicada en 1922 en Londres por Idzikowski⁶² en colaboración con el escritor y editor Beaumont⁶³. Reeditada en 1971, es la primera en exponer los principios teóricos y la técnica de la clase de ballet del Método Cecchetti. Basándose teórica y didácticamente en el método de su padre, Grazioso Cecchetti, escribirá entre los años cuarenta y cincuenta *Trattato generale teorico-pratico della danza classica*.

Grazioso Cecchetti nació en San Petersburgo en 1892 y se formó en la escuela de su padre. Además de trabajar con su madre Giuseppina De Maria en la escuela paterna de San Petersburgo, perpetuó la tradición familiar colaborando en la creación de coreografías junto a su tío Giuseppe y dirigiendo escuelas de danza. En 1935 abre en Turín *l'Accademia di danza classica* Enrico Cecchetti. En 1961 Grazioso fue encargado por *l'Ente Autonomo Lirica e Concerti di Torino* (más tarde el *Teatro*

⁶² Stanislas Idzikowski⁶² (1894-1977) bailarín polaco de los *Ballets Rusos*, y alumno del propio Cecchetti.

⁶³ Cyril William Beaumont (1891-1976), escritor y editor.

Regio) como director y maestro de la escuela de ballet. Durante este periodo, Grazioso elaboró el material de su tratado que publicará años más tarde con el título *Trattato generale teorico-pratico della danza classica*. Tras finalizar su colaboración con el *Teatro Regio*, Gracioso traslada a París su escuela rebautizada “Academia Enrico Cecchetti”. Dos años más tarde la reinstaló en Turín donde murió en 1965.

La obra de Grazioso Cecchetti, bajo la dirección de Flavia Pappacena, se editará en lengua italiana con el título *Manuale completo di danza classica, Metodo E. Cecchetti*, Roma, Gremese, (1995, Vol.1) (1997, Vol.2). Biblioteca delle Arti. (II. ed. PBA: 2002, 2003); la edición inglesa *Classical Dance. A Complete Manual of the Cecchetti Method*, Gremese, (1997, Vol.1) (1998, Vol.2), y la edición francesa *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti*, Rome Gremese, (1997, Vol.1) (1998 Vol.2) (II. ed., PBA: 2005, 2006). Seguidamente presentamos las portadas de los dos volúmenes, pertenecientes a la edición en lengua francesa y sobre la que basaremos nuestro estudio.



Ilustración 43. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Grazioso Cecchetti, Volumen 1, 1997-Volumen 2, 1998.

Aparte de pequeñas intervenciones de carácter redaccional y el título (sometido a exigencias de la edición), la edición de Pappacena respeta el texto original de Grazioso Cecchetti. En el *Préface*, Pappacena escribe que el descubrimiento de la obra de Grazioso Cecchetti, hijo del gran maestro italiano, constituye un verdadero acontecimiento, ya que es un testimonio directo, transmitido de padre a hijo. Afirmo además que con su *Trattato generale teorico-pratico della danza classica*, Grazioso contribuirá a dar a conocer el método del gran maestro italiano Enrico Cecchetti.

El *Manuel* está dividido en dos volúmenes. El primero trata de la teoría (*Livre Premier*) de los *exercices à la barre*, de los *ports de bras*, de los movimientos en el centro (*Livre Deuxième*), de la *pose*, de los movimientos del *adage*, y de los *adages*, (*Livre Troisième*). El *Volumen 2*, presenta la parte dinámica de la danza y comprende: los ejercicios del *allegro*; los *pas simples*; *sur les pointes*; *pas battus*; los *tours*; los ejercicios sobre los *tours*; *enchaînements*; *variations* (*Livre Quatrième*); los programas y un pequeño diccionario de la danza (*Livre Cinquième*). Los dos volúmenes están ilustrados con los dibujos originales de Grazioso Cecchetti.

En el *Livre Premier* del *Manuel*, Cecchetti define la danza como un « arte esencialmente decorativo y estético» y supedita la técnica a la gracia y belleza artística:

La danse, étant un art essentiellement décoratif et esthétique, exige que le danseur essaie, dans ses mouvements, de se modeler en attitudes rigoureusement artistiques afin de conférer à ses poses, même fugitives, toute cette grâce et cette beauté artistique qui, à aucun moment, ne doit heurter l'œil du public (Vol.1: 17).

De la teoría de los brazos, Cecchetti expone que cada posición de los brazos posee su propia denominación numérica⁶⁴ que la identifica directamente. Siguiendo la tradición clásica, distingue cinco posiciones fundamentales de los brazos, a las que hay que añadir la posición de *repos* o *bras bas*⁶⁵. Enumera: La *première position*; la *seconde position* y la *demi-seconde position*; la *troisième position* (a derecha y a izquierda); la *quatrième position* y la *quatrième en bas* (a derecha y a izquierda) y la *cinquième position*. De los brazos⁶⁶ en *arabesque* cita: *arabesque* con los brazos en oposición y *arabesque* con los dos brazos hacia delante (Vol.1: 19).

Continuando con su descripción « los pies, -escribe el maestro-, representan junto con las piernas los instrumentos

⁶⁴ En el vocabulario de la danza académica los adjetivos numerales son utilizados para denominar las posiciones de los brazos, las posiciones fundamentales de los pies, las *arabesques* y para enumerar los diferentes tipos de *entrechat*.

⁶⁵ La denominación *bras bas*, será adoptada por la escuela inglesa: « *bras bas*, es una posición básica de los brazos, estos se mantienen redondeados hacia abajo, a lo largo y delante, ligeramente separados del cuerpo » (Ryman, 1997: 70).

⁶⁶ En su *Livre troisième*, dedicado al estudio del *adage*, Cecchetti completará las posiciones de los brazos referidas a las grandes poses (*arabesques, attitudes, écartés...*).

preciosos de los que se sirve el bailarín para realizar sus prodigios ». Las posiciones fundamentales de los pies son cinco: la *première*, la *troisième* y la *cinquième*, que son posiciones cerradas y cruzadas; la *seconde* y la *quatrième* posición, que son posiciones abiertas, es decir, los pies están separados uno del otro. De la *seconde* y la *quatrième* posición de los pies nacen las posiciones de las piernas y son *à la seconde*, *à la quatrième devant* o *à la quatrième derrière*. Cecchetti afirma que « las piernas son un instrumento esencial para la danza y que tiene la misma importancia que las manos para un pianista ». (Vol.1: 26-28). Para definir la altura de la pierna el maestro se sirve de las expresiones francesas: *à la hauteur*, *à la demi-hauteur* y *à la grande hauteur* (Vol.2: 140).

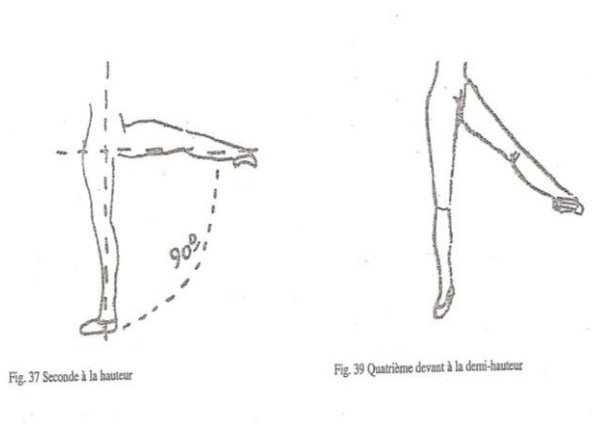


Ilustración 44. Seconde à la hauteur – Quatrième devant à la demi-hauteur. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 27.

Asimismo, en su exposición sobre los conceptos de la danza, Cecchetti afirma que todos los pasos están contenidos en el espacio de algunos movimientos fundamentales y se agrupan según una fisonomía característica y bien definida. En consecuencia, los diferentes pasos de danza tendrán una cierta afinidad entre ellos según pertenezcan a un grupo o a otro. Para el maestro: “Estos movimientos de base forman la parte dinámica de la danza, y son siete: *plier; étendre, relever, glisser; sauter; élancer y tourner*” (Vol.1: 31).

Cecchetti codifica ocho *poses* fundamentales que nacen de las posiciones de las piernas (*à la quatrième devant* o *derrière* y *à la seconde*), pero que toman como punto de referencia la dirección dada por el cuerpo en el espacio y son: 1. *en croisé en avant*; 2. *à la quatrième en avant*; 3. *écarté*; 4. *effacé*; 5. *à la seconde*; 6. *épaulé*; 7. *à la quatrième derrière*; 8. *en croisé en arrière* (Vol.1: 32).

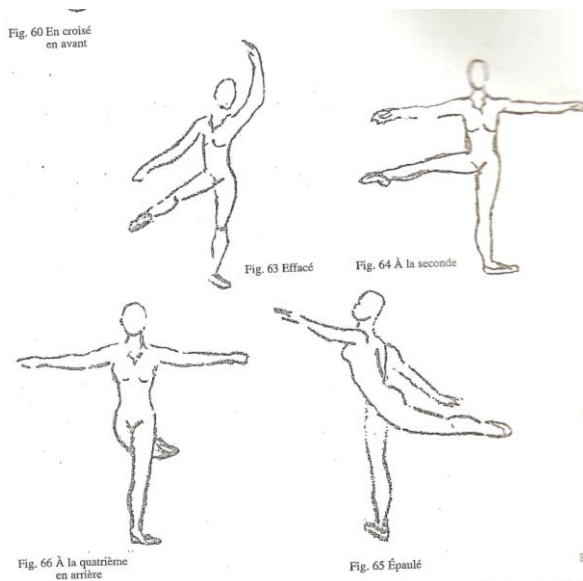


Ilustración 45. 4 de las 8 poses codificadas por Cecchetti effacée, à la seconde, à la quatrième derrière y épaulée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 32.

El *Livre Deuxième* trata de los ejercicios en la barra⁶⁷. Cecchetti explica que la estructura y contenido de sus lecciones de danza están diseñados para desarrollar la estabilidad, *aplomb*⁶⁸ y la conciencia espacial. El maestro precisa el orden y

⁶⁷ Vimos en el Capítulo 1 que aunque en el siglo XVI C. Negri aconsejaba a sus alumnos tomar el apoyo de una silla para poder practicar los movimientos, es al maestro C. Blasis a quien debemos las primeras codificaciones sobre el trabajo en la barra.

⁶⁸ El término *aplomb* es definido ya por Blasis (Capítulo1 epígrafe 1.3.3.).

la medida en que se han de realizar todos estos ejercicios. El primero que nos describe son los *pliés*. Este movimiento reposa sobre tres *pliés* de base: *plié à un quart; demi-plié* y *grand plié* (Vol. 1: 41). Cecchetti recuerda a sus alumnos que se deben ejecutar manteniendo en cada momento toda la planta del pie en contacto con el suelo, y elevar gradualmente los talones del suelo, justo en el momento en que el *plié* ha alcanzado su máximo límite, lo que indica que los *grands pliés* se introdujeron en algún momento entre 1828 y 1894⁶⁹: “...Il doit s'exercer à maintenir, à chaque instant, toute la plante del pied en contact avec le sol, à soulever graduellement les talons du sol seulement au moment où le plié a atteint sa limite maximum...” (Vol.1: 40).

En la clasificación de los *battements* (segundo movimiento ejecutado en la barra) Cecchetti se basa en la misma definición que establece Blasis en su *Traité de Danse Académique*⁷⁰ y codifica además los siguientes *battements*: *grand battement, grand battement à cloche, grand battement arrondi, grand battement fondu, battement dégagé, battement*

⁶⁹Blasis en los *pliés* indica que los talones deben permanecer en el suelo (Blasis, 1968: 17).

⁷⁰ Clasificación de Blasis para los *battements*: *grands battements, petits battements* y *petits battements sur le cou de pied* (Blasis, 1968: 19).

tendu, battement relevé, battement frappé, petits battements sur le cou de pied (Vol.2: 137).

Después de los *battements* Cecchetti nos describe: el *rond de jambe à terre* y el *rond de jambe soulevé*⁷¹; los *ronds de jambe en l'air* (Vol.1: 50-58) y los *grands ronds de jambe développés* (Vol.1: 63-64). Para finalizar el trabajo en la barra se realizan los *détirés* (Vol.1: 65-66).

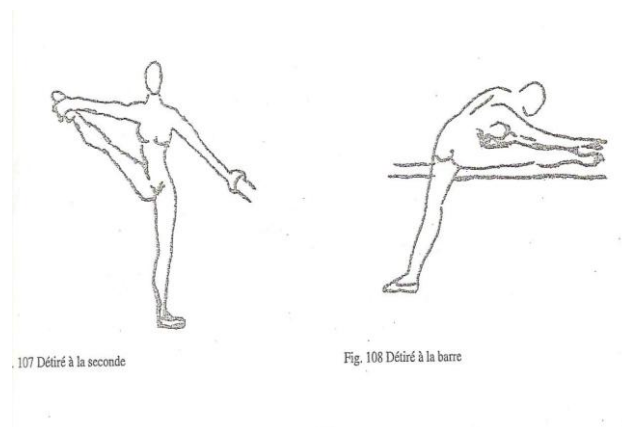


Ilustración 46: Détiré à la seconde y détiré à la barre. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 138.

⁷¹El término *soulevé* en el Método Cecchetti expresa que la pierna que trabaja está en el aire.

A diferencia del *Traité* de Carlo Blasis, Cecchetti dedica un capítulo al trabajo *sur les pointes*. Según el maestro, esta parte del estudio de la danza requiere un largo y sistemático entrenamiento que reúna “el desarrollo muscular necesario, el refuerzo de los tobillos, la curvatura del pie y el equilibrio perfecto” (Vol.1: 49). Entre el vocabulario específico de puntas, Cecchetti codifica: *ballonné sur les pointes; échappé y demi-échappés sur les pointes, en seconde y en quatrième position; emboîté sur les pointes; gargouillade sur les pointes; jeté sur les pointes; varios tipos de pas de bourrée sur les pointes (en tournant, couru, sur place...) relevés sur les pointes* y diferentes maneras de ejecutar el *temps de pointe* (Vol.2: 59).

En la Segunda Parte del *Livre Deuxième* Cecchetti trata la teoría y didáctica de los *port de bras*. Y nos define la doble acepción⁷² de esta expresión, es decir, como movimiento de los brazos y como ejercicio que se realiza en el centro de la clase (Vol.1: 73-74).

La Tercera Parte del *Livre Deuxième* es la referida a los *exercices au milieu*. Cecchetti dice que son los mismos que se ejecutan en la barra, pero practicados en el centro de la sala

⁷² En el vocabulario de la danza académica, como en cualquier otro lenguaje, existen términos con dos o más acepciones.

con algunas pequeñas modificaciones introducidas algunas veces al final del movimiento (Vol.1: 81). Los ejercicios practicados *au milieu* llevan el siguiente orden: 1. *pliés*; 2. *ports de bras*; 3. *battements tendus, dégagés y relevés*; 4. *rond de jambe à terre*; 5. *battements frappés y battements frappés avec petits battements*; 6. *rond de jambe en l'air*; 7. *petits battements sur le cou de pied*.

En la Primera Parte del *Livre Troisième* Cecchetti trata la parte estática de la danza basada principalmente en el estudio de las *poses* y de los *adages*. Además de las ocho *poses* fundamentales citadas en el *Livre Premier*, Cecchetti describe dos *poses* capitales de la danza académica *l'arabesque* y *l'attitude*. En palabras del maestro “*l'arabesque* y *l'attitude* se distinguen de las otras *poses* por su belleza clásica y su perfección en las líneas [...] inspiradas de las esculturas y pinturas de los grandes maestros del pasado, como por ejemplo la pose maravillosa y clásica de *l'attitude* de Jean Boulogne”⁷³ (Vol.1: 94).

⁷³En el Capítulo anterior, en el epígrafe 1.3., se ha expuesto como Carlos Blais codifica la *pose attitude* inspirándose en la escultura de Jean de Boulogne.

Cecchetti establece cinco *arabesques* que se efectúan *ouvertes*, o *croisées*: *Première arabesque (ouverte y croisée)* – *Deuxième arabesque (ouverte y croisée)*- *Troisième arabesque (ouverte y croisée)*- *Quatrième arabesque (ouverte y croisée)* – *Cinquième arabesque (ouverte y croisée)*. En la primera, segunda y cuarta *arabesque* los brazos están colocados uno extendido hacia delante y el otro extendido hacia atrás, y deben estar siempre sobre la misma línea.

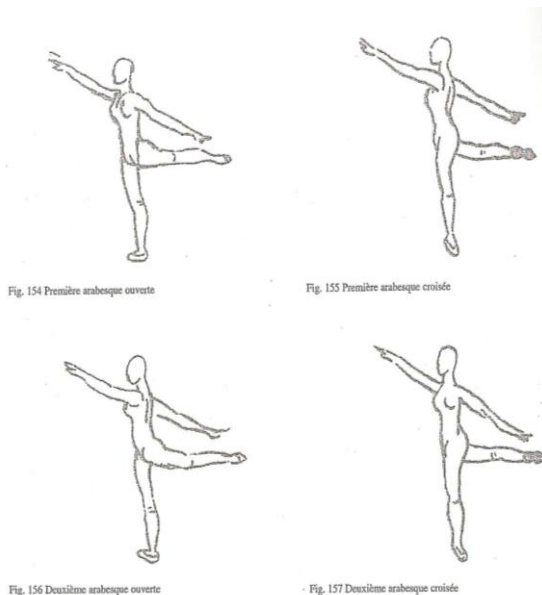


Ilustración 47: Première arabesque ouverte - première arabesque croisée deuxième arabesque ouverte y deuxième arabesque croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 95.

En la tercera *arabesque* los dos brazos se orientan hacia delante, se colocan uno por debajo del otro y en todo momento han de mantenerse paralelos. La quinta *arabesque* es análoga a la tercera *arabesque*, sea *ouverte* o *croisée*, con la sola diferencia que la pierna de apoyo está en *demi-plié* y que el busto se proyecta ligeramente hacia delante (Vol.1: 96). La primera, la segunda y la tercera *arabesque*⁷⁴ pueden hacerse levantando el pie de la pierna de apoyo sobre la media punta o sobre la punta

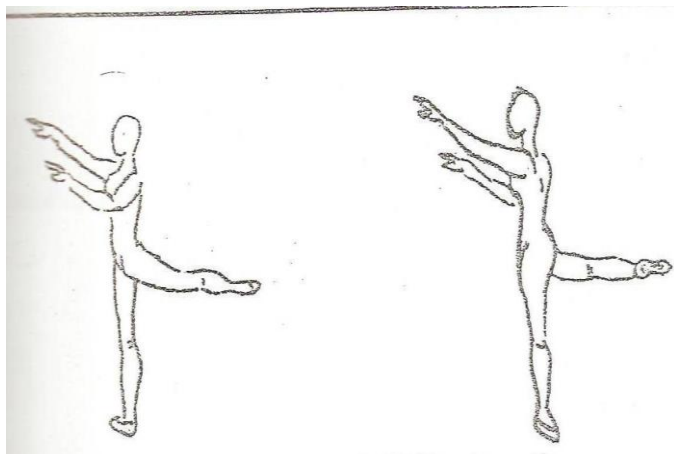


Ilustración 48: Troisième arabesque ouverte y troisième arabesque croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 96.

⁷⁴La Royal Academy of Dance, escuela inglesa creada en la segunda mitad del siglo XX, adoptará la posición de los brazos de la tercera y quinta *arabesque* del Método Cecchetti (Ryman, 1997: 3).

La cuarta y la quinta *arabesque* se hacen únicamente por el traspaso del peso del cuerpo sobre la pierna, el pie reposa completamente en el suelo.

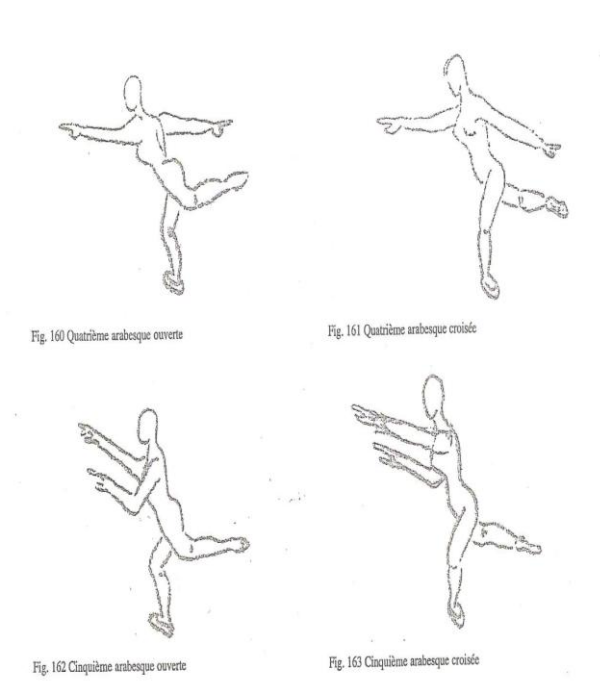


Ilustración 49: Quatrième y cinquième arabesque ouverte y croisée.
La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti.
Cecchetti, 1997: 97.

De la pose *attitude*, según la dirección del cuerpo en relación al público, Cecchetti codifica: *attitude de face*, cuando está de cara al público; *attitude ouverte*, cuando la pierna

elevada está de cara al público; *attitude croisée*, cuando la pierna de apoyo está de cara al público (Vol.1: 97).

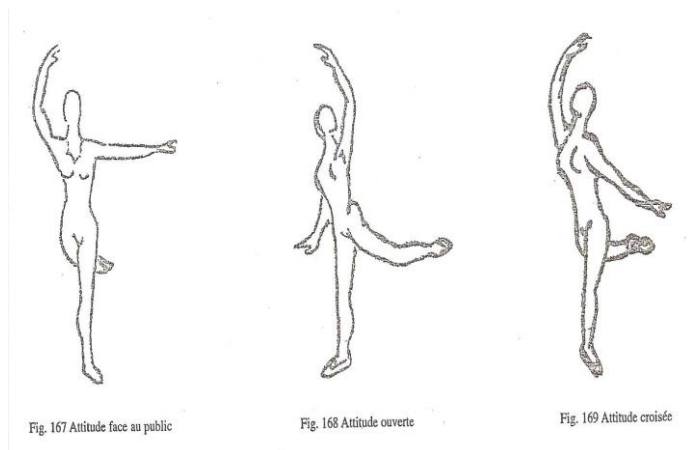


Ilustración 50: Attitudes face au public – attitude ouverte - attitude croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 98.

Siguiendo su programa didáctico, en la última parte de este Volumen 1, Cecchetti nos introduce en los *Mouvements d'Adage*. De ellos dice que han de efectuarse lentamente, que exigen el máximo de perfección y que en consecuencia deben ser estudiados con mucha atención. Siguiendo un orden alfabético Cecchetti enumera 15 movimientos de base: 1. *ballotté*; 2. *demi-ballotté*; 3. *demi-contretemps d'adage*; 4. *détourné d'adage*; 5. *développé*; 6. *grand rond de jambe*; 7 *pas de bourrée sur la place*; 8. *raccourci*; 9. *ramassé de bras*; 10.

ramassé de pieds; 11. *relevé*; 12. *relevé-coupé*; 13. *temps de cuisse*; 14. *temps de cuisse du haut*; 15. *tour de promenade* (Vol.1: 105).

El Volumen 2 comienza con el estudio del *Allegro*. Para Cecchetti los pasos de base no son numerosos. Si para la música, un pequeño número de notas fundamentales son suficientes para crear una infinidad de melodías, para la danza unos pasos fundamentales son suficientes para componer un número ilimitado de danzas. Y son: *assemblé*; *sissonne*; *jeté*; *pas de chat*; *changement*; *glissade*; *pas de bourrée* y *tour*» (Vol.2: 10-11).

El segundo grupo de pasos es el referido a la *pointe*. Cecchetti explica que su estudio, reservado exclusivamente para las bailarinas⁷⁵, debe iniciarse con la ayuda de la barra y con apoyo de las dos manos (Vol.2: 50). Codifica la mayor parte del vocabulario de la técnica de puntas, basándose en las denominaciones de los movimientos de *allegro*: *ballonné piqué sur la pointe*- *ballonné sur la pointe*- *ballonné en temps de pointe* *lévée à repetition*; *échappé sur la pointe en seconde* o en

⁷⁵ En la actualidad hay compañías de danza, formadas solamente por bailarines y que utilizan las puntas en sus coreografías como por ejemplo *Les Ballets Trockadero* de Monte Carlo. Compañía fundada en 1974 en Nueva York (Craine & Mackrelle, 2010: 44).

quatrième; gargouillade sur la pointe; jeté sur la pointe en avant o *en arrière; pas de bourrée sur les pointes sur place, pas de bourrée sur les pointes à trois temps, pas de bourrée sur les pointes en tournant, pas de bourrée sur les pointes couru* y los *temps de pointe*. Su modo de ejecución es muy similar, pero cada uno de estos movimientos de *allegro, sur la pointe*, adquiere su propia técnica específica. El *pas de bourrée sur les pointes sur place*: “se realiza flexionando ligeramente las rodillas y estirándolas vigorosamente saltando sobre las puntas muy juntas en quinta posición o *sussous*⁷⁶, tanto sobre un pie como sobre el otro pie del suelo sin desplazarse nada” (Vol.2: 59).

El tercer grupo de los pasos del *Allegro* corresponde a los *Pas Battus*. Cecchetti define los *brisés*, las *cabrioles* y los *entrechats* (Vol.2: 65). El cuarto grupo lo componen las *Pirouettes* y los *Tours*. De la familia de los *tours* codifica: *tour en dehors sur le cou de pied, tour en dehors avec la jambe au raccourci derrière, tour en dehors enveloppé, tour en seconde, en attitude* o *en arabesque en dehors*, y *tour en dehors à tire-*

⁷⁶ El término *sussous* es un claro ejemplo de la inestabilidad de la terminología debida a la tradición de la transmisión oral. *Sussous* con el mismo significado técnico, en el método Vaganova se escribe *sus-sous* (Vaganova, 1961:143) y en el vocabulario de la escuela de la Ópera de París *soussous* (Bourgat, 1948: 77) o *sous-sus* (Guillot-Prudhomeau, 1974: 57).

bouchon avec ou sans plié. Forman un grupo aparte por su particular técnica de ejecución el *tour de promenade*; los *tours sautés*; los *déboulés*; los *tours renversés*; los *tours fouettés*, y los *tours* reposando el talón en el suelo en cada giro (Vol.2: 78-87).

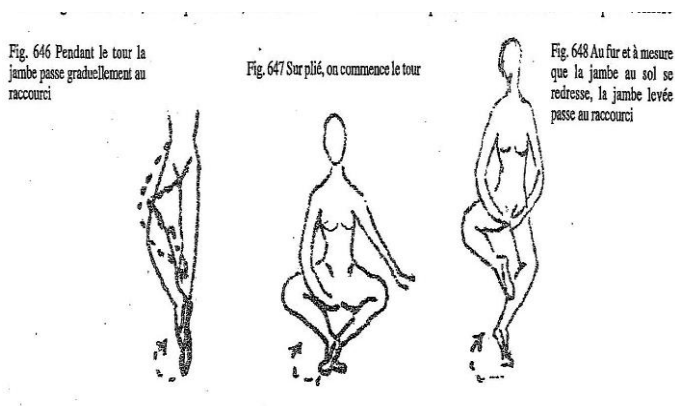


Ilustración 51: Tire-bouchon avec ou sans plié. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1998: 87.

La segunda parte de este volumen trata de los *exercices sur les tours, les enchaînements* y *les variations*. Para Cecchetti el estudio de la danza empieza cuando el alumno es capaz de utilizar de la mejor manera los pasos, y comienza con el *enchaînement*. Cecchetti es consciente de la estrecha relación entre la danza académica y la música. Explica que es necesario desarrollar la sensibilidad musical del alumno. Los *enchaînements* deberán de ejecutarse siempre con un ritmo

musical bien adaptado, según sean vigorosos, graciosos, complicados o sencillos, para así, conseguir la perfecta sincronización del paso de danza con el ritmo musical (Vol.2: 93).

En relación al estudio del espacio, Cecchetti nos facilita un esquema explicativo para describirnos las direcciones exactas de los movimientos y pasos: « A fin de evitar todo error en cuanto a la orientación del bailarín en el espacio y conseguir una interpretación exacta de los ejercicios, hemos presentado un cuadrado en donde la sala de clase se encuentra dividida por líneas imaginarias que identifican los ángulos (F-G-M-M) y los lados (A-B-C-D) en que el bailarín ha de situarse o desplazarse » (Vol.2: 93).

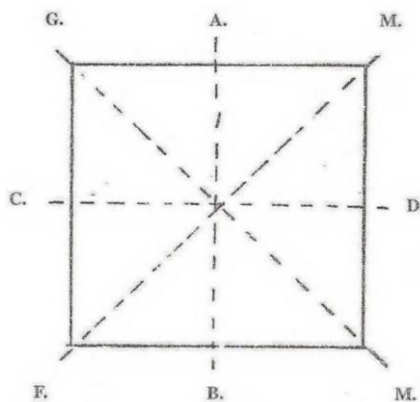


Ilustración 52: División de la sala. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1998: 94.

Entre los términos que codifica Cecchetti para describir las direcciones de los movimientos se encuentran: *en avant*, que es realizar un recorrido avanzando sobre la línea A-B; *en arrière*, o un recorrido retrocediendo sobre la línea B-A; *à droite*, se efectúa un recorrido desplazándose a la derecha sobre la línea C-D... (Vol.2: 138).

Cecchetti basa su método de enseñanza en la repetición semanal de los ejercicios de barra y centro. En la última parte de la obra presenta los programas de la lección diaria de lunes a sábado. Cada una de las sesiones comienza con un *grand exercice à la barre*, continúa con un *grand exercice au milieu*, en el que incluye *temps d'adage*, *temps d'allegro* y concluye con el trabajo de las puntas. Al finalizar la lección de danza, Cecchetti, enseña como realizar la *révérence* al maestro y a los que eventualmente hayan asistido. El maestro señala que “se debe practicar como un ejercicio y que es indispensable para completar la personalidad y la preparación de una bailarina o de un bailarín” (Vol.2: 130-134).

Finalmente encontramos un *Petit dictionnaire de la danse* de poco más de 100 entradas. Cecchetti subraya la internacionalización de la lengua francesa: *En ce qui concerne la dénomination des mouvements, des poses et des pas de danse*,

on utilise universalement la langue française. Voila pourquoi cet ouvrage s'accompagne d'un dictionnaire contenant les principaux termes techniques ainsi que les termes les plus utilisés en langue française dans le domaine de la danse (Vol.2: 135).

En algunas de las definiciones del *Petit dictionnaire* se dan referencias a la creación e historia de algunos términos como por ejemplo en el *rond de jambe*. De este movimiento afirma que « ha sido creado, bajo la forma que nosotros conocemos, por Gardel et Vestris » (Vol.2: 142). Lo mismo ocurre con el término *pirouette*: “tal como la conocemos hoy en día, fue presentada por primera vez en París en 1766. Fueron seguidamente perfeccionadas por Gardel y Vestris, quienes crearon además la *grande pirouette* y los *fouettés en tournant*” (Vol.2: 142). Del *pas jeté*: “Este *pas* que aparece por primera vez hacia 1766, quizás gracias a Gardel y Vestris es otro de los pasos de base de la danza » (Vol. 2: 140).

Igualmente, Cecchetti señala la relación estrecha que mantienen la ejecución de los movimientos y pasos de danza con su denominación. Veamos algunos ejemplos: « En el *assemblée* [...] se levanta una pierna extendida [...] se ejecuta un salto, durante el cual la pierna levantada se reúne con la otra

cayendo sobre los dos pies muy juntos » (Cecchetti, 1998: 136); « La denominación del paso *glissade* nos permite comprender claramente su movimiento [...] una pierna se separa de la otra pierna, resbalando su pie por el suelo [...] » (Cecchetti, 1998: 28); “La denominación de *rond de jambe* corresponde perfectamente al movimiento. Este consiste en describir un círculo con una pierna mientras que la otra soporta el peso del cuerpo (Vol.2: 142), etc.

En definitiva, el manual de Cecchetti representa la evolución del vocabulario establecido por su maestro Carlo Blasis. Como veremos en el epígrafe siguiente será además la fuente de inspiración primordial para la codificación de las nuevas escuelas de danza aparecidas en el siglo XX. Actualmente su método es enseñado y estudiado en las escuelas de todo el mundo.

2.1.2. *Las bases de la Danza Clásica* de A. J. Vaganova

En la tradición teatral rusa la danza clásica ha ocupado y ocupa un lugar destacado. La Escuela coreográfica de San Petersburgo es una de las más antiguas y prestigiosas academias de danza. En ella se han formado y siguen

formándose un gran número de grandes bailarines. Fundada en 1738 por el bailarín francés Jean-Baptiste Landé⁷⁷, ha ido elaborándose por los grandes maestros extranjeros (franceses, italianos y daneses principalmente).

A finales del siglo XIX la Escuela de Teatro Imperial de San Petersburgo se convierte en el centro por excelencia de la danza europea. Junto con el maestro E. Cecchetti se prepara toda una generación de grandes figuras de la danza, bailarines, maestros o coreógrafos. En el siglo XX, Agrippina Vaganova contribuirá con su método de enseñanza a la renovación y difusión de la nueva escuela rusa.

Agrippina Yákovlevna Vaganova (1879-1951), es admitida en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo en 1889. Allí se forma con los grandes maestros de la escuela rusa de finales del siglo XIX. En 1890 debuta como bailarina y siete años más tarde se diploma con el pedagogo ruso Pavel

⁷⁷ Jean-Baptiste Landé (¿-1748) bailarín y maestro de ballet francés de la Escuela del teatro Imperial de San Petersburgo, posterior escuela Coreográfica de Leningrado y ballet Kirov. En 1742, Rinaldo Fusano fue nombrado asistente de Landé, y en 1746 le sucedió en la dirección de la escuela (Paris & Bayo, 1997: 193).

Gerdt⁷⁸. Al año siguiente ingresa en el Cuerpo de ballet del Teatro de Marinsky. Durante este periodo, al igual que toda su generación, Vaganova recibe la influencia de la presencia de los maestros extranjeros, además de consolidar su técnica con los maestros rusos, en especial con Nicolás Legat⁷⁹.

En 1915 será nombrada *prima ballerina* destacando por su virtuosismo y nivel técnico. En 1917 deja el escenario para dedicarse plenamente a la enseñanza. En este mismo año tuvo lugar la Revolución Rusa que respetó las artes y mantuvo el ballet, pero las escuelas y compañías pasaron a ser controladas por el Estado⁸⁰. En 1920 enseña en la escuela dirigida, de 1921 a 1926, por el escritor y teórico del ballet Akim Volynsky, y un año más tarde, en la Escuela de Ballet Coreográfico de Leningrado⁸¹.

⁷⁸Pavel Gerdt (1844-1917) bailarín maestro ruso de danza entre los años 1880 y 1914 de la Escuela Teatral de San Petersburgo (Craine& Mackrel, 2010: 187).

⁷⁹Nicolás Legat (1869-1937) bailarín, coreógrafo y maestro ruso de la escuela de San Petersburgo de 1896 a 1914 (Craine& Mackrel, 2010: 271).

⁸⁰Con la Revolución de 1917, en Rusia se rechaza por sistema todo lo que fuera moderno, en danza se da prioridad a los clásicos, perpetuando la tradición académica.

⁸¹ Nombre que tenía la ciudad de San Petersburgo de de 1924 a 1991.

En 1934 es nombrada directora de dicha escuela y comienza a desarrollar el sistema educacional que más adelante se conocería como el Método Vaganova, vigente hasta la actualidad⁸². Este mismo año publica en Leningrado *Las Bases de la Danza Clásica*. La obra reúne el material teórico-práctico (más de 100 ilustraciones) y analítico de los pasos de la danza. Ha tenido y sigue teniendo numerosas traducciones en diferentes lenguas (inglesa, alemana, española, italiana, francesa...). Entre las principales ediciones y reediciones se encuentran: 1939, segunda edición rusa; 1945, 1ª edición en español, *Las Bases de la Danza Clásica*, publicada por Ediciones Centurión, Buenos Aires; 1946, *Fundamentals of the Classic dance*, Kamin Dance Publishers, New York; 1948, tercera edición rusa; 1948, *Basic Principles of Classical Ballet, Russian Ballet Technique*, publicado en Londres; 1954, *Die Grundlagen des Klassischen Tanzes*, Herinschel, Berlín; 1961, 2ª edición en español, *Las Bases de la Danza Clásica*, publicada por Ediciones Centurión, Buenos Aires; 1962, cuarta edición rusa; 1969 *Basic Principles of Classical Ballet, Russian Ballet Technique*,

⁸² En 1991 la escuela de danza de San Petersburgo toma el nombre de Academia de Danza Rusa Vaganova (*Akademiya ruskogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoi*) en honor a su gran maestra Agrippina Vaganova.

publicado en New York; 1976, *Basi principali del baletto classico. Tecnica rusa del balletto de Agrippina Vaganova*, Milano; 1981, *Il método Vaganova*, publicado por Mara Fusco en Roma; 1993, *Principes du Ballet Classique: Technique du Ballet Russe*, publicado en París.

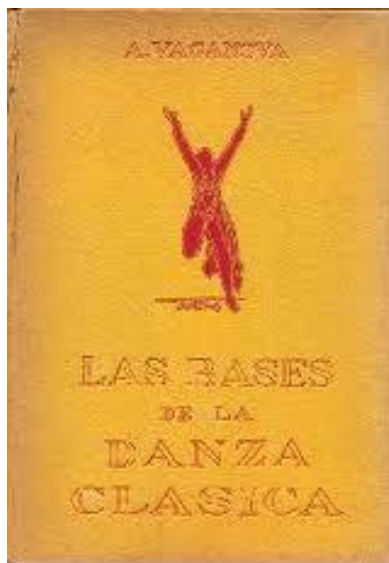


Ilustración 53: Portada de la primera edición en español de Las Bases de la danza clásica. A. Vaganova (1945).

Para el presente estudio nos hemos servido de la segunda edición en español, *Las Bases de la Danza Clásica*, publicada en 1961. La obra es traducida directamente por el historiador y pintor ruso Miguel Ourvantzoff. En su prólogo reproduce los conceptos esenciales de la primera edición rusa

de 1934 a cargo de J. Sollertinsky. El volumen cuenta además con una lectura final de la obra y un pequeño glosario al cuidado de la maestra de danza Esmée Bulnes⁸³. En la ilustración que mostramos de la portada de *Las Bases de la Danza Clásica*, se nos indica que el tratado contiene ciento veinte dibujos explicativos que muestran los principios y la técnica del método elaborado por Agrippina Vaganova.



Ilustración 54: Portada de la segunda edición en castellano de Las Bases de la danza clásica. Vaganova (1961).

⁸³ Esmée Bulnes (1900-1986), fue maestra de clases del Cuerpo de Baile del Teatro Colón de Buenos Aires de 1931 a 1949. Se trasladó a Italia y tomó la dirección de la *Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano* de 1954 a 1969.

En el prólogo de la primera edición rusa, J. Sollertinsky expone la necesidad que tiene este arte de ser fijado teóricamente y de entenderlo científicamente. Afirma que su estudio debe empezar por la sistematización y descripción de la técnica elemental de la coreografía clásica en su nivel actual. “Sin lugar a dudas, - afirma J. Sollertinsky - Vaganova realiza esta labor con un conocimiento profundo de la materia”. Con el propósito de ayudar al lector y de darle una orientación histórica, J. Sollertinsky, agrega algunas consideraciones sobre la naturaleza y el contexto sociocultural en que ha ido desarrollándose la terminología de la danza académica:

“La terminología es, salvo pocas excepciones, de origen francés. El hecho se explica por el papel importante que tiene el arte palaciego en la formación de la coreografía clásica [...] Feuillet, Beauchamps, establecen las bases de la coreografía clásica, desarrollando en forma creadora las experiencias de los coreógrafos italianos del siglo XVI. Es de suma importancia la obra de Feuillet *Chorégraphie ou l’art de d’écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* [...] Los trabajos posteriores de

Noverre a fines del siglo XVIII, y de Blasis, siglo XIX, han consolidado el predominio de la terminología francesa, que en el arte de la danza nos es tan familiar como la italiana en la vocal o la inglesa en los deportes [...]” (Vaganova, 1961: 15).

En *Las Bases de la Danza Clásica*, Vaganova sabe conservar la nitidez y plasticidad de la línea teorizada en los inicios del siglo XIX por Carlo Blasis. Pero además, consigue armonizar con la estética de la nueva cultura soviética, y fundir de modo creativo la línea tradicional franco-danesa con la técnica virtuosa de la escuela italiana.

En su *A modo de Introducción*, la autora nos relata su periodo de formación bajo el sistema de enseñanza de la escuela francesa y la italiana. Esta última transmitida por Cecchetti y las virtuosas bailarinas italianas⁸⁴ que en ese momento figuraban como bailarinas principales de la compañía

⁸⁴ En 1855, aparece en San Petersburgo Virginia Zucchi (1849-1930), formada con Blasis y Lepri. Esta bailarina italiana creó sensación con su técnica poderosa y brillante, y se diferenciaba de la elegancia suave, llena de gracia, de la técnica francesa frecuente en Rusia hasta entonces. Por su parte, Pierina Legnani (1863-1923), alumna del Teatro de la Scala de Milán después de realizar los supuestos 32 *fouettés* en el *Lago de los Cisnes*, para simbolizar el poder y la fuerza de Odile, marcó una nueva forma de acrobacia que se sigue representando en nuestros días.

de ballet en Leningrado. La tradicional escuela francesa conservaba la pureza de las formas y de los *pas*. Legat era uno de sus profesores más brillantes. Vaganova nos relata:

“Mi técnica no repite ni imita ninguna escuela, siendo el resultado de diferentes influencias. Las escuelas francesas e italianas no se encuentran en forma pura en nuestra escena. Desde la primera década del siglo XX las alumnas de Cecchetti suavizaron la manera cortante y el esbozo italiano de los *pas* (por ejemplo el doblar las piernas en el salto). Pero las aparentes ventajas de la escuela italiana no dejaron indiferente a ninguna de las representantes francesas. Cada una se modificaba a su manera, resultando de esto que al principio del siglo XX ya podemos hablar de una escuela rusa de danza clásica, a pesar de componerse ella todavía de algunas escuelas individuales” (Ibid: 21-23).

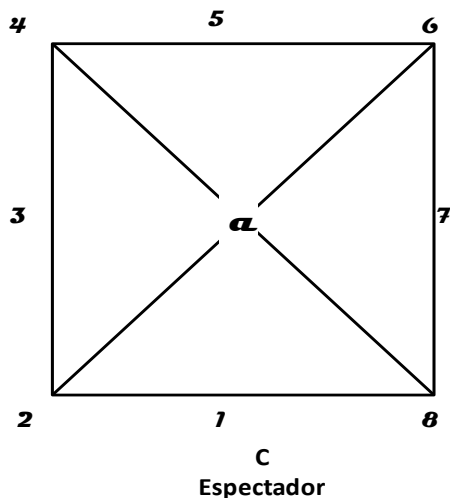
Siguiendo la introducción, Vaganova dedica unas palabras aclaratorias sobre su sistema de enseñanza. En primer lugar, al igual que Cecchetti, afirma el carácter internacional de

la terminología francesa de la danza académica. En palabras de Vaganova “es inevitable y nada atemorizadora” y asegura que: “Para nosotros su empleo es tan forzoso como el latín en medicina. El italiano Cecchetti, que pasó sus últimos años enseñando en Inglaterra, usaba esta terminología extraña, tanto a él como a sus alumnos. Los alemanes la usan. En una palabra, es internacionalmente reconocida” (Ibid: 25).

Por otra parte, al igual que Cecchetti, Vaganova enriquecerá el vocabulario técnico codificando nuevos términos (*battements divisés en quarts, pas ciseaux, temps lié*): “no todos nuestros términos coinciden con los adoptados por los franceses. Ya hace muchas décadas que nuestra danza se desarrolla sin contacto directo con la escuela francesa [...] muchos términos cayeron en desuso y nuestro *Tecnicum* ha producido otros nuevos. Pero todo esto son variaciones de un mismo sistema en común e internacional de la terminología de la danza” (Ibid: 25).

Aunque Vaganova parte de los conocimientos que adquirió de su maestro Cecchetti, en su exposición sigue siempre una línea pedagógica racional y científica. Así ocurre por ejemplo en su explicación para indicar con la máxima precisión los puntos fijos de la escena, o en la utilización

númerica para indicar la altura de las piernas. Del primero, inspirándose en el esquema que encuentra en el Método Cecchetti, adopta uno nuevo para indicar las direcciones del movimiento en general. Cambia la numeración utilizada por el maestro italiano por: 1) punto medio de las candilejas; 2) ángulo a la derecha delante del que está bailando; 3) punto medio del lado derecho, etc. (Ibid: 26).



*Ilustración 55: Los puntos fijos de la escena.
Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 27.*

Para describir la altura de la pierna en relación al eje vertical del cuerpo Cecchetti utilizaba las expresiones francesas *à la demi-hauteur*, *à la hauteur* y *à la grande hauteur*. Sin

embargo Vaganova se fundamenta en el libro de V. Stepanov⁸⁵ *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, publicado en 1892. El método de Stepanov se basa en la nota musical, en donde las líneas representan las diversas partes del cuerpo. Se añaden una serie de símbolos par indicar las torsiones y flexiones del cuerpo. Al ser el cuerpo humano el punto de partida el método va más allá de la propia danza.

Vaganova nos relata que: « Gracias al libro de Stepanov entró en uso en nuestra escuela, el método anatómico de medir el grado de las piernas, indicando la abertura angular formada por los brazos y piernas en relación al eje vertical del cuerpo. Usamos esta denominación para las piernas y, hablamos en general del grado de separación de ellas en 45º, 90º, 135º » (Ibid: 26).

⁸⁵V. Stepanov (1866-1896) bailarín ruso que enseñó notación en la Escuela Imperial de Danza de San Petersburgo. Gracias a su método de notación, se pudieron transcribir y conservar las coreografías de Marius Petipa y el repertorio del Teatro Marinsky. Fue el precursor de otros métodos que se desarrollaron en el siglo XX. El mismo Ninjinsky lo utilizó para su ballet *La siesta del Fauno*.

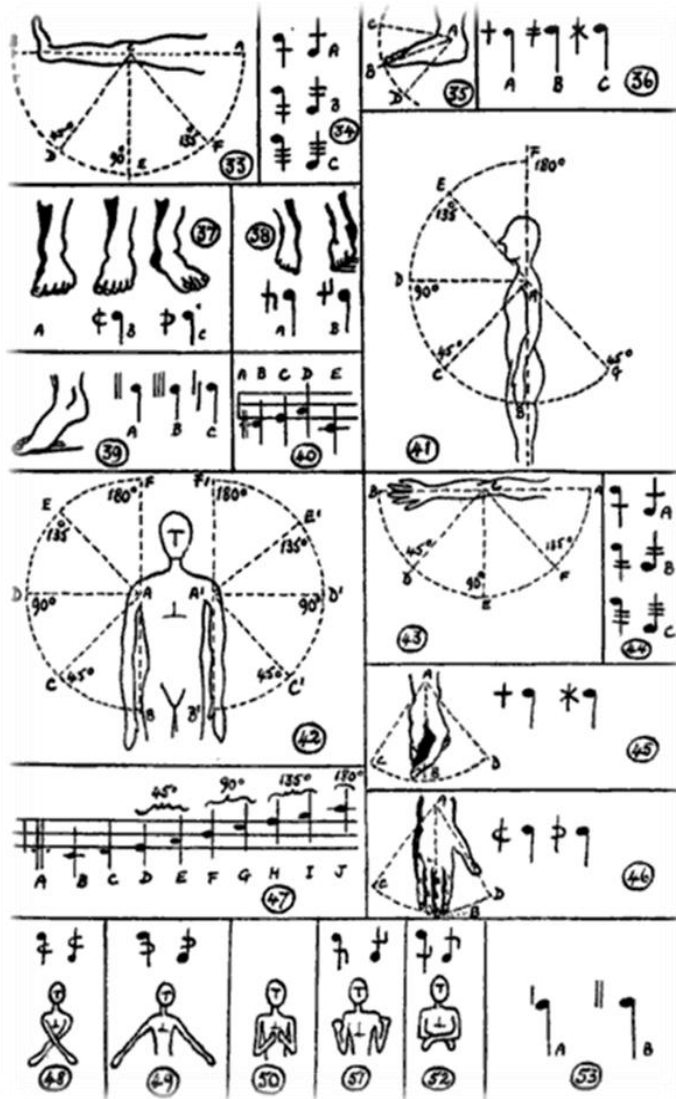


Ilustración 56: *Alphabet des mouvements du corps humain*. Vladimir Stepanov (1892).

Concluyendo su introducción, Vaganova nos facilita algunas indicaciones generales sobre la estructura de la lección. Esta se compone de: los ejercicios de barra; luego sin ella en el centro de la sala; el *adagio* y por último el *allegro*. En la barra se practican: *pliés; battements; rond de jambe par terre; battement fondu; battement frappé; rond de jambe en l'air; petit battement; développé y grand battement jeté*. En el centro se estudian los mismos movimientos efectuados en la barra. Luego se pasa al *adagio* y al *allegro* “(Ibid: 33).

En cuanto a la estructura de la lección, Vaganova difiere del Método de Cecchetti y otorga más libertad a su programación. Considera que es preferible no dar un esquema firme ni una norma rígida. Que es mejor depender de la “sensibilidad del profesor” confiando que este pueda trabajar las debilidades de los estudiantes a través de ejercicios adecuados. Al final del libro, Vaganova nos presenta un ejemplo de una lección (con ejercicios en la barra y en el centro) adaptada a una clase de nivel superior.

En *Las Bases de la danza clásica*, Vaganova clasifica todos los elementos de la danza que en conjunto forman el alfabeto de la coreografía clásica en once capítulos. Como ella misma señala, siguen un orden que difiere del de la enseñanza,

pero facilitan la comprensión de la materia”: I) *Conceptos básicos* – II) *Battements* – III) *Círculos* – IV) *Los Brazos* – V) *Poses de la Danza Clásica* – VI) *Movimientos intermedios y auxiliares* – VII) *Saltos* – VIII) *Batteries* – IX) *La Danza en punta* – X) *Giros* – XI) *Otros tipos de Vueltas*.

En el primer capítulo, dedicado a los conceptos básicos, la autora comienza su descripción con las posiciones fundamentales de los pies. De ellas reconoce que son cinco y que “por más que se quisiera sería imposible hallar una sexta⁸⁶ de la cual el bailarín pudiese moverse hacia adelante, cómoda y fácilmente”. Al igual que Feuillet en su *Corégraphie* (1700) o Rameau en su *Maître à danser* (1725) Vaganova nos habla de “las falsas posiciones” (con las puntas de los pies hacia dentro), “las posiciones intermedias” (entre una y otra posición) y “las buenas posiciones”, que siguiendo lo establecido por el maestro Beauchamps, han de realizarse en *en dehors* (Ibid: 37).

⁸⁶ Serge Lifar en su *Traité de Danse Académique*, como expondremos en el siguiente epígrafe del presente trabajo, codificará la sexta y séptima posición de los pies.

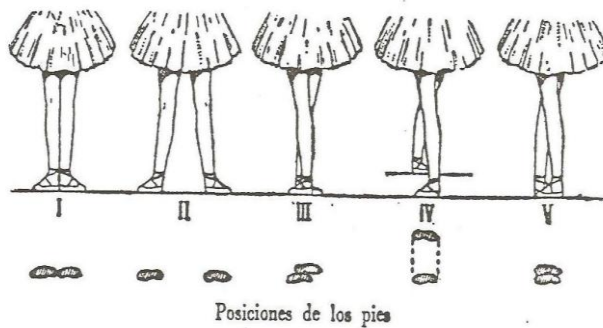


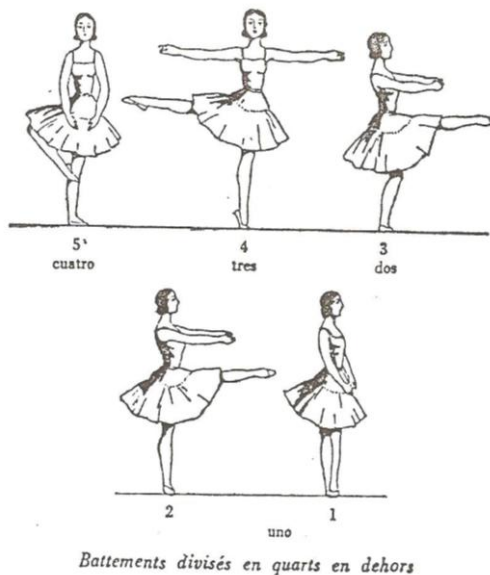
Ilustración 57: Las posiciones fundamentales de los pies.
 Vaganova, 1961: 37.

En la definición de cada elemento de la danza, Vaganova se preocupa de darle al término técnico su traducción literal: “*plié* es un término francés adoptado universalmente, que se traduce por flexión de las piernas” (Ibid: 38); *croisé* significa cruzado [...], en *effacée*, inversamente al *croisé*, las piernas están abiertas (Ibid: 41-43).



Ilustración 58: Las direcciones del cuerpo en el espacio. *Las Bases de la danza clásica*. Vaganova, 1961: 42.

En el segundo capítulo, consagrado a los *battements* y utilizando siempre las denominaciones francesas, Vaganova codifica los siguientes *battements*: *battements tendus simples*; *battements tendus jetés*; *battements tendus pour batterie*; *grands battements jetés*; *grands battements jetés pointés*; *grands battements jetés balancés*; *battements frappés*; *battements doubles frappés*; *petits battements sur le cou de pied*; *battements battus*; *battements fondus*; *battements soutenus*; *battements développés*; *battements développés tombés* y *battements divisés en quarts* (Ibid: 49-62).



*Ilustración 59: Battements divisés en quarts en dehors.
Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 61.*

De los *ronds de jambe*, expuestos en el tercer capítulo, Vaganova codifica: los *ronds de jambe par terre*⁸⁷; los *ronds de jambe en l'air* y los *grands ronds de jambe jetés*.

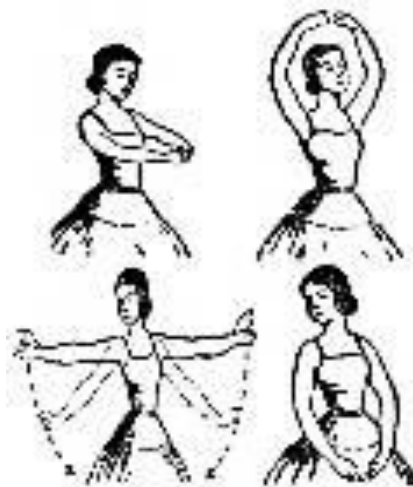
⁸⁷Como iremos observando a lo largo del estudio, también un mismo movimiento de danza, según las diferentes escuelas, adopta diferentes denominaciones. En la denominación *del rond de jambe*, el maestro Cecchetti utiliza la expresión *à terre* para indicar que su ejecución se realiza sin despegar el pie del suelo durante todo el movimiento, mientras que Vaganova prefiere *rond de jambe par terre*. En el manual de Assaf Messerer *Classes in Classical Ballet* (2007) que recoge el vocabulario de la Escuela de ballet Clásico del Bolshoi encontramos el término escrito como *rond de jambe à terre*.

Las posiciones de los brazos, el *port de bras* y el *temps lié* son tratados en el capítulo IV. Vaganova se sirve, al igual que sus predecesores, de una escala numérica para denominar las distintas posiciones de los brazos. Y dice al respecto: «En mi terminología de la danza utilizo solamente tres posiciones de los brazos: la primera, la segunda y la tercera, además de la posición inicial o preparatoria [...] todas las demás son derivaciones de estas» (Ibid: 67). Su primera y segunda posición coinciden con las codificadas por la escuela italiana y la francesa. Sin embargo la tercera posición de los brazos de Vaganova se corresponde a la quinta o brazos en corona de la escuela francesa y del Método Cecchetti.

Vaganova explica con detalle cada una de estas posiciones: “La posición inicial de los brazos es una especie de *préparation*: los brazos bajos con el conjunto de los dedos hacia adentro, muy cerca unos de otros pero sin tocarse, los codos ligeramente arqueados, de manera que el brazo no entre en contacto con el torso, desde el codo hasta el hombro y que no toque las axilas [...]. En la Tercera posición hay que levantar los brazos con los codos arqueados, el conjunto de los dedos hacia adentro, unos cerca de otros, más sin tocarse y que sean

visibles, sin necesidad de alzar la cabeza. La posición de los brazos en *arabesque* es característica. El brazo estirado hacia adelante mantiene la palma de la mano abierta hacia abajo [...]” (Ibid: 67-69).

Concienciada de la importancia del trabajo de los brazos, de su técnica y correcta ejecución, Vaganova codificará seis *ports de bras*. En cada uno de ellos, indica que cada movimiento de los brazos debe hacerse pasando por la primera posición.



*Ilustración 60: Primer Port de Bras.
Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 70-71.*

En su estudio, la cabeza, el torso y la mirada merecen una atención especial por su papel decisivo en las poses *arabesques* o *attitudes* y otras posiciones. Vaganova, diferencia las grandes poses (los brazos se levantan muy alto) de las poses menores (los brazos quedan a poca o media altura) (Ibid: 69-75).

En el mismo capítulo, Vaganova introduce un nuevo término, el *temps lié*, que define como « una combinación de movimientos con dificultades progresivas adoptadas universalmente desde los primeros años” (Ibid: 77). En la actualidad, el *temps lié* en sus diversas formas (deslizado por el suelo, a diferentes alturas, sobre las medias puntas o sobre las puntas e incluso saltado) ha sido adoptado por las demás escuelas.

El siguiente capítulo está dedicado a las poses de la danza clásica: *attitude*, *arabesque*, *développé*, y *écarté*. Aunque en la nomenclatura coincide con la de Blasis y Cecchetti, en su definición Vaganova diferencia la pose *attitude* « rusa » de la francesa y de la italiana: « En la escuela italiana, el torso se mantiene derecho, con la espalda recta. En la ejecución de mi *attitude* -dice Vaganova- la pierna derivada debe ir acompañada por la rodilla bien apartada hacia atrás, y sin

dejarla caer. El torso, inevitablemente se inclina hacia la pierna de apoyo, pero los hombros y el dorso han de enderezarse. La pierna doblada permite que también el torso se doble en los movimientos giratorios, de manera elegante y liviana [...]» (Ibid: 79).

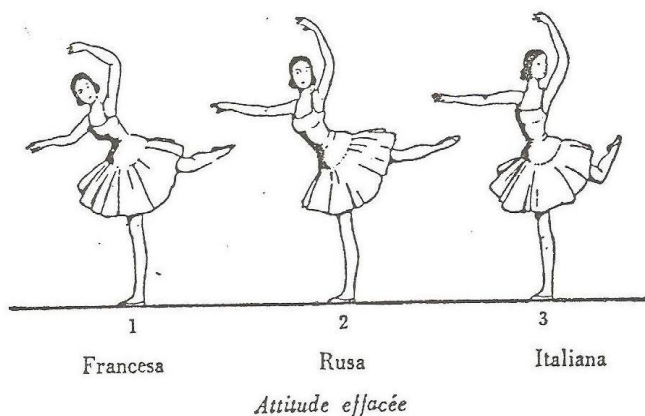


Ilustración 61: Las *attitudes* francesa, rusa e italiana.
Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 81.

De la pose *arabesque*⁸⁸, Vaganova adopta cuatro *arabesques* rechazando las dos *arabesques* establecidas por la

⁸⁸ En las ediciones traducidas al español el término *arabesque* es tratado en género masculino, mientras que en la original el término se presenta en género femenino: “El *arabesque* es una de las poses [...] Los principales *arabesques* adoptados [...]” (Vaganova, 1961: 81).

escuela francesa o las cinco *arabesques* codificadas por el Método Cecchetti. En las dos primeras *arabesques* las piernas están en posición *effacée*; en la tercera y en la cuarta, en *croisée* (Ibid: 81-82).

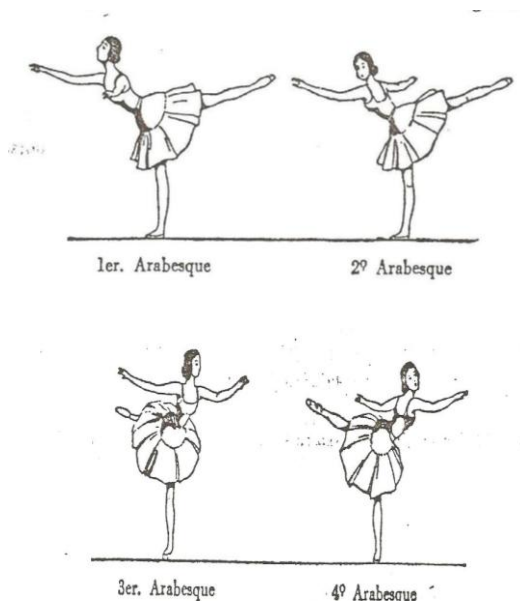


Ilustración 62: Arabesques. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 81.

Los « movimientos intermedios y auxiliares » son definidos en el capítulo VI. Estos movimientos son utilizados en danza clásica para desplazarse o para pasar la pierna de una posición, como preparación o impulso para el paso siguiente. Entre ellos se encuentran: *pas de bourrée* con cambio de pierna; *pas de bourrée* sin cambio de pierna; *pas de bourrée*

dessus-dessous; pas de bourrée en tournant; pas couru; coupé, flic-flac ; flic-flac en tournant; passé; temps relevés; petit temps relevé y grand temps relevé (Ibid: 85-94).

Los saltos son estudiados en el capítulo VII. Entre los saltos tratados por Vaganova se encuentran: los *temps levés*⁸⁹; los *petits changements de pieds*; los *grands changements de pieds*; el *petit échappé sauté* y el *grand échappé sauté*; *pas assemblé* (en todas las direcciones, hacia adelante, hacia atrás, en *croisé, effacé*, etc.); *pas jeté* con sus diferentes variantes: *jeté fermé*; *jeté passé* (en *avant* o en *arrière*); *jeté entrelacé*⁹⁰; *jeté renversé* y *jeté en tournant* (Ibid: 107).



Ilustración 63: *Jeté passé en avant*.
Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 107.

⁸⁹ En otras escuelas este tipo de saltos son denominados *sautés*.

⁹⁰ El *jeté entrelacé* es denominado por la escuela francesa como *grand jeté en tournant*.

De las formas de las *sissonnes*⁹¹, saltos que se realizan impulsándose con ambas piernas y cayendo sobre una de ellas, Vaganova codifica: *sissonne simple*; *sissonne ouverte*; *sissonne fermée*; *sissonne fondue*; *sissonne tombée*; *sissonne renversée* y *sissonne soubresaut* (Ibid: 112-115).

Como nos advierte la autora en su introducción no todos los términos de la escuela rusa, coinciden con los términos de la escuela francesa o italiana. Algunos de estos casos los vemos en los saltos, que difieren tanto en su denominación como en su ejecución. Veamos un ejemplo: el *pas de chat* codificado por Vaganova se ejecuta lanzando las piernas hacia atrás, sin embargo, el *pas de chat*⁹² codificado por Cecchetti se realiza lanzando las piernas *en raccourci* en segunda posición.

⁹¹Vaganova utiliza el género femenino para referirse a este tipo de salto (*sissonne ouverte*, *sissonne fermée*, *sissonne fondue*...). La edición en lengua española, que presentamos en este estudio, por el contrario, traduce *sissonne* en género masculino seguido de un adjetivo femenino: "Algunas veces el *sissonne ouverte* toma la forma [...]" (Vaganova, 1961: 115).

⁹²Como expondremos en el siguiente epígrafe del presente trabajo, el vocabulario de la Ópera de París a este mismo movimiento le denomina *saut de chat* (Guillot-Prudhomeau, 1974: 88).

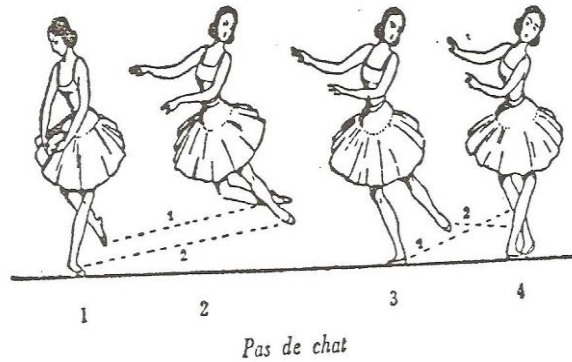


Ilustración 64: Pas de chat. *Las Bases de la danza clásica*. Vaganova, 1961: 118.

De la *gargouillade* Vaganova explica que: « esta antigua denominación francesa se conservó en el ejercicio italiano. Nosotros denominamos este *pas rond de jambe doublé*” (Ibid: 122).

Vaganova, al igual que el maestro Cecchetti, analiza la estrecha relación que existe entre la denominación del término y su significado en danza académica. Como por ejemplo en *pas de ciseaux*, *pas ballotté*, o en *glissade*: “En el *pas de ciseaux* se lanza la pierna con un *battement grande*, breve y cortante [...]» (Ibid: 123).



Ilustración 65: Pas de ciseaux. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 123.

Del segundo salto nos comenta: “La denominación del *pas ballotté* es muy característica y evoca la impresión de un barquito que se balancea en las olas, ya que el torso se inclina hacia atrás, luego se lanza hacia adelante, lo que da un diseño muy especial, evocando un balanceo”. De la *glissade*: “Parecería que el mismo nombre nos indica el carácter deslizante de este *pas*, usado generalmente como paso de preparación para un movimiento o una pose que le sigue” (Ibid: 124-127).

La *batterie* es tratada en el capítulo siguiente. Vaganova, siguiendo la tradición clásica, divide los pasos de *batterie* en tres formas: *pas battus*, *entrechats* y *brisés*. Del primer grupo, los *pas battus*, argumenta que es un paso cualquiera (*assemblé*,

échappé, jeté...) embellecido por la *batterie*. Al segundo grupo los *entrechats*, los clasifica en *entrechats* pares, si finalizan sobre las dos piernas, y en *entrechats* impares si terminan sobre una pierna. Vaganova añade: “el determinativo *trois, quatre, cinq, six...* obedece al hecho de que la pierna tiene que pasar tres, cuatro, cinco, seis... etapas de una línea quebrada. Sin embargo, existe un *entrechat* impar que termina sobre las dos piernas, y recibe un nombre especial *royal*”⁹³. La expresión *de volée*⁹⁴, indica que el *entrechat*, no solamente se puede hacer con un salto sobre el mismo lugar, sino también desplazándose en cualquier dirección (Ibid: 135-137). Del tercer grupo codifica los *brisés dessus*, los *brisés dessous* y el *brisé volé*.

⁹³ Cecchetti en su Método lo clasifica como un *changement de pied battu*.

⁹⁴ En la escuela francesa la expresión *de volée*” indica que en los *entrechats*, el cruce de las piernas se ejecuta estando una pierna en el aire: “Los *entrechats de volée* se toman al vuelo, es decir a partir de una pierna en el aire. A menudo esta pierna se encuentra en cuarta delante a veces en segunda” (Guillot-Prudhomeau, 1974: 108).

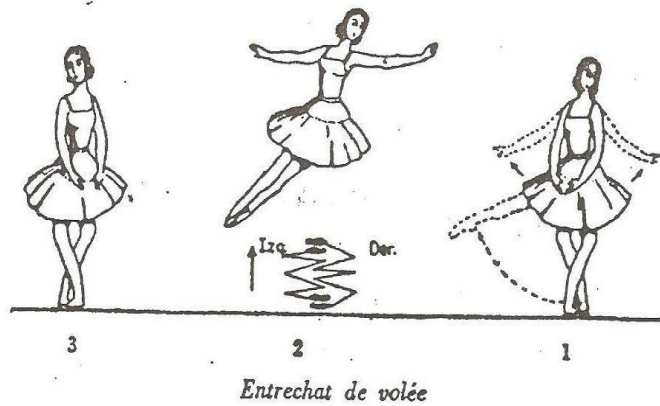


Ilustración 66: Entrechat de volée. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 137.

El vocabulario específico de la técnica de puntas es tratado en el capítulo IX. Vaganova describe los siguientes movimientos: *échappé* en punta desde primera a la segunda posición; desde quinta a la segunda; desde quinta a la cuarta en *effacé* y *croisé* y por último desde quinta a quinta posición. Vaganova a este último movimiento le denomina *sus-sous* (Ibid: 143). Continúa su descripción del vocabulario de *La danza en punta* con: *glissade*; *temps lié*; *assemblé soutenu*; *jeté en pointes*; *temps levé* y *sissonne* en punta.

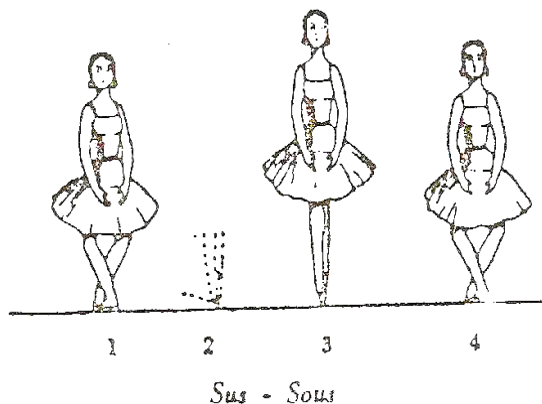


Ilustración 67: *Sus-sous*. *Las Bases de la danza clásica*.
Vaganova, 1961: 143.

El capítulo X lo dedica al estudio de los giros. Vaganova se sirve del vocablo *pirouette* para indicar el giro sobre una sola pierna. “El estudio de este movimiento –dice la maestra- se inicia con la vuelta sobre ambas piernas, y luego se aprende a girar sobre una sola pierna: giros desde la preparación *dégagé*⁹⁵; giros desde la cuarta posición; giros desde la quinta posición; giros en *attitude*, *arabesque* u otras poses; giros *à la*

⁹⁵ Cecchetti utiliza el término *dégager* con el significado de desprender una pierna por el suelo, de una posición cerrada (primera, tercera o quinta) a otra posición requerida, bien en contacto con el suelo, o en el aire. Sin embargo, Vaganova, utilizará el término *battement tendu simple*, *battement tendu jeté... con el fin de precisar el movimiento de la pierna*. Vaganova al *dégagé*, lo describe como un término antiguo, de poco uso actualmente, y solo lo emplea en forma condicional en el estudio de giros y vueltas (Vaganova, 1961: 150).

seconde a 90º desde la segunda posición. Después siguen los *tours chaînés* o *tours chaînés déboulés* (según la terminología parisiense) » (Ibid: 149-162).

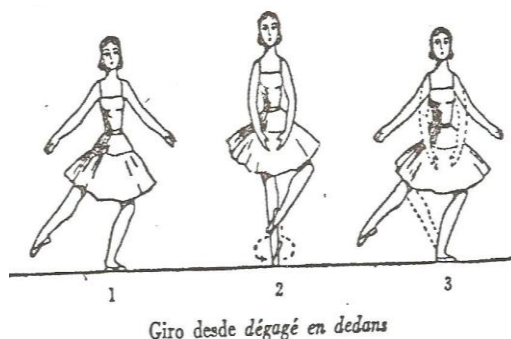


Ilustración 68: Giro desde *dégagé en dedans*.
Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 153.

Completa el estudio de los giros con un último capítulo al que denomina *Otros tipos de vuelta*. El primero que describe es la *Vuelta en adagio*⁹⁶. A continuación, Vaganova cita otros giros que conllevan un mayor grado de dificultad técnica que los mencionados en el capítulo anterior: los *renversés* y los *fouettés* (Ibid: 165-166).

⁹⁶ Este movimiento, en el Método Cecchetti y en la escuela francesa se denomina *tour promenade*.

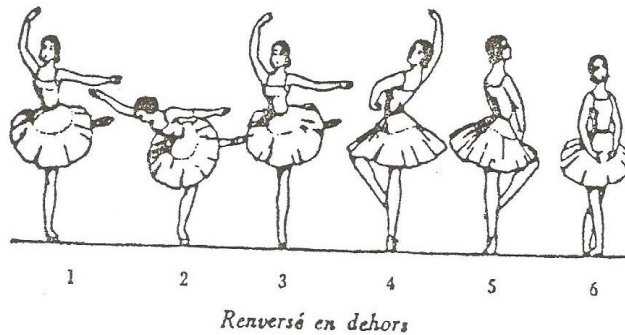


Ilustración 69: *Renversé en dehors*. *Las Bases de la danza clásica*. Vaganova, 1961: 166.

Aunque Vaganova considera imposible y perjudicial dar esquemas firmes y normas rígidas para la estructura de las lecciones, *Las Bases de la Danza*, finaliza con un *Ejemplo de Lección*. Vaganova da unas indicaciones generales, sobre la serie de *pas* que compondrán el ejercicio completo en el trabajo de la barra y del centro del futuro bailarín para las clases superiores. En la barra se realizan los siguientes ejercicios: *plié en cinco posiciones*; *battements tendus*; *battements fondus* y *battements frappés*; *ronds de jambes par terre* y *en l'air*; *battements battus* y *petits battements*; *développé* ; *grands battements jetés* y *battements balancés*. Los ejercicios en el centro se componen de los mismos *pas* que los trabajados en la barra. Para cumplir su programa recomienda

ordenarlos de la siguiente manera: primero un *petit adagio*, combinando el *plié* con distintos *développés* y *battements tendus*; un segundo *petit adage* en el que se introducen combinaciones con *battements fondus* y *frappés* y con *rond de jambe en l'air*; *grand adagio* con la introducción de los movimientos más difíciles; un *allegro* con pequeños saltos, es decir no muy complicados y no muy altos; *allegro* con grandes *pas*; el trabajo de puntas, sobre las dos piernas y luego sobre una pierna. Termina la lección con unos pequeños *changements de pied* y un *port de bras* (Ibid 172-173).

A lo largo del siglo XX el Método Vaganova irá imponiéndose en toda Europa. Llegará a los Estados Unidos y América latina. Sus alumnos contribuirán a la evolución y difusión de su enseñanza con la publicación de nuevos tratados y manuales.

Vera Kostrovitskaya (1906-1979) diplomada en 1923 como bailarina, en 1936 se traslada a Londres colaborando con la compañía Sadler's Wells Ballet. En 1950 es directora de la *Scuola di ballo della Scala* de Milán. En 1972 escribirá *100 Lessons in Classical Ballet*. Su texto publicado en Leningrado, ilustra los principios y la técnica del método elaborado por su maestra A. Vaganova. *100 Lessons in Classical Ballet*, traducido

en lengua inglesa, en 1978, ha tenido varias ediciones. En 1985, es traducido en lengua italiana con el título *100 lezioni di danza classica*.

Asimismo, el Método Vaganova ha ejercido una gran influencia en el desarrollo de la danza masculina. En 1987 el maestro de danza ruso, E. M. Balukin, siguiendo la evolución de este sistema publica en Moscú su obra didáctica *Ballet Clásico para Varones*.

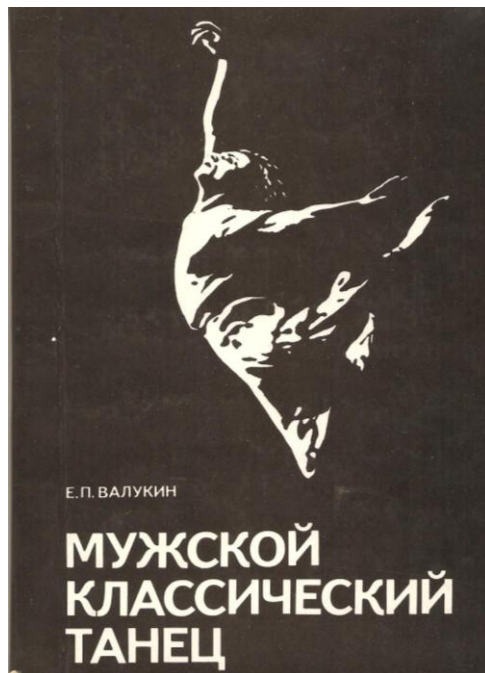


Ilustración 70: Portada del libro de Balukin Ballet clásico para varones (1987).

En *Ballet Clásico para Varones* encontramos codificados nuevos términos como por ejemplo:

-double battement tendu

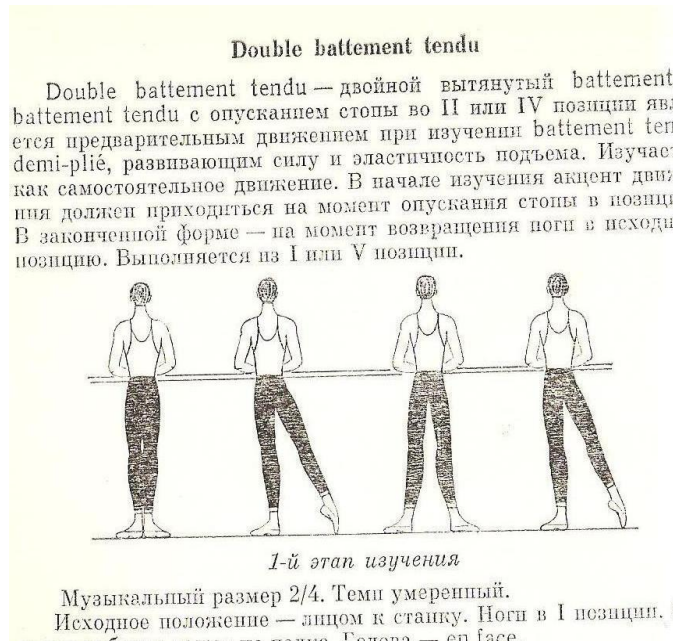


Ilustración 71: Double battement tendu. Balukin, 1987: 21.

-battement relevé lent

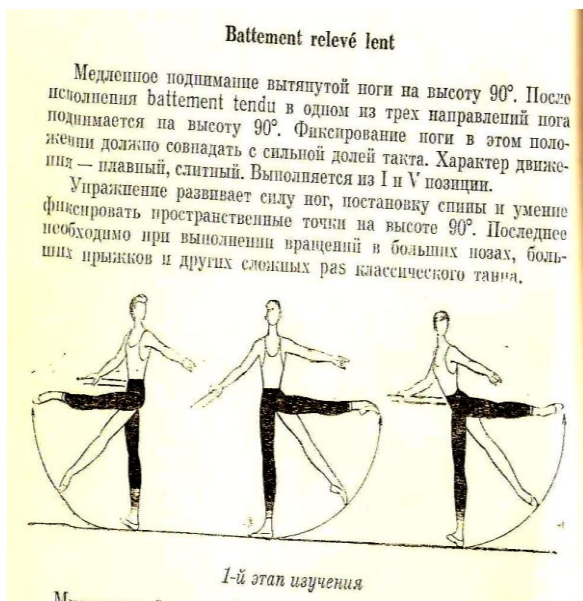


Ilustración 72: Battement relevé lent. Balukin, 1987:40.

-passé par terre:

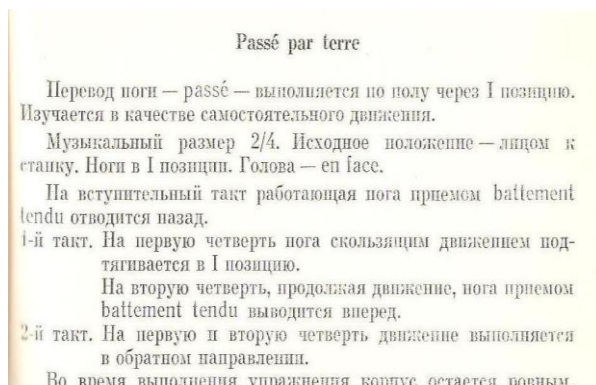


Ilustración 73: Passé par terre Balukin, 1987: 67.

Estos movimientos no están contemplados en el texto original de 1934, ni tampoco en las ediciones de 1945 y de 1961 (en lengua castellana), sin embargo en la actualidad forman parte del vocabulario técnico del sistema Vaganova.

En el siglo XXI, el Método Vaganova es reconocido internacionalmente. En Italia, ha sido adoptado por la *Accademia Nazionale di Danza* de Roma y por la gran mayoría de las escuelas privadas. Flavia Pappacena junto a A. Alberti y M. Koravleva, con el título *Le basi della danza classica*, publicará en el 2007, una traducción integral en lengua italiana de la tercera edición rusa de 1948 del método elaborado por A. Vaganova.



Ilustración 74: Portada *Le basi della danza classica*, de A. Alberti y F. Pappacena (2007).

En España, en el 2009 se publican *La danza académica y su metodología - Nivel Elemental*, y en el 2014, *La danza académica y su metodología - Nivel Medio I*. Su autora, la bailarina y maestra África Hernandez, expone en el Prólogo de su obra: “Este libro está inspirado en la metodología de la danza académica que elaboraron un grupo de profesores del Instituto Estatal de Ballet de Hungría. Este grupo basó su trabajo en las escuelas de danza húngara y rusa [...] la pedagogía del ballet soviético transmitida por la Maestra de baile Zsuzsa L. Merény, alumna de Agrippina J. Vaganova, fue la aportación rusa [...] Debemos asimilar la tradición, no concibiéndola como algo antiguo sino como una guía que puede enriquecerse con nuevas aportaciones. La misma Agrippina Vaganova dijo *Take my system and use it in your way* (Coge mi sistema y úsalo a tú manera) (Hernandez, 2009: 13).



Ilustración 75: Portadas de La Danza Académica y su Metodología Nivel Elemental (2009) y La Danza Académica y su Metodología Nivel Medio I (2014) de Africa Hernandez.

En definitiva, bajo la influencia de la escuela tradicional francesa y la escuela clásica italiana, el Método Vaganova evidencia la terminología de la nueva escuela rusa. En los epígrafes que desarrollamos a continuación exponemos primero cómo a pesar de la presencia de maestros extranjeros, sobre todo rusos, o de nuevos estilos de danza (neoclásico, moderno, contemporáneo...), el vocabulario de la Escuela de la Ópera de París ha sabido mantenerse firme a la tradición clásica. En segundo lugar, tratamos las obras didácticas que exponen el eclecticismo actual de la terminología de la danza académica.

2.1.3. El vocabulario de la Escuela de Ballet de la Ópera de París

La Escuela de la Ópera de París es la más antigua escuela de danza del mundo occidental. Establecida en 1713 por Luís XIV, esta institución se convierte en un “Conservatorio de Danza” reservado a los bailarines de la Academia Real de Música. A finales del siglo XVIII esta escuela se identificará por algunos puntos esenciales, como gratuidad de clases (al igual que lo había impuesto Luís XIV desde su origen), selección en la entrada, clase específica para niños menores de doce años, costos y salarios, cuadro profesional de estos aprendizajes. Pero si algo la identifica en particular es la utilización de un vocabulario que será respetado, conservado y transmitido de generación en generación. Es por tanto la cuna de la terminología de la danza académica mundial.

En las últimas décadas del periodo romántico, a pesar de los cambios sucesivos de directivos y el abandono financiero de los poderes públicos, la escuela sabrá preservar el alma de un estilo que remonta a la fundación de la Academia Real de Danza por Luís XIV en 1661.

En 1994, la Ópera de París se convierte en la Ópera Nacional de París⁹⁷. Este cambio de título señala la voluntad por parte de la institución de abarcar más allá de los límites de su capital. Sus alumnos, que toman clase en el mismo edificio de la Ópera, reciben la denominación de “*petits rats de la Opéra*”⁹⁸. Desde 1987, la escuela dispone de un nuevo edificio ubicado en Nanterre, en el que se agrupan la enseñanza de la danza, de la escolaridad y un internado. En el 2004, Elisabeth Platel toma la dirección de la Escuela de danza y asegura la coordinación de las enseñanzas para el Diploma de Estado. En 2013 celebrará su tricentenario. En la actualidad, bajo la supervisión de Brigitte Lefèvre, la enseñanza artística de la danza en la Ópera Nacional de París privilegia la transmisión directa de maestro a alumno, garantiza la enseñanza de la Escuela Francesa de Danza, y asegura la perennidad del Ballet. Al finalizar sus estudios en la

⁹⁷ Entre sus maestros y directores figuran: Raymond Franchetti (nacido en 1921), director de la escuela de la Ópera de París de 1972 a 1977; Claire (Motte 1937-1986) bailarina y pedagoga francesa, enseña en la escuela de la Ópera de París de 1977 a 1979; Violette Verdy (nacida en 1933), directora de 1977 a 1980; Serge Golovine (1924-1988), de 1981 a 1997 profesor en la escuela de danza de la Ópera de París; Rosella Hightower (nacida en 1920), directora de la Ópera de París de 1983-89; Rudolf Nureyev (1938-1993) director que enriquecerá notablemente el repertorio del Ballet de la Ópera de París...

⁹⁸ *Petite rat*. Joven alumna de la Escuela de danza de la Ópera de Ballet de París que cursa en dicho centro sus estudios y participa en sus espectáculos (Le Moal, 1999: 635).

escuela, los alumnos son titulados con el *Diplôme National Supérieur Professionnel de Danseur* y muchos de ellos obtienen el bachillerato literario.

En la primera mitad del siglo XX, los maestros franceses preocupados por conservar la tradición académica publican diferentes obras didácticas que recogen el vocabulario del lenguaje coreográfico de la Escuela de Ballet de la Ópera de París. A mediados de este siglo, el maestro ruso Serge Lifar será nombrado director de la Escuela. Con la intención de fijar su propio vocabulario en un documento tangible y legible, escribirá su *Tratado de danza Académica*. En los epígrafes siguientes tratamos las fuentes de la terminología de la danza académica escritas por maestros franceses que recogen la evolución del vocabulario tradicional de la Escuela de Ballet de la Ópera de París.

2.1.3.1. *Technique de la danse* de Marcelle Bourgat

Nacida en 1914 en Francia, Marcelle-Claire Bourgat⁹⁹, bailarina del Ballet de la Ópera de París, desarrolla su método

⁹⁹ Marcelle Bourgat junto a su hermana Alice abrirá una escuela de danza en París en 1940, célebre por haber tenido como alumna a Brigitte Bardot.

pedagógico y expone sus principios en varias publicaciones entre las que destaca *Technique de la danse* (1946) con una gran difusión y numerosas reediciones¹⁰⁰. En su obra la autora reclama la necesidad de un conocimiento de su terminología precisa y científica: *Il faut reconnaître par ailleurs que le manque de moins d'enregistrement a considérablement nui cet art. Faute d'écriture, les artistes de la danse n'ont pu fixer avec précision leurs thèmes dansants et y apporter les correctifs nécessaires* (Bourgat, 1948: 38).

Technique de la danse, constata que el vocabulario usual es un lenguaje oral convencional de los maestros de ballet, y que por tanto, necesita ser fijado a través de la obra escrita: *Au delà d'un effort vers la méthode, nous avons eu l'ambition de travailler au perfectionnement de notre profession, et les chapitres qui traitent de l'écriture et de la technique générale soulignent cette préoccupation* (Ibid: 51).

Bourgat concibe la danza como un arte en el que cuerpo y alma se unen: *la danse est le plus humaine des arts, c'est l'esprit et le corps unis au service de la beauté*. Pero además:

¹⁰⁰ En el presente trabajo nos hemos servido de la 2ª edición de 1948. En 1966, Eudeba publica la edición en lengua española con el título *Técnica de la danza*, en Buenos Aires.

elle est encore une œuvre scientifique, car elle cache l'inflexible ordonnance des règles mathématiques sous les lois de la cadence, du rythme et des proportions (Ibid: 53).

Technique de la danse propone la designación de pasos, saltos, giros..., por términos geométricos, claros y simples, que se refieran a líneas horizontales, verticales u oblicuas: « *cabriole* es un gran salto volado situando el cuerpo en el espacio en posición oblicua después de una elevación inicial en vertical » (Ibid: 59).

Bourgat utiliza a lo largo del texto un vocabulario que remite de manera directa al fondo de la escuela francesa clásica. Así lo revelan las unidades documentadas en *Technique de la danse* tales como, *à la hauteur, dégagé, détiré o le pied dans le main, passepied, raccourci, soubresaut, soussous...* Como iremos exponiendo, a grandes rasgos, las diferencias entre las grandes escuelas de danza en cuestión de terminología no son numerosas. Suelen identificarse sobre todo por las denominaciones que utilizan para las posiciones de los brazos, las poses *arabesques*, o la codificación de ciertos pasos, giros o saltos, aunque en algunos casos la ejecución técnica sea la misma. Sin embargo en los *entrechats* varía tanto la denominación como la ejecución según la escuela de

referencia. Bourgat clasifica los *entrechat* impares¹⁰¹ cómo los que terminan sobre un solo pie. Al *entrechat trois* lo denomina *changement de pied battu*. Y lo define de la siguiente manera: « durante el recorrido ascendente y el regreso al suelo, las piernas efectúan tres movimientos: cruce de las piernas, separación de las piernas y nuevo cruce de las piernas, finalizando con los dos pies en el suelo » (Ibid: 69).

De los *ports de bras* argumenta que aunque “la danza es concebida como una sabia combinación de movimientos de las piernas, acompañada de ciertos *ports de bras*, su técnica ha quedado paulatinamente ignorada en Francia y su enseñanza oficial no nos ofrece más que cinco posiciones de brazos para acompañar los múltiples juegos de las piernas (Ibid: 70-74).

Technique de la danse, es utilizado como fuente primordial del vocabulario de la danza académica en diccionarios digitalizados como por ejemplo en *Trésor de la*

¹⁰¹ En el Método Vaganova todos los *entrechats* impares finalizan sobre un pie: “En el *entrechat trois*, el bailarín se coloca en quinta posición con el pie derecho delante; hace un *demi-plié*, salta, las piernas se entrecruzan, la pantorrilla derecha bate la izquierda delante, se abre y se dobla detrás *sur le cou de pied* mientras que la pierna izquierda cae en *demi-plié*. El *entrechat-trois*, al igual que todos los *entrechats* impares, se termina sobre un solo pie” (Vaganova, 1961:136).

*Langue Française*¹⁰²: “-entrechat sept: les six premiers temps de l'entrechat sept sont identiques à ceux de l'entrechat six, le septième étant un écart et la chute se faisant sur un seul pied, en deuxième position (Bourgat, *Techn. Dela danse*, 1959: 103); - pas de sissonne ou, sissonne: “Saut dont l'appel est fait sur les deux pieds et la retombée sur un seul, l'autre restant levé (Bourgat, *Techn. Dela danse*, 1959: 112)¹⁰³”.

2.1.3.2. *Traité de Danse Académique* de Serge Lifar

Las aportaciones de Serge Lifar a la evolución y enriquecimiento de la terminología de la danza académica se fundamentan en su obra didáctica *Traité de Danza Académique* publicada en París en 1949. Educado en los principios de la escuela rusa de finales del XIX y principios del XX, pero contagiado por las nuevas tendencias, Lifar se rebela ante una danza a la que califica de “antinatural y petrificada”. Durante su estancia como maestro en la Escuela de la Ópera de París emprenderá una reforma del movimiento y de su vocabulario, a

¹⁰² *Trésor de la Langue Française*. Diccionario en línea. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [Último acceso: 20/01/15].

¹⁰³ *Trésor de la Langue Française*. Diccionario en línea. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [Último acceso: 20/01/15].

la que él mismo denominará estilo “neoclásico”. Su obra nos revela un nuevo vocabulario fruto de la estrecha unión de lo clásico con el nuevo estilo neoclásico.

Serguey Mijailovich Serdkin, conocido como Serge Lifar, nació en Kiev el 2 de abril de 1905. Como bailarín se forma en su ciudad natal. En 1921 deja la Unión Soviética, y dos años más tarde consigue ser admitido como bailarín en los *Ballets Rusos* de S. Diaghilev (1872-1929).¹⁰⁴ Al desaparecer esta compañía en 1929, Lifar es invitado por el director de la Ópera de París Jacques Rouché¹⁰⁵, Rouché abriéndose así paso a una nueva terminología en la escuela de Ballet de la Ópera que acusará el impacto de los maestros y coreógrafos rusos.

Lifar ejercerá allí como intérprete, maestro y coreógrafo durante 16 años. De 1945 a 1947, es obligado a dejar la Ópera y de 1947 a 1958 retoma su cargo. Después de abandonar la Ópera, Lifar continuará su actividad como coreógrafo en Argentina, Perú, Finlandia, Suecia, Turquía, Italia, etc. hasta 1969. Falleció en Lausanne en 1986. La ciudad de Kiev le

¹⁰⁴En 1928 el gran maestro y coreógrafo ruso G. Balanchine (1904-1983) creó *Apollon Musagette*, con música de Stravinsky interpretado por Lifar como primer bailarín.

¹⁰⁵En 1914, cuando Francia entra en la primera Guerra Mundial, Jacques Rouché asume, durante 30 años, la dirección del Teatro de la Ópera de París

recuerda dándole el nombre de una calle y de una escuela. Desde 1994, esta misma ciudad organiza un concurso internacional de danza en su honor. En 2004, en el centenario de esta gran figura internacional de la danza, la UNESCO organizó en París una jornada de homenaje.

Par Lifar, la danza es el arte al que sirve en todos los instantes de su vida y al que considera el primer elemento de su ser. Defenderá siempre su arte con pasión, participando como conferenciante en diversos actos académicos. El primero fue en 1937,¹⁰⁶ en París, durante el II Congreso Internacional de Estética. En 1947 funda el Instituto coreográfico de la Ópera. Representó igualmente a la danza en el II Congreso, en Venecia, en 1956; luego en 1960, en el IV Congreso Internacional de Estética, en la Universidad nacional de Atenas, ante veintidós países; por último, en agosto de 1964, en el V Congreso Internacional, celebrado en Amsterdam bajo la presidencia del profesor Etienne Soireau, miembro del Instituto.

Coreógrafo, teórico, historiador, conferenciante, Lifar es autor de numerosas obras sobre la danza. Publicará entre otras

¹⁰⁶Ya en 1933, en París, se funda el primer museo e instituto de investigación sobre la danza en el mundo *Les Archives Internationales de la danse* (AID).

obras: *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography*, New York, 1940. *Carlotta Grisi* Paris, 1941; *Giselle apothéose du ballet romantique*, Paris, 1942; *Terpsichore dans le cortège des muses*, Paris, 1943; *Pensées sur la danse*, Paris, 1946; *Préface*, dans: F. Divoire, *La Danse – The Dance*, Paris, 1948. *Auguste Vestris, le dieu de la danse*, Paris, 1950; *Histoire du ballet russe*, Paris, 1950; *Traité de chorégraphie*, Paris, 1952; *A History of Russian Ballet*, 1954; *Les trois grâces du XXe siècle. Légendes et Vérités*, 1957; *Au service de la danse*, Paris, 1958; *Hommage à Arno Breker*, Marco édition, Bonn-Paris, 1975, etc. En su *Manifeste du chorégraphe* (1935), Lifar se define como un “choréautor” (coreógrafo-autor), e inventará un nuevo término para definir la ciencia coreográfica: “la coreología”. En *La danse*, publicada en 1938, Lifar propone un término que pueda reemplazar la palabra “clásico”. Según afirma el autor, por su ambigüedad y su polivalencia, es preferible intercambiarlo por “académico”:

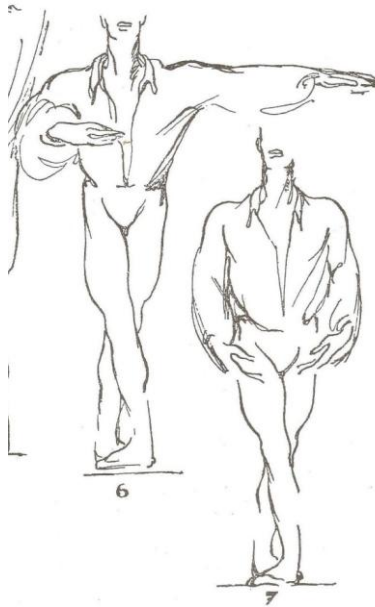
“¿Por qué esta preferencia por la palabra académico? Porque es la que con más propiedad evoca al instante la escuela, la academia de danza [...] como la que existió en París en 1661, y en San Petersburgo a partir de 1738. Concedo especial importancia a

estas dos fechas -1661 y 1738, sobre todo 1661 y las considero tal vez las más importantes de la historia de la danza académica, de tal manera que me siento casi inclinado a tomar el año 1661 como punto de partida [...]. Llamo académico a todo lo que, de una manera u otra, se asemeje a una escuela, a un estudio sistemático de la danza, a su desarrollo continuado, y reservo el epíteto de *no académico* para las restantes danzas, sea un baile regional o una improvisación moderna, a lo Isadora Duncan” (Lifar, 1968: 51).

Traité de Danse Académique se traduce al español, y se publica en 1971, con el título *Danza Académica*. En su obra aborda el estudio de la técnica de la danza académica siendo fiel al vocabulario que establecieron anteriormente los grandes maestros como Noverre, Blasis o Cecchetti: “Quisiera, por otra parte, familiarizar al público de las salas de espectáculos con el vocabulario de mi arte, con nuestra terminología y la descomposición de nuestros pasos” (Lifar, 1971: 13).

Aunque Lifar utiliza las mismas denominaciones (*battements tendus jetés, rond de jambe par terre, sus-sous...*) que la gran maestra rusa A. Vaganova en su tratado de las *Bases de la Danza Clásica*, podemos decir que está influido por las nuevas tendencias modernistas de la primera mitad del siglo XX, y la evolución de la técnica académica¹⁰⁷. Así, Lifar ideará y codificará su propio lenguaje. Creará dos nuevas posiciones de los brazos y de los pies a las ya existentes. De ellas, argumenta Lifar: “Las que yo propongo no son vanas invenciones, sino el resultado de una larga práctica”. La sexta posición de brazos, que es la posición de las preparaciones para las *pirouettes*, y la séptima posición de los brazos, que es la llamada, igualmente, preparatoria. Los brazos y todas las partes del cuerpo –continúa el maestro- deben adquirir una perfecta autonomía. Cecchetti había imaginado a este efecto un curioso ejercicio que consistía en hacer ejecutar a sus alumnos *entrechats-six* sujetando una hoja de papel en una mano, un lápiz en la otra, a la vez que escribían su nombre (Lifar, 1971: 11-26).

¹⁰⁷ Lifar introduce nuevos términos que no encontramos en tratados anteriores y que responden a la evolución de la técnica como el *grand écart*.



*Ilustración 76: Sexta y séptima posición de los brazos.
Danza Académica. Lifar, 1971: 25.*

A las cinco posiciones fundamentales de los pies definidas en Francia en el siglo XVII, admitidas por el Método Cecchetti y la escuela rusa, Lifar añade otras dos: una sexta y una séptima. En ambas posiciones, contrariamente a las cinco primeras que se hacen *en dehors*, los pies son dirigidos hacia delante. Lifar nos justifica y detalla cada una de estas posiciones: “En la sexta posición de pies, los dos pies se dirigen hacia delante pegados el uno al otro, y en la séptima posición de los pies, los dos pies son dirigidos hacia delante, y paralelos

a un pie y medio de distancia. La sexta y la séptima son posiciones de contraste, si es que puedo expresarme así, las cinco posiciones académicas, con su riguroso *en dehors*, miran solo al cielo, y para que contrasten con ellas he introducido otras dos en el que el pie se apoya resueltamente en el suelo, enraizado casi en él...” (Ibid: 35-41).

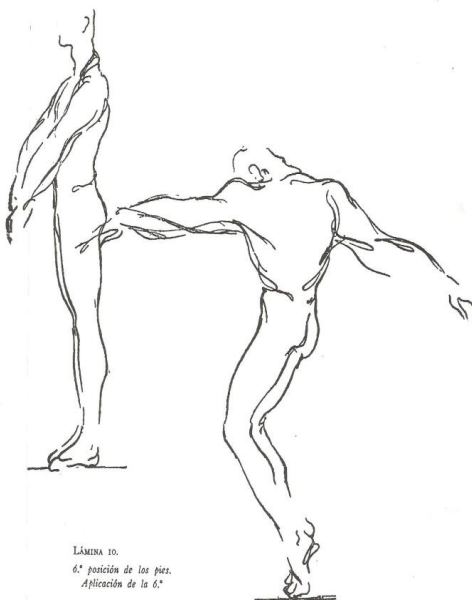


Ilustración 77. Aplicación de la sexta posición de los pies. Danza Académica. Lifar, 1971: 40.

Lifar reflexiona sobre la evolución de la técnica académica y en consecuencia de su vocabulario. La creación de la sexta y la séptima posición de los pies, obedece según el maestro a imperativos estéticos y facilitan la técnica del vuelo

del bailarín: “El origen de estas dos posiciones, la sexta y la séptima, se remonta a *Icaro*¹⁰⁸ a la época en que tuve que traducir coreográficamente el vuelo, la caída del héroe después, la desencarnación y el fin humano” (Ibid: 42). Estas posiciones en “paralelo” forman además parte del vocabulario de las técnicas de danza moderna y de la danza jazz.



LÁMINA 11.
7.^a posición de los pies.
Aplicación de la 7.^a

Ilustración 78. Aplicación de la séptima posición de los pies. *Danza Académica*. Lifar, 1971: 41.

¹⁰⁸*Icaro*, con telón de Picasso y unos ritmos de percusión que Lifar sugiere a Honegger y Szifre, decorado y figurines de O. Larthe, estrenado en 1935. (Matamoro, 1998: 62).

Aunque parte de las cuatro¹⁰⁹ *arabesques* familiares al sistema Vaganova, Lifar señala que la primera *arabesque* se llamaba también, en otro tiempo, *arabesque ouverte* o *arabesque allongée* (Ibid: 82).



LÁMINA 30.
Primera "arabesque".

Ilustración 79. Primera arabesque. Danza Académica. Lifar, 1971: 85.

¹⁰⁹ Los términos *arabesque* y *attitude*, siendo de género femenino en lengua francesa, en el *Tratado de Danza Académica*, son traducidos indistintamente en masculino. Así, en el texto observamos: "[...] las dos principales posturas académicas son el *attitude* y el *arabesque*"; "hay dos clases de *attitudes*: el *attitude croisée* y el *attitude effacée*. Pero además, encontramos indistintamente la forma femenina y la masculina: "Las *arabesques* pueden variar hasta el infinito..."; *Primera arabesque, Segunda arabesque...* (Lifar, 1971: 82).

Con Lifar, el vocabulario de la danza evoluciona hasta convertirse en la expresión misma del movimiento. El artista se rebela ante una danza “antinatural y petrificada”, que desembocará, en la codificación de las poses neoclásicas, en las que eje del cuerpo se desplaza: *arabesques penchées*, *arabesque aux genoux*, *arabesques inclinées*, y las *attitudes décalées attitude étirée*, *attitude poussée*, etc. (Ibid: 82).



LÁMINA 29 B.
Arabesque inclinée.

Ilustración 80. Arabesque inclinée.
Danza Académica. Lifar, 1971: 81.

En definitiva, Lifar renueva el vocabulario de la tradición académica de la Escuela de Ballet de la Ópera de París. En los epígrafes siguientes, veremos cómo sus nuevos conceptos y denominaciones¹¹⁰ son adoptados por los nuevos manuales.

2.1.3.3. *Grammaire de la danse classique* de Geneviève Guillot y Germaine Prudhommeau

En 1969 Geneviève Guillot,¹¹¹ junto con la profesora de Historia de la danza Germaine Prudhommeau, publicará *Grammaire de la danse classique*. Este manual ilustrado por G. Bordier cuenta además con la colaboración científica de Jaqueline Courbebaisse. En 1974 será traducido al español por Marylis Belin de Queyrat, profesora de danza clásica de la Escuela Nacional de Danzas de Buenos Aires, con el título *Gramática de la Danza Clásica*. Y en 1984 publica la segunda

¹¹⁰ En el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia cuando se impartía el “Plan Antiguo” (1942) y el “Plan Experimental (1987), entre los contenidos de vocabulario que se pedían para superar los exámenes oficiales se encontraban las posiciones de los pies, las posiciones de los brazos y las cuatro *arabesques* según Serge Lifar.

¹¹¹ En 1977 Geneviève Guillot se hace cargo de la dirección de la escuela de danzas del Teatro Nacional de la Ópera París.

edición también en Buenos Aires. En 1976, se publicará una edición en lengua inglesa con el título *The Book of Ballet*¹¹².

Pierre Gaxotte, encargado del prólogo, afirma que “la danza clásica es la danza de escuela [...] vocabulario y sintaxis del lenguaje corporal, la danza clásica es, por excelencia, una creación de Occidente [...]. El bailarín clásico recibe de los grandes maestros, Noverre, Blasis, Cecchetti y sus sucesores, un vocabulario y una sintaxis como el censor recibe de la Fontaine, de Hugo, de Mallarmé, las reglas de una prosodia que se presta a todas las músicas” (Guillot-Prudhomeau, 1974: 5-6).

Gaxotte, concibe la obra como un instrumento de trabajo y la define de la siguiente manera: “El libro de la Sta. Guillot que dirige con atenta autoridad la enseñanza de la danza en la Ópera de París (esta enseñanza es la misma en Moscú, en Copenhague, en Milán, en Berlín, en Stuttgart, en Londres, en Río, en Nueva York, en Melbourne, en Johannesburgo...) tiene por fin reunir, bajo una forma accesible no solo a los bailarines y a los profesores, sino a los innumerables amigos de la danza, todo lo que hay que saber del oficio. Digo bien todo, pues este libro es preciso y completo.

¹¹² Guillot, G. & G. Prudhomeau, (1976). *The Book of Ballet*. Prentice-Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey.

Es tanto un método, como una iniciación, un diccionario como un tratado” (Ibid: 6).

Gaxotte, además, expone que las autoras dan preferencia a la terminología de la Escuela Francesa de la Ópera, y reafirma la internacionalidad del vocabulario francés de la danza académica:

“¿Diccionario? Si. La danza clásica como todos los oficios del arte, tiene su vocabulario particular (se trata aquí de las palabras), que se precisó y fijó en Francia y, bajo su forma francesa, se irradia por todo el mundo. Tanto los bailarines rusos como los italianos, usaban y usan el mismo lenguaje, llamaban por el mismo nombre los pasos y los encadenamientos. Noverre, sus alumnos y los alumnos de sus alumnos tienen que haber dado bases muy sólidas a la escuela francesa para que su vocabulario hablado se haya mantenido por sí mismo como el más cómodo, el más natural, el que se comprende en todos los escenarios, mientras nuestra lengua científica está invadida por términos ingleses que no se pueden eliminar. La danza

clásica es una Internacional que permanece firme” (Ibid: 6).

La introducción comienza con una conceptualización de la danza como arte eterno y universal. Para las autoras, sus movimientos armonizan con la estética del tiempo y del lugar de su realización. El ritmo coordina los movimientos armoniosos, aunque no todos estos movimientos son danza, para ser danza el gesto ha de existir sólo en función de sí mismo, siendo su propio fin. Como movimiento la danza es la resultante de una sucesión de poses en el tiempo. No existe sino en el instante mismo de su creación y no deja ninguna huella material. En definitiva, “la danza son movimientos voluntarios, armoniosos, rítmicos, cuyo fin son ellos mismos” (Ibid: 9).

En este sentido, las autoras afirman que la danza está formada por una sucesión de poses que constituyen los momentos de movimiento, y son: los momentos esenciales, los momentos secundarios, los momentos estéticos y los momentos característicos. “Dos momentos esenciales constituyen el mínimo indispensable para la ejecución de un movimiento: el pasar de una pose a otra; los momentos esenciales y momentos secundarios constituyen el movimiento;

los momentos estéticos sirven para las poses inmóviles tanto al principio como al final de una variación. Hay en algunos pasos un momento característico que es un momento esencial con combinación de líneas que no se vuelven a encontrar en otro paso” (Ibid: 11).

Después del prefacio y la introducción, la primera parte del libro trata de *los elementos* y nos describen: el asiento del pie, el *en dehors*, las posiciones fundamentales de los pies, del cuerpo, de los brazos, de la cabeza, las posiciones derivadas y las poses complejas. De las posiciones fundamentales de los pies, Guillot expone: “En danza clásica, la palabra posición significa: « posición de las piernas con los dos pies de plano ». Las cinco posiciones fundamentales (y sus variantes) tienen por objeto el « girar » de las piernas hacia afuera, condición indispensable para asegurar un mejor *aplomb* y facilitar los desplazamientos musculares en el espacio.

Si bien afirman que existen cinco posiciones fundamentales de los pies que forman la base, no sólo de la danza, sino de todos los movimientos de las piernas, las autoras, adoptan la “sexta posición neoclásica” codificada por Lifar: “Los neoclásicos llaman *sexta* posición de los pies a la primera normal, reservando el nombre de primera para la posición *en dehors* (Ibid: 18).

De las cinco posiciones de los brazos, además de la posición inicial, definen una sexta posición: “La danza clásica define cinco posiciones de los brazos, elegidas a veces con bastante arbitrariedad, más una posición de descanso o inicial. El vocabulario clásico no reconoce más que estas posiciones, pero para comodidad de nuestro estudio, definiremos una *sexta posición*: un brazo está lateral horizontal (como en la segunda posición), el otro doblado delante del cuerpo, la mano llegando hasta el medio del pecho, como en cuarta posición” (Ibid: 20).

Con el fin de detallar y describir cada secuencia coreográfica, además de precisar las posiciones fundamentales de los pies y de los brazos, las autoras codifican las *demi-positions*, y las posiciones derivadas. En las *demi-positions* solo un pie está apoyado y el otro en media punta como en: *demi-première; demi-seconde; demi-troisième; demi-quatrième; demi-cinquième; demi-attitude; demi arabesque...* (Ibid: 24). En las posiciones derivadas un solo pie está apoyado y la pierna libre, es decir aquella sobre la que no descansa el peso del cuerpo está en el aire, extendida o flexionada a diferentes alturas como en: la *seconde dérivée, la quatrième dérivée devant* y la *quatrième dérivée derrière*. O en la posición derivada con la pierna flexionada en el aire que entonces es un

raccourci. Según la dirección del muslo se distinguen *raccourcis en quatrième devant, à la seconde, en quatrième derrière* (Ibid-28).

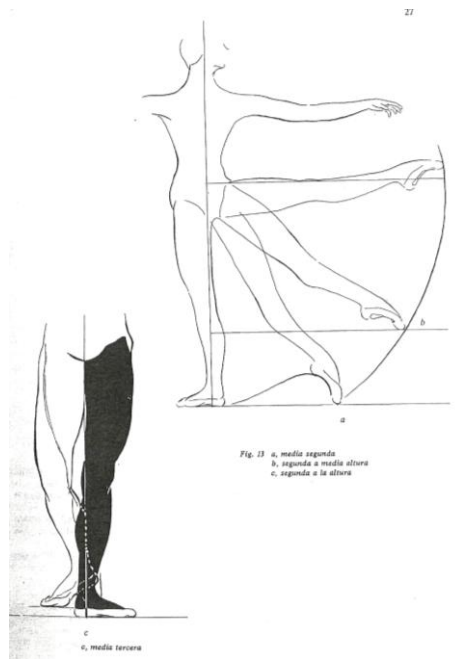


Ilustración 81. Demi-seconde - seconde à la demi-hauteur - seconde à la hauteur. Demi-troisième. Guillot & Prudhomeau, 1974: 27.

También quedan definidas las “poses complejas”, es decir, las formadas por la combinación de posiciones de diversas partes del cuerpo, tales como *arabesques, attitudes y quatrième à la hauteur*. De ellas indican que por extensión su

nombre se aplica a la posición de las piernas que estas poses comportan.

De las *arabesques*¹¹³ reconocen cuatro *arabesques* clásicas, aunque en realidad - aseguran las autoras - no hay más que dos poses diferentes *arabesque ouverte* y *arabesque croisée*¹¹⁴. Igualmente, definen las *arabesques* y las *attitudes* neoclásicas codificadas por Serge Lifar en *Traité de danse académique: arabesque décalée, arabesque étirée, arabesque poussée...* (Ibid: 34); *attitudes étirées, poussées...* (Ibid: 36).

Al igual que el maestro Cecchetti, las autoras se sirven de expresiones francesas dándoles el mismo significado técnico. Como por ejemplo: *à la demi-hauteur, à la hauteur, à la grande hauteur; en descendant, en remontant; dégagé,*

¹¹³ En las ediciones traducidas al español los términos *arabesque, attitude* y *sissonne* son tratados en masculino, mientras que en la original los términos se presentan en género femenino: *arabesque ouverte, arabesque croisée, arabesque étirée...* (Guillot & Prudhomeau, 1969: 31-34); *attitude ouverte – attitude croisée – attitude étirée...* (Guillot & Prudhomeau, 1969: 35-36); *la sissonne en descendant – la sissonne en remontant – la sissonne en raccourci...* (Guillot & Prudhomeau, 1969: 87-90).

¹¹⁴ Comentado anteriormente en el epígrafe 2.1.3.1. *Technique de la danse* de Marcelle Bourgat.

posición *ouverte*¹¹⁵, *raccourci*, *rond de jambe à terre*, *saut de chat*...

De las distintas denominaciones de los *entrechats*¹¹⁶ las autoras exponen: “En general la nomenclatura de los *entrechats* dió lugar y sigue dándolo a numerosas polémicas. Reina mucha confusión en el empleo de algunos términos, y el sentido de estos varía de una escuela a otra. Por ejemplo, *el royal* [...] según las escuelas, designa el *entrechat trois*. Ante las controversias, hemos adoptado una terminología lógica basada en el vocabulario tradicional de la Ópera¹¹⁷. Así hemos establecido que todos los *entrechats*, propiamente dichos empiezan y terminan en los dos pies, en los *entrechats* pares el pie de delante cruza primero atrás, en los *entrechats* impares cruza delante. Partiendo de los mismos principios definiremos a los *entrechats* empezados o terminados sobre un pie, y

¹¹⁵ Denominada posición *effacée* por la escuela rusa.

¹¹⁶ Coinciden en denominación y significado con el Método Cecchetti y difieren, al igual que este del Sistema Vaganova. Los *entrechat trois*, *entrechat cinq*, *entrechat sept*... en la escuela rusa finalizan sobre una pierna.

¹¹⁷ Al igual que Bourgat en su *Technique de la Danse* (1948), las autoras se basan en el vocabulario tradicional establecido por la Escuela de Ballet de la Ópera de París. *Entrechat trois* es definido como: *entrechat 3* es el primero que lleva el nombre de *entrechat*. El bailarín está en quinta, pie derecho delante, hace *plié*, salta y cruza con fuerza el pie derecho delante, y cae en quinta, pie izquierdo delante, sobre los dos pies (Guillot & Prudhommeau, 1974: 105).

llamaremos *entrechats volés* aquellos en que el bailarín que salió de quinta cae sobre un pie en cuarta atrás, en *raccourci*» (Ibid: 108).

En *Gramática de la Danza Clásica*, las autoras tratan de inventariar y clasificar los mecanismos de la coreografía, desde los más sencillos a los más complicados, encarando todas las posibilidades del movimiento humano. Definen pasos corrientemente empleados en el repertorio de danza clásica pero que, perteneciendo a las danzas de carácter¹¹⁸ o folclore, faltos de nombre, no podían figurar en los repertorios alfabéticos de danza académica. Veamos cómo nos describen algunos de ellos: “los *piétinements* forman todo un grupo de pasos que sin ser clásicos, propiamente hablando, han encontrado sin embargo un lugar en el ballet. Son de distintos orígenes, algunos pertenecen al repertorio eslavo, otros al vocabulario español, otros a los ballets de carácter ruso.” (Ibid: 49); “La *polonaise* es un paso de origen folclórico que fue primeramente introducido en algunos ballets con este carácter (tercer acto del *Lago de los Cisnes*). La *polonaise* es una marcha en la que, en el primer tiempo, y luego cada tres tiempos, la pierna se levanta en cuarta delante a media altura mientras la

¹¹⁸Estos estilos de danza se encuentran ya descritos en el Capítulo 1, epígrafe 3.3.

pierna de apoyo se dobla, antes de posarse en cuarta delante” (Ibid: 66); “El *piétinement espagnol* se realiza igualmente a partir de una primera normal: un pie pica sobre la media punta, en su lugar, y se apoya de plano golpeando fuertemente el talón, lo mismo hace el otro pie. Se encuentran estos zapateos en todos los ballets de carácter español (Ibid: 49); “La *marche espagnole* se basa en el mismo principio que el *piétinement*, pero en lugar de picarse en primera, el pie pica en cuarta delante” (Ibid: 66).

En ciertos términos, acompañando a la descripción del paso, nos dan información de cuándo se introduce y de los ballets en que aparece. Como por ejemplo en *temps de bottes*: « Este paso fue introducido muy pronto en el vocabulario clásico: se encuentra en la Mazurka de *Coppelia* desde 1870” (Ibid: 103).

En el último tercio del siglo XX, el vocabulario de la danza académica está presente en el entrenamiento de disciplinas deportivas¹¹⁹ como el patinaje artístico o la gimnasia rítmica. En *Gramática de la Danza Clásica* encontramos deficiones que hacen referencia a este vocabulario. Veamos

¹¹⁹ En la actualidad, la técnica de la danza académica también se encuentra presente como parte de la preparación física en la natación sincronizada.

algunos ejemplos: « En el *fondue* la pierna de apoyo está muy doblada, la otra en cuarta atrás, extendida, el pie apoyado sobre el suelo. Así los dos pies están muy separados uno del otro [...] En gimnasia, esta pose se llama medio fondo» (Guillot & Prudhomeau, 1974: 72). « El *saut de faon* no lleva este nombre en la danza clásica sino en el patinaje artístico: empieza con un *grand jeté* pero durante la suspensión, la pierna de delante se repliega en *raccourci* en cuarta delante y se vuelve a estirar para la caída” (Ibid: 98); « El *temps de flèche* es un movimiento que existe tanto en la danza como en la gimnasia. En danza clásica, en el *temps de flèche* las dos piernas extendidas ejecutan sucesivamente un *battement* en cuarta delante durante el tiempo del salto. El bailarín en quinta, pie derecho delante, hace *plié*, levanta su pierna derecha en cuarta delante a la altura pasando por la cuarta *croisée*, y salta y sube a la vez la pierna izquierda en cuarta delante a la altura siguiendo una trayectoria paralela, mientras la derecha baja pasando por la cuarta abierta. El paso cierra en quinta, pie izquierdo delante, cambiando de pie. Este paso posee un momento característico: aquel en que las dos piernas están en el aire. En gimnasia, el atleta salta levantando la pierna y la separación del *battement* entre cada pierna es mucho menor. En danza clásica, el tiempo que separa el pasaje de las dos

piernas por la cima de su trayectoria es igual a la mitad del tiempo total empleado en efectuar el paso. En gimnasia apenas es el cuarto o el tercio” (Ibid: 99).

Como hemos visto, *Gramática de la danza Clásica* nos ha permitido observar la evolución y a su vez enriquecimiento del vocabulario tradicional de la Escuela de la Ópera de París. En el epígrafe siguiente veremos cómo Susanne de Soye, siguiendo a Guillot y Prudomheau, pondrá énfasis en los verbos franceses que identifican hoy en día la terminología de la escuela francesa.

2.1.3.4. *Les verbes de la danse* de Suzanne De Soye

En 1991 Suzanne De Soye, heredera de la prestigiosa escuela coreográfica francesa, publica *Les verbes de la danse*. Esta obra en forma de diccionario se presenta ilustrada con los dibujos de Olivier Peduzzi, y define la centena de verbos franceses utilizados en el lenguaje de la danza académica como por ejemplo, *battre, dégager, développer, fermer, glisser, jeter, plier, piquer, relever, retirer, sauter, tendre, tourner...*

De Soye define la danza como “una acción espectacular que se expresa y se aprende a través del verbo. Es lógico que se

pueda describir, expresar verbalmente, es decir, a través del verbo. En consecuencia son los verbos los que describen los movimientos de base de la danza” (De Soye, 1991: 7). De los verbos añade De Soye, que algunos se convierten bajo la forma de adjetivos verbales empleados como sustantivos en el nombre de un paso: “el verbo *plier* se declinará en *demi-plié* o *grand plié*, y la combinación de los verbos *jeter* y *battre* servirá para describir un *jeté battu*” (Ibid: 7).

En la introducción de *Les verbes de la danse*, De Soye explica que la creación y el proceso de formación de la terminología de la danza académica desde sus comienzos hasta nuestros días ha estado estrechamente ligada al hombre y a su evolución sociocultural. Y que un buen número de términos provenían de la vida corriente: *Le langage de la danse, si l'on excepte le nom des positions des bras et de jambes définies par Pierre Beauchamps, intendant des ballets de Louis XIV, est emprunté à la vie courante [...] tel qu'on peu le trouver dans les dictionnaires les plus courantes comme Le Petit Robert ou Le Petit Larousse* (De Soye, 1991: 8).

En cuanto a la terminología, podemos observar cómo De Soye da preferencia al vocabulario de la Ópera de París. Son

buenas muestras de ello los términos¹²⁰: *battements arrondis*, *déboulés*, *dégagé*, *menée* o *petite menée*¹²¹, *pas de bourrée bateau* o *ballotté*, *ramassé*... Asimismo, del vocabulario “neoclásico” codificado por Lifar, nos define términos como *arabesque poussée* (Ibid: 96) o *arabesque étirée* (Ibid: 97).

El libro de De Soye muestra una vez más cómo a finales del siglo XX, con el eclecticismo de las escuelas, en el vocabulario de la danza académica los nombres de los pasos tienen diferentes denominaciones según las diferentes escuelas y, en la mayoría de los casos, una misma ejecución técnica: “El *pas de bourrée bateau* se llama también *pas de bourrée balancé* o *pas de bourrée ballotté*; El *jeté bateau* es lo mismo que un *pas balancé* pero se ejecuta alternativamente de delante a atrás e inversamente » (Ibid: 21). “En la escuela rusa, en el *grand changement*, se abren las piernas a la segunda durante el salto. En la escuela italiana Méthode Cecchetti), se flexionan las rodillas” (Ibid: 37).

¹²⁰ Estos mismos términos están definidos en *Gramática de la danza Clásica* (1974) de Guillot & Prudhomeau.

¹²¹ En nuestros días, es más habitual utilizar el término *pas couru* codificado por la escuela rusa, para expresar este movimiento.

Al igual que el manual *Gramática de la danza Clásica* (expuesto en el epígrafe anterior), *Les verbes de la danse*, definen pasos muy comunes en las danzas folclóricas, pero que se encuentran presentes en el vocabulario de la danza académica, como por ejemplo los *tours piétinés* (Ibid: 142).

La obra nos define también términos que en la actualidad han caído en desuso como por ejemplo el *détiré*: El *détiré* es un término que no se emplea habitualmente hoy en día. Designa lo que se llama ahora *le pied à la main* o *le pied dans la main* (Ibid: 61). O el *tortillé*, definido ya en los tratados del siglo XVIII¹²² y que ha pasado a formar parte de la nomenclatura de los pasos de la Escuela Bolera¹²³. De Soye lo define de la siguiente manera: “El término *tortillé* califica a los movimientos hechos alternativamente y rápidamente *en dehors* y *en dedans*. En danza clásica *tortillé*, se aplica a los movimientos en que todo el cuerpo va y vuelve por rápidos cambios de frente. Así, los *jetés tortillés* son *petits jetés* con cambio de *épaulement* [...]” (Ibid: 198).

¹²² (Capítulo 1, epígrafe 2.4.)

¹²³ “Todos los pasos en los que interviene una rotación hacia dentro y otra hacia fuera, desde la cabeza del fémur. Derivan del *tortillé*: bordoneo, lazos, punta y tacón [...]” (Mariemma, 1997: 140).

2.1.4. Fuentes de referencias cruzadas

En las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI, obras didácticas de danza académica y diccionarios especializados en danza no sólo definen los términos del vocabulario técnico de un método o de una escuela, sino que conscientes de la importancia de un conocimiento apropiado de la terminología de la danza académica, hacen referencias cruzadas al vocabulario de las tres grandes escuelas de danza académica: la francesa, la italiana y la rusa.

2.1.4.1. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* de Gail Grant

Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet fue publicado por primera vez en 1950. En su segunda edición en 1967, Grant incorporó 100 nuevos términos, La edición de 1982, (objeto de nuestro estudio), revisada y actualizada, presenta 300 nuevos términos.

El libro es un manual técnico y un diccionario de ballet clásico escrito en lengua inglesa. En la descripción de la mayoría de las entradas hace referencia al vocabulario codificado por las tres grandes escuelas de danza académica: la escuela rusa, la

italiana y la francesa. Veamos algunos ejemplos: « el *battement tendu jeté*, término de la escuela rusa, es llamado también *battement dégagé* en la escuela francesa y *dégagé* en el Método Cecchetti” (Ibid: 22 y 38); “El *battement arrondi* es un término de la escuela francesa [...]” (Ibid: 15); « *Battements divisés en quarts* es un término de la escuela rusa, se realiza como ejercicio en el centro, sin el apoyo de la barra [...]” (Ibid: 16); « *grand rond de jambe jeté*, es un término de la escuela rusa [...]” (Ibid: 103); “el *pas de bourrée bateau* es un término de la escuela francesa [...]” (Ibid: 75); “*tire-bouchon*¹²⁴, término de la escuela rusa [...]” (Ibid: 119) etc.

La obra nos informa del origen de algunos pasos como por ejemplo en *pas de valse*: “es un baile de salón en un compás de $\frac{3}{4}$. Fue introducido por primera vez en un ballet de Pierre Gardel en su *Dansomanie* de 1800” (Ibid: 122); *renversé*: “de origen español [...]” (Ibid: 96); *sissonne*: “lleva el nombre del creador de este paso [...]” (Ibid: 107), etc.

Igualmente, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* presenta un catálogo de términos que no han

¹²⁴ El término *pirouette en tire-bouchon* está descrito en el manual de Assaf Messerer, *Classes in classical ballet* (2007: 203). *Tire-bouchon* está definido además en el *Manuel de la Danse Classique* (1998: 87) de G. Cecchetti.

sido definidos en los repertorios anteriores como *ails de pigeon* (Ibid: 1) o *rivoltade* (Ibid: 98).

Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet se encuentra en formato multimedia con ilustraciones e imágenes gif. Puede ser consultado en la Red en: Andros on Ballet – Michaelminn.net. Accesible en: <http://michaelminn.net/andros/technique/>

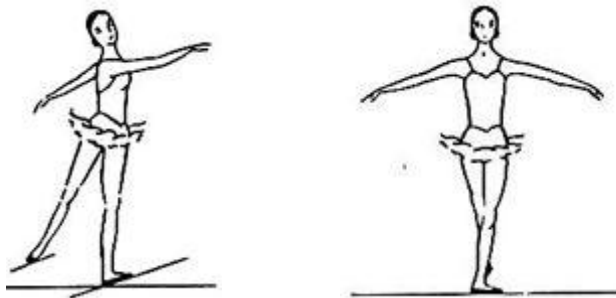


Ilustración 82. Posiciones: épaulée y à la quatrième derrière.
Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. Accesible en:
<http://www.michaelminn.net/andros/index.php?technique> [Último acceso:
19-01-2015]

2.1.4.2. *Terminologie de la danse classique* de Jacqueline Challet-Hass

Terminologie de la danse classique presenta una descripción rigurosa de los términos en uso hoy en día de una manera precisa y explícita. Su autora, Jacqueline Challet-Hass, profesora de danza clásica, ha sido también profesora de pedagogía de la danza durante varios años.

En su introducción, Challet-Hass se interesa en esclarecer la comprensión de este vocabulario, ya que comenta la autora "su conocimiento, en muchos casos desconocido, es necesario para poderlo aplicar directamente a las acciones efectuadas por el bailarín" (Challet-Hass, 1987: 7). Termina la introducción de su libro afirmando que el conocimiento del lenguaje de la danza ayuda a la comprensión del movimiento.

La obra expone cómo el origen de algunos nombres de los pasos de la terminología de la danza académica se encuentran más cerca del ambiente de la corte o de la nobleza que del popular, como por ejemplo, el *pas de basque*: "el *pas de basque* podría deber su denominación a *Le Basque*, célebre bailarín de la Ópera de París del siglo XVII, ya que este paso se hallaba muy extendido en todas las danzas de Europa Central y

por el Mediterráneo, y su ejecución no se asemejaba a la que realizan los vascos” (Ibid: 90).

Nos explica también cómo ciertos pasos que pertenecen a las danzas folclóricas o de carácter han ido introduciéndose en la danza académica hasta alcanzar una forma estilizada. En la definición del *pas de polka* podemos leer: “A el *pas de polka*, bailado por toda Europa e incluso en América a lo largo del siglo XIX, cada uno a su manera, la danza clásica le ha dado una forma estilizada: a partir de la quinta posición [...]. Así mismo, la autora nos da referencias sobre el acento del movimiento en relación al acento musical: “[...] la acentuación del *pas de polka* se hace sobre el primer movimiento y sigue un ritmo a dos tiempos” (Ibid: 99).

Terminologie de la danse classique también pone de relieve las diferencias de las denominaciones según escuelas. En algunos casos evidencia cómo ciertos términos tienen un mismo significado técnico y una diferente denominación. Veamos algunos ejemplos: “Los *grands battements en cloche*, se denominan también *grands battements balancés* o *grands battements balançoire* » (Ibid: 69); “El *grand jeté entrelacé* (de la escuela rusa), se llama también *grand jeté en tournant* (Método Cecchetti y escuela francesa)” (Ibid: 73); « [...] *petit*

battement dégagé o *petit battement jeté* » (Ibid: 106); “En el Método Cecchetti, la posición de los brazos *en bas* corresponde a la posición preparatoria de la escuela francesa » (Ibid: 122); « [...] el *saut de basque* o *grand jeté enveloppé* » (Ibid: 138) ; “El *saut de chat* o *pas de chat à l’italienne* [...] se ejecutan con un desplazamiento *sur le côté* [...]” (Ibid: 139) etc.

Terminologie de la danse es utilizado como fuente primordial del vocabulario de la danza académica en diccionarios digitalizados como por ejemplo en *Trésor de la Langue Française*¹²⁵: -« *temps de pointe*: mouvement dans lequel la danseuse fléchit sur une jambe, se posant ensuite sur une pointe » (Challet-Hass, *Danse* 1987).

2.1.4.3. *Dictionnaire de la Danse* de Philippe Le Moal

Bajo la dirección de Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la Danse*, está consagrado a la danza de Occidente desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Se presenta en tres partes: *Le monde de la danse*; *Les oeuvres chorégraphiques*; *Les mots de*

¹²⁵ *Trésor de la Langue Française*. Diccionario en línea. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. [Último acceso: 10/02/15].

la danse (conceptos estéticos, danzas de sociedad, géneros coreográficos, términos de oficio...).

En las definiciones de las entradas el diccionario facilita la denominación de los términos según las distintas escuelas. De las posiciones de los pies nos dice: “actualmente, la escuela rusa y el Método Cecchetti reconocen cinco posiciones de los pies definidas en Francia en el siglo XVII, no obstante la escuela francesa cuenta con dos más creadas por Serge Lifar y codificadas en su *Traité de danse académique* (1947) (Le moal, 1999: 777).

Veamos también el cuadro sinóptico que ilustra las diferentes posiciones de los brazos según la escuela francesa, la escuela rusa y el Método Cecchetti. En él podemos observar que ciertas posiciones de los brazos son comunes a las tres escuelas, aunque no lleven el mismo nombre (suelen coincidir la primera¹²⁶ y la segunda posición de los brazos). Otras sin embargo son específicas de cada una de ellas y se convierten así en su sello de identidad. En el caso de la escuela rusa denomina tercera posición de brazos a la quinta de la escuela francesa y del Método Cecchetti.

¹²⁶ No todas las escuelas de danza coinciden con la primera posición. La escuela cubana a esta la reconoce por posición preparatoria.

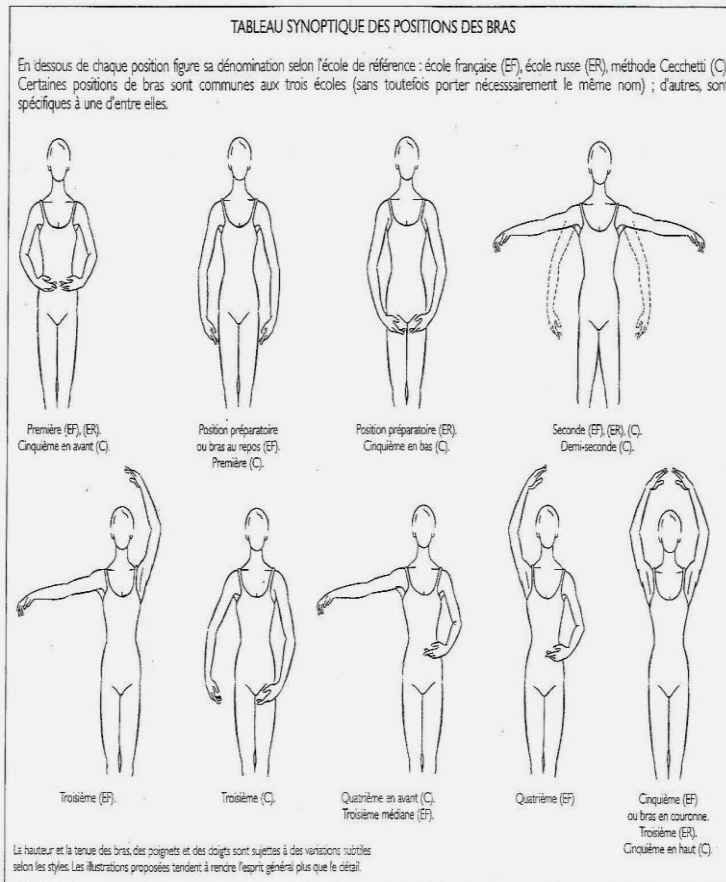


Ilustración 83. Cuadro sinóptico de las posiciones de los brazos según las tres grandes escuelas. Le Moal, 1999: 777.

Observemos algunos términos más en los que se identifican las diferentes escuelas: *à terre*: « La expresión *à terre*, término de la escuela francesa, o *par terre*, término de la escuela rusa, indica que un movimiento o una serie de movimientos se ejecutan en el suelo » (Le Moal, 1999: 163);

“*Écarté* es un término que designa en el Método Cecchetti una de las ocho orientaciones del cuerpo [...]» (Ibid: 564); « *En remontant* y *en descendant* son expresiones de la escuela francesa en referencia a la inclinación del escenario de la Ópera de París » (Ibid: 523); « El *grand jeté en tournant* se ejecuta igual que el *jeté entrelacé* de la escuela rusa” (Ibid: 589). “Los *ronds de jambe* [...] *à la hauteur*, que comienzan por un *dégagé devant* y terminan en *quatrième derrière*, son calificados respectivamente *grand rond de jambe soutenu* o *jeté* según la escuela francesa o rusa” (Ibid: 641); “El *pas de ciseaux*, salto ejecutado con un lanzamiento [...] es un término de la escuela rusa” (Ibid: 770).

Dictionnaire de la Danse, al igual que las demás obras expuestas en nuestro estudio, ofrece información sobre la historia de algunos términos. “El *pas assemblé*, practicado desde el siglo XVII, forma parte de los pasos fundamentales de la *belle danse*” (Ibid: 679); Desde el siglo XVII el calificativo *ballonné* forma parte del vocabulario de la *belle danse*. Entonces designaba una variante del *contretemps sauté* que finalizaba por un *jeté* denominado *contretemps ballonné* por Feuillet (Ibid: 685); “El *échappé* conocido desde el siglo XVII, es denominado al principio *pas dérobé*, luego, en 1700, *pas échappé* o *saillie*. En el siglo XVIII con Rameau, se convierte en

un paso compuesto de dos *échappés* en cuarta posición seguidos de un *assemblé*” (Ibid: 715); Del paso *emboîté*, nos informa que “en el siglo XVII y XVIII, “*emboëté*” designaba cualquier manera de cerrar en tercera posición. Rameau lo utilizaba para denominar una variante graciosa y delicada: el *pas de bourrée emboîté* (Ibid: 718). En la entrada *pas*, podemos leer: “A lo largo de los siglos, el *pas* ha conocido diversas acepciones, la más corriente ha sido la de un desplazamiento seguido de una sola toma de apoyo. Según Feuillet, *pas est ce qui marche d’un lieu en un autre*” (Ibid: 770). De las posiciones de los brazos expone que: “contrariamente a las posiciones de los pies codificadas en el siglo XVII, las de los brazos comienzan a desarrollarse en el siglo XIX y se codifican en el siglo XX” (Ibid: 777); “En los siglos XVI, XVII y XVIII los pasos son concebidos y denominados en relación estrecha con la música, con la que casan perfectamente tanto el movimiento como su carácter. De ahí las denominaciones: *pas courante, pas de gaillarde, pas de bourrée...* En los siglos XIX y XX, esta relación se rompe. Nuevos pasos son creados sin que su relación a la música sea necesariamente fundamental [...]” (Ibid: 769); “Los *ronds de jambe*, muy frecuentes en las coreografías de Feuillet bajo la triple apelación de *pas rond, rond de jambe, tour de jambes* y en Rameau bajo la de *ouverture des jambes*, formaron parte de

los pasos de la *belle danse* (Ibid: 641); “La *gargouillade* [...] es un paso brillante y difícil, y forma parte del vocabulario de la danza desde el siglo XVIII” (Ibid: 580).

Asimismo nos facilita conocer si un paso tiene otras denominaciones como por ejemplo en “*ailles de pigeon/pistolet*” (Ibid: 675). O también si un término adquiere varias acepciones. En este caso se definen cada una de ellas como por ejemplo en la entrada *fermé*: « posición en la que los dos pies están en contacto. La primera, segunda y tercera son posiciones *fermées*. La palabra designa también una manera de terminar el paso en la que se busca el cierre estando una pierna *dégagée à terre* o *en l’air* como *sissonne fermée* o *cabriole fermée* (Ibid: 574).

CAPÍTULO 3. CORPUS DE ESTUDIO

Este capítulo está dedicado al estudio científico del léxico¹²⁷ de la danza académica. Se pretende describir formal, semántica y funcionalmente el conjunto de unidades que pueden adquirir un valor terminológico. Se ha llevado a cabo un trabajo de recopilación y descripción sistemática de los términos. Se intenta dar respuesta así a las necesidades lingüísticas en el marco de la información y la comunicación profesional de la danza académica.

El corpus de estudio, como hemos comentado en el apartado de Metodología, ha sido elaborado mediante la consideración de principios léxicos y semánticos. Los términos observados proceden de manuales, tratados y diccionarios de danza académica, y abarcan la escuela francesa, italiana y rusa. Finalmente, centrándonos en los resultados obtenidos se analizarán los diferentes aspectos que caracterizan las unidades estudiadas.

¹²⁷ El léxico es el conjunto de palabras que forman una lengua y es estudiado por la lexicología. La lexicología se ocupa de establecer la lista de unidades terminológicas que constituyen el léxico, y de describir las relaciones entre estas unidades (Lehmann & Berthet, 1998: 3).

3.1. Elementos para la elaboración del corpus

Los elementos de estudio que hemos considerado para la elaboración del corpus son: entrada-transcripción fonética-etimología-significado no técnico en francés- significado no técnico en español-significado técnico en danza académica. La tabla del corpus está compuesta de dos columnas y seis filas. Quedará presentada de la siguiente manera:

entrada	
transcripción fonética	
etimología	
significado no técnico en francés	
significado no técnico en español	
significado técnico en danza académica	

3.1.1. Entradas

Como hemos comentado en la metodología, el corpus de estudio está constituido por 174 entradas, procedentes directa e indirectamente del francés. La organización alfabética

del corpus trata de inventariar las unidades léxicas simples y complejas que forman el alfabeto del vocabulario técnico de la danza académica. La presentación de las entradas responde a las siguientes necesidades: describir las unidades léxicas como autónomas tanto de forma como de contenido; dar cuenta de cómo se activan las unidades léxicas; explicar las relaciones que establecen con otros términos¹²⁸, y en algunos casos abordar la doble función de los términos.

Los más de 400 términos definidos en las 174 entradas han sido seleccionados y elegidos por su uso habitual e ininterrumpido, en las fuentes primordiales representativas de las tres grandes escuelas de danza académica: la escuela francesa, la italiana y la rusa¹²⁹. Dado que hay algunas discrepancias en el significado percibido, la ortografía y el uso entre las diferentes escuelas, con el fin de evitar la terminología imprecisa, el corpus estudia los términos desde una perspectiva de estandarización conceptual y denominativa.

¹²⁸ A lo largo de nuestro estudio emplearemos “término” con el sentido preciso de toda unidad léxica simple o compuesta.

¹²⁹ En el epígrafe 3.1.1.6. Significado en danza académica, detallamos las definiciones de las diferentes fuentes que presenta la tabla del corpus a partir de las 174 entradas.

3.1.1.1. Criterios de ordenación alfabética de las entradas y sus limitaciones

La ordenación de las entradas sigue el criterio alfabético. La “ch” no se trata independiente y queda englobada en la c, como por ejemplo en las entradas *chaîné*, *changement* o *chassé*.

Las unidades léxicas se ordenan por la forma masculina singular con indicación de ejemplos de uso de la variación genérica. Así, por ejemplo, la forma *allongée* estará ordenada en la entrada *allongé*, en el ejemplo de uso *arabesque allongée* o *quatrième allongée*.

Las entradas que contienen acepciones que se usan tanto en singular como en plural se encabezan por la forma singular. Como por ejemplo en, *battements*, *piqués*, *pirouettes*, *tours*... Si un término se usa solo en plural, como por ejemplo, *battements divisés en quarts* se ordena por esta forma.

Las unidades léxicas complejas, formadas por dos o más unidades léxicas simples o complejas, como por ejemplo *assemblé dessus* o *assemblé devant* que poseen una misma técnica de ejecución, aunque siguen el orden alfabético, no tienen una entrada independiente. Aparecen en el mismo bloque de familias de palabras como términos compuestos y se

describen en la entrada que la califica y que por tanto la define. Con este fin se establecen referencias cruzadas que aparecen en un gran número de entradas y están introducidas por “V” (véase) o “V tb (véase también). Como por ejemplo en la entrada *assemblé: assemblé battu (V battu); assemblé en avant (V en avant) o en arrière (V en arrière); assemblé porté de côté (V porté); assemblé en tournant (V en tournant)*...

En el caso de los *entrechats*, dado que la nomenclatura y su significado técnico varía especialmente de una escuela a otra, aparecen ordenados alfabéticamente, y se han tratado sus diferentes tipos: *entrechat cinq, entrechat huit, entrechat quatre, entrechat sept, entrechat six*...

Las unidades léxicas complejas, formadas por dos o más unidades léxicas simples o complejas, que se han considerado claramente deducibles de un bloque de familia de pasos, pero que poseen una técnica de ejecución diferente o compleja, siguiendo el orden alfabético, tienen entrada independiente. Como por ejemplo en: *assemblé soutenu, o sissonne double*.

También tienen entrada independiente los términos que han sido codificados por una sola escuela, pero que en la actualidad son reconocidos internacionalmente. Como por

ejemplo: *battements divisés en quarts; passé par terre; relevé lent...*

Considerando que el signo léxico es semánticamente simple y morfológicamente complejo, de cada uno de los vocablos que componen estas unidades léxicas complejas se estudia en cada uno de los casos: la transcripción fonética, la etimología, significado literal en lengua francesa y en español, y su significado en el vocabulario técnico (se excluyen del estudio los artículos y las preposiciones).

Las unidades complejas, compuestas por dos o más unidades léxicas, que se convierten en una unidad de léxico, siguiendo el orden alfabético, son tratadas en una entrada independiente. En estos casos se estudia: transcripción fonética, etimología, significado literal en lengua francesa y en español de la unidad léxica que no haya sido observada con anterioridad (se excluyen del estudio los artículos y las preposiciones *l', à, de, en y sur*). Como por ejemplo las unidades complejas: *cou de pied, sur; pas de ciseaux; saut de basque; temps de cuisson, etc.*

Se ordenan alfabéticamente palabra por palabra y se agrupan en una sola entrada las unidades léxicas complejas

consideradas como “expresiones”¹³⁰, y que se convierten en una unidad del léxico. De estas unidades se estudia: transcripción fonética, etimología, significado literal en lengua francesa y en español, y su significado en el vocabulario técnico (se excluyen del estudio los artículos y las preposiciones: *à, de, en, par, sur*). Como por ejemplo: *air, en l’; cloche, à, en; hauteur, à la; place, sur; tournant, en, etc.*

Las unidades léxicas simples y las unidades léxicas complejas que reciben diferentes denominaciones y un mismo significado en danza académica, siguiendo el orden alfabético, son tratadas en la misma entrada. Como por ejemplo en: *ailles de pigeon / pistolet, o adage / adagio*

En el caso de que algún término, con un mismo significado técnico, cambie su grafía por asimilación fonética según la escuela de referencia, será estudiado en una única entrada. Como por ejemplo en: *soussous/sus-sous /sous-sus*.

¹³⁰ Dado que, en algunas de estas expresiones, según la escuela de referencia las preposiciones pueden cambiar (*à terre, par terre...*) hemos decidido mantener la ordenación alfabética según la unidad léxica con mayor carga semántica.

3.1.1.2. Transcripción fonética

En el corpus de estudio nos hemos servido de la transcripción fonética del Alfabeto Fonético Internacional (API):

VOCALES				VOCALES NASALES			
SIGNOS	GRAFÍA	MODELO FRANCÉS	SONIDO VECINO EN CASTELLANO	SIGNOS	GRAFÍA	MODELO FRANCÉS	SONIDO VECINO EN CASTELLANO
[a]	a	patte	alma	[ã]	an	antenne	
[ɑ:]	â	âne	igual	am	am	champs	
[e]	é	été	compré	en	en	encens	
[ø]	e	regain		em	em	emprunt	
[ɛ]	è	flèche	miércoles	am	am	vendange	
	ai	raide		en	en	panpre	
	ei	pleine		em	em	indigence	
[ɛ:]	è	tête		in	in	décembre	
	ai	aigre		ain	ain	vin	
	ei	oreille		cin	cin	pain	
[i]	i, y	vite, mythe	ch/co	ya	ya	plein	
[i:]	i	abîme	marítimo	ym	ym	lynx	
[o]	o	dos	gato	in	in	ménage	
	au	auto	»	ain	ain	plainte	
	eau	beau	»	cin	cin	teinte	
[o:]	ô	rôle	cantó	on	on	son	
	au	haute	»	om	om	nombre	hombre
	eau	beau	»	on	on	fonte	
[ɔ]	o	flotte	rosa	un	un	un	
[ɔ:]	o	tort	amor	[ɔ̃]	um	humble	
[ø]	eu	peu		[ɔ̃:]			
	eux	eux		[ɔ̃:]			
[ø:]	eu	meule		[ɔ̃:]			
[œ]	œu	bauf		[ɔ̃:]			
[œ:]	eu	peur		[ɔ̃:]			
[u]	ou	mou	urrón	[ɔ̃:]			
[u:]	ou	jour	agudo	[ɔ̃:]			
[y]	u	lune		[ɔ̃:]			
[y:]	u, û	cure, mère		[ɔ̃:]			
	eu	eurent		[ɔ̃:]			
SEMIVOCALES Y UNIÓN DE VOCALES Y SEMIVOCALES				CONSONANTES			
SIGNOS	GRAFÍA	MODELO FRANCÉS	SONIDO VECINO EN CASTELLANO	SIGNOS	GRAFÍA	MODELO FRANCÉS	SONIDO VECINO EN CASTELLANO
[j]	i, y	lieu, yeux	ayuda	[b]	b	bon	bueno
[ɥ]	ui	huile		[d]	d	dos	doblar
[ɥa]	ua	habitu		[f]	f	force	fuerza
[wa]	oi	coi	guapa	[f]	ph	pharmacie	fatal
[wi]	oui	oui	cuadar	[g]	g (con a, o, u)	garantie	gana
[wɛ]	oin	oindre			gu	gomme	
[i:]	ille	résille			gu	guide	guión
[a:]	aille	travail	ay	[ɲ]	en	champagne	añadir
[ɛ:]	cille	treille	rey	[k]	c (con a, o, u)	carton, col, cure	cartón
[œ:]	œil	œil			qu	quantité	cálculo
	œuil	écritureil		[l]	l	lit	limón
				[m]	m	médaille	malo
				[n]	n	nature	nariz
				[p]	p	père	perder
				[r]	r	rencontre	
				[s]	s	soleil	paso
					c (con e, i, y)	citron	sin
					ç	garçon	sonido
				[ʃ]	ch	chance	mucho (sin f)
				[t]	t	timbre	zinta
				[v]	v	voile	
				[ʒ]	j	jardin	
					g (con e, i, y)	genou	
				[z]	z	garnison	
					s	zèbre	
					xi	deuxième	
				[gʒ]	x	Xavier	
				[ks]	x	préfixe	taxi

— OBSERV. El signo (:) colocado después de una vocal indica que esta vocal es larga.

Ilustración 85. Alfabeto Fonético Internacional (API). *Dictionnaire Moderne Français – Espagnol*. Garcia-Pelayo y Gross, (1991).

En cada entrada se facilita la transcripción fonética de cada uno de los vocablos que componen el término, incluyendo los artículos, las preposiciones y los adverbios. Como por ejemplo en la entrada *cou de pied, sur le*: [ku] [də] [pje] [syʁ] [lə].

Como muestra la tabla, el alfabeto francés consta de 26 letras. Carece de las letras castellanas *ch*, *ll* y *ñ*. La *ch* se considera en francés como un grupo de dos letras que constituye un solo sonido; *Ll* se considera como un único sonido y tiene el sonido de la *l* simple (*ballotté* se pronuncia [balɔtɛ]), y el sonido de la *ç* se asemeja a la pronunciación de la doble *s* o *s* sorda (*balançoire* se pronuncia [balɑ̃swa]). El acento tónico recae siempre en francés sobre la última sílaba cuando esta no es muda (*coupé, chassé, relevé*). Cuando esta es muda (es sin tilde), el acento tónico recae sobre la penúltima dejándose oír claramente la última consonante (*petite menée* se pronuncia [pətitmənɛ]). Las consonantes finales de las palabras no suelen pronunciarse. Pero, *l*, *f*, *c*, *r* se dejan generalmente oír al final de las palabras: *en dehors* [ɑ̃ dəɔ ʀ]. Hay, sin embargo, innumerables excepciones. Así, la *-r* no suena en la terminación del infinitivo de los verbos del 1º grupo (*plier* [plijɛ]), ni tampoco en las terminaciones en *-ier* de los polisílabos (*escalier* [ɛskalje]).

Cuando una palabra termina en consonante o *e* muda y la siguiente empieza por vocal o *h* muda, se leen generalmente ambas enlazadas como si formaran una sola (*petit adage* se pronuncia [pətitadaʒ]; *petit échappé* se pronuncia [pətiteʃape]). Toda consonante final conserva su sonido propio en el enlace de las palabras, salvo la *d* que al enlazar se pronuncia *t* (*grand écart* se pronuncia [grɑ̃tekaʁ]). Hay que señalar que aparte de las vocales orales en francés se pronuncian las vocales nasales cada vez que a la vocal + *n/m* le sigue una consonante (*changement* [[ɑ̃ʒmɑ̃]), o bien si vocal + *n/m* es final de palabra por ejemplo en *en* [ɑ̃]. En estos casos la consonante nasal no se pronuncia. Pero la *n/m* se pronunciará si le sigue una vocal como en *en avant* [ɑ̃avɑ̃].

Estas son sólo unas pinceladas sobre las dificultades que encuentran nuestros alumnos a la hora de pronunciar la terminología francesa de la danza académica.

3.1.1.3. Etimología

Fundamentarnos en el origen y la historia de los vocablos es conocer su etimología. En ciertos casos la etimología de las palabras ofrece bastante luz sobre la naturaleza y la esencia de las cosas, o de las acciones

designadas por aquellas voces, encontrándose en el origen de las mismas toda una acabada definición. Según afirma el historiador I. Beyres *Danzar viene del antiguo alto alemán danson es decir tirar a lo largo, extender y, metafóricamente, bailar danzar, saltar, brincar, moverse, hacerse alguna cosa con precipitación* (Beyres, 1946: 22-23).

Dada la larga historia escrita de algunos de nuestros términos (siglo XIV hasta nuestros días), observaremos el origen de los términos elegidos a partir de su significado original y su forma. Se estudia la etimología de cada uno de los vocablos que componen las unidades terminológicas (se excluye el estudio etimológico de los artículos, preposiciones o adverbios que acompañan al término).

3.1.1.3.1. Fuentes consultadas

Para llevar a cabo el estudio etimológico nos hemos servido de diversas fuentes, tanto en lengua francesa como en español, en papel o digitalizados, tales como: diccionarios etimológicos; obras de historia de la lengua francesa; obras de historia y diccionarios de danza; diccionarios antiguos y

modernos de lengua francesa, y vocabularios de estética y diccionarios multilingües en línea, y son los siguientes:

Bernard, M. (1862) *Les principales étymologies de la Langue Française*. Universidad de Oxford. Digitalizado 27 de Junio 2007 [Último acceso: 24/01/14].

Beyres De I. (1946). *Historia de la danza*. Barcelona. Editorial Vives.

Bloch, O. & Wartburg, W.Von. (1989). *Dictionnaire Étymologique de la de la Langue Française*, 8ª Édition. Paris. Presses Universitaires de France.

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. Accesible en: <http://www.cnrtl.fr/definition/> [Último acceso: 8/02/15].

Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, Frédéric Godefroy, 1880-1895. Accesible en: <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/> [Último acceso: [19/02/15].

Greimas, A.J. (1968). *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*. Paris. Librairie Larousse.

Greimas, A.J. (1979). *Dictionnaire de l'ancien français, le Moyen Âge*. Paris, Larousse.

Herrera, F. y Weber, M. (1995). *Dictionnaire de la Danse*. Valencia. Piles.

Le Littré *Dictionnaire de la langue française*, par É. Littré. Accesible en: <http://www.littre.org/> [Último acceso: 18/02/15].

Le Moal, Ph. (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris. Larousse.

Le Nouveau Petit Robert 1. (1993). *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Montréal. Dico Robert.

Le Robert *Dictionnaire Étymologique du Français*. (1994), par Jacqueline Picoche. Paris, Les Usuels du Robert Poche.

Petit Robert 2, (1997). *Dictionnaire Universel des Noms Propres*. Paris. Le Robert.

Reyna, F. (1967). *Dictionnaires des Ballets*. Paris. Librairie Larousse.

Reyna, F. (1981). *Historia del Ballet*. Madrid. Daimon.

Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris. Editions Presses universitaires de France.

Trésor de la Langue Française (TFL) (1994). Paris. Gallimard. Diccionario en línea. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. [Último acceso: 20/01/15].

Vaillant, L. (1942). *Histoire de la Danse*. Paris. Éditions d'Histoire et d'Art.

Walter, H. (1994). *L'Aventure des Langues en Occident*. Paris. Éditions Robert Laffont, S. A.

Wartwurg, W.v. (1971) (Dixième Edition). *Évolution et structure de la langue française*. Berne. Editions A. Francke S.A.

3.1.1.4. Significado no técnico en francés

Con el objetivo de describir formal, semántica y funcionalmente los términos que componen el léxico de la danza académica, se estudian las unidades que pueden adquirir valor terminológico y que por tanto, transmiten el conocimiento especializado. Se exceptúa el estudio de las unidades lingüísticas que pertenecen a la lengua natural, pero que carecen de valor semántico tales como las preposiciones y artículos que llevan algunos términos compuestos o algunas expresiones. Como por ejemplo en: *sur le cou de pied; saut de chat; tour en l'air*, o en: *avant, en; hauteur, à la; en descendant*, etc. Se indica la categoría gramatical, flexión de género y el significado literal en la lengua estándar de las formas de las unidades del léxico. Para ello, nos hemos servido de diccionarios monolingües de lengua francesa, tanto en papel, como en línea.

3.1.1.4.1. Fuentes consultadas

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.
Accesible en: <http://www.cnrtl.fr/definition/> [Último acceso: 28/01/15]

Larousse (2000). *Dictionnaire du Français d'aujourd'hui*. Paris. Éditions Larousse/Her.

Le Nouveau Petit Robert 1, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française* (1993). Montréal. Dicorobert.

Le Petit Larousse illustré (2000). Paris. Larousse.

Trésor de la Langue Française. (TFL) (1994). Paris. Gallimard. Diccionario digitalizado en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. [Último acceso: 20/01/15].

Petit Robert 2, (1987). *Dictionnaire Universel des Noms Propres*. Paris. Le Robert.

3.1.1.5. Significado no técnico en español

Con el objetivo de aproximarnos a los aspectos semióticos y comunicativos de las unidades terminológicas, se estudia las unidades léxicas que transmiten el conocimiento especializado y se dan en el seno de la lengua natural.

Por regla general, en cada entrada se expone su significado usual, tal y como lo podemos encontrar en los diccionarios de lengua común. Para indicar las palabras equivalentes del francés al español, y conocer su significado literal, utilizaremos diccionarios de idiomas bilingüe francés-español, tanto en papel, como en línea.

3.1.1.5.1. Fuentes consultadas

Diccionario Espasa Grand: español-francés francés-español (2000). Madrid. Espasa-Calpe S.A.

Diccionario francés-español en línea –Larousse – Larousse.fr. Accesible en: www.larousse.com/es/diccionarios/frances-español/ [Último acceso: 15/01/15].

García-Pelayo y Gross, R. y Testas, J. (1991). *Dictionnaire Moderne Français - Espagnol*. Barcelona. Larousse.

García-Pelayo y Gross, R. (2006). *Gran diccionario español-francés, francés español*. Barcelona. Larousse.

Larousse, (2009). *Diccionario General español-francés / français – espagnol*. Barcelona. Larousse Editorial, S.L.

Diccionario español-francés WordReference.com. Accesible en: www.wordreference.com/esfr/ [Último acceso: 19/01/15].

3.1.1.6. Significado técnico en danza académica

El léxico no es una simple lista de términos que solo se pueda ordenar por orden alfabético, se debe organizar a partir de los dos planos del significado y de la forma. Por tanto, para llevar a cabo el estudio de los términos en su significado de danza académica, hemos seguido los criterios de ordenación

alfabética de las entradas, y asimismo hemos tenido en cuenta las siguientes consideraciones:

- Las entradas definen y describen el vocabulario tradicional codificado por la escuela francesa, la italiana y la rusa.
- En cada entrada se expone el significado en danza académica tal y como lo podemos encontrar en las fuentes consultadas, teniendo en cuenta que:
 - Se traducen los textos escritos en lenguas extranjeras al español.
 - Se ha respetado la disposición gráfica y explicativa que el autor ha querido conferir a su obra.
 - En las ediciones traducidas al español, algunos términos (*arabesque, attitude, sissonne...*) son tratados en género masculino, mientras que en la original el término se presenta en femenino.
 - En la mayoría de los casos, en la definición del término se indica el origen del movimiento, su clasificación (pose, posición, giro, salto...), su técnica de ejecución, sus variantes.

- En las entradas se estudia el significado del término en sí mismo y las relaciones de sentido que mantiene con otros¹³¹.
- En la descripción de los aspectos técnicos de los movimientos o pasos se ha atendido, casi exclusivamente, al movimiento de las piernas.¹³²
- En cada definición se referencia la fuente y página consultada.

3.1.1.6.1. Fuentes consultadas

Los tratados, manuales y diccionarios en los que aparecen las unidades léxicas simples y complejas de nuestro corpus de estudio, son todos ellos textos especializados en nuestra materia. Se han utilizado ediciones en lengua francesa, inglesa e italiana y en español. Son obras didácticas ilustradas que exponen las aportaciones de las tres grandes escuelas de

¹³¹ En estos casos se establecen referencias cruzadas introducidas por “V” (véase) o “V tb” (véase también).

¹³² En el Capítulo 2 se ilustran y describen los conceptos teóricos, las posiciones de los pies, piernas, brazos, *arabesques...* de las tres escuelas de danza académica.

danza académica: la italiana, la rusa y la francesa, a la normalización y codificación del vocabulario de la danza académica.

El orden que se ha establecido en los 9 textos seleccionados atiende al año de publicación de la edición original, según se ha expuesto en el Capítulo 2, y aparece en la tabla con el nombre de su autor/a. En la tablas que mostramos a continuación se cita de cada fuente consultada: autor - título / año edición - escuela- lengua y número de entradas:

autor- título / año edición	Grazioso Cecchetti. <i>La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti</i> . 1997 (Vol. 1) - 1998 (Vol. 2)
escuela	italiana
lengua	francesa
número de entradas	148

título / año edición	<i>Las Bases de la Danza Clásica</i> , 1961.
autor	Agripina Vaganova
escuela	rusa
lengua	española

número de entradas	108
--------------------	-----

título / año edición	<i>Technique de la Danse, 1948</i>
autor	Marcelle Bourgat
escuela	francesa
lengua	francesa
número de entradas	26

título / año edición	<i>Tratado de Danza Académica, 1971.</i>
autor	Serge Lifar
Escuela	francesa
Lengua	española
número de entradas	83

título / año edición	<i>Gramática de la Danza Clásica, 1974</i>
Autor	Geneviève Guillot y Germaine Prudhomeau
Escuela	francesa
Lengua	española

número de entradas	135
--------------------	-----

título / año edición	<i>Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet</i> , 1982
Autor	Gail Grant
Escuela	vocabulario de las tres escuelas
Lengua	Inglesa
número de entradas	111

título / año edición	Terminologie de la danse classique, 1987
Autor	Jaqueline Challet-Hass
escuela	francesa
lengua	francesa
número de entradas	108

título / año edición	<i>Les verbes de la danse</i> , 1991
autor	Suzanne De Soye
escuela	francesa
lengua	francesa

número de entradas	45
--------------------	----

título / año edición	<i>Dictionnaire de la Danse: La danse en Occident, de la Renaissance au XXe siècle, 1999</i>
autor	Philippe Le Moal
escuela	francesa
lengua	francesa
número de entradas	100

3.2. Índice de entradas

1. adage
2. ailes de pigeon / pistolet
3. air, en l'
4. allegro
5. allongé
6. aplomb
7. arabesque
8. arrière, en
9. arrondi
10. assemblé
11. assemblé soutenu
12. attitude
13. avant, en

14. balancé
15. balançoire
16. ballon
17. ballonné
18. ballotté
19. bas, en
20. bateau
21. battement
22. battements divisés en quarts
23. batterie
24. battu
25. brisé
26. brisé Télémaque
27. cabriole
28. cambré
29. chaîné
30. changé
31. changement
32. chassé
33. cloche, à, en,
34. coda
35. composé
36. contretemps
37. côté, de
38. cou de pied, sur le
39. coupé
40. coupé jeté en tournant

41. croisé
42. croix, en
43. déboulés
44. décalé
45. dedans, en
46. dégagé
47. dehors, en
48. demi
49. derrière
50. descendant, en
51. dessous
52. dessus
53. détiré
54. détourné
55. devant
56. développé
57. diagonale, en
58. double
59. écarté
60. échappé
61. effacé
62. élané
63. élevé
64. emboîté
65. enchaînement
66. entrechat
67. entrechat cinq

68. entrechat huit
69. entrechat quatre
70. entrechat sept
71. entrechat six
72. entrechat trois
73. entrelacé
74. enveloppé
75. épaulé
76. épaulement
77. étiré
78. face, de, en
79. failli
80. fermé
81. flic flac
82. fondu
83. fouetté
84. frappé
85. gargouillade
86. glissade
87. glissé
88. grand
89. grand écart
90. hauteur, à la
91. jeté
92. jeté battement
93. manège, en
94. ouvert

95. pas
96. pas couru
97. pas de basque
98. pas de bourrée
99. pas de chat
100.pas de cheval
101.pas de ciseaux
102.pas de deux
103.pas de poisson
104.pas de polka
105.pas de valse
106.pas marché
107.passé
108.passé par terre
109.passe-pied
110.penché
111.petit
112.petits battements sur le cou de pied
113.petite menée
114.piétinements
115.piqué
116.pirouette
117.place, sur
118.plié
119.pointe
120.pointé
121.port de bras

122.porté
123.pose
124.posé
125.poussé
126.promenade
127.quatrième, à la
128.raccourci
129.ramassé
130.relevé
131.relevé lent
132.remontant, en
133.renversé
134.retiré
135.révèrece
136.révoltade
137.rond de jambe
138.royal
139.saut de basque
140.saut de biche
141.saut de chat
142.saut de l'ange
143.saut du faon
144.sauté
145.sautillée
146.seconde, à la
147.serré
148.simple

149.sissonne
150.soubresaut
151.soulevé
152.souplesse
153.soussous/sus-sous /sous-sus
154.soutenu
155.suite, de
156.suivi
157.temps
158.temps de bottes
159.temps de cuisse
160.temps de flèche
161.temps de pointes
162.temps levé
163.temps lié
164.temps relevé
165.tendu
166.terre, à, par
167.tire-bouchon
168.tombé
169.tour
170.tour à l'italienne
171.tour en l'air
172.tournant, en
173.variation
174.volé

3.2.1. Listado de abreviaturas utilizadas

adj.	adjectif	adjetivo
adv.	adverbe	adverbio
art.	article	artículo
dér.	dérivé	derivado
dés.	désinence	desinencia
empr.	emprunt	préstamo
fém.	féminin	femenino
fr.	français	francés
it.	italien	italiano
masc.	masculin	masculino
mus.	musique	música
n.	nom	nombre
p.	page	página
part.	participe	participio
pl.	pluriel	plural
pp.	pages	páginas
préf.	préfixe	prefijo
subst.	nom	substantivo
suff.	suffixe	sufijo
trans.	transitif	transitivo
v.	verbe	verbo
V.	voir	ver
Vol.	volume	volumen
V. tb	Voir aussi	Ver también

3.3. Tabla del Corpus

entrada	adage / adagio
transcripción fonética	[ada:ʒ]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - <i>adage</i>, 1529; empr. du latin <i>adagium</i> - <i>adagio</i>, 1726; empr. de l'it. <i>adagio</i>, composé de <i>adagio</i> "à l'aise"
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>adage</i>, <i>subst. masc.</i> maxime pratique ou juridique, et populaire; <i>subst. masc.</i> suite de mouvements exécutés sur un mouvement lent - <i>adagio</i>, <i>adv.</i> et <i>subst. masc. adv.</i> indication de mouvement lent; <i>subst. masc.</i> morceau o pièce musicale à exécuter dans ce tem
significado no técnico en español	adagio
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Adage</i> , es una composición coreográfica que encadena, en un conjunto armonioso, pasos y movimientos de danza que deben producirse muy

lentamente en una acción constante y una actitud eurítmica, Vol.2, p.135.

Vaganova: El fin del trabajo del *adagio* es la obtención de la estabilidad o *aplomb* (V *aplomb*) y el desarrollo de la flexibilidad, por lo que le es propio un ritmo lento. En el *petit adagio* se combina *développés* (V *développé*) con *battements fondus* (V *fondus*), *ronds de jambe* (V *rond de jambe*), giros... En el *grand adagio* los movimientos tienen mayor dificultad técnica *battements divisés en quarts* (V *battements divisés en quarts*), *arbasques* (V *arabesque*), *attitudes* (V *attitude*)... p.28.

Lifar: El *adagio* debe su nombre al ritmo de la música que le acompaña. Comprende movimientos lentos, majestuosos, de largo desarrollo y reposa sobre una infinidad de actitudes. El *adagio* está reservado casi exclusivamente a la bailarina, sola o (más a menudo) con su pareja que la sostiene, la levanta y la lleva, sirviendo de contraste a su ligereza, p. 16.

	<p>Guillot-Prudhomeau: La palabra <i>adage</i> deriva del término musical <i>adagio</i>, pero el ritmo actual del <i>adage</i> es a veces más lento que el del tempo <i>adagio</i> y corresponde entonces al largo o al lento. El sentido y el empleo del <i>adage</i> varían mucho en el curso del desarrollo de la danza clásica. Los <i>adages</i> solos, trabajados en clase, son una serie de movimientos o poses ejecutados con un ritmo lento y recurriendo esencialmente al equilibrio y al sostenimiento de las piernas, p.195.</p> <p>Grant: <i>Adage</i> es una palabra francesa derivada del itliano <i>adagio</i>. Los maestros de ballet ingleses utilizan <i>adage</i>, de la adaptación francesa, sin embargo los americanos el término original itliano <i>adagio</i>, p.1.</p> <p>Le Moal: <i>Adage</i> o <i>adagio</i> es un conjunto de movimientos amplios ejecutados en un tiempo lento, p.674.</p>
--	--

entrada	ailes de pigeon/pistolet
---------	--------------------------

transcripción fonética	[ɛl] [də] [piʒ ɔ̃] / [pistɔlɛ]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - du latin <i>ala</i> - du bas latin <i>pīpiōnem</i> - dér. de <i>pistole</i>; suff. <i>-et</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. fém.</i> membre qui permet à la plupart des oiseaux et des insectes et à quelques mammifères de voler. - <i>subst. masc.</i> oiseau domestique granivore de la famille des Colombidés, au vol rapide et facile - <i>subst. masc.</i> arme à feu portative, à canon court
significado no técnico en español	alas de paloma / pistola
significado técnico en danza académica	Grant: El bailarín realiza una <i>cabriole devant</i> (V <i>cabriole</i>), las piernas cambian y realizan un nuevo batido, y vuelven a cambiar una vez más antes de descender, las dos piernas han de estar bien extendidas, p. 1.

	Le Moal: Salto batido que se realiza a partir de una <i>cabriole</i> (V <i>cabriole</i>). Este término es denominado también <i>pistolet</i> , p.675
--	--

entrada	air, en l'
transcripción fonética	[ɛ:ʀ] [ã] [l]
etimología	du latin <i>aer, -eris</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> air en tant qu'espace au-dessus du niveau du sol
significado no técnico en español	en el aire
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>En l'air</i> indica que el paso se ejecuta saltando, como en <i>tour en l'air</i> (V <i>tour en l'air</i>) o que la pierna que realiza el movimiento se encuentra en el aire, como en <i>rond de jambe en l'air</i> (V <i>rond de jambe</i>) Vol.1, p.57. Vaganova: Indica que el movimiento o el paso se

	<p>realiza en el aire, como por ejemplo, <i>rond de jambe en l'air</i> (V <i>rond de jambe</i>) o <i>tour en l'air</i> (V <i>tour en l'air</i>) p.64.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>En l'air</i>, indica que la pierna libre está en el aire, o que el movimiento o el paso se ejecutan saltando, p.26.</p> <p>Grant: En el aire. Indica: (1) que un movimiento es realizado en el aire: por ejemplo <i>tour en l'air</i> (V <i>tour en l'air</i>); (2) que la pierna que trabaja, después de comenzar abriendo en segunda o cuarta posición en el suelo, se eleva, p.1.</p> <p>Le Moal: Expresión que indica que un movimiento o paso se ejecuta sin contacto con el suelo, o que la pierna libre trabaja o se coloca <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>), p.718.</p>
--	---

entrada	allegro
transcripción fonética	[alegro] ou [all-]

etimología	it. <i>allegro (allègre)</i> mus. attesté comme subst. « temps et mouvement un peu animés »
significado no técnico en francés	<i>adv.</i> terme de musique emprunté de l'It., pour marquer les endroits où l'exécution de la voix et des instruments doit être gaie et vive; <i>subst. masc.</i> morceau exécuté dans ce tempo.
significado no técnico en español	allegro
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Allegro</i>, es un término general que, a partir de un simple paso, comprende toda la parte dinámica del estudio de la danza, del encadenamiento y de la variación, Vol.2, p.135.</p> <p>Vaganova: Quiero subrayar algo sobre el <i>allegro</i> y su significado. En él se encuentra el fundamento de la ciencia de la danza y toda su complicación son la base de la futura perfección. Las variaciones como la mayoría de los bailes en “solo” o en “conjunto” se basan en el <i>allegro</i>, p.28.</p> <p>Lifar: El <i>allegro</i> es el <i>tempo di bravura</i> de las grandes variaciones, constituido especialmente de</p>

	<p>pasos, movimientos saltos y <i>batterie</i> (V <i>batterie</i>), p.17.</p> <p>Grant: Palabra italiana. Este término se aplica a movimientos vivos y rápidos, p.2.</p> <p>Challet-Hass: El <i>allegro</i> es un <i>enchaînement</i> (V <i>enchaînement</i>) de pasos con recorrido, saltados y/o batidos, ejecutados con un ritmo rápido, p.11.</p> <p>Le Moal: Encadenamiento de movimientos ejecutados en un tiempo rápido y vivo, 675.</p>
--	--

entrada	allongé
transcripción fonética	[alɔ̃ʒe]
etimología	1160 sens général <i>alonger</i> « rendre plus long » dér. de <i>long</i> ; préf. <i>a-</i> .
significado no técnico en francés	<i>part. passé d'allonger et adj.</i> rendre plus long par addition ou étirement, augmenter le volume.
significado no	alargado

técnico en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En <i>quatrième devant allongée</i> la pierna de delante está en <i>plié</i> y soporta todo el peso del cuerpo; la otra pierna queda bien alargada detrás, la planta del pie reposa en el suelo, p.76.</p> <p>Lifar: La <i>primera arabesque</i> se llamaba también, en otro tiempo, <i>arabesque ouverte (V ouverte)</i> o <i>allongée</i>, p.82.</p> <p>Challet-Hass: Un <i>arabesque</i> se denomina <i>allongée</i> cuando el cuerpo se inclina un poco hacia delante y la pierna libre, extendida en cuarta posición detrás conserva su altura inicial, p.12.</p>

entrada	aplomb
transcripción fonética	[aplɔ̃]
etimología	compusé de <i>plomb</i> y de la préposition <i>à</i>
significado no técnico	<i>subst. masc. répartition régulière du poids, équilibre, stabilité.</i>

en francés	
significado no técnico en español	aplomo, equilibrio
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Por <i>aplomb</i> del cuerpo, se entiende la posición del cuerpo en vertical, atravesada por una línea imaginaria perpendicular que parte del centro de la cabeza. No se puede tener <i>aplomb</i> sino se posee equilibrio, Vol.2, p.135.</p> <p>Vaganova: El <i>aplomb</i> o equilibrio, es la habilidad del bailarín para mantenerse en una determinada posición a pie plano, media punta o puntas. El <i>aplomb</i> en danza es un principio fundamental, p.46.</p> <p>Le Moal: Estado de equilibrio del cuerpo según una alineación vertical, p.677.</p>

entrada	arabesque
transcripción fonética	[arabesk]

etimología		1546 empr. de l'it. <i>arabesco</i> , dér. de <i>arabo</i>
significado técnico en francés	no	<i>subst. fém.</i> ornement d'architecture, de peinture, de sculpture, représentant uniquement des motifs géométriques ou végétaux chez les arabes, mais également des figures d'hommes et d'animaux chez les anciens et les artistes européens
significado técnico en español	no	arabesco
significado técnico en danza académica	danza	<p>Cecchetti: En la pose <i>arabesque</i>, el cuerpo se sostiene por una sola pierna extendida o en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) mientras que la otra se encuentra extendida en <i>quatrième derrière</i> (V <i>quatrième</i>), Vol.1, p.94. La posición particular de los brazos, siempre extendidos completamente, con las palmas de las manos siempre orientadas hacia el suelo, establece y define la pose <i>arabesque</i>. Hay 5 <i>arabesques</i> fundamentales; se efectúan <i>ouvertes</i> (V <i>ouvert</i>), o <i>croisées</i> (V <i>croisé</i>), según la posición del cuerpo en relación a la pierna levantada o en punta en el suelo, Vol.2, p.13.</p> <p>Vaganova: <i>Arabesque</i> es una de las poses básicas</p>

de la danza clásica actual. El cuerpo se apoya sobre una pierna, la otra extendida se aleja del suelo y se eleva a una altura no menor de 90º, el torso está inclinado hacia delante. Los principales *arabesques* adoptados en nuestros bailes son cuatro, p.81-82.

Lifar: En la pose *arabesque* el peso del cuerpo está sobre una pierna, la otra se extiende hacia atrás, bien estirada la rodilla. Las *arabesques* pueden variarse hasta el infinito, y esta variedad me ha permitido, en parte, realizar la reforma neoclásica introduciendo, principalmente en nuestro vocabulario, *arabesques penchées* (V *penché*), *arabesques étirées* (V *étiré*), *arabesques poussées* (V *poussé*), p.82.

Bourgat: *L'arabesque* es una elegante figura de danza empleada frecuentemente en los ballets románticos y modernos, la pierna alargada está levantada detrás. En nuestra escuela distinguimos: *l'arabesque ouverte* (V *ouvert*) y *l'arabesque croisée* (V *croisé*). En ambos casos, *l'arabesque* se presenta de perfil, la pierna levantada está en

	<p>cuarta posición detrás, p.53.</p> <p>Challet-Hass: En la pose <i>arabesque</i> una pierna está de apoyo, la otra está colocada en cuarta posición detrás. La dirección del cuerpo y la posición de los brazos define las diferentes formas de <i>arabesques</i>, p.12.</p> <p>Le Moal: <i>Arabesque</i> es una pose en apoyo sobre una pierna, mientras que la otra está extendida detrás <i>à terre</i> (V <i>à terre</i>) o <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>), a diferentes alturas. <i>Arabesque</i> obedece a reglas de estética propias de cada escuela que codifican distintamente la posición de los brazos, de la cabeza, de los hombros y el busto en general, p.678.</p>
--	---

entrada	arrière, en
etimología	bas latin <i>adretio, arredro</i> composé de <i>ad</i> (à) et de <i>retro</i> « en arrière »
transcripción fonética	[aRʝɛ:R] [ã]

significado no técnico en francés	<i>adv. de lieu, exprime la direction opposée à celle où l'on va, où l'on regarde</i>
significado no técnico en español	atrás, hacia atrás
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>En arrière</i>, indica que hay que hacer un recorrido retrocediendo en relación al público, Vol.2, p.94. <i>L'assemblée</i> es <i>en arrière</i> cuando la pierna desde la quinta detrás se desprende en <i>quatrième derrière</i> para volver a colocarse en quinta detrás, Vol.2, p.13. En el <i>chassé en arrière</i>, el bailarín, desde la quinta posición, desliza el pie en <i>quatrième derrière</i> desplazando todo el peso del cuerpo sobre esta pierna, la otra pierna queda en <i>quatrième devant</i> con la punta en el suelo; seguidamente se reúne con la de detrás, cerrando en quinta posición, Vol.2, p.17.</p> <p>Vaganova: Indica que la pose, el movimiento o el paso se realiza hacia detrás. El <i>assemblée</i> se hace <i>en arrière</i> de la siguiente manera: desde quinta posición, pierna derecha delante, llevar esta pierna</p>

	<p>en segunda posición y para terminar ponerla detrás, p.101.</p> <p>Lifar: El <i>jeté fermé</i> (V <i>jeté</i>) es <i>en arrière</i> cuando comenzando desde la quinta posición, pie derecho detrás, lanza la pierna izquierda al lado y salta sobre esta pierna mientras que la derecha se levanta a la altura en que estaba la izquierda. Después se baja en <i>plié</i> (V <i>plié</i>), y el pie derecho se coloca detrás, en quinta posición, p.104.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>En arrière</i>, indica que el movimiento se ejecuta hacia detrás, como por ejemplo en <i>cambré en arrière</i> (V <i>cambré</i>), p.20.</p> <p>Grant: Hacia detrás. Usado para indicar que un paso es ejecutado moviéndose hacia detrás en relación a la audiencia. Como, por ejemplo, en <i>glissade en arrière</i> (V <i>glissade</i>), p.5.</p>
--	--

entrada	arrondi
transcripción fonética	[aRɔ̃di]

etimología	dér. de <i>rond</i> ; <i>préf. a-</i> ; dés. <i>-ir</i> .
significado no técnico en francés	<i>adj.</i> qui a pris, qui présente une forme (approximativement) ronde
significado no técnico en español	redondeado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En los <i>battements arrondis</i>, la pierna pasa de la cuarta delante a la segunda, y de esta a la cuarta detrás por un movimiento circular, luego entra en quinta posición, p.63. Los <i>grands battements arrondis</i> exigen a la pierna un movimiento de gran amplitud: esta se eleva a la cuarta delante <i>à la hauteur (à la hauteur)</i> y se lleva a la segunda por un movimiento circular, luego desciende y cierra en quinta detrás. Pueden ejecutarse igualmente con la pierna a la segunda posición, llevándola a la cuarta posición delante para descender seguidamente y cerrar en quinta delante Vol.1, p.63.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>battement arrondi</i> se ejecuta saliendo de la posición de partida, por el</p>

pasaje de la pierna extendida a las posiciones derivadas cuarta delante, segunda y cuarta atrás *en dehors* (V *en dehors*), o a las posiciones cuarta atrás, segunda y cuarta delante si es *en dedans* (V *en dedans*), con retorno a la posición o pasaje en primera si se encadenan varios *battments arrondis*. La pierna no se detiene en ninguna posición, el pie describe un círculo situado en un plano oblicuo, de ahí el nombre del paso. Se asemeja a los *ronds de jambe* (V *rond de jambe*), p.45.

Challet-Hass: El *petit battement arrondi* se realiza de la siguiente manera: a partir de quinta posición, pie derecho delante, en un solo movimiento, lanzar la pierna derecha en cuarta delante *à la demi-hauteur* (*à la hauteur*) y abrirla vivamente a la segunda a la misma altura; reposar la punta del pie derecho en el suelo y cerrar en quinta posición, pie derecho detrás del izquierdo. Se puede continuar el movimiento hasta la cuarta posición detrás *à la demi-hauteur*. El *petit battement arrondi* difiere del *rond de jambe à la demi-*

	<p><i>hauteur</i> por su rapidez durante su ejecución: el <i>rond de jambe</i> (V <i>rond de jambe</i>) se hace con un movimiento lento y regular, p.105.</p> <p>De Soye: En los <i>battements arrondis</i>, desde la cuarta posición delante, pasando por la segunda hasta llegar a la cuarta detrás, o desde la cuarta posición detrás, pasando por la segunda hasta llegar a la cuarta delante la pierna describe una curva, p. 15.</p>
--	---

entrada	assemblé
transcripción fonética	[asãble]
etimología	assembler, latin, populaire <i>assimulare</i> mettre ensemble, de <i>simul</i> « ensemble »
significado no técnico en francés	<i>part. passé d'assembler, et adj.</i> mettre ensemble des personnes ou des choses auparavant isolées
significado no técnico	reunido, juntado

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: A excepción de los <i>assemblés soutenus en tournant</i> (que poseen un técnica diferente), la estructura y técnica de los <i>assemblés</i> es única: flexionando las rodillas, se levanta una pierna extendida, luego enderezando vigorosamente la rodilla de la otra pierna, se ejecuta un salto, durante el cual la pierna levantada se reúne con la otra cayendo sobre los dos pies muy juntos. Los <i>assemblés</i> se realizan de diferentes maneras: <i>devant</i> (V <i>devant</i>) o <i>derrière</i> (V <i>derrière</i>); <i>en avant</i> (V <i>en avant</i>) o <i>en arrière</i> (V <i>en arrière</i>), <i>porté</i> (V <i>porté</i>), <i>demi-assemblé</i> (V <i>demi</i>), <i>battu</i> (V <i>battu</i>), <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>), Vol.2, pp.12-13.</p> <p>Vaganova: El <i>assemblé</i> se puede ejecutar en todas las direcciones, con o sin cambio de pie <i>petit</i> (V <i>petit</i>) o <i>grand</i> (V <i>grand</i>), p.100.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El principio de los <i>assemblés</i> es exactamente lo inverso del de los <i>sissonnes</i>: una pierna está en el aire, el bailarín salta y cae sobre los dos pies juntos. Existen diferentes tipos de</p>

assemblés, assemblés a la segunda devant (V devant) o derrière (V derrière), assemblés en cuarta devant o cuarta derrière. Los assemblés sin cambio de pie se hacen cuando el bailarín en quinta, pie derecho delante, levanta la pierna derecha a la segunda y cae en quinta pie derecho delante; atrás cuando levanta la pierna izquierda. Se pueden ejecutar a pequeña o gran altura, en descendant (V en descendant) o en remontant (V en remontant), en tournant (V en tournant) o battus (V battus), pp.92-94.

Grant: *Assemblé* es un paso en el que la pierna que trabaja se desliza en cualquier dirección antes de reunirse en el aire con la pierna de base. Los dos pies finalizan simultáneamente en quinta posición, p.6.

Challet-Hass: Los *assemblés* forman el grupo de los saltos que se ejecutan de un pie a dos pies, verticalmente, sin desplazamiento horizontal del cuerpo. Se pueden ejecutar de diferentes maneras: *dessus (V dessus), dessous (V dessous), portés (V portés)*... p.15.

	<p>De Soye: Los <i>assemblés</i> son saltos que parten de un pie y finalizan en los dos pies. A partir de una pierna deslizada al lado, delante o detrás, se salta vericalmente. Las piernas se reunen en el aire y se descende al suelo con los pies juntos, p.16.</p> <p>Le Moal: Salto de un pie a dos pies, con desplazamiento vertical, ejecutado <i>à la demi-hauteur (à la demi-hauteur), petit assemblé, o à la hauteur (à la hauteur), grand assemblé.</i> Cualquiera que sea la posición de salida, la pierna libre se desliza antes del salto y se une con la otra antes de caer las dos juntas al suelo en una posición <i>fermée (V fermé)</i>, p.679.</p>
--	---

entrada	assemblé soutenu
transcripción fonética	[asãble] [sutny]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>assemblé</i>) - (V <i>soutenu</i>)
significado no técnico	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>assemblé</i>) - (V <i>soutenu</i>)

en francés	
significado no técnico en español	reunido, sostenido
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>assemblé soutenu</i> es diferente de todos los demás <i>assemblés</i>, ya que no puede ejecutarse saltado, y su técnica de ejecución es muy particular; de todas formas parte de la familia de los <i>assemblés</i> (V <i>assemblé</i>) en razón de una cierta analogía, Vol.2, p.13. El <i>assemblé soutenu</i> puede realizarse <i>en dehors</i> o <i>en dedans</i>, según se desprenda el pie que está detrás (<i>en dedans</i>) o el de delante (<i>en dehors</i>) y se coloque, delante o detrás del otro, cruzándolo. Luego se sube sobre las medias puntas y se efectúa un giro del lado de la pierna que la cruza, en el momento en que los talones se posan sobre el suelo, los pies quedan muy juntos en la posición de salida, Vol.2, p.136.</p> <p>Vaganova: <i>Assemblé soutenu</i>: Colocarse en quinta posición, pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>); desviar la pierna derecha, resbalando con la punta hacia el costado, volver la pierna de nuevo</p>

en quinta posición, saltando sobre la punta de ambos pies, la izquierda delante. Impulsarse enérgicamente con el talón de la pierna izquierda. Descender en *demi-plié* en quinta posición y continuar con la pierna izquierda, p.101.

Guillot-Prudhomeau: Los *assemblés soutenus* se parecen poco a los *assemblés* (V *assemblé*). La bailarina en quinta, pie derecho delante, desprende ligeramente la pierna derecha en cuarta y salta para volver a caer en punta llevando el pie izquierdo en punta delante del derecho; gira sobre las dos puntas, sin mover los pies, y vuelve a encontrarse de frente pie derecho delante; luego baja de las puntas en quinta apoyada y puede empezar de nuevo, p.140.

Le Moal: En los *assemblés soutenus*, después de un *plié* (V *plié*) la pierna libre se desliza y se junta con la otra, extendiendo completamente las rodillas, sobre las puntas o las medias puntas, después las dos piernas juntan descienden a una posición *fermée* (V *fermé*), p.679.

entrada	attitude
transcripción fonética	[atityd]
etimología	attitude, 1637, d'abord terme des arts plastiques; d'où le sens moderne depuis 1796; empr. de l'it. <i>attitudine</i> , (qui a aujourd'hui les mêmes sens que le français), empr. lui-même du latin de basse <i>aptitūdo, -inis "aptitude"</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> manière de tenir son corps, position que l'être animé lui donne, par ses propres réactions, sans contrainte extérieure.
significado no técnico en español	actitud, postura
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En general, su significado es más bien vago, pero para la danza es una pose precisa y bien definida: el cuerpo está bien sujeto, reposa sobre la pierna extendida, mientras que la otra bien <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) está levantada en <i>quatrième derrière</i> (V <i>quatrième</i>) con la rodilla flexionada y la punta del pie forzada hacia abajo. En relación a la

dirección del cuerpo, *l'attitude* es llamada *ouverte* (V *ouvert*) o *croisée* (V *croisé*) o *de face* (V *de face*). Las *attitudes* se efectúan igualmente sobre la punta, *en tournant* (V *en tournant*), *pliées* (V *plié*) o saltadas, Vol.1, p.94.

Vaganova: Con la palabra *attitude* se define la pose sobre una pierna mientras que la otra está levantada a 90º y apartada hacia atrás en posición doblada. Según la dirección del cuerpo puede realizarse *croisée* (V *croisé*) o *effacée* (V *effacé*), p.80.

Lifar: Se entiende por *attitude* una postura en equilibrio sobre una pierna, estando la otra levantada a 90º y flexionada por la rodilla. Hay dos clases de *attitudes*: *attitude croisée* (V *croisé*) y *attitude effacée* (V *effacé*), p.77.

Bourgat: La expresión *attitude* define una posición especial del cuerpo: la bailarina se encuentra en estado de equilibrio sobre una sola pierna, mientras que la otra esta levantada y flexionada hacia atrás a la altura de los riñones, el busto bien

recto, los brazos alrededor redondeados se mantienen elevados. La bailarina de Degas, y el Géni de la Bastille son conocidas representaciones, p.54.

Guillot-Prudhomeau: *Attitude* es una pose compleja, es decir, aquella formada por la combinación de posiciones de diversas partes del cuerpo, por extensión, su nombre se aplica a la posición de las piernas que estas poses comportan. En *attitude* una pierna está levantada doblada en cuarta atrás con el cuerpo derecho. Se distinguen dos *attitudes* clásicas: *attitude ouverte* (V *croisé*) y *l'attitude croisée* (V *croisé*), p.35-36.

Challet-Hass: En la pose *attitude*, una pierna se encuentra en apoyo, la otra pierna ligeramente flexionada, está levantada en cuarta posición delante, en cuarta posición detrás, o al lado p.21.

Le Moal: Pose en apoyo sobre una pierna mientras que la otra, ligeramente flexionada, está levantada delante, detrás o al lado. En la *demi-attitude*, la pierna libre está a media altura, p.679.

entrada	avant, en
transcripción fonética	[ãnavã]
etimología	empr. au bas latin <i>abante</i>
significado no técnico en francés	<i>locution adv.</i> indiquant un mouvement directif local ouvert dans la direction où l'on va, où l'on regarde, <i>ou préposition.</i> Indique la position par rapport à quelqu'un ou à quelque chose placé devant
significado no técnico en español	hacia delante
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>En avant</i> , es una dirección de movimiento. Indica que hay que hacer un recorrido avanzando hacia delante como, por ejemplo, en el <i>assemblé en avant</i> : el <i>assemblé</i> es <i>en avant</i> cuando la pierna desde la quinta posición delante se desliza en cuarta posición delante para volver a colocarse en quinta delante, Vol.2, p.13; En el <i>chassé en avant</i> , el bailarín, desde la quinta posición, desliza el pie en cuarta delante

	<p>desplazando todo el peso del cuerpo sobre esta pierna, la otra pierna queda en cuarta detrás con la punta en el suelo; seguidamente se reúne con la de delante, cerrando en quinta posición, Vol.2, p.17.</p> <p>Vaganova: Indica que el movimiento o paso se ejecuta hacia delante, como por ejemplo en el <i>grand jeté en avant (V grand)</i>, p.104.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>En avant</i>, indica que el movimiento se ejecuta hacia delante, como por ejemplo en <i>penché en avant (V penché)</i>, p.19.</p> <p>Grant: Indica la dirección en la ejecución de un paso en relación a la audiencia. Como por ejemplo en <i>sissonne fermée en avant (V fermée)</i> p.11.</p>
--	--

entrada	balancé
transcripción fonética	[balãse]
etimología	dénomatif de <i>balance</i> ; dés. -er; arg, pronom, s'en

	<i>balancer</i> suivant le modèle de <i>s'en moquer</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de balancer et adj.</i> être animé d'un mouvement d'oscillation
significado no técnico en español	balanceado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Es un término de danza que indica un movimiento de desplazamiento del peso del cuerpo, alternativamente, sobre una pierna y luego sobre la otra, por un movimiento ondulatorio de un lado al otro, hacia delante y hacia detrás, Vol.2, p.137. El <i>balancé</i> se puede realizar: <i>balancé en seconde</i>, por un movimiento ondulado de ir y volver lateralmente; <i>balancé en quatrième</i>, con un movimiento ondulatorio del cuerpo que se desplaza <i>en avant</i> y <i>en arrière</i>, los pies están en cuarta posición, Vol.2 pp.14-15-16.</p> <p>Vaganova: Es un paso fácil de <i>allegro</i>. En danza clásica se emplea a menudo con el compás de vals. Colocarse en quinta posición, la pierna derecha delante. Desde <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) se hace un</p>

pequeño *jeté* (V *jeté*), con la pierna derecha al lado, a la derecha, luego se conduce la pierna izquierda hacia atrás; pasa sobre la pierna izquierda, en media punta, levantando la pierna derecha sobre el *cou-de-pied* (V *cou de pied*), y por último, se vuelve a descender sobre la pierna derecha en *demi-plié*, levantando atrás la izquierda *sur le cou de pied* atrás. El *balancé* siguiente será a la izquierda, es decir que el *jeté* se efectuará hacia la izquierda, etc. p.131.

Challet-Hass: El término *balancé* se aplica a un paso ejecutado alternativamente a derecha e izquierda, o hacia delante y hacia atrás, e inversamente. Conciernen al *pas de bourrée* (*pas de bourrée ballotté*), al *pas de valse*, a ciertos *jetés* (*ballotté, jeté bateau*), y a los *grands battements balancés* (V *grands battements balançoires*) p.23 y p.69.

De Soye: El término *balancé* se aplica a un movimiento o a un paso ejecutado alternativamente a derecha y a izquierda o de

	delante a atrás e inversamente, p.18. El <i>pas de bourrée balancé</i> se llama también <i>pas de bourrée ballotté</i> o <i>pas de bourrée bateau</i> (V <i>bateau</i>), p.21.
--	---

entrada	balançoire
transcripción fonética	[balã'swa:R]
etimología	dér. de <i>balancer</i> ; suff. <i>-oire</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> planche longue et étroite reposant en son centre sur un appui ou un pivot fixe qui laisse en équilibre et lui permet un mouvement alternatif de bas en haut et aux extrémités de laquelle s'assoient une ou plusieurs personnes qui se balancent
significado no técnico en español	columpio
significado técnico en danza académica	Challet-Hass: Los <i>grands battements en balançoire</i> se efectúan a partir de la cuarta posición, lanzando la pierna hacia delante, pasando por la primera

	<p>posición deslizando el pie por el suelo, para pasar a cuarta posición detrás, y así sucesivamente. Este ejercicio se hace sin tiempo de parada entre cada <i>battement</i> (V <i>battement</i>). El cuerpo puede acompañar el movimiento de la pierna libre con un ligero balanceo en oposición, p.69.</p>
--	---

entrada	ballon
transcripción fonética	[balɔ̃]
etimología	1557. empr. de l'it. <i>ballone pour pallone</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc. grosse balle en caoutchouc ou constituée d'une vessie de caoutchouc gonflée d'air que protège une gaine de cuir, et utilisée dans divers jeux ou sports d'équipe (football, basket-ball, rugby, etc.)</i>
significado no técnico en español	balón, globo
significado técnico	Cecchetti: En materia de danza, este término

<p>en danza académica</p>	<p>significa saltar muy alto y rebotar con ligereza y elasticidad. Cuando un bailarín posee esta virtud, <i>avoir du ballon</i>, se dice que tiene un buen <i>ballon</i>, p.20.</p> <p>Vaganova: Por la palabra <i>ballon</i> entendemos la capacidad de un bailarín de conservar en el aire la pose y la posición que le es familiar en el suelo. Por ello, cuando estamos frente a un salto alto con <i>ballon</i>, hablamos de elevación clásica. Término que se aplica a la modalidad, en la ejecución de bailes basados en saltos elásticos y movimientos amplios, p.96.</p> <p>Lifar: <i>Ballon</i>. Término referido a la calidad del salto, que en danza académica exige una ascensión y caída suave y elástica de los pies, a la manera de un balón, en la ejecución de pasos salteados, p.17.</p> <p>De Soye: <i>Ballon</i> es la facultad de descender al suelo, retener las poses y quedar como suspendido en el aire antes de caer. El <i>ballotté</i> (V <i>ballotté</i>) por ejemplo no es un paso de gran elevación pero exige un buen <i>ballon</i>, 180.</p>
----------------------------------	---

	<p>Le Moal: Cualidad de elevación del cuerpo que, parecido a un balón, salta con flexibilidad y ligereza. Muy representativo del estilo romántico, el término al igual que la expresión <i>avoir du ballon</i> son todavía utilizados actualmente, p.685.</p>
--	--

entrada	ballonné
transcripción fonética	[balɔne]
etimología	empr. de l'it. <i>ballone pour pallone</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de ballonner et adj. qui a le bombement, l'arrondi, le volume d'un ballon.</i>
significado no técnico en español	hinchado, inflado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>ballonné</i> es el movimiento de una pierna que, estando levantada en el aire, se extiende y se flexiona mientras que la otra ejecuta pequeños saltos, Vol.2, p.136.

Vaganova: En el paso *ballonné* la pierna en acción está levantada en una dirección dada, se flexiona y vuelve a extenderse al mismo tiempo que se ejecuta un *temps levé* (V *temps levé*) de la pierna que sostiene el cuerpo. Este paso puede ejecutarse en todas las direcciones, p.125.

Lifar: En el *ballonné* el bailarín se coloca en quinta posición con el pie derecho delante, en *demi plié* (V *plié*) sobre las dos piernas; el pie derecho se desliza en segunda posición en el aire, la pierna izquierda tensa y el bailarín salta como si quisiera que el pie izquierdo fuera a reunirse con el derecho; después vuelve a caer sobre la pierna izquierda en *demi pilé*, mientras que el pie derecho va *sur le cou de pied* (V *cou de pied*). En el *grand ballonné* la pierna en acción se lanza a 90º, salta llevando la pierna a la posición de *retiré* (V *retiré*), p.125.

Bourgat: Los *ballonnés* son saltos ligeros ejecutados sobre una sola pierna, quedando la otra levantada y realizando *battements* (V *battement*) justo hasta el contacto con el tobillo de

la primera, p.55.

Guillot-Prudhomeau: Es un paso en el que se salta y se desciende sobre la misma pierna: la pierna libre se desliza antes del salto y se lleva al *raccourci* (V *raccourci*), se mantiene en esta posición en el momento de la bajada. Se pueden ejecutar *ballonnés* delante, *ballonnés* detrás y *à la seconde* (V *seconde*), pp. 99-100.

Grant: En el *ballonné*, el bailarín extiende una pierna de frente, al lado o detrás, salta, y al descender coloca esta pierna *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) o en *retiré* (V *retiré*). Se puede realizar en cualquier dirección del cuerpo, batido y sobre las puntas, *petit* o *grand*. En el *petit ballonné* o *ballonné simple* (V *simple*), la pierna se extiende a 45º; a continuación se flexiona la rodilla y el pie se lleva *sur le cou de pied*. En el *grand ballonné*, la pierna se extiende hasta 90º y finaliza con el pie en *retiré* (V *retiré*). En el *ballonné composé* (V *composé*) si el bailarín ejecuta un *coupé*, en lugar de cerrar en quinta, el paso se llama *ballonné à*

	<p><i>trois temps</i>. p. 13.</p> <p>Le Moal: Salto ligero de una pierna sobre la misma mientras que la otra se desliza en el aire trazando con la punta del pie un movimiento curvo ascendente antes de colocarse <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>). En el <i>grand ballonné</i> la pierna se desliza <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) y se coloca en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) a 90º, p. 685.</p>
--	--

entrada	ballotté
transcripción fonética	[balote]
etimología	empr. de <i>ballotta</i> , forme des parlers de l'Italie septentrionale pour l'it. <i>pallotta</i> ; fr. ancienne <i>ballotte</i> , petite ball. dér. de <i>ballotte</i> « petite balle » empr. de l'it. <i>ballottare</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de ballotter</i> , faire aller alternativement dans un sens et dans l'autre ; secouer, balancer dans divers sens
significado no técnico	bamboleado, tambaleado

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El término <i>ballotté</i> expresa claramente el movimiento de danza. El peso del cuerpo reposa sobre una sola pierna mientras que la otra está en el aire. Es necesario poner rápidamente esta sobre el suelo y levantar la otra de manera que el peso del cuerpo se desplace de esta pierna a la otra, Vol.2, p.136. El <i>demi-ballotté</i>, aunque contiene el principio fundamental del movimiento <i>ballotté</i>, su mecanismo y ejecución difieren. Su denominación nos dice que su movimiento solo se realiza hasta la mitad, p.106.</p> <p>Vaganova: Paso compuesto de un <i>coupé</i> (V <i>coupé</i>) y un <i>développé</i> (V <i>développé</i>) que puede ser hacia delante o hacia detrás. No se advierte ninguna pausa en el movimiento, la bailarina oscila en el aire, hacia adelante o hacia atrás. El torso se inclina hacia atrás fuertemente, luego se lanza hacia adelante, lo que da un diseño muy especial, evocando un balanceo. <i>Ballotté</i> se ejecuta con o sin salto, según sea usado en <i>allegro</i> (V <i>allegro</i>) o <i>adage</i> (V <i>adage</i>). La denominación del paso</p>

ballotté es muy característica y evoca la impresión de un barquito que se balancea en las olas, p.124.

Lifar: *Ballotté*. El bailarín hace un *demi plié* (V *plié*) sobre la pierna derecha, reúne las dos piernas durante el salto en quinta posición y las levanta por el aire, frente a su punto de partida; después cae sobre la rodilla izquierda en *plié*, abre la derecha sin doblarla, salta, y vuelve a hacer todo este primer movimiento en sentido contrario, para volver a caer sobre la pierna derecha en *demi plié*, p.136.

Guillot-Prudhomeau: El *ballotté* empieza en quinta, pie derecho delante. Se hace *plié* (V *plié*) llevando la pierna izquierda al *raccourci* (V *raccourci*) atrás, y se salta sobre esta desarrollando la pierna derecha en cuarta abierta a la altura. Se vuelve a doblar la pierna derecha al *raccourci*, se salta sobre esta y se desenvuelve la pierna izquierda en cuarta abierta atrás. El cuerpo se inclina ligeramente hacia delante o hacia atrás, en sentido opuesto a la pierna que hace *développé* (V *développé*), p.100.

	<p>Grant: <i>Ballotté</i>. Este paso consiste en realizar una serie de <i>développés</i> (V <i>développé</i>) a 45º o a 90º, alternando las piernas de delante atrás y al contrario, inclinando hacia delante y hacia detrás con cada cambio de peso, con un movimiento balanceado, p.14-15.</p> <p>Challet-Hass: El <i>ballotté</i> se compone de <i>battements</i> alternativamente <i>développés</i> (V <i>développé</i>) y <i>raccourcis</i> (<i>raccourci</i>). El <i>ballotté</i> está clasificado en la categoría de saltos de un pie a otro pie: si el salto inicial se hace sobre los dos pies, los siguientes se hacen a partir de un solo pie, p.25.</p>
--	---

entrada	bas, en
transcripción fonética	[ã ba]
etimología	latin <i>bas bassus</i> ; it. <i>basso</i> . –dér. <i>bas</i>
significado no técnico en francés	<i>adj., subst. masc. et adv.</i> qui a peu de hauteur. l'adj. désigne la position d'une chose par rapport à

	une de ses positions possible
significado no técnico en español	bajo, parte de abajo
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Bas</i> indica una posición de reposo de los brazos mantenidos redondeados y a lo largo del cuerpo, hacia abajo y hacia delante. En <i>bras bas</i>, los brazos están ligeramente alejados del cuerpo y las manos un poco separadas, las palmas están de frente, Vol.1. p.19.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Un brazo está <i>en bas</i>, cuando está vertical, como por ejemplo en la inicial: brazos bajos delante del cuerpo, ligeramente sostenidos, palmas hacia arriba, pulgares adentro, dedos laxos, p.20.</p> <p>Grant: Abajo. Usado para indicar abajo la posición de los brazos. Como por ejemplo en quinta posición <i>en bas</i>, del Método Cecchetti denominada <i>bras bas</i>, p.25.</p> <p>Challet-Hass: En el Método Cecchetti, la posición de los brazos <i>en bas</i> corresponde a la posición</p>

	preparatoria de la escuela francesa, p.122.
--	---

entrada	bateau
transcripción fonética	[bato]
etimología	du latin médiéval <i>battus</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc. ouvrage flottant, de toute dimension, utilisé pour la navigation</i>
significado no técnico en español	barco
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En el <i>jeté bateau</i> , los pies se encuentran en cuarta posición, pie izquierdo detrás. En el primer tiempo: levantar y reposar bruscamente el pie izquierdo sobre el suelo desplazando todo el peso del cuerpo sobre este, la rodilla flexionada ligeramente, mientras que la pierna derecha efectúa un <i>développé</i> (V <i>développé</i>) en cuarta delante. En el segundo tiempo: descender vivamente la pierna derecha al suelo desplazando

todo el peso del cuerpo sobre esta, mientras que la pierna izquierda efectúa un *développé* en cuarta detrás, Vol.2. p.31.

Guillot-Prudhomeau: En el *pas de bourrée bateau* (hacia delante y hacia atrás), el bailarín en quinta, pie derecho delante, desprende el izquierdo en cuarta abierta atrás, haciendo una flexión; luego pica atrás del pie derecho en media quinta; el pie derecho se coloca en cuarta abierta y el izquierdo viene a posarse de plano inmediatamente detrás del derecho que se desprende en cuarta delante abierta a media altura. Esto constituye la primera parte del paso. El pie derecho sube en punta delante del izquierdo que se coloca a su vez en cuarta atrás abierta, luego el pie derecho viene a posarse de plano delante del pie izquierdo que se desprende en cuarta atrás abierta a media altura. Una serie de estos pasos vuelve a traer siempre al bailarín al mismo lugar, con el mismo pie delante. El desplazamiento se hace de delante a atrás según una línea oblicua, p.64.

Grant: El *pas de bourrée bateau* es un término de

la escuela francesa. Se ejecuta primero con la pierna que está delante, en dirección *effacée* (V *éffacé*), las piernas se encuentran *à la demi hauteur* (V *à la hauteur*). Inmediatamente se pasa a la pierna de detrás, en dirección *effacée*, p.75.

Challet-Hass: El *pas de bourrée bateau* o *ballotté* consiste en un *pas de bourrée dessus* (V *dessus*) y un *pas de bourrée dessous* (V *dessous*) que se ejecutan sucesivamente. En este caso los *pas de bourrée* se terminan *dégagés* (V *dégagé*) en cuarta posición y no cerrados en quinta posición, p.93.

De Soye: El *pas de bourrée bateau* se llama también *pas de bourrée balancé* o *pas de bourrée ballotté*. Se realiza de la siguiente manera: la pierna derecha se desliza en cuarta posición delante, la izquierda queda en flexionada; poner el pie derecho delante del izquierdo, subiendo sobre las puntas o en medias puntas; hacer un paso con el pie izquierdo en cuarta posición detrás, sobre puntas o sobre medias puntas; llevar el pie derecho delante del izquierdo y deslizar simultáneamente la pierna izquierda en cuarta

	<p>posición detrás. Repetir todo el movimiento a la inversa para encadenar o continuar el paso. Una serie de estos <i>pas de bourrées bateau</i> lleva siempre al bailarín al mismo lugar y siempre con el pie derecho delante, p.21.</p>
--	---

entrada	battement
transcripción fonética	[batmã]
etimología	latin <i>battuere</i> , début <i>xii^esiècle</i> « action d'infliger des coups » dér. du radical de <i>battre</i> ; suff. <i>-ement (-ment)</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action de battre; choc ou mouvement répétés
significado no técnico en español	batido, palpitación
significado técnico en danza	Cecchetti: Movimiento de una pierna que se

académica

separa de la otra muy extendida para colocarse inmediatamente en posición de salida. Cada vez que la pierna entra, hay que golpear el suelo con el pie. Este golpeo y la naturaleza del movimiento han dado la denominación de *battement*. Hay diferentes clases de *battements*: *grand battement* (V *grand*), *grand battement à cloche* (V *cloche*), *grand battement arrondi* (V *arrondi*), *battement dégagé* (V *dégagé*), *battement fondu* (V *fondu*), *battement relevé* (V *relevé*), *battement frappé* (V *frappé*), *battement tendu* (V *tendu*), *petits battements sur le cou de pied* (V *petits battements sur cou de pied*), Vol.2, p.137.

Vaganova: Con la palabra *battement* se designa en la danza la separación y atracción de la pierna. En la danza clásica estos dos movimientos han adquirido múltiples formas. Al examinarlos, nos familiarizaremos con el verdadero sentido de este movimiento. A los *battements*, utilizando siempre las denominaciones francesas los clasifico en: *battements tendus simples* (V *simple*); *battements tendus jetés* (V *jetés*); *battements tendus pour*

batteries (V batterie); grands battements jetés (V grand); grands battements jetés pointés (V pointés); grands battements jetés balancés (V balancé); battements frappés (V frappé); petits battements sur le cou de pied (V petits battements sur le cou de pied); battements battus (V battu); battements fondus (V fondu); battements relevés (V relevé); battements soutenus (V soutenu); battements développés (V développé) y battements divisés en quarts (V battements divisés en quarts). p.49-62.

Lifar: Según la definición de Carlo Blasis, el *battement* consiste en el movimiento de la pierna que está en el aire, mientras que la otra soporta el cuerpo. Entre los *battements* se encuentran: *grands battements (V grand), grands battements jetés (V jetés), grands battements pointés (V pointés), battements balancés (V balancés), battements fondus (V fondu), battements soutenus (V soutenus), battements développés (V développés); battements tendus simples (V tendus, Vtb simples), battements tendus jetés (V jetés),*

battements tendus para la batterie (V batterie) y petits battements sur le cou de pied (V petits battements sur le cou de pied), p.51.

Bourgat: Ejecutar un *battement* es elevar una de las piernas en diversas direcciones y en diferentes alturas, p.56.

Guillot-Prudhomeau: Los *battements* tienen como principio el pasaje de una pierna de una posición de partida a una posición derivada propia. Existe una cantidad bastante grande de *battements*: *battements simples (V simple), battements arrondis (V arrondi), battements frappés (V frappés), petits battements sur le cou de pied (V petits battements sur le cou de pied) battements en cloche (V cloche), p.43-44.*

Challet-Hass: Los *battements* contribuyen a calentar y fortalecer las piernas. En la salida y en el cierre del movimiento, la pierna libre se desliza frotando el pie por el suelo, p.27.

De Soye: La palabra *battement* designa un

	<p>movimiento en el que una pierna, a partir de la cadera, se desliza al aire para volver a reunirse con la otra y cerrar en la posición de partida. El <i>battement</i> es llamado <i>grand</i> si se ejecuta a la altura de las caderas o más alto; es llamado <i>petit</i>, si la pierna propiamente dicha, de la rodilla al pie, es la que trabaja, como en los <i>petits battements sur le cou de pied</i> (V <i>petits battements sur le cou de pied</i>), p.28.</p> <p>Le Moal: <i>Battement</i> es un movimiento de una pierna que se desliza a partir de una de las cinco posiciones fundamentales de los pies frotando el suelo. Los <i>battements</i> se hacen con todo el pie en apoyo o sobre las medias puntas y en todas las direcciones. La pierna libre puede quedar en contacto con el suelo o levantarse a diferentes alturas, p.687.</p>
--	---

entrada	battements divisés en quarts
transcripción fonética	[batmã] [divize] [ã] [ka:R]

etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>battement</i>) - de l'ancien français <i>deviser</i> - du latin classique <i>quartus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>battement</i>) - <i>part. passé de diviser et adj. séparer</i> (une chose, un ensemble de choses, un groupe de personnes) en plusieurs unités ou parties - <i>subst. masc. une des quatre paries égales d'un tout</i>
significado no técnico en español	batidos, palpitations divididos en cuartos
significado técnico en danza académica	<p>Vaganova: Los <i>battements divisés en quarts</i> se efectúan en el centro de la clase. Se componen de los siguientes movimientos, que se realizan <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) y <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>): <i>développé</i> (V <i>développé</i>) desde la quinta posición y <i>plié</i> (V <i>plié</i>) con la pierna de base; pasar a la segunda simultáneamente con el giro del cuerpo en media punta en un cuarto de vuelta. Volver a flexionar la pierna y, sin bajar en quinta posición, empieza de nuevo el movimiento, p.62.</p>

entrada	batterie
transcripción fonética	[batri]
etimología	du latin <i>battuere</i> , puis <i>battere</i> ; <i>batterie</i> , vers 1200 (comme terme d'artillerie) dér. du radical de <i>battre</i> ; suff. <i>-erie</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> querelle violente; échange de coups; action de battre; bruit qui en résulte.
significado no técnico en español	batería
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Término que comprende todos los pasos en los que es necesario golpear las pantorillas (<i>cabriole</i>) (V <i>cabriole</i>), o los pies se cruzan una o varias veces (<i>entrechat</i>) (V <i>entrechat</i>), o se chocan una contra la otra (<i>brisé</i>) (V <i>brisé</i>), Vol.2, p.137. La <i>batterie</i> se divide en <i>grande batterie</i> y <i>petite batterie</i> , acorde como sea la elevación, alta o de poca altura. En la <i>petite batterie</i> la técnica será la misma que en <i>grande</i>

batterie pero, el salto será menos alto y las piernas solo subirán hasta la *demi-hauteur* (V *hauteur*). La ejecución es más brillante y viva, Vol.2, p.69.

Vaganova: *Batterie* significa el golpe dado con una pierna sobre la otra. Los pasos de *batterie* se dividen en tres formas: *pas battus* (V *battu*), *entrechats* (V *entrechat*), y *brisés* (V *brisé*), p.133-134. Los *battements tendus pour la batterie* son movimientos preliminares para la batería. Desde quinta posición, la pierna derecha se abre en segunda, luego golpea la pierna izquierda delante de la pantorrilla, y se pasa hacia atrás, y así sucesivamente, la pierna rebota tensamente como un resorte y debe mantener su *en dehors* (V *en dehors*), p.52.

Lifar: Con la *batterie* los saltos sencillos se complican en el aire, mientras se salta. El bailarín cruza y separa una o varias veces sus piernas, p.133. Los *battements tendus para la batterie* son una preparación para los *grands battements* (*battement*) que deben ejecutarse con toda la

pierna desde la cadera, levantando la pierna que trabaja hasta 90º, p.55.

Bourgat: *Batterie* se aplica a ciertos saltos que se acompañan en el espacio de cruzamientos rápidos y sucesivos de las piernas, p.57.

Guillot-Prudhomeau: La *batterie* consiste en el cruce o choque de las piernas durante un salto, en el período de suspensión. Los choques o los cruces pueden ser simples o múltiples. Los pasos de la *batterie* de cruce se relacionan con la gran familia de los *entrechats* (V *entrechats*), p.104. Todos estos saltos deben ejecutarse con las rodillas bien estiradas durante la suspensión, con las piernas bien *en dehors* (V *en dehors*). En los pasos de la *batterie* de choque, las piernas golpean una contra la otra durante el tiempo de suspensión, p.111.

Grant: *Batterie* es un término técnico francés utilizado para designar los pasos batidos. La *batterie* se divide en *grande batterie* y *petite batterie*, acorde como sea la elevación (alta o de poca altura) y/o la amplitud de los

desplazamientos, p.23.

Challet-Hass: La palabra *batterie* en danza tiene el significado de un cruce (*batterie* llamada de cruce) o golpeo (*batterie* llamada de choque) del pie o de la pantorrilla, o de ambos simultáneamente, una o varias veces, que se ejecuta durante un salto antes de que los pies lleguen al suelo, p.28.

Le Moal: *Batterie* es una acción de las piernas en la que estas se cruzan o entrechocan una o varias veces durante el tiempo de suspensión. Según la altura del salto y la amplitud eventual de los desplazamientos, se califica de *petite* o *grande batterie*. La *petite batterie* comprende pasos como los *petits assemblés battus* (V *assemblé*) o los *brisés* (V *brisé*). Ejecutada cerca del suelo, muy *en dehors* (V *en dehors*), con rapidez y precisión, confiere al movimiento vivacidad, fuerza y brillantez. Los pasos ejecutados en *grande batterie* como los *grands assemblés battus* (V *assemblé*) o las *cabriole* (V *cabriole*) contribuyen a una danza de gran espectáculo, p.687.

entrada	battu
transcripción fonética	[baty]
etimología	latin <i>battuere</i> , puis <i>battere</i> , d'origine gauloise, <i>battue</i> , vers 1500.
significado no técnico en francés	<i>part. passé de battre et adj.</i> donner des coups répétés, frapper à plusieurs reprises; <i>adjectif.</i> qui a subi des chocs, une pression ou un mouvement répété
significado no técnico en español	golpeado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Los pasos <i>battus</i> conllevan toda una serie de movimientos de virtuosismo que solo se pueden practicar después de haber alcanzado una completa flexibilidad en los movimientos de las piernas y de los pies, y de un perseverante y serio estudio de la danza. En los pasos <i>battus</i> , los pies o las pantorillas se chocan entre ellos, o los dos simultáneamente, durante el salto antes de que los pies regresen al suelo. Forman parte

de este grupo: los *brisés* (V *brisés*), las *cabrioles* (V *cabrioles*) y los *entrechats* (V *entrechats*) Vol.2, p.65.

Vaganova: En los *battements battus*, desde el *cou de pied* (V *cou de pied*), la pierna derecha efectúa una serie de golpes secos con el talón *sur le cou de pied* de la pierna izquierda, en la posición hacia delante, p.57. El paso *battu* es un paso cualquiera, embellecido por *batterie* (V *batterie*). Cuando se empiezan a ejecutar los pasos más difíciles del *allegro* (V *allegro*), se pueden hacer con *batterie*. Al batir, una pierna se separa de la otra, la golpea, y de nuevo se abre un poco antes de terminar, para evitar un movimiento borroso, no debe olvidarse que las piernas se golpean con las pantorrillas, p.134. El *échappé battu*: empezar con un salto desde la quinta posición, abrir algo las piernas, golpeándolas con la derecha delante y luego caer en segunda posición en *demi-plié* (V *plié*). Volviéndose en quinta posición, de nuevo golpear delante con la pierna derecha, abrir algo

las piernas y terminar en quinta posición hacia atrás, p.134.

Lifar: Se llama *pas battus* todo movimiento que se acompaña de *batterie* (V *batterie*) como por ejemplo, el *assemblé battu* o el *jeté battu*.

Assemblé battu: si la pierna derecha está abierta al lado, irá a batir la izquierda antes de volver a quinta posición; se abrirá de nuevo muy ligeramente y terminará en quinta detrás. *Jeté battu:* la pierna derecha, lanzada a segunda posición, bate la izquierda delante, se entreabre ligeramente, y el bailarín cae sobre esta pierna en *demi-plié* (V *plié*), p.140.

Guillot-Prudhomeau: Todos los saltos batidos son una complicación de saltos simples, por el contrario, no todos los saltos simples pueden batirse, p.104. El *échappé battu* es un *entrechat trois* o *cinq* terminado con las piernas separadas en segunda. En el primero, el bailarín en quinta, pie derecho delante, hace *plié* (V *plié*), salta cruza más el pie derecho delante del izquierdo y

cae en segunda en *plié*, para cerrarlo, el bailarín hace *plié*, salta, cierra las piernas en quinta, pie derecho delante, y cae en quinta, pie izquierdo delante. En general, los dos movimientos se encadenan y el bailarín no estira las rodillas entre los dos. Para el *échappé battu cinq*, el bailarín en quinta, pie derecho delante, hace *plié*, salta cruza más el pie derecho delante del izquierdo, pasa en quinta, pie izquierdo delante, luego pie derecho delante y cae en segunda, con las rodillas flexionadas, para cerrar, salta pasa en quinta pie izquierdo delante, luego derecho delante y cae en quinta pie izquierdo delante, p. 110. Los *sissones* (V *sissonne*) pueden batirse también: cuando el bailarín llega al máximo de su trayectoria vertical, las piernas se acercan para el choque, el paso termina normalmente, p.116.

Grant: Cuando un paso es embellecido con la *batterie* (V *batterie*) es llamado *pas battus*. Como por ejemplo *changement battu* (V *royal*), p.23.

	<p>Challet-Hass: En los pasos <i>battus</i>, durante el periodo de suspensión, las piernas se cruzan o entrechocan una o varias veces, p.28.</p> <p>Le Moal: Movimiento de la pierna libre que golpea vivamente la pierna de base, p.687.</p>
--	---

entrada	brisé
transcripción fonética	[brize]
etimología	de <i>brisiare</i> , forme postulée par l'ancien fr. <i>brisier</i> et les formes it. probablement formé à partir du bas latin <i>brisare</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de briser, casser, mettre en pièces</i>
significado no técnico en español	quebrado, roto
significado en danza académica	Cecchetti: El <i>brisé</i> es un movimiento rápido de los pies, en el que durante un salto, un pie golpea al otro y se coloca rápidamente del lado opuesto

antes de caer sobre los dos pies bien juntos o sobre un solo pie. Este movimiento rápido y particular de los pies, se une con un paso de danza, para complicarlo y convertirlo en más difícil, dando lugar a pasos brillantes como por ejemplo: *changement brisé; jeté brisé dessus et dessous; brisé volé (V volé)*, Vol.2, p.137. En el *changement brisé*, desde la quinta posición con el pie derecho delante, durante el salto, la pierna derecha se cruza con la izquierda y rápidamente se lleva detrás. Acaba con los dos pies, el izquierdo delante, Vol.2, p.66. En el *jeté brisé dessus*, desde la quinta posición, pierna derecha detrás, el cruce de las piernas se ejecuta por delante de la pierna de base, y al regresar, vuelve a cerrar en quinta detrás. En el *jeté brisé dessous*, desde la quinta posición, pierna derecha delante, el cruce de las piernas se ejecuta por detrás de la pierna de base, y al regresar, vuelve a cerrar en quinta delante Vol.2, p. 67.

Vaganova: En el *brisé* una pierna golpea la pantorrilla de la otra. Tiene dos aspectos: uno, se

termina en quinta posición (*dessus* o *dessous*); el otro, denominado *brisé volé* (V *volé*) sobre una sola pierna, (*dessus* o *dessous*). Estos saltos se ejecutan hacia la diagonal y el torso desempeña un cierto papel. En el *brisé dessous*, desde quinta posición, pierna izquierda delante, *demi-plié* (V *plié*), la pierna izquierda se abre en segunda posición, golpea atrás la pantorrilla derecha; abrir algo las piernas y caer sobre la izquierda, en *demi-plié*, levantando la pierna derecha *sur le cou de pied* (V *sur le cou de pied*) hacia atrás; el torso y la cabeza se inclinan hacia el lado izquierdo. El *brisé dessus*, se realiza de la misma manera pero la pierna que abre a la segunda posición golpea por delante de la pierna de apoyo, p.138-140.

Lifar: Hay dos clases de *brisés*: unos se terminan en quinta posición, los otros *dessus* (V *dessus*) o *dessous* (V *dessous*), los otros *brisés volés* (V *volé*). En los terminados en quinta posición, el bailarín se coloca en quinta posición, hace un *demi-plié* (V *plié*), lanza una pierna al aire deslizándose hacia la diagonal, después bate la pantorrilla de la pierna de

base, las dos piernas se entreabren y el bailarín cae en quinta posición, en *demi-plié*, p.150.

Bourgat: La expresión *brisé* caracteriza los ligeros cruzamientos de pierna que se añaden a los pasos, p.58.

Guillot-Prudhomeau: Los *brisés* son una forma de *entrechats quatre de volée* (V *volé*) ejecutados en diagonal. El bailarín en quinta pie derecho delante desprende la pierna izquierda a la segunda a media altura, salta y ejecuta un *entrechat quatre de volée*, pasando la pierna izquierda delante de la derecha, y vuelve a caer en quinta, pie derecho delante. Produce un desplazamiento lateral y no cambian de pie y el bailarín puede ejecutar toda una serie de *brisés* seguidos, p.109.

Grant: El *brisé* es un pequeño paso batido. Puede comenzar sobre una pierna o sobre las dos y finalizar sobre una pierna o sobre las dos. En el movimiento se lanza una pierna a poca altura desde quinta posición o desde segunda posición (*brisé volé*), se mantiene en el aire, y la pierna de

base bate por delante (*brisé dessus*), o por detrás (*brisé dessous*), y regresa a su posición de partida, p.25

De Soye: El *brisé* es un salto batido a la vez vertical y horizontal durante el cual las puntas de los pies dibujan una línea quebrada. Se ejecutan con recorrido, una pierna se desliza al lado a poca altura, se salta y la otra pierna la golpea detrás o delante. Seguidamente, volver a abrir ligeramente las piernas, y caer con los dos pies juntos en quinta posición, p.31.

Le Moal: El *brisé* es un salto de un pie que finaliza sobre los dos. Pertenece al grupo de pasos de batería. Consiste en un *dégagé* (*V dégagé*) de la pierna libre a la segunda *à la demi-hauteur* (*V à la hauteur*), un salto de la pierna de apoyo que va a su reencuentro, y un batido *dessous* (*V dessous*) o *dessus* (*V dessus*), cruzando antes de caer sobre los dos pies juntos en la posición de partida. Produce un desplazamiento lateral, 691.

entrada	brisé Télémaque
transcripción fonética	[brize] [telemak]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>brisé</i>) - du latin <i>Telemachus</i> issu du grec ancien
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>brisé</i>) - <i>nom propre masc.</i> Télémaque
significado no técnico en español	quebrado, Telémaco
significado en danza académica	<p>Guillot-Prudhomeau: Los <i>brisés Télémaque</i> se ejecutan de la siguiente manera: <i>brisé</i> (V <i>brisé</i>), <i>entrechat trois</i>, <i>entrechat quatre de volé</i> (V <i>entrechat</i>, V tb <i>volé</i>), es decir terminado con la pierna al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) detrás; <i>brisé</i>, <i>entrechat trois</i>, <i>entrechat quatre de volé</i>. Estos pasos se hacen siguiendo una misma diagonal. Es un ejercicio brillante y de destreza, p.237.</p> <p>Grant: El <i>brisé Télémaque</i> es un encadenamiento de pequeña batería de la escuela francesa</p>

	<p>compuesto por un bailarín llamado Télémaco. Se compone de: <i>brisé dessus</i> (V <i>brisé</i>); <i>royal</i> (V <i>royal</i>), <i>entrechat trois derrière</i> (V <i>entrechat</i>); <i>brisé</i>, desplazándose hacia detrás; <i>royal, entrechat trois derrière</i>, p.26.</p> <p>Le Moal: Los <i>brisés Télémaque</i> son un encadenamiento compuesto de <i>brisés</i> (V <i>brisé</i>), <i>entrechats</i> (V <i>entrechat</i>) y <i>changements battus</i> (V <i>battus</i>, V tb <i>royal</i>), p.536.</p>
--	--

entrada	cabriole
transcripción fonética	[kabrijɔl]
etimología	empr. à l'it. <i>capriola</i> (proprement « femelle du chevreuil » xiv ^e siècle); issu du bas latin <i>capreola</i> « chèvre sauvage»; la forme fr. <i>cabriole</i> résulte probablement d'un croisement avec <i>cabri</i> , <i>cabrer</i> ; en donnant les formes <i>capriole</i> (la plus répandue) et <i>capreole</i> au xvi ^e siècle
significado	<i>subst. fém.</i> souvent <i>au plur.</i> bond léger; saut de

no técnico en francés	haut en bas, chute; culbute, pirouette
significado no técnico en español	cabriola, voltereta
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En la <i>cabriole</i>, desde la quinta posición, tan pronto como se realiza un salto, mientras que una pierna se levanta extendida a la altura de la cadera (<i>grande cabriole</i>) o a poca altura (<i>petite cabriole</i>), la otra pierna va inmediatamente a reencontrarla para golpear las pantorrillas, una o varias veces (<i>double cabriole</i>), cae sobre el suelo, exactamente en la misma posición que en la salida; durante este tiempo la primera, empujada por el choque, sube primero, desciende y se reúne finalmente con la pierna en el suelo, Vol.2, p.69.</p> <p>Vaganova: Salto en que una pierna se levanta extendida desde una posición dada y la pierna que sostiene el cuerpo ejecuta un salto, levantándose hasta golpear contra la otra en el aire. La <i>cabriole</i> se hace a 45º o a 90º, <i>ouverte</i> (V <i>ouvert</i>) o <i>fermée</i> (V <i>fermé</i>), hacia delante o hacia atrás. Se puede</p>

iniciar desde quinta posición o desde cualquier otro paso preparatorio, por ejemplo, *sissonne tombée* (V *tombé*) o *coupé* (V *coupé*), p.131.

Bourgat: La *cabriole* es un gran salto volado situando el cuerpo en el espacio en posición oblicua después de una elevación inicial en vertical, p. 59.

Guillot-Prudhomeau: El principio de la *cabriole* es la batería del *soubresaut* (V *soubresaut*) en posición derivada (en cuarta delante, en segunda o en cuarta atrás) a la altura. La *cabriole* se hace desde una posición abierta: el bailarín, encontrándose sobre la pierna izquierda con la pierna derecha en la posición derivada, salta y golpea con la parte anterior de la tibia de la pierna izquierda la pantorrilla de la derecha y cae siempre sobre la pierna izquierda, en *plié* (V *plié*). En principio, la pierna derecha no debería moverse de su posición durante toda la ejecución del paso. Se puede ejecutar *croisée* (V *croisé*) o *ouverte* (V *ouverte*), p.114-115.

Le Moal: *Cabriole* es un salto de un pie sobre el

	<p>mismo pie que pertenece a la <i>batterie</i> (V <i>batterie</i>). Consiste en un <i>dégagé</i> (V <i>dégagé</i>) de la pierna libre <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) que se reune durante la suspensión con la pierna de apoyo, a la que golpea una o varias veces. Se puede ejecutar en cualquier dirección, delante, al lado o detrás, y se termina bien con la pierna libre en el aire, llamada entonces <i>cabriole ouverte</i>, o en quinta posición, llamada entonces <i>cabriole fermée</i>, p.692.</p>
--	---

entrada	cambré
transcripción fonética	[kãbre]
etimología	dér. de <i>cambre</i> « courbé, replié » forme normanno-picarde de l'a. fr. <i>chambre</i> , issu du latin <i>camur, camurus</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé verbe cambrer et adj. courbé en arc</i>
significado no técnico	arqueado

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>cambré</i> es inclinar el busto, a partir de la cintura, hacia atrás. La cabeza sigue el movimiento del tronco. Han de realizarse gradualmente y favorecen los movimientos del busto en flexibilidad y ligereza, Vol.1 71.</p> <p>Vaganova: <i>Cambré</i> es una inclinación del torso hacia detrás, p.166.</p> <p>Lifar: <i>Cambré</i>, es un movimiento del torso que provoca un arqueado de la espalda, en las direcciones delante, detrás y al lado. El bailarín ejecutará los <i>cambrés</i> delante para la flexibilidad; en el <i>cambré</i> detrás, se alarga la columna vertebral; en el <i>cambré</i> al lado, el arqueado se produce de lado, doblando la cintura, p.46.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En el <i>cambré</i> (o <i>penché</i> hacia atrás) (V <i>penché</i>) el cuerpo se inclina hacia detrás. Se encuentra al final de ciertas <i>pirouettes</i> (V <i>pirouette</i>), en ballets clásicos, de carácter y modernos, p.20.</p> <p>Challet-Hass: <i>Cambré</i> es inclinar la parte alta del</p>

	<p>cuerpo hacia atrás: el movimiento debe partir de la cintura escapular, y se debe arquear progresivamente la espalda hasta la cintura pelviana, p.20.</p> <p>Le Moal: <i>Cambré</i> es una extensión global o segmentaria de la columna vertebral que repercute sobre la apertura anterior del cuerpo, p.693.</p>
--	--

entrada	chaînés
transcripción fonética	[ʃɛne]
etimología	chaîne, latin <i>calena</i> . it. <i>calena</i> , español <i>cadena</i> . – dér.: <i>chaînette</i> , XII ème; <i>chaînon</i> , 1260
significado no técnico en francés	<i>part. passé de chaîner et adj. faire le chaînage d'un mur</i>
significado no técnico en español	con cadenas, eslabonados

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Vaganova: <i>Tours chaînés</i> o <i>tours déboulés</i>, según la terminología parisiense. Indico ambas denominaciones, por ser ambas en conjunto más descriptivas y porque caracterizan de distinto modo el movimiento. Una cadena de pequeños círculos que se lanzan de improviso; tal es la explicación del título, indicado y que da una idea exacta de este paso, p.160.</p> <p>Lifar: Estas vueltas se llaman indiferentemente <i>tours chaînés</i> o <i>tours déboulés</i>. Se ejecutan en diagonal, sobre las medias puntas o sobre las puntas. Si el bailarín se dirige a la derecha, se gira sobre la pierna derecha extendida delante, en diagonal; al terminar la vuelta, se coloca la pierna izquierda delante en el lugar de la derecha, p.177.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los <i>tours chaînés</i>, son giros alternados de un pie a otro. También se llaman <i>déboulés</i> (V <i>déboulés</i>). La rotación es a la vez rápida y continua, p.121.</p> <p>Grant: Este término es la abreviación de <i>tours chaînés déboulés</i>: serie de rápidos giros,</p>
--	---

	encadenados ejecutados sobre las puntas o en las medias puntas. También denominados <i>déboulés</i> (V <i>déboulés</i>), p.29.
--	---

entrada	changé
transcripción fonética	[[ãʒe]
etimología	issu du latin tardif <i>cambiare</i> « troquer », mot probablement d'origine celtique qui a remplacé progressivement l'anc. <i>muer</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de changer et adj.</i> qui a subi une transformation temporaire ou définitive
significado no técnico en español	cambiado
significado técnico en danza académica	Grant: El término <i>changé</i> se añade al nombre del paso, cuando los pies cambian de posición durante la ejecución del movimiento a partir de su posición original, como en <i>sissonne changée en avant</i> o <i>sissonne changée en arrière</i> (V <i>sissonne</i>), p.29.

	Challett-Hass: Un paso es llamado <i>changé</i> cuando se ejecuta con un cambio de pie, p.34.
--	--

entrada	changement
transcripción fonética	[ʃɑ̃ʒmɑ̃]
etimología	issu du latin tardif <i>cambiare</i> « troquer », mot problablement. d'origine celtique qui a remplacé progressivement l'anc. <i>muer</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action, fait de changer; résultat de cette action
significado no técnico en español	cambio
significado técnico en danza académica	Cecchetti: La técnica de este paso base es muy simple: en el curso de un salto, los pies muy juntos cambian de posición y son invertidos antes de descender al suelo, Vol.2, p.137. Los <i>changements</i> se distinguen en: <i>grands changements</i> (se salta lo más alto posible), <i>petits changements</i> (los pies se despegan del suelo sólo

lo necesario para poder efectuar el cambio y el *changement brisé* (V *brisé*), Vol.2, p.19.

Vaganova: El *changement de pied* es un salto que parte de la quinta posición y permite invertir la posición inicial de los pies durante el tiempo de suspensión. Según su amplitud se denomina *petit changement* o *grand changement*. En el *grand changement de pied* se efectúa el salto lo más elevado posible. En *pointes*, el *petit changement de pied* se hace con las rodillas y los tobillos flexionados, pp.97-98.

Guillot-Prudhomeau: En el *changement de pied*, el bailarín está en quinta, pie derecho delante, dobla las rodillas, salta y cae en quinta pie izquierdo delante. El *changement de pied* se llama también *entrechat deux* (V *entrechat*), p.104.

Grant: El término *changement de pied* es utilizado abreviado como *changement*. Se distinguen, según su amplitud, en *grand changement de pied* y *petit changement de pied*, p.31.

	<p>Challett-Hass: El <i>changement de pied</i> puede hacerse con un <i>retiré</i> (V <i>retiré</i>) de una pierna durante el periodo de suspensión del salto o bien con un <i>retiré</i> simultáneo de las dos piernas, llamado <i>changement de pied à l'italienne</i>, p.34.</p> <p>De Soye: El <i>changement de pied</i> es un simple <i>entrechat deux</i> (V <i>entrechat</i>): desde la quinta posición de pies, se abre a primera, y cierra detrás, p.85.</p> <p>Le Moal: El <i>changement</i> es un salto a partir de la tercera o quinta posición de los pies que permite cambiar la posición inicial de los pies durante el tiempo de suspensión. Según su amplitud es llamado <i>petit</i> o <i>grand</i>. Sobre las puntas, el <i>petit changement</i> se hace con las rodillas y los tobillos flexionados, p.696.</p>
--	---

entrada	chassé
transcripción fonética	[[ase]

etimología	d'un bas latin <i>captiare</i> formé sur le participe passé <i>captus</i> de <i>capere</i> « attraper» latin populaire <i>captiare</i> , latin classique <i>captare</i> “chercher à prendre”
significado no técnico en francés	<i>part. passé de chasser, adj. et subst. masc.</i> être poussé, dériver dans une certaine direction
significado no técnico en español	cazado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Movimiento en el cual una pierna se separa, mientras que la otra, siguiéndola la caza y acaba remplazándola en su posición. El <i>chassé</i> se puede hacer <i>en avant</i> (V <i>avant</i>) y <i>en arrière</i> (V <i>arrière</i>) Vol.2, p.17.</p> <p>Vaganova: En el paso <i>chassé sauté</i> las dos piernas se juntan en el aire con un salto completamente vertical en quinta posición. Se hace en todas las direcciones, lo mismo que otros muchos pasos, en las poses correspondientes, p.127.</p>

	<p>Guillot-Prudhomeau: En el <i>chassé</i>, una pierna se desliza y la otra debe encontrarse exactamente en el mismo lugar que ocupaba primitivamente la pierna que inicia el movimiento. El nombre de este paso proviene de que el pie que recae parece empujar al otro, p.52.</p> <p>Grant: <i>Chassé</i>. Cazado. En este paso un pie caza literalmente al otro pie, le quita la posición al otro; se da en series, p.31.</p> <p>Challet-Hass: El <i>chassé</i> es un paso de desplazamiento: un pie debe “cazar” al otro con el fin de ocupar su plaza, p.89.</p> <p>Le Moal: <i>Chassé</i> es un salto con desplazamiento durante el cual una pierna caza a la otra en el aire y toma apoyo seguidamente, Durante el tiempo de suspensión, las piernas están en contacto, extendidas y juntas, p.696.</p>
--	--

entrada	cloche, à, en
---------	---------------

transcripción fonética	[klɔʃ] [a] [ã]
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> instrument de bronze à percussion en forme de coupe renversée qui, sous le choc d'un battant à l'intérieur ou d'un marteau à l'extérieur, produit un son retentissant.
significado no técnico en español	en campana
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Los <i>grands battements à cloche</i> son acciones que imitan el movimiento de una campana: a partir de la posición de preparación, normalmente de la primera posición de los pies, lanzar la pierna derecha vigorosamente a la <i>quatrième devant</i> (V <i>quatrième</i>) à la hauteur (à la hauteur), volver a pasar por la primera posición de los pies y lanzar de nuevo la pierna à la quatrième derrière à la hauteur y así consecutivamente, Vol.1, p.64.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En los <i>battements en cloche</i> la pierna que pasa constantemente de cuarta atrás por intermedio de la pierna a cuarta</p>

delante, imita por su movimiento una campana sonando a todo vuelo, de ahí el nombre del paso, p.44.

Grant: Referido a los *grands battements*, ejecutados de una manera continúa delante y detrás, pasando por primera posición: *grand battement en cloche*, p.32.

Challet-Hass: En el *petit battement en cloche*, a partir de una cuarta posición *pointe à terre* (*V à terre*) de la pierna derecha detrás, deslizar el pie derecho, con todo el pie por el suelo, en primera posición y lanzar de nuevo la pierna a cuarta posición delante *à la demi-hauteur* (*V à la hauteur*); dejar caer la pierna derecha en cuarta posición delante; deslizar el pie en primera posición, con todo el pie por el suelo, hasta la cuarta posición detrás, y lanzar de nuevo la pierna derecha, pero a cuarta posición detrás *à la demi-hauteur*. Este ejercicio se ejecuta sin tiempo de espera entre cada *battement* (*battement*), siguiendo un ritmo vivo y rápido. La punta del pie derecho debe extenderse completamente antes

	<p>de cada pasaje por primera posición. El cuerpo se mantiene en un buen equilibrio, la pelvis permanece estable y no se desplaza, p.105. Los <i>grands battements en cloche</i>, se denominan también <i>balancés</i> o <i>en balançoire</i> (V <i>grands battements balancés</i>) (V tb <i>grands battements balançoire</i>) p.69.</p> <p>De Soye: Los <i>battements en cloche</i> son <i>battements tendus jetés</i> hechos alternativamente en cuarta delante y en cuarta detrás pasando cada vez por primera posición, p.192.</p>
--	---

entrada	coda
transcripción fonética	[kɔda]
etimología	1838 musc. it. <i>coda</i> littéralement « queue »
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> période musicale, vive et brillante, qui termine un morceau
significado no técnico	coda

en español	
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Se denomina <i>coda</i> a la parte en la que se termina una danza, Vol.2, p.137.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los pasos brillantes y casi siempre difíciles se emplean particularmente en las <i>codas</i>, es decir, en las partes finales de un paso o de una serie de pasos, p.110.</p> <p>Grant: <i>Coda</i>. Danza final de un clásico <i>pas de deux</i>, <i>pas de trois</i> o <i>pas de quatre</i> (V <i>pas</i>), con movimientos virtuosos en un tiempo rápido y brillante, p.32.</p> <p>Le Moal: Término prestado del vocabulario musical (de <i>coda</i>, <i>queue</i>) que tiene, en danza, dos acepciones diferentes. Designa la tercera y última parte de un <i>pas de deux</i> (V <i>pas</i>) según la concepción de M. Petipa, que se realiza después de las <i>variations</i> (V <i>variation</i>) del bailarín y la bailarina, la <i>coda</i> constituye el momento de bravura compuesto de pasos brillantes y rápidos. Designa también el final de un ballet clásico en el que todos los solistas desfilan en la escena solos</p>

	o con su partenaire, p. 701
--	-----------------------------

entrada	composé
transcripción fonética	[kɔ̃poze]
etimología	du latin classique <i>componere</i> , assembler divers éléments en un tout, ca 1120 au figuratif
significado no técnico en francés	<i>part. passé de composer, adj et subst masc.</i> qui est formé de plusieurs parties ou d'éléments divers
significado no técnico en español	compuesto
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En algunas <i>sissonnes</i> (V <i>sissonne</i>), aunque su movimiento sea técnicamente bien definido su ejecución es incompleta. El paso se termina con una pierna en el aire, y esto significa que un movimiento suplementario es indispensable para dar la posibilidad a esta pierna de descender al suelo. Esto puede producirse bajando simplemente la pierna a la

quinta posición o, gracias a otro paso bien distinto o incluso asociado al primero, formando así las diferentes *sissonnes composées*, Vol.2, 42.

Guillot-Prudhomeau: Cuando se ejecutan varios *ballonnés composés* (V *ballonné*), es decir, seguidos, se posa la pierna derecha en cuarta delante, y se cierra la izquierda en quinta deslizándose. Se puede entonces recomenzar el paso. Se efectúan en diagonal, p.100.

Grant: Compuesto. Término para designar un movimiento que acompaña a otro, convirtiéndole de *simple* (V *simple*) en *composé*. Como, por ejemplo, en *ballonné composé*. p.32. El *ballonné composé* es un término de la escuela francesa. Se puede realizar hacia delante, hacia detrás o hacia al lado, en cualquier dirección del cuerpo. Se compone de un *ballonné simple* (V *simple*), *chassé* (V *chassé*) y un cierre en quinta posición, p. 13.

entrada

contretemps

transcripción fonética	[kõtrətã]
etimología	problemente calque, à partir de <i>contre-</i> et de <i>temps</i> , de l'it. <i>contrattempo</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> procédé rythmique qui rompt une accentuation régulière lorsqu'un son, commencé sur un temps faible, est interrompu sur le temps fort qui suit
significado no técnico en español	contratiempo
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>contretemps</i> es un movimiento simple utilizado al comenzar un paso de danza. A menudo se emplea cuando se ejecuta en contratiempo el paso siguiente, Vol.2, p.20. El <i>contretemps</i> consiste en un movimiento de una pierna, que encontrándose detrás de la otra, se levanta y pasando hacia el lado, se pone en el suelo delante de esta. El movimiento se realiza <i>sur place</i> (V <i>place</i>) o durante un salto; en este último caso, el paso se puede también

denominar *sissonne tombée* (V *tombé*), Vol.2, p.137. El *demi-contretemps d'adage* es un movimiento de danza en el que hay que levantar una pierna extendida detrás, durante la bajada golpear, vigorosamente, la pantorrilla de la otra pierna que rebota y se levanta detrás para descender y colocarse delante de la pierna en el suelo, Vol.2, p.138.

Guillot-Prudhomeau: El *contretemps* es un *demi-contretemps* con la pierna estirada. En lugar de *contretemps* se suele emplear *passé* (V *passé*). El *demi-contretemps* empieza con un *sissonne* (V *sissonne*) en *raccourci* con el pie de atrás; se termina haciendo pasar delante la pierna al *raccourci* (V *raccourci*) y posándola en cuarta. Este paso no tiene valor propio, se combina con otros pasos, a menudo saltados, para formar encadenamientos clásicos, p.101.

Grant: *Contretemps* es un término de la escuela francesa y del Método Cecchetti. Se ejecuta rápidamente y en el primer compás de la música. Se utiliza para cambiar de lado, p.32.

Challet-Hass: Es un paso de enlace. El *contretemps* se compone de un salto de la pierna de apoyo, seguidamente pasa la pierna de acción delante en cuarta posición, por primera posición. Se desplaza hacia delante, hacia detrás o hacia el lado, p.34. En el *demi-contretemps* no hay un pasaje de la pierna libre de atrás a adelante o al contrario como en el *contretemps*, sino un *tombé* (V *tombé*) después del salto sobre la pierna de apoyo. El *tombé* se hace en cuarta posición delante o detrás o bien en segunda posición, 42.

Le Moal: *Contretemps* es un paso de enlace que consiste en un salto de la pierna de apoyo seguido de un pasaje sea deslizado por la primera posición, sea en *raccourci* (*raccourci*) de la pierna libre que se coloca en cuarta posición delante o detrás, liberando así la otra pierna. El *demi-contretemps* es un salto con un cambio de peso y simple apoyo de la pierna libre sin pasar de delante a atrás, p.707.

entrada	côté, de
transcripción fonética	[kote] [də]
etimología	latin populaire <i>costatum</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> partie qui est à droite ou à gauche
significado no técnico en español	de lado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Por la simple apelación <i>de côté</i>, el movimiento, el salto o el paso, se sobre entiende que ha de desplazarse hacia la derecha o hacia la izquierda, Vol.2, p.31.</p> <p>Vaganova: <i>De côté</i> indica que el movimiento o paso se ha de realizar al costado, como por ejemplo, en el <i>pas de bourrée</i> sin cambio de pierna (<i>V pas de bourrée</i>), que se ejecuta con la abertura de la pierna al final del paso y con movimiento hacia un costado, Vol.2, p.86.</p>

	<p>Guillot-Prudhomeau: <i>De côté</i> significa de costado. Como por ejemplo <i>penché de côté</i> (V <i>penché</i>), p.19.</p> <p>Grant: <i>De côté</i>. Al lado. Utilizado para indicar que un paso se ejecuta al lado, p.33.</p>
--	---

entrada	cou de pied, sur le
transcripción fonética	[ku] [də] [pje] [sy:ʀ] [lə]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - doublet de <i>col</i>, à partir du régime plur. <i>cous</i> de ce mot - du latin <i>pedem</i>, accusatif de <i>pes</i>, <i>pedis</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. masc.</i> partie amincie du corps qui, chez les vertébrés, unit la tête au tronc - <i>subst. masc.</i> partie terminale du membre inférieur, articulée à la jambe par la cheville, terminée par cinq doigts et constituant, de par son aptitude à reposer à plat sur le sol, l'élément principal de la station debout et de la marche

<p>significado no técnico en español</p>	<p> cuello del pie</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Se llama <i>cou de pied</i> la parte de la pierna que se encuentra entre el tobillo y la base de la pantorrilla, Vol. 1, p26.</p> <p>Vaganova: <i>Sur le cou de pied</i>, indica la posición de la pierna sobre el cuello del pie, p.57.</p> <p>Lifar: En <i>sur le cou de pied</i> la pierna se encuentra en el aire, en segunda posición, flexionada a la altura del tobillo, delante o detrás, la cadera guía al muslo en su abertura mientras la otra soporta el peso del cuerpo, p.55.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>Cou de pied</i>. Posición en la que el pie de la pierna libre, está a la altura del tobillo de la pierna de apoyo, p.124.</p> <p>Grant: <i>Sur le cou de pied</i>, en el cuello del pie, define una posición en la que el pie está colocado entre el tobillo y la base de la pantorrilla, 33.</p> <p>De Soye: En la posición <i>sur le cou de pied</i>, el pie se coloca como un bracaete alrededor del tobillo</p>

	<p>de la otra pierna, p. 47.</p> <p>Le Moal: Posición del pie de la pierna libre flexionada sobre el tobillo de la pierna de apoyo, p. 796.</p>
--	--

entrada	coupé
transcripción fonética	[kupe]
etimología	du latin <i>colaphus</i> , dér. de <i>coup</i> (proprement « séparer par un coup »)
significado no técnico en francés	<i>part. passé de couper, adj. et subst. séparé, divisé en plusieurs éléments, en plusieurs parties, ce qui a été coupé</i>
significado no técnico en español	cortado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Este paso se llama <i>coupé</i> , en razón de su movimiento inicial que implica que el pie se levanta y luego reposa bruscamente en el suelo, movimiento similar al de una hacha que

desciende. El *coupé*, en el curso de su ejecución, da la idea de una cosa cortada: un pie se levanta y, de un movimiento limpio, reposa sobre el suelo mientras que la otra pierna se levanta *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) o extendida *à la demi-hauteur* (*à la demi-hauteur*) del lado opuesto, Vol.2, p. 18.

Vaganova: El *coupé* es un movimiento que facilita el principio de otro paso que se inicia sosteniendo el cuerpo en un pie. Por medio de un *relevé* (V *relevé*) o de un salto, el pie en acción reemplaza al que estaba en el suelo, trasladándose a aquel el peso del cuerpo. El *coupé* se hace como preparación, como impulso para el paso siguiente y se ejecuta, generalmente, después del tiempo, p.91.

Lifar: El *coupé* es un movimiento de preparación: el bailarín se coloca en quinta posición, lleva el pie hacia atrás o hacia delante de la pierna izquierda haciéndole soportar todo el peso del cuerpo, p. 108.

Bourgat: El *coupé* es utilizado al realizar una serie de pasos combinados con el fin de liberar una pierna y prepararla para la salida, p. 62.

Guillot-Prudhomeau: En el *coupé sauté* (V *sauté*), el bailarín que está con la pierna izquierda en el aire, en *raccourci* (*raccourci*) a la segunda, en cuarta atrás, en *arabesque* (*arabesque*) o en *demi-arabesque* (V *demi*), salta sobre esta llevando la derecha al *raccourci*. El salto es en general muy pequeño y la pierna derecha no se levanta mucho, lista para ejecutar otro paso, p.101.

Challet-Hass: El *coupé* es un paso de enlace que permite pasar de un pie a otro liberando la pierna de base. El *coupé* se puede hacer en apoyo de todo el pie en el suelo o saltado. Puede comenzar o terminar por un *dégagé* (V *dégagé*) o por un *retiré* (V *retiré*), p.35.

Grant: *Coupé* es un pequeño paso intermedio que se utiliza como preparación o impulso de otros pasos. Como su nombre indica un pie se

	<p>levanta, como cortando, para cambiar el peso sobre el otro pie, sin cambiar de lugar, p.35.</p> <p>Le Moal: <i>Coupé</i> es un paso de enlace que consiste en llevar el peso del cuerpo de una pierna sobre la otra, liberando una pierna para así permitirle ejecutar otro paso. Se puede ejecutar <i>dessous</i> (V <i>dessous</i>) o <i>dessus</i> (V <i>dessus</i>), saltado o <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>), p.708.</p>
--	--

entrada	coupé jeté en tournant
transcripción fonética	[kupe] [ʒ(ə)te] [ã] [tuɾnã] / [tu:ɾ] [də] [ɾ ɛ̃]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - du latin <i>colaphus</i>, dér. de <i>coup</i> (proprement « séparer par un coup ») - (V <i>jeté</i>) - (V <i>en tournant</i>)
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>part. passé de couper, adj. et subst. séparé, divisé en plusieurs éléments, en plusieurs parties, ce qui a été coupé</i> - (V <i>jeté</i>) - (V <i>en tournant</i>)

<p>significado no técnico en español</p>	<p>cortado lanzado girando</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Lifar: El <i>coupé jeté en tournant</i> supone una preparación en la que el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante, hace un pequeño <i>sissonne tombée</i> (V <i>tombé</i>) delante sobre la pierna derecha de modo que se encuentre de nuevo en cuarta posición <i>croisée</i> (V <i>croisé</i>), la pierna derecha en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>); lleva ligeramente hacia atrás la pierna izquierda y, haciéndole soportar todo el peso del cuerpo en <i>demi-plié</i>, lanza la pierna derecha delante a 90º, le hace describir un círculo en el aire mientras que el cuerpo gira a la derecha y cae sobre la pierna derecha, pp. 107-108.</p> <p>Challet-Hass: <i>Coupé jeté en tournant</i> (V <i>coupé</i>) se efectúa generalmente en serie y <i>en manège</i> (V <i>manège</i>). Se trata de un <i>coupé en tournant</i> de $\frac{3}{4}$ de giro, seguido de un <i>gran jeté en tournant</i> de un $\frac{1}{4}$ de giro, lo que permite así realizar un giro completo, p.36.</p>

	<p>Grant: El <i>coupé jeté en tournant</i> se compone de un <i>coupé</i> (V <i>coupé</i>) con un cuarto de giro y un <i>grand jeté en avant</i> (V <i>jeté</i>) que completa el giro. Este paso generalmente se realiza en series en <i>manège</i> (V <i>manège</i>) o en diagonal. Se le denomina también <i>tour de reins</i>, p.35.</p>
--	---

entrada	croisé
transcripción fonética	[krwaze]
etimología	dér. de <i>croix</i> ; dés. <i>-er</i> , du latin <i>crux, crucis</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de croiser, adj.et subst. qui se croise, tout ou partie, ou qui est disposé en forme de croix</i>
significado no técnico en español	cruzado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Croisé es una <i>pose</i> fundamental que toma como punto de referencia la dirección dada por el cuerpo. Posición en <i>croisée en avant</i> . Colocarse en el centro de la sala, en oblicuo,

hacia la izquierda, pies en quinta posición, derecha delante. Desplazar todo el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda. La pierna derecha en *quatrième devant* (V *quatrième*). A partir de la cintura, girar el busto de frente e inclinarlo ligeramente del lado derecho, Vol.1, p.91. Posición en *croisée en arrière*. Colocarse en el centro de la sala, en oblicuo, hacia la izquierda, pies en quinta posición, derecha delante. Desplazar todo el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda. La pierna derecha en *quatrième derrière*. A partir de la cintura, girar el busto de frente e inclinarlo ligeramente del lado derecho, Vol.1, p.94.

Vaganova: *Croisé* significa cruzado, y el cruce de las piernas en su rasgo principal. Hay posiciones *croisé* hacia delante y hacia atrás, p.42.

Lifar: La noción de *croisé* deriva de la de *en dedans* (V *en dedans*). Puede hacerse hacia delante, *croisé* delante, el bailarín tiene su equilibrio sobre la pierna izquierda, estando la derecha abierta hacia delante. *Croisé* detrás, el

bailarín tiene su equilibrio sobre la pierna derecha, estando la izquierda extendida detrás, p.32.

Guillot-Prudhomeau: La cuarta *croisée* se toma con las piernas cruzadas, como su nombre lo indica, pero sin que los muslos se toquen, p.18. En *attitude croisée* (V *attitude*) la pierna de apoyo está del lado del público, la otra pierna queda levantada cuarta detrás, el muslo horizontal *à la hauteur* (*à la hauteur*), la parte inferior de la pierna flexionada en el mismo plano horizontal, formando un ángulo recto con el muslo, la punta del pie bien estirada, p.35.

Challet-Hass: El término *croisé* se aplica generalmente a las posiciones *fermées* (V *fermé*) o *dégagées* (V *dégagé*) en cuarta delante o atrás, y orientadas de perfil o medio perfil. En las posiciones *croisées*, una de las piernas está colocada delante de la otra. En relación al público, las piernas se ven cruzadas, p.123. Una *arabesque* (V *arabesque*) es denominada *croisée*

	<p>cuando se presenta de perfil y la pierna de apoyo, vista desde el público, está colocada delante de la pierna levantada en cuarta posición detrás, p.12. En la posición <i>attitude croisée</i> (V <i>attitude</i>) delante, en apoyo sobre la pierna derecha, estando el cuerpo de perfil a la derecha, la pierna izquierda ligeramente flexionada, está levantada en cuarta posición delante, p.21.</p> <p>Grant: <i>Croisé</i> es una de las direcciones del cuerpo. Las piernas, en relación a la audiencia, se encuentran cruzadas, el cuerpo se dirige hacia la diagonal, p.35.</p>
--	---

entrada	croix, en
transcripción fonética	[krwa] [ã]
etimología	du latin classique <i>crux, -ucis</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> ensemble formé de deux branches ou de deux éléments qui se coupent à angle plus ou moins ouvert, généralement à angle droit

<p>significado no técnico en español</p>	<p>en cruz</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Guillot-Prudhomeau: En los pasos <i>à terre</i> (V <i>à terre</i>) sin desplazarse, el movimiento de la pierna que se encuentra libre puede ejercitarse por el pasaje de una posición a una media posición (una de las piernas solo está en contacto con el suelo con la punta del pie), en las tres direcciones: a la cuarta delante, a la segunda, a la cuarta detrás, y de nuevo, a la segunda, es decir, <i>en croix</i>, p.41.</p> <p>Grant: <i>En croix</i>, es un término que se emplea para determinar un movimiento realizado sucesivamente en cuarta posición delante, en segunda posición y en cuarta posición detrás, o vice versa. Como, por ejemplo, en <i>battements tendus en croix</i> (V <i>battement</i>), p.36.</p> <p>Challet-Hass: En <i>en croix</i>, la pierna libre ejecuta continuamente el mismo movimiento como por ejemplo <i>dégagé</i> (V <i>dégagé</i>), <i>battement</i> (<i>battement</i>), <i>développé</i> (V <i>développé</i>) en las tres</p>

	direcciones principales: en cuarta posición delante, en segunda, en cuarta detrás, luego en segunda posición nuevamente. El movimiento puede comenzar por delante o por detrás, p.54.
--	---

entrada	déboulés
transcripción fonética	[debule]
etimología	du latin <i>bull</i> « bulle d'eau »; objet sphérique, de <i>bouler</i> ; préf. <i>dé-</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de débouler et subst. masc.</i> action du lièvre ou du lapin qui déboule; en roulant comme une boule; descendre rapidement
significado no técnico en español	escape, arranque
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Déboulés</i> . Se trata de medios giros muy cerrados y rápidos, practicados alternativamente por los dos pies quedando constantemente en la misma dirección, Vol.2,

p.138.

Vaganova: *Tours déboulés o tours chaînés (V chaînés)*, según la terminología parisiense. Indico ambas denominaciones por ser ambas en conjunto más descriptivas y porque caracterizan de distinto modo el movimiento. Una cadena de pequeños círculos que se lanza de improviso; tal es la explicación del título indicado y que da una idea exacta de este paso, p.160.

Bourgat: En este movimiento se efectúan sucesivamente giros sobre las puntas o medias puntas de las dos piernas; estas se alternan regularmente y quedan bien estiradas. Este paso es difícil de descomponer pues todas sus fases se encadenan continuamente en un circuito dinámico muy característico, p.62.

Lifar: Estas vueltas se llaman indiferentemente *tours chaînés o tours déboulés (V chaînés)*. Se ejecutan en diagonal, sobre las medias puntas o sobre las puntas. Si el bailarín se dirige a la derecha, se gira sobre la pierna derecha

extendida delante, en diagonal; al terminar la vuelta, se coloca la pierna izquierda delante en el lugar de la derecha, p.177.

Guillot-Prudhomeau: Los *déboulés* son medios giros alternados de un pie al otro. También se los llama *tours chaînés* (V *chaînés*). La rotación es a la vez rápida y continua, p.121.

Grant: *Déboulé* es un término de la escuela francesa que designa una serie de medios giros rápidos ejecutados alternativamente de un pie a otro, siguiendo una misma dirección. Se realizan sobre las medias puntas o sobre las puntas. También denominados *chaînés* (V *chaînés*), p.37.

De Soye: Los *déboulés* actuales eran antiguamente llamados *tours enchaînés* o *tours chaînés* (V *chaînés*). Están constituidos de una sucesión de *demi-tours* (V *tour*), cada uno nace del precedente, p.79.

Le Moal: *Déboulés. Demi-tours* (V *tour*) hechos en serie que se encadenan uno *en dedans* (V *en dedans*) con otro (V *en dehors*) *en dehors*, de ahí

	<p>su nombre <i>chaînés</i> (V <i>chaînés</i>) o <i>tours chaînés</i>. Ejecutados en diagonal sobre un tiempo cada vez más rápido, se agregan a las <i>variations</i> (V <i>variation</i>) femeninas o masculinas confiriéndoles brillantez, p.712.</p>
--	---

entrada	décalé
transcripción fonética	[dekale]
etimología	dér. de <i>caler</i> ; préf. <i>dé-</i> ca 1165 “laisser aller baisser la voile d’une embarcation” d’où figuratif “ceder, reculer”
significado no técnico en francés	<i>part. passé de décaler et adj.</i> qui a subi un déplacement dans l’espace et le temps
significado no técnico en español	desplazado, trasladado
Significado en danza académica	Lifar: <i>Arabesque décalée</i> (V <i>arabesque</i>) es cuando la pierna de apoyo puede separarse de la vertical gracias al sostén del partenaire, p.82.

	<p>Guillot-Prudhomeau: La técnica neoclásica se ha enriquecido con nuevos <i>arabesques</i> (V <i>arabesque</i>), obtenidos por el desplazamiento del eje como en <i>arabesque décalée</i>. En la técnica de <i>pas de deux</i> (V <i>pas de deux</i>), es un movimiento en el cual se desplaza el eje de la bailarina, sujeta por el partenaire. Puede ser en cualquier dirección p.34.</p> <p>Challett-Hass: <i>Décalée</i>, término introducido por Serge Lifar, designa posiciones <i>dégagées</i> (V <i>dégagé</i>) <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) o <i>à la grande hauteur</i> (V <i>à la grande hauteur</i>), en las que la pierna de apoyo se separa de la vertical gracias al sostén del <i>partenaire</i>, p.124. Una <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) se llama <i>décalée</i> (Serge Lifar) cuando la pierna de apoyo puede separarse de la vertical gracias al sostén de su partenaire, p.12.</p>
--	---

entrada	dedans, en
---------	------------

transcripción fonética	[ã dɛdã]
etimología	composé de <i>de</i> et <i>dans</i> , du bas latin <i>deintus</i>
significado no técnico en francés	<i>locution adverbiale</i> à l'intérieur
significado no técnico en español	adentro, hacia el interior
significado en danza académica	<p>Cecchetti: <i>En dedans</i> indica en la danza la dirección en la que una pierna ha de desplazarse, Vol.2, p.138. En los <i>ronds de jambe à terre en dedans</i>, la pierna describe un semicírculo por el suelo, el movimiento se ejecuta de la cuarta detrás, pasando por la intermedia de la segunda, a la cuarta delante, debe pasar por la primera posición para comenzar de nuevo el ejercicio, Vol.1, p.50. En un giro <i>en dedans</i>, se gira del lado de la pierna de apoyo, Vol.2, p.79.</p> <p>Vaganova: Con esta expresión se designan los movimientos con vueltas dirigidos hacia adentro</p>

como por ejemplo el *pas de bourrée en tournant en dedans* (V *en tournant*). En los giros sobre una pierna, la vuelta *en dedans* es hacia la pierna en que uno está parado, es decir, que si está parado sobre la pierna izquierda, la vuelta se hace para el mismo lado y viceversa, p.44.

Lifar: El *en dedans*, no precisa comentarios en tanto que se emplee en su más corriente acepción (hacia dentro), pero se vuelve hermético cuando se trata de las *pirouettes* (V *pirouette*) *en dedans*. Cuando nosotros giramos sobre el pie derecho en el sentido de las agujas del reloj, es decir, ejecutamos una *pirouette en dedans*. Cuando un bailarín tiende a recogerse sobre sí mismo hace un movimiento *en dedans*, p. 29. En el *rond de jambe par terre en dedans*, la pierna se dirige hacia detrás, el movimiento traza un semicírculo y la punta de los dedos siempre está en el suelo, p.68.

Guillot-Prudhomeau: Un giro es *en dedans* cuando el bailarín gira del lado de la pierna de apoyo, p.128. Los *ronds de jambe à terre en*

dedans (V *rond de jambe*) empiezan por un *dégagé* (V *dégagé*) en cuarta detrás, luego el pie pasa a segunda, y a la otra cuarta antes de cerrar en posición de partida. Si el movimiento se repite varias veces seguidas se pasa por primera, p.45.

Grant: En los pasos y ejercicios el término *en dedans* indica que una pierna, en el suelo o en el aire, se mueve en una dirección circular, en sentido contrario de las agujas de un reloj, de detrás a hacia delante. Como por ejemplo en *rond de jambe à terre en dedans* (V *rond de jambe*). En un giro el término indica que la rotación ha de ejecutarse hacia el interior, es decir hacia el lado de la pierna de apoyo, p.38.

Challet-Hass: La expresión *en dedans* se aplica a la rotación interna de pierna. También a la acción de pivotar hacia el lado de la pierna de base como por ejemplo en un giro *en dedans* (en este sentido la pierna libre gira hacia delante). En el *rond de jambe en dedans* (V *rond de jambe*) el pie describe un arco de círculo de atrás a adelante,

	<p>p.55.</p> <p>Le Moal: <i>En dedans</i>. Configuración de las piernas caracterizada por las puntas de los pies que se encuentran dirigidas hacia el interior. La posición <i>en dedans</i> es utilizada sobre todo en las danzas de caractère. La expresión <i>en dedans</i> no es siempre sinónimo de rotación de la pierna hacia el interior. En el <i>rond de jambe en dedans</i> (<i>V rond de jambe</i>), por ejemplo, designa un movimiento en arco de círculo de detrás a delante, p.718.</p>
--	---

entrada	dégagé
transcripción fonética	[degaze]
etimología	dér. de <i>gager</i> , préf. <i>dé-</i> dés.–er Xlle siècle desgagier “dépouiller, débarrasser de ce qui couvre”
significado técnico en francés	no <i>part. passé de dégager, adj. retiré, libéré</i>

<p>significado no técnico en español</p>	<p>liberado, desprendido</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En la danza, el término <i>dégagé</i> indica que hay que desprender y levantar una pierna en una cierta posición, Vol.2, p.138. El <i>battement dégagé</i> lleva el mismo movimiento que el <i>battement tendu</i> (V <i>tendu</i>), pero la pierna se desprende de la quinta posición y, pasando por el <i>battement tendu</i> se eleva alrededor de 3 o 4 cm. del suelo, Vol.1, p.47. El <i>dégagé sauté</i> (V <i>sauté</i>), es un movimiento que se encuentra próximo al <i>dégagé</i> y se efectúa en los ejercicios de barra y en el centro. Tiene una sola variante: la pierna se desliza en <i>quatrième devant</i> (<i>quatrième</i>), en <i>seconde</i> (V <i>seconde</i>) o en <i>quatrième derrière</i> en el momento del salto y regresa a quinta posición haciendo otro salto, p.21.</p> <p>Vaganova: Movimiento de un pie al pasar de una posición cerrada a una abierta, manteniendo el cuerpo sobre el mismo pie estacionado, p.117. Es un término antiguo, de poco uso actualmente. Yo</p>

lo empleo en forma condicional en el estudio de giros y vueltas: giros desde la preparación *dégagée, en dehors (V en dehors)* o *en dedans (V en dedans)*, p.150.

Bourgat: El *dégagé* es el desplazamiento de una pierna que se separa del pie de posición para llevarlo hacia delante, hacia el lado o hacia atrás, deslizándolo por el suelo, p. 63.

Guillot-Prudhomeau: El pasaje de una posición a una media posición constituye el primer paso de danza verdadero, el *dégagé*. Los *dégagés* se hacen sin desplazamiento del eje, quedando constantemente el peso del cuerpo sobre la misma pierna, p.41.

Grant: *Dégagé* es deslizar con la punta del pie la pierna hacia una posición abierta. No hay un traslado del peso del cuerpo. Se puede realizar delante, al lado y detrás, en cualquier dirección del cuerpo, *à terre (V à terre)* y *en l'air (V en l'air)*, p.38.

Challet-Hass: Los constituyen las posiciones de

las piernas en apoyo sobre una sola pierna. En los *dégagés à terre* (V à terre), desde una posición de los pies cerrada, la pierna que se libera desliza en segunda posición o en cuarta posición (delante o detrás) à terre, p.19. El *dégagé à terre* se llama también *petit battement tendu simple* (V tendu), p.38. En los *dégagés en l'air* (V en l'air), la punta del pie de la pierna libre que se extiende cepillando el suelo o bien se levanta en segunda posición o en cuarta posición (delante o detrás) en l'air à la demi-hauteur (V hauteur), à la hauteur o à la grande hauteur, p.19. Los *petits battements dégagés* se llaman también *petits battements jetés*: la pierna desde la quinta posición se lanza vivamente, en segunda posición o en cuarta posición (delante o detrás), à la demi-hauteur, y regresa deslizando el pie por el suelo, p.106.

De Soye: En danza, *dégagé*, significa alejar un miembro inferior del eje anatómico del cuerpo, es decir separar la pierna de apoyo, desde una posición cerrada (primera, tercera o quinta),

	<p>pasando el peso del cuerpo sobre la pierna de apoyo; la pierna libre siempre extendida puede quedar en el suelo o en el aire en la posición requerida (al lado, delante o detrás), p.58.</p> <p>Le Moal: <i>Dégagé</i>. Pasaje cepillando el suelo de la pierna libre de una posición cerrada a una posición abierta terminado sea con la punta extendida <i>à terre</i> (V <i>à terre</i>) o <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>), 712.</p>
--	---

entrada	dehors, en
transcripción fonética	[ã dəɔːʀ]
etimología	<p>du bas latin <i>de foris</i> adv. «de dehors, au dehors» (de <i>de</i> préposition et <i>foris</i> adv. «au dehors») la forme <i>dehors</i> par chute du f intervocalique et apparition d'un h, à l'original dans l'exclamation emphatique, puis généralisé</p>
significado no técnico en francés	<i>locution adverbiale</i> à l'extérieur, vers l'extérieur

<p>significado no técnico en español</p>	<p>hacia afuera</p>
<p>significado en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Con el nombre de <i>en dehors</i> se indica en la danza la dirección en la que una pierna ha de desplazarse Vol.2, p.138. En los <i>ronds de jambe à terre en dehors</i>, la pierna describe un semicírculo por el suelo, el movimiento se ejecuta de la cuarta delante, pasando por la intermedia de la segunda, a la cuarta detrás, debe pasar por la primera posición para comenzar de nuevo el ejercicio, Vol.1, p.50. Los <i>tours (V tour) en dehors</i> se hacen del lado de la pierna levantada, Vol.2, p.79.</p> <p>Vaganova: Con esta expresión se designan los movimientos con vueltas dirigidos hacia fuera, como por ejemplo el <i>pas de bourrée en tournant en dehors (V en tournant)</i>. En los giros sobre una pierna, uno se da vuelta <i>en dehors</i> cuando se gira partiendo de la pierna en que se está parado, es decir, que si se está parado en la pierna izquierda y se gira a la derecha, la vuelta será <i>en dehors</i> y</p>

viceversa, p.44. Con el nombre de *en dehors* se denomina igualmente una posición en que se gira la pierna al máximo, hacia afuera, desde la articulación de la cadera, y reconocida en la danza clásica, p. 45.

Lifar: El *en dehors*, no precisa comentarios en tanto que se emplee en su más corriente acepción (hacia afuera), pero se vuelve hermético cuando se trata de las *pirouettes* (*V pirouette*) *en dehors*. Cuando nosotros giramos sobre el pie izquierdo en el sentido de las agujas del reloj, es decir, de izquierda a derecha, ejecutamos una *pirouette en dehors*. Cuando un bailarín tiende a descubrirse hace un movimiento *en dehors*, p. 29.

Guillot: El *en dehors* es uno de los principios esenciales de la danza clásica que permite la flexibilidad de las articulaciones de las caderas y el desarrollo de la posibilidad del trabajo de las piernas. La pierna y el pie deben presentar su faz interna al espectador, es decir que la pierna debe

realizar una rotación hacia el exterior, en relación con la posición normal, p.15. Un giro es *en dehors* cuando el bailarín gira del lado de la pierna libre, p.128. Los *ronds de jambe à terre en dehors* (V *rond de jambe*) empiezan por un *dégagé* (V *dégagé*) en cuarta delante, luego el pie pasa a segunda, y a la otra cuarta antes de cerrar en posición de partida. Si el movimiento se repite varias veces seguidas se pasa por primera, p.45.

Grant: En los pasos y ejercicios el término *en dehors* indica que una pierna, en el suelo o en el aire, se mueve en una dirección circular, en sentido de las agujas de un reloj. Como por ejemplo en *rond de jambe à terre en dehors* (V *rond de jambe*). En un giro el término indica que la rotación ha de ejecutarse hacia afuera de la pierna que trabaja, p.38.

Challett-Hass: La expresión *en dehors* se aplica a: la rotación externa de la pierna; acción de pivotar hacia detrás del lado de la pierna libre, como en giro *en dehors*; acción de describir, con un pie, un arco de círculo de delante a atrás, como en *rond*

	<p><i>de jambe en dehors</i>, p.55.</p> <p>Le Moal: <i>En dehors</i> es un principio fundamental de la danza clásica que reposa sobre una orientación máxima de las piernas hacia el exterior hasta llegar a formar un ángulo de 180º entre los dos pies. La expresión <i>en dehors</i> es empleada para calificar algunos pasos tales como los <i>ronds de jambes</i> (<i>V rond de jambe</i>) o los giros, p. 718.</p>
--	---

entrada	demi
transcripción fonética	[d(ə)mi]
etimología	du latin vulgar <i>dīmēdius</i> , réfection d'après <i>medius</i> du latin classique <i>dīmidius</i> , -a, -um « demi »
significado no técnico en francés	<i>adj. subst. et locution adverbiale</i> qui a la valeur d'une moitié s'ajoutant à la quantité exprimée par le substantif.
significado no	medio, mitad

<p>técnico en español</p>	
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Demi</i> es utilizado para indicar: la altura de la pierna en relación al eje vertical <i>à la demi-hauteur (V à la hauteur)</i>; que el movimiento o el paso se ejecuta, parte o termina sobre una sola pierna como en <i>demi-ballotté (V ballotté)</i> o <i>demi-contretemps (V contretemps)</i>, Vol.2, p.140. El <i>demi-assemblé</i> es un <i>assemblé</i> que inicia su movimiento desde lo alto, es decir, desde una posición en la que una pierna está levantada en <i>quatrième (V quatrième) devant, à la seconde (V seconde)</i> o en <i>quatrième derrière</i>, seguidamente se efectúa un salto, en el aire la pierna se une a la otra para caer en el suelo sobre los dos pies juntos en quinta posición, pp.12-13.</p> <p>Vaganova: <i>Demi</i> indica que solo se ejecuta la mitad del movimiento o del paso contemplado como por ejemplo en <i>demi-plié (V plié)</i>, p.151.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Se llaman <i>demi-positions</i> aquellas en las cuales el pie libre toca el suelo como, por ejemplo en <i>demi-seconde (V seconde)</i>,</p>

p.24. *Demi*, además determina la altura de la pierna libre como por ejemplo, en *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*) p.26. En *demi-arabesque* (V *arabesque*), indica que la pierna libre se levanta a media altura, p.34. En una *demi-attitude* (V *attitude*) el muslo de la pierna libre estaría por debajo de la horizontal, p.36.

Challet-Hass: *Demi-seconde* es un *dégagé* (V *dégagé*) *à terre* (V *à terre*) de la pierna libre en punta en segunda posición, 44.

Le Moal: Calificativo colocado delante de un término de danza, y cuyo significado es determinado por la naturaleza del paso o movimiento designado por el término en cuestión. Puede indicar: que solo se ejecuta la mitad del movimiento; que su amplitud es reducida (*demi-plié*) (V *plié*); que el paso o movimiento se toma o se termina sobre una sola pierna (*demi-contretemps...*) (V *demi-contretemps*). Indica además que en el plano vertical las alturas o niveles intermediarios que sirven para situar diversas partes del cuerpo unos

	en relación a los otros (<i>demi-attitude</i> (V <i>attitude</i>), <i>demi-pointe</i> (V <i>pointe</i>)... p.713.
--	--

entrada	derrière
transcripción fonética	[dɛʀjɛːʀ]
etimología	du bas latin <i>deretro</i> , préposition et adv. <i>derrière</i> composé de <i>de</i> , marquant le point de départ et de <i>retro</i> , adv. et préposition <i>derrière</i>
significado no técnico en francés	<i>préposition</i> et <i>adv. derrière</i> exprime une postériorité spatiale; au dos de quelque chose, de quelqu'un; <i>emploi adv.</i> en arrière; du côté qui est opposé à l'avant
significado no técnico en español	detrás, atrás
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>assemblé</i> es <i>derrière</i> cuando la pierna, saliendo de quinta posición delante, se abre <i>en seconde</i> (V <i>seconde</i>) posición y se cierra en quinta posición detrás, Vol.2, p.13.

Vaganova: En la ejecución de un movimiento, *derrière* indica que desde la quinta posición la pierna que se encuentra detrás es la que se levanta, y vuelve a cerrar detrás del pie que sostiene el cuerpo, p.43. En la posición *effacée derrière*, estando en apoyo con la pierna derecha, la pierna izquierda se dirige hacia la diagonal detrás, quedando en una posición abierta en relación al público, p.43.

Guillot-Prudhomeau: En la posición derivada à *la quatrième (V quatrième) derrière*, el término *derrière* indica que un solo pie está apoyado, y una pierna extendida detrás, p.26. En el *assemblé derrière (V assemblé)*, el bailarín en quinta, pie derecho delante, hace un *battement à la seconde (V battement, Vt seconde)* deslizando el pie sobre el suelo antes de levantarlo, lleva la pierna derecha a media altura o a la altura, y flexiona al mismo tiempo la pierna izquierda. Salta con un impulso de esta pierna y cae en quinta con el pie izquierdo delante, p.93.

Challet-Hass: La denominación *derrière* significa

	que el pie de la pierna libre se pone detrás del pie de la pierna de apoyo. Es sinónimo del término <i>dessous</i> (V <i>dessous</i>), p.44.
--	---

entrada	descendant, en
transcripción fonética	[desãdã] [ã]
etimología	du latin classique <i>descendere</i> , préf. <i>des</i> et <i>scendere</i> , marcher
significado no técnico en francés	<i>part. présent de descendre, adj. et subst. qui va ou est tourné vers le bas; qui s'étend; qui baisse de niveau</i>
significado no técnico en español	descendiendo
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>En descendant</i> indica que el movimiento se ejecuta avanzando hacia el público siguiendo la inclinación del escenario itliano, Vol.2, p.24. Como en <i>emboîté en descendant</i> (V <i>emboîté</i>), o <i>pas de bourrée en descendant</i> : flexionar y deslizar una pierna en

seconde (V *seconde*), juntar los pies en quinta posición; separar la pierna *en seconde*; volverla a juntar con la otra y cerrar en quinta posición. El movimiento acaba cerrando la pierna hacia delante, Vol.2, p.35.

Guillot-Prudhomeau: El término *en descendant* se aplican en general a los pasos con desplazamiento. Indica una dirección hacia delante. Los escenarios de teatro estaban contruidos hasta estos últimos tiempos en declive hacia el público, de ahí el empleo de estos términos, p.41. La *glissade en descendant* se ejecuta a partir de la quinta. El pie de atrás se desprende a la segunda, y se apoya inmediatamente, el peso del cuerpo pasa sobre esta pierna, que hace *plié* (V *plié*). El otro pie viene a cerrar delante deslizándose por el suelo. Las dos piernas vuelven a extenderse, p.54. El *petit jeté en descendant* o *petit jeté dessus* (V *dessus*) se hace a partir de un quinta posición, pie derecho delante. La pierna izquierda se deliza a la segunda a poca altura resbalando por el suelo,

mientras que la pierna derecha hace *plié*. El bailarín salta, proyecta el pie de apoyo *en l'air* (V *en l'air*) y cae sobre el pie izquierdo, que acaba de colocarse delante del lugar que ocupaba el pie derecho, mientras que la pierna derecha se coloca en *raccourci* (V *raccourci*) detrás. El bailarín está listo para comenzar con el otro pie, p.84. La *sissonne en descendant* se ejecuta así: el bailarín en quinta, pie derecho delante, salta verticalmente, con los pies juntos; en lo más alto de su trayectoria, levanta la pierna izquierda en cuarta atrás y cae sobre el pie derecho, un poco adelante de su punto de partida; la pierna izquierda cierra luego en quinta detrás. Una sucesión de *sissonne en descendant* permite al bailarín avanzar en relación al público, p.90.

Challet-Hass: *En descendant* es acercarse a la parte delantera del escenario en dirección al público (pues la escena del teatro italiano se encontraba en pendiente), p.55.

De Soye: El escenario de los grandes teatros a la italiana se encontraba ligeramente inclinado

	<p>hacia el público, <i>en descendant</i> es ir hacia delante del escenario, hacia el público, p.60.</p> <p>Le Moal: <i>En descendant</i>, es una expresión que indica que un paso se ejecuta avanzando hacia el público siguiendo la inclinación del escenario a la italiana, p.718.</p>
--	--

entrada	dessous
transcripción fonética	[d (ə)su]
etimología	du bas latin <i>desubtus</i> composé de la préposition <i>de</i> et de l'adv. <i>subtus</i> «en dessous»
significado no técnico en francés	<i>préposition</i> dans une position inférieure à quelque chose, et <i>adv.</i> [correspond à la préposition <i>sous</i>]: plus bas, à un niveau inférieur
significado no técnico en español	debajo, abajo
significado técnico en danza	Cecchetti: Cuando la pierna en acción pasa por detrás de la pierna soporte. En el <i>brisé</i> (V <i>brisé</i>)

académica

dessous, desde la quinta posición, pierna derecha delante, el cruce de las piernas se ejecuta por detrás de la pierna de base, y al regresar, vuelve a cerrar en quinta delante, Vol.2, p.67.

Vaganova: *Dessous*, indica que en la ejecución de un paso que la pierna que trabaja pasa detrás de la pierna de apoyo. Como por ejemplo en el *brisé dessous* (V *brisé*) o en el *pas de bourrée dessous* que se estudia de la manera siguiente: colocarse en quinta posición, la pierna izquierda delante; *demi-plié* (V *plié*) sobre la pierna izquierda, abrir la pierna izquierda en segunda posición a 45º y ponerse sobre ella en media punta, traspasando con la derecha hacia delante; la pierna izquierda va *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) delante; traspasar el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda en media punta, pasándola delante de la derecha; la pierna derecha va *sur le cou de pied* delante; caer sobre la pierna derecha en *demi-plié*; la pierna izquierda se abre en segunda posición a 45º. Todo el movimiento hacia la

izquierda, p.89.

Guillot-Prudhomeau: El *petit jeté* (V *jeté*) en *remontant* o *petit jeté dessous* se hace a partir de una quinta posición, pie derecho delante. La pierna derecha se desliza a la segunda a poca altura resbalando por el suelo, mientras que la pierna izquierda hace *plié* (V *plié*). El bailarín salta, proyecta el pie de apoyo en el aire y cae sobre el pie derecho, que acaba de colocarse detrás del lugar que ocupaba el pie izquierdo, mientras que la pierna izquierda se pone en *raccourci* (V *raccourci*) detrás. El bailarín está listo para comenzar con el otro pie, p.84.

Challet-Hass: La denominación *dessous* significa que el pie de la pierna libre se coloca detrás del pie de la pierna de base. En el *assemblée* (V *assemblée*) *dessous*, a partir de la quinta posición, pie derecho detrás, se flexiona sobre la pierna derecha, deslizando la pierna izquierda en segunda posición; luego elevarla y saltar sobre la pierna derecha hasta su extensión completa; caer simultáneamente sobre los dos pies en quinta

	<p>posición, con las rodillas flexionadas, pie derecho detrás, p.15.</p> <p>Le Moal: El término <i>dessous</i> califica a un movimiento de la pierna libre detrás de la pierna de apoyo, seguido o no de un apoyo. El término puede calificar tanto al ataque, como en <i>coupé dessous</i> (V <i>coupé</i>) como al cierre del paso o bien solo a este último, como por ejemplo en <i>assemblé dessous</i> (V <i>assemblé</i>), p.713.</p>
--	--

entrada	dessus
transcripción fonética	[d (ə)sy]
etimología	du latin <i>desursum</i> composé de <i>de</i> et <i>sursum</i> « en haut, vers le haut », littéralement « du haut »
significado no técnico en francés	<i>préposition</i> à la face supérieure de, sur, et <i>adv.</i> sur la face supérieure. antonyme <i>dessous</i>
significado no técnico en español	arriba, encima

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En <i>dessus</i> la pierna en acción pasa por delante de la pierna soporte. Como por ejemplo en el <i>brisé dessus</i> (V <i>brisé</i>): desde la quinta posición, pierna derecha detrás, el cruce de las piernas se ejecuta por delante de la pierna de base, y al regresar, vuelve a cerrar en quinta detrás, Vol.2, p.67.</p> <p>Vaganova: <i>Dessus</i>, indica que en la ejecución de un paso, la pierna que trabaja pasa delante de la pierna que sostiene el cuerpo, como por ejemplo en el <i>pas de bourrée dessus</i> que se estudia de la manera siguiente: colocarse en quinta posición, la pierna derecha delante; <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) sobre la pierna derecha, abrir la pierna izquierda en segunda posición a 45º y ponerse sobre ella en media punta traspasando con la derecha hacia delante; la pierna derecha se levanta detrás <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>); traspasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha en media punta, pasándola delante de la izquierda, la izquierda hacia atrás <i>sur le cou de pied</i>; caer sobre la pierna izquierda en <i>demi-plié</i>; la derecha se abre en</p>
--	---

segunda posición a 45°. Todo el movimiento hacia la derecha, p.87-88.

Guillot-Prudhomeau: El *petit jeté en descendant* o *petit jeté dessus* (V *jeté*) se hace a partir de un quinta posición, pie derecho delante. La pierna izquierda se desliza a la segunda a poca altura resbalando por el suelo, mientras que la pierna derecha hace *plié* (V *plié*). El bailarín salta, proyecta el pie de apoyo en el aire y cae sobre el pie izquierdo, que acaba de colocarse delante del lugar que ocupaba el pie derecho, mientras que la pierna derecha se coloca en *raccourci* (V *raccourci*) detrás. El bailarín está listo para comenzar con el otro pie, p.84.

Challet-Hass: La denominación *dessus* significa que el pie de la pierna libre se coloca delante del pie de la pierna de base. En el *assemblé dessus* (V *assemblé*), a partir de la quinta posición, pie derecho detrás, se realiza un *demi-plié* (V *plié*) sobre la pierna izquierda, deslizando la pierna derecha en segunda posición, luego elevarla *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*); saltar sobre la

	<p>pierna izquierda hasta su extensión completa; caer simultáneamente sobre los dos pies en quinta posición <i>demi-plié</i>, pie derecho delante, p.15.</p> <p>Le Moal: El término <i>dessus</i> califica a un movimiento de la pierna libre delante de la pierna de apoyo, seguido o no de un apoyo. El término puede calificar tanto al ataque, como en <i>coupé dessus</i> (V <i>coupé</i>) como al cierre del paso o bien solo a este último, como por ejemplo en <i>assemblé dessus</i> (V <i>assemblé</i>), p.713.</p>
--	--

entrada	détiré
transcripción fonética	[detire]
etimología	dér. de <i>tirer</i> du germanique gothique <i>tairan</i> ; préf. <i>dé-</i> intensif (latin <i>de</i>)
significado no técnico en francés	<i>part. passé de étirer (dé- + tirer) - verbe trans; tirer dans tous les sens pour défriper; amener après soi; traîner derrière soi, en se déplaçant dans le même mouvement</i>

<p>significado no técnico en español</p>	<p>estirado</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Détiré</i> es un ejercicio enérgico que sirve para liberar la cadera. Con la ayuda de la mano, se levanta una pierna y se coloca lo más alto posible. Se pueden realizar de dos maneras diferentes una, <i>détiré à la seconde</i> (con la ayuda de la mano), y otra <i>détiré à la barre</i> (con la ayuda de la barra), Vol.2, p. 138.</p> <p>Bourgat: El <i>détiré</i> o <i>le pied dans la main</i> es un estiramiento de la pierna, tomada por la mano, efectuado con la ayuda del brazo, en dirección delante y al lado, p.64.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>Le pied dans la main</i> (el pie en la mano) es un ejercicio de clase empleado cotidianamente para dar flexibilidad a las piernas, p.148.</p> <p>Grant: <i>Détiré</i>. Término de la escuela francesa utilizado para designar el trabajo de estiramiento de la pierna en la barra. Llamado también <i>pied dans la main</i>, p.40.</p>

	<p>Challet-Hass: El <i>détiré</i> o pie a la mano, estando de perfil a la barra, consiste en colocar el brazo en el interior de la pierna libre, la mano coge el talón de esta pierna, y tira para elevarla lo más alto posible, p.112.</p> <p>De Soye: El <i>détiré</i> es un término que no se emplea habitualmente hoy en día. Designa lo que se llama ahora <i>le pied à la main</i> o <i>le pied dans la main</i>, p.61.</p> <p>Le Moal: El <i>détiré</i> es un término de la escuela francesa: estiramiento, <i>à la hauteur</i> o <i>à la grande hauteur</i> (<i>V à la hauteur</i>), de una pierna estando el talón cogido por una mano. Se ejecuta en cuarta delante o en segunda posición y forma parte de los ejercicios de barra, p.772.</p>
--	---

entrada	détourné
transcripción fonética	[deturne]
etimología	dér. de <i>tourner</i> du latin <i>tornus</i> tour, <i>qui vient du grec</i> “instrument à tourner”; préf. <i>dé-</i>

<p>significado no técnico en francés</p>	<p><i>part. passé de détourner, adj. et subst. masc. qui fait un détour (tourner dans une autre direction pour éviter quelqu'un ou quelque chose)</i></p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>desviado</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Détourné</i> es un giro <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) que se practica hacia la pierna que está levantada detrás de la otra, Vol.2, p.138. El <i>détourné d'adage</i> (V <i>adage</i>), contrariamente a todos los otros casos, no es la pierna quien hace el movimiento pasando de una posición a otra, sino más bien el cuerpo, quien desplazándose, permite a la pierna cambiar de posición. De esta manera, incluso si la pierna que está colocada en una posición dada no se mueve, se encontrará al menos en una posición diferente. El movimiento de <i>détourné d'adage</i> se practica con la punta <i>à terre</i> (V <i>à terre</i>) y con la pierna levantada en cuarta posición detrás; cuarta posición delante y en segunda posición, Vol.1, p.108.</p>

Bourgat: *Détourné* es un cambio de orientación, obtenido por un pivotamiento del cuerpo hacia la pierna que se encontraba inicialmente detrás, p. 98.

Guillot-Prudhomeau: El principio de este paso es la rotación del cuerpo sobre los dos pies con o sin desplazamiento de estos según los casos; el cuerpo gira hacia el pie que está atrás. En el *détourné à terre (V à terre)* desde una cuarta posición *croisée (V croisé)* se gira en seguida, prácticamente sin mover las dos puntas, para encontrarse en quinta, *croisée* delante, pie izquierdo delante. También se llama a este paso: *temps de pointe détourné*. El *détourné* sobre las dos puntas se toma desde la quinta posición; el bailarín se eleva sobre las dos puntas pero saltando muy ligeramente para cruzarlas más e iniciar la vuelta del lado del pie de atrás, p.119.

Grant: Un *détourné* es un giro sobre ambas puntas o medias puntas hacia la pierna que se encuentra detrás. Al final del giro se cambian los pies de posición. También se llama a este paso:

temps de pointe détourné. En el *détourné à terre* (*V à terre*), término de la escuela francesa, desde la cuarta posición, pierna izquierda detrás con la punta en el suelo, el bailarín gira hacia la izquierda con un pequeño movimiento del pie derecho, realizando un medio giro y finalizando con la pierna izquierda con la punta en el suelo delante. El *détourné*, con la misma técnica se puede ejecutar *en l'air* (*V en l'air*). En el Método Cecchetti el *dégagé en tournant en l'air* se llama *détourné en l'air*. El *demi-détourné* es un medio giro en el que el bailarín gira hacia el pie que está detrás, cambiando la posición de los pies, al finalizar el movimiento, es decir, el que se encontraba detrás pasará delante, p.40.

Challet-Hass: *Détourner* es girar *en dehors* (*V en dehors*) sobre los dos pies. La pierna libre se coloca detrás de la pierna de apoyo antes del giro. El *détourné* es un paso de enlace o de conclusión que permite cambiar las posiciones de los pies, p.45. Un giro sobre dos pies es llamado *détourné* cuando la pierna libre se coloca detrás

	<p>de la pierna de base, 148.</p> <p>De Soye: <i>Détourné</i> es girar <i>en dehors</i>, es decir en sentido de la pierna libre. Se puede <i>détourner</i> en tercera, quinta, de una cuarta a la otra, de una posición <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) à terre (V à terre) o en el aire a otra, p. 63.</p> <p>Le Moal: <i>Détourné</i>. Pivot (medio giro o giro entero) sobre los dos pies, del lado de la pierna de detrás. Los <i>détournés</i> se ejecutan siempre <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) a partir de la tercera, quinta o cuarta posición, desde una posición <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) en el suelo o en el aire, p.713.</p>
--	---

entrada	devant
transcripción fonética	[d(ə)vã]
etimología	composé de <i>de</i> et de <i>avant</i> , du latin <i>abante</i>
significado no técnico en francés	<i>préposition. et adv.</i> exprime l'antériorité spatiale

<p>significado no técnico en español</p>	<p>delante de, delante</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>assemblé</i> es <i>devant</i> cuando la pierna, saliendo de quinta posición detrás, se abre en segunda posición y se cierra en quinta posición delante, Vol.2, p.13.</p> <p>Vaganova: La pose <i>écarté</i> (V <i>écarté</i>) se puede realizar <i>devant</i>, es decir hacia delante, p.83.</p> <p>Lifar: <i>Écarté devant</i>. Con el equilibrio sobre la pierna izquierda, alargad la pierna derecha en <i>développé</i> (V <i>développé</i>) a 90º en diagonal en relación al espectador, levantando el brazo que corresponde a la pierna, p.89.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En la posición derivada <i>à la quatrième devant</i> (V <i>quatrième</i>), el término <i>devant</i> indica que un solo pie está apoyado, y una pierna extendida delante, p.26. En el <i>assemblé devant</i> (V <i>assemblé</i>), el bailarín en quinta, pie izquierdo delante, hace un <i>battement à la seconde</i> (V <i>battement</i>, Vt <i>seconde</i>),</p>

	<p>deslizando el pie sobre el suelo antes de levantarlo, lleva la pierna derecha a media altura o a la altura, y flexiona al mismo tiempo la pierna izquierda. Salta con un impulso de esta pierna y cae en quinta con el pie derecho delante, p.93.</p> <p>Grant: El término <i>devant</i> hace referencia a un paso o a un movimiento en el que el cuerpo se encuentra de frente. En un paso, como por ejemplo <i>passe-pied devant</i> (V <i>passe-pied</i>) el término <i>devant</i> indica que la pierna que trabaja cierra delante, p.39.</p> <p>Challet-Hass: La denominación <i>devant</i> significa que el pie de la pierna libre se coloca delante del pie de la pierna de base. Es sinónimo del término <i>dessus</i> (V <i>dessus</i>), p.45.</p>
--	---

entrada	développé
transcripción fonética	[devlope]
etimología	formé comme antonyme d'(en)veloper; préf; dé-

<p>significado no técnico en francés</p>	<p><i>part. passé de développer, adj. et subst. masc.</i> étendre, étaler (ce qui est enveloppé, roulé ou plié)</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>desenvuelto</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>développé</i> es un movimiento que ocupa un lugar esencial en el <i>adage</i> (V <i>adage</i>): levantar lentamente el muslo a la segunda posición; alargar lentamente la pierna y extenderla sea en <i>quatrième</i> (V <i>quatrième</i>) delante o detrás, sea a la segunda, Vol.1, p.109. El <i>grand jeté développé en avant</i> (V <i>jeté</i>, V tb <i>en avant</i>) es muy saltado, se recorre un gran espacio y requiere gran elevación. Desde la cuarta posición, se lanza una pierna al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) para hacer un <i>développé devant</i>, en el momento del salto. Se desciende sobre la pierna de delante, al mismo tiempo que se transfiere todo el peso del cuerpo sobre esta pierna. Simultáneamente la pierna que está detrás se coloca <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>), Vol.2, p.31.</p>

Vaganova: *Développé* es un movimiento de *adagio* (V *adagio*). Le es propio un ritmo lento y debe efectuarse con el retardamiento en el punto culminante. En el *développé*, el pie derecho, desde la quinta posición, se desliza sobre la pierna izquierda hasta la rodilla y luego se abre en la dirección deseada. Alcanzando el punto culminante (90º), la pierna se baja en quinta posición. De la gran cantidad de variedades de *développé* los más comunes son: el *battement développé tombé* (V *tombé*) y los *battements divisés en quarts* (V *battement divisés en quarts*), pp.59-60.

Lifar: En el *battement développé*, desde la quinta posición una pierna se desliza lentamente a lo largo de la otra pierna hasta la altura de la rodilla y se abre delante, a la segunda o detrás. Después de haber alcanzado el grado de máxima abertura, la pierna vuelve a caer en quinta posición. Este movimiento es uno de los fundamentales del *adagio* (V *adage*) clásico, por ello habrá de ejecutarse muy lentamente y marcando un

tiempo de espera, p.62.

Guillot-Prudhomeau: Los momentos esenciales de los *développés* son: posición de partida, *raccourci* (V *raccourci*), posición derivada a la altura, correspondiente al *raccourci*, regreso de la posición de partida cerrando como un *battement simple* (V *simple*). No hay cierre cuando se encadena con otro paso, p. 48.

Grant: *Développé* es un movimiento en el que la pierna que trabaja, se flexiona, recorre con los dedos del pie la pierna soporte y lentamente, se extiende a una posición en el aire. Los *développés* se pueden realizar delante, al lado o detrás y en cualquier dirección del cuerpo en el espacio. La pierna de soporte puede estar con todo el pie en apoyo, sobre la media punta o sobre la punta, o flexionada, p.40.

Challet-Hass: *Développer*, es extender lentamente la pierna libre en una dirección dada después de haberla flexionado elevando progresivamente el pie a lo largo de la pierna de

	<p>apoyo, p.45.</p> <p>Le Moal: El <i>développé</i> es un movimiento lento y sostenido, en el que la pierna sube flexionada a lo largo de la pierna de base para desenrollarse en cuarta posición delante, detrás o a la segunda hasta su extensión completa. Como adjetivo, la palabra sirve para calificar a numerosos pasos tales como el <i>grand battement développé</i> (V <i>battement</i>), que comienza por un <i>retiré</i> (V <i>retiré</i>) y acaba extendido, p.713.</p>
--	--

entrada	diagonale, en
transcripción fonética	[djagonal] [ã]
etimología	empr. au latin impérial <i>diagonalis</i> « qui va d'un angle à un angle opposé », dér. du grec διαγώνιος « <i>id</i> », composé de διά « à travers » et γωνία « angle »
significado no técnico	<i>subst. fém.</i> ligne traversant obliquement une surface, un espace; <i>adj.</i> qui joint les sommets de

<p>en francés</p>	<p>deux angles non consécutifs d'un polygone ou d'un polyèdre</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>diagonal</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En materia de danza, <i>en diagonale</i>, es una dirección que el bailarín debe tomar durante la ejecución de algunos de sus movimientos. La <i>diagonale</i> es una línea imaginaria que parte del ángulo del fondo de la sala y llega hasta el ángulo opuesto, al principio de la sala, Vol.2, p.138.</p> <p>Lifar: <i>Diagonale</i> es una dirección en la cual se desplaza el bailarín al ejercitar ciertos pasos o movimientos, desde una esquina del salón a otra. El <i>grand jeté en tournant</i> (V <i>en tournant</i>) y el <i>jeté entrelacé</i> (V <i>entrelacé</i>) se hacen <i>en diagonale</i>, p.107.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En <i>diagonale</i>, indica la dirección en que han de ejecutarse los movimientos, pasos o encadenamientos p.108. Un encadenamiento <i>en diagonale</i> es un recorrido rectilíneo y oblicuo a través de la escena o la sala</p>

	<p>de clase, p.55. Los <i>emboîtés en tournant</i> (V en <i>tournant</i>) se ejecutan <i>en diagonale</i>, p.139.</p> <p>Challet-Hass: Las dos diagonales de una superficie (cuadrada o rectangular) son los dos ejes que unen dos ángulos opuestos. Además existen una infinidad de líneas (oblicuas) paralelas a estos dos ejes. Todo encadenamiento de pasos que se desarrolla siguiendo una de las dos diagonales se dice <i>en diagonale</i>. Un encadenamiento <i>en diagonale</i> es pues un recorrido rectilíneo que desciende o que remonta oblicuamente según una diagonal de la escena o de la clase. A menudo este encadenamiento se compone de grandes saltos o giros, p. 47.</p>
--	---

entrada	double
transcripción fonética	[dubl]
etimología	du latin classique <i>duplum</i> « le double, deux fois

	autant »
significado no técnico en francés	<i>adj. et subst. masc.</i> qui est répété deux fois, qui vaut deux fois une quantité donnée.
significado no técnico en español	doble
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En la <i>cabriole double</i>, tan pronto como se realiza un salto, una pierna se levanta extendida a la altura de la cadera, la otra pierna va inmediatamente a reencontrarla para golpear las pantorrillas dos veces, desciende y se reúne finalmente con la pierna en el suelo en la posición de salida, Vol.2, p.71.</p> <p>Vaganova: Aunque el movimiento es el mismo, <i>double</i>, se usa para indicar que se realiza una segunda vez, como por ejemplo en <i>double battement frappé</i>. En el <i>battement double frappé</i>, el movimiento es el mismo que en el <i>frappé</i> (V <i>frappé</i>), pero la pierna no golpea únicamente una sola vez, sino que pasa a golpear</p>

una segunda vez, y desde allí se abre hacia delante, a la segunda o detrás, y regresa *sur le cou de pied* (V *sur le cou de pied*), p.56. En el *battement double frappé*, un *petit battement sur le cou de pied* (V *petits battements sur le cou de pied*) es intercalado en antes de lanzar la pierna delante, hacia detrás o a la segunda, con un ritmo limpio, vivo y preciso, p.56.

Lifar: He introducido en nuestro vocabulario el *double tour en l'air* (V *tour en l'air*) con caída alargada, en que el bailarín después de hacer un doble giro en el aire cae al suelo después de una variación dramática, p.179.

Guillot-Prudhomeau: En la *double cabriole* (V *cabriole*) el bailarín, salta y golpea sus piernas dos veces seguidas una contra la otra durante la suspensión, p.115. Algunas *sissonnes* (V *sissonne*) se combinan con otros pasos para formar un conjunto, por ejemplo *sissonne-posé -assemblé* (V *posé*, V tb *assemblé*) que se llama también *double sissonne*, p.92. La *double sissonne en descendant* (V *en descendant*) se compone de

una *sissonne* descendiendo al fin de la cual la pierna libre pasa delante para que el pie se pose en cuarta posición. La pierna de atrás se levanta entonces para hacer un *assemblé* delante cambiando de pie, p.230.

Grant: Doble. Como por ejemplo *double assemblé*. Consiste en dos *assemblés* (V *assemblé*), en segunda posición a 45°. En el primero no se cambian de posición las piernas, en el segundo se efectúa un cambio de posición de las piernas, p.6. *Sissonne doublée* es un término de la escuela francesa. Se compone de: *sissonne* (V *sissonne*), *coupé* (V *coupé*) y *assemblé*, p.108.

Challet-Hass: Se llama *sissonne double* al encadenamiento de una *sissonne* (V *sissonne*), de un *passé* (V *passé*) y de un *assemblé* (V *assemblé*), p.50.

De Soye: En el *assemblé* (V *assemblé*) *double*, se realizan dos seguidos, con la misma pierna, de manera que se vuelve a la posición de salida, es

	decir, quinta posición pie derecho detrás, p.16.
--	--

entrada	écarté
transcripción fonética	[ekarte]
etimología	empr. au latin <i>exquartare</i> , dér. du latin classique <i>quartus</i> « quart » ancien fr. <i>escarter</i> , mettre au loin
significado no técnico en francés	<i>part. passé et adj.</i> éloigner quelque chose ou quelqu'un à une faible distance d'un lieu donné, mettre de côté
significado no técnico en español	separado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En la posición <i>écartée</i> la pierna está à <i>la seconde</i> (V <i>seconde</i>), esta debe alargarse hacia la diagonal. El hombro derecho se coloca hacia delante y el hombro izquierdo hacia detrás, Vol.2, p.92. Vaganova: <i>Écarté</i> es una pose que se realiza de la

siguiente manera: *écarté derrière*; estando sobre la pierna derecha, derivar la izquierda sobre *développé* (V *développé*) a 90°. La pose entera se realiza en un solo plano, en diagonal con relación al espectador. El torso, hacia el costado, en dirección a la pierna parada. *Écarté devant*, lo mismo que la pose anterior, pero la pierna se dirige hacia la diagonal contraria, pp. 83-84.

Lifar: La posición *écarté* indica una segunda posición oblicua del cuerpo, en la que la pierna se encuentra al lado y con la punta dirigida hacia un ángulo anterior (*écarté* delante) o posterior (*écarté* detrás) de la sala, p.89.

Guillot-Prudhomeau: En la pose *écartée*, la pierna está en segunda a la altura, el cuerpo ligeramente inclinado del lado de la pierna de apoyo, p.38.

Challet-Hass: En las posiciones *écartées* una pierna se encuentra *dégagée* (V *dégagé*) en segunda posición *à terre* (V *à terre*), *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*) o *à grande hauteur* y

	<p>colocada de perfil en una diagonal, p.51.</p> <p>Le Moal: Término que designa en el Método Cecchetti una de las ocho orientaciones del cuerpo. En las posiciones en <i>écarté</i>, el bailarín está colocado de medio perfil sobre una diagonal en relación a la escena o la sala. La pierna está <i>dégagée</i> en segunda posición, en el suelo o en el aire, a diferentes alturas, p.716.</p>
--	--

entrada	échappé
transcripción fonética	[eʃape]
etimología	du latin, vulgare <i>excappare</i> , dér. du bas latin <i>cappa</i> « sorte de coiffure; manteau, chape, froc » ; ancien français <i>escaper</i> sortir de la cappe, se mettre à découvert, s'enfuir
significado no técnico en francés	<i>part. passé de échapper et subst. cesser d'être pris ou retenu</i>
significado no	escapado

<p>técnico en español</p>	
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>échappé</i> es un paso de danza que conlleva el paso de una posición cerrada a una posición abierta por un solo movimiento. Por <i>échappé</i>, sin ninguna especificación, se entiende un <i>échappé sauté en seconde</i> (V <i>sauté</i>, V tb <i>seconde</i>). Cuando son <i>échappés sautés en quatrième</i> y <i>échappés sur les pointes</i> (V <i>quatrième</i>, V tb <i>pointe</i>), se debe precisar después de la denominación <i>échappé</i>: a) <i>échappé sauté en quatrième</i>; b) <i>échappés sur les pointes en seconde</i>; c) <i>échappé sur les pointes en quatrième</i>, Vol.2, p.22. En el <i>demi-échappé sauté</i>, solo se ejecuta el primer tiempo del <i>échappé sauté</i> (en <i>seconde ou quatrième position</i>), Vol.2, p.23. El <i>échappé sauté</i> es un paso vigoroso, compuesto de dos tiempos, es decir: un primer tiempo, en el que se debe hacer un salto y caer en segunda o cuarta posición de pies, y un segundo tiempo, en el que se deben recoger los pies a la posición de partida, quinta posición, Vol.2, p.22.</p>

Vaganova: El paso *échappé* puede realizarse desde cuarta posición en *croisé* (V *croisé*) o *éffacé* (V *éffacé*), o desde la segunda posición. Se puede terminar sobre las dos piernas o sobre una sola pierna *sur le cou de pied* (V *cou de pied*), delante o detrás, en *attitude* (V *attitude*), en *arabesque* (V *arabesque*) es decir, terminándolo en una gran pose. Si las piernas se abren en el salto de inmediato, entonces se denomina *petit échappé*. En el *grand échappé*, hay que estirar las piernas, unidas en quinta posición, al mismo tiempo que se efectúa el salto lo más elevado posible, p.99. En los *échappés* en punta se efectúa un *demi-plié* (V *plié*) impulsándose con los talones; con un pequeño salto se levanta sobre los dedos; se desciende en *demi-plié*, conservando perfectamente la posición *en dehors* (V *en dehors*). Se hacen desde la primera a la segunda posición; desde la quinta a la segunda posición; desde la quinta a la cuarta posición en *éffacé* y en *croisé* y finalmente, desde la quinta a la quinta, p.142.

Lifar: El *échappé* puede ejecutarse en segunda y en cuarta posición, *petit* o *grand*. En el *petit échappé* las piernas se abren en el salto de inmediato. En el *grand échappé* en el máximo de amplitud del salto, los pies se cruzan en quinta posición antes de descender. El *grand échappé* puede terminarse en *attitude* (V *attitude*), en *arabesque* (V *arabesque*) o en un *grand développé* (V *développé*), p.100.

Guillot-Prudhomeau: El principio de estos saltos es el pasaje de quinta posición a una posición par fundamental. Se realiza de dos maneras diferentes: 1ª, en punta o media punta, el salto es muy débil, apenas para permitir el desplazamiento a la vez de los dos pies, pero no busca ningún efecto de elevación. En el momento de la llegada las dos piernas quedan extendidas. 2ª, cuando el bailarín cae con los dos pies de plano y con las rodillas dobladas. El movimiento de las piernas tiene que ser perfectamente simétrico, pp. 94-95. El *échappé à la seconde* (V *seconde*) es el tipo de *échappé* más corriente.

	<p>Estando el bailarín en quinta, pie derecho delante, flexiona, salta y cae <i>à la seconde</i>. El movimiento de las piernas tiene que ser completamente simétrico, para cerrar el <i>échappé</i>, el bailarín salta de nuevo y vuelve a colocar los pies en quinta. Se puede cerrar el <i>échappé</i> sin cambio de pie, o con cambio de pie, pp.95-96. El <i>échappé</i> en cuarta se realiza más o menos como el <i>échappé à la seconde</i>: el bailarín en quinta, pie derecho delante, salta y cae en cuarta, pie derecho delante, para cerrar el <i>échappé</i>, el bailarín deberá realizar el movimiento inverso: saltar a partir de cuarta para volver a cerrar en quinta. El <i>échappé</i> en cuarta no cambia de pie, p.97.</p>
--	--

entrada	effacé
transcripción fonética	[efase]
etimología	dér. de <i>face</i> ; préf. <i>é-</i> ; dés.- <i>er</i> , proprement ôter la face

<p>significado no técnico en francés</p>	<p><i>part. passé de effacer et adj. faire disparaître; dont le tracé ou la marque a totalement disparu</i></p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>borrado</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Para la danza es una dirección del cuerpo que el bailarín toma en una cierta pose: levantando la pierna derecha, el cuerpo está de frente a la derecha, sobre la diagonal derecha. <i>L'effacé</i> es una de las ocho direcciones fundamentales del cuerpo en la danza, Vol.2, p.139.</p> <p>Vaganova: Inversamente al <i>croisé</i> (V <i>croisé</i>), las piernas están abiertas en relación al público. En la pose <i>effacé devant</i> (V <i>devant</i>), estando en la pierna izquierda, la derecha abierta hacia delante con los dedos del pie extendidos, el torso se dirige hacia la diagonal de delante derecha, de frente al público; en el <i>effacé derrière</i> (V <i>derrière</i>), estando en la pierna derecha, la izquierda abierta hacia detrás con los dedos del</p>

pie extendidos, el torso se dirige hacia la diagonal de detrás izquierda, de frente al público p.43.

Lifar: La noción de *effacé* deriva de la de *en dehors* (V *en dehors*); *effacé devant* (V *devant*): el bailarín tiene su equilibrio sobre la pierna derecha, estando la izquierda extendida delante, el torso hacia la diagonal; *effacé derrière* (V *derrière*): de pie sobre el pie derecho, la pierna izquierda queda tendida hacia detrás con la punta del pie dirigida hacia la diagonal; el cuerpo inclinado ligeramente hacia delante, p.32.

Guillot-Prudhomeau: La *quatrième effacée* es una posición en la que una pierna está levantada delante en cuarta abierta; el cuerpo está con los hombros girados del lado de la pierna de apoyo, un poco inclinado hacia atrás, p.37.

Grant: *Effacée* es una dirección del cuerpo. Las piernas, en relación a la audiencia, se encuentran abiertas, el cuerpo se dirige hacia la diagonal. Esta dirección es denominada *ouverte* (V *ouvert*) en el método francés, p.45.

	<p>Challet-Hass: El término <i>effacé</i> se aplica generalmente a las posiciones <i>dégagées</i> (V <i>dégagé</i>) en cuarta delante o detrás, y orientadas de perfil o medio perfil. En las posiciones <i>effacées</i>, las dos piernas están visibles al público, no se cruzan, están <i>ouvertes</i> (V <i>ouvert</i>) en relación al público, p.123.</p> <p>Le Moal: En la posición <i>effacée</i> el bailarín, colocado de medio perfil o de perfil sobre una diagonal en relación a la escena o a la sala, se presenta con la pierna <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) en cuarta posición, delante o detrás. Las piernas visibles al público, no se cruzan. Las posiciones <i>effacées</i> son llamadas también <i>ouvertes</i> (V <i>ouverte</i>) p.717.</p>
--	---

entrada	élancé
transcripción fonética	[elãse]
etimología	préf. <i>é-</i> , <i>elancer</i> , jeter avec force une lance, du

	latin <i>lancea</i>
significado no técnico en francés	lancer au loin
significado no técnico en español	lanzar
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Élancer</i> es un movimiento de base que forma parte de la dinámica de la danza, Vol.1, p.31.</p> <p>Grant: Lanzar. Uno de los siete movimientos de la danza. Cuando el término <i>élanqué</i> es utilizado con un paso indica que este paso ha de ejecutarse con el carácter de lanzado. Algunos saltos pueden realizarse <i>élanqué</i> si se ejecutan con un desplazamiento, lanzando una o ambas piernas bien extendidas, como por ejemplo <i>assemblée élanqué</i> (V <i>assemblée</i>), p.45.</p> <p>De Soye: En el <i>grand rond de jambe lancé</i>, por el impulso dado al movimiento, se lanza la pierna, buscando alcanzar gran altura de esta, relajando</p>

	los músculos, p.124.
--	----------------------

entrada	élevé
transcripción fonética	[elve]
etimología	1 ^{re} moitié XII siècle « porter plus haut »; déverbal d'élever, du latin <i>levare</i> , lever une chose en haut, la traiter comme une chose légère
significado no técnico en francés	<i>part. passé d'élever et adj.</i> qui est situé sur une hauteur
significado no técnico en español	elevado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Élevé</i> es un movimiento de base que forma parte de la dinámica de la danza. Al realizar un <i>élevé</i> se levantan del suelo las medias puntas o las puntas, Vol.1, p.31.</p> <p>Guillot: <i>Élevé</i> es cuando el pie se levanta del suelo en media punta o en punta, buscando un</p>

	<p>efecto de livianidad y de reducir el contacto con el suelo, p.13.</p> <p>Challet-Hass: <i>Élevé</i> es subir un pie o los dos pies sobre la media punta o las puntas, p.148.</p> <p>Le Moal: La danse classique se sirve del participio pasado del verbo <i>s'élever</i> par indicar que hay que subir sobre las medias puntas o las puntas de los pies. Junto con el <i>plié</i> (V <i>plié</i>) es uno de los principios fundamentales del arte de la danza, p.783</p>
--	---

entrada	emboîté
transcripción fonética	[ãbwate]
etimología	dér. de <i>boîte</i> , du latin vulgare <i>buxita*</i> , forme galloromane, coffret utilisé spécialement pour les rangement de médicaments et cosmétiques; préf. <i>en-</i> ; dés. <i>-er</i>
significado no técnico	<i>part. passé de emboîter adj. et subst. emboîter, faire entrer une chose dans une autre, plusieurs</i>

<p>en francés</p>	<p>choses l'une dans l'autre. Qui est enfermée comme dans une boîte. Dont l'élément saillant est enchâssé dans un élément creux; qui est ajusté exactement.</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>encajado</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El significado de la palabra <i>emboîté</i> nos da una idea de la técnica de este movimiento de danza, ya que se ejecuta colocando sucesivamente un pie delante del otro como si se persiguieran. Vol.2, p.139. El <i>emboîté dégagé (V dégagé) en seconde (V seconde)</i> es un marcha ligera y graciosa caracterizada por el pasaje de los pies uno delante del otro, se siguen de cerca de una manera rápida y rítmica, las piernas están muy estiradas. En su ejecución, una pierna se desliza <i>en seconde</i>, lo justo y necesario para que se coloque en quinta delante, y así sucesivamente, sobre las medias puntas. Los talones se ponen en el suelo solo después de haber efectuado una serie de <i>emboîtés</i>. Se puede</p>

ejecutar *en descendant* (V *en descendant*), o *en reculant* (V *en remontant*), Vol.2, p.24. En el *emboîté sauté* (V *sauté*), las piernas en una acción de salto, se levantan *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*) alternativamente una detrás de la otra, delante o detrás, Vol.2, p.139.

Vaganova: El paso *emboîté* se ejecuta en punta o en media punta. Iniciado en quinta posición, el pie se extiende al lado a poca altura del suelo y se coloca delante del pie que sostiene el cuerpo, termina en quinta posición con el otro pie delante. Para efectuar este paso correctamente debe buscarse que las piernas no se crucen en el momento del cambio y del paso, p.98.

Bourgat: El *emboîté* o *passe-pied* es una marcha ligera y ágil caracterizada por el pasaje de los pies uno delante del otro, talón contra punta, sea para avanzar, sea para retroceder. Este nombre proviene de una antigua danza, que lo utiliza en sus encadenamientos, p.67.

Guillot-Prudhomeau: Los *emboîtés* son pasos de desplazamiento que ejecutan más bien las

	<p>mujeres y en punta: saliendo de quinta en punta pie derecho delante, el pie izquierdo pasa a segunda, apenas a media altura, y viene a colocarse inmediatamente delante del pie derecho que ejecuta, enseguida, el mismo movimiento. Este paso hace avanzar muy poco, pp.51-52.</p> <p>Le Moal: <i>Emboîté</i>. Pasaje alternativo de una pierna delante de la otra, en tercera o quinta posición. Pueden ejecutarse con un pequeño salto en <i>retiré (V retiré) à la demi-hauteur (V à la hauteur)</i>, avanzando o retrocediendo, girando o sobre las puntas. En escena son ejecutados en serie en diagonal. Los <i>emboîtés</i> se hacen también a la segunda sobre las puntas, alternativamente de una a la otra pierna, hacia delante o hacia detrás, p.718.</p>
--	--

entrada	enchaînement
transcripción fonética	[ãʃɛnmã]

etimología	chaîne, latin <i>calena</i> . It. <i>calena</i> , español <i>cadena</i> . – dér.: <i>chaînette</i> ,
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action d'enchaîner; état de celui qui (ou de ce qui) est enchaîné
significado no técnico en español	encadenamiento
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Para la danza, el <i>enchaînement</i>, es una serie de movimientos y de pasos enlazados entre ellos, Vol.2, p.139.</p> <p>Lifar: Los <i>enchaînements</i>, encadenamientos de los movimientos, posiciones, poses y pasos, legados por la tradición académica, constituyen en cierto modo la armonía y el contrapunto de la danza, son de una riqueza inagotable, p.152.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los elementos de la danza, es decir las posiciones, las poses y los pasos se combinan entre sí para formar los <i>enchaînements</i> o encadenamientos del movimiento, p.225.</p> <p>Challet-Hass: En el lenguaje de la danza clásica,</p>

	un <i>enchaînement</i> es un conjunto de pasos de danza armoniosos asociados de manera que forman una secuencia expresiva, una frase de movimiento para el estudio o práctica de uno o varios pasos, p.54.
--	--

entrada	entrechat
transcripción fonética	[ãtrəʃa]
etimología	1609 <i>entre-chat</i> ; <i>estrechas</i> , 1628; <i>entrechasse</i> , 1611. Ces formes sont des francisations de l'it. <i>intrecciata</i> (salto-) <i>intrecciato</i> « entrechat » (cf. <i>capriola intrecciata</i> « (saut) entrelacé », part. passé de <i>intrecciare</i> « entrelacer, tresser » dér. de <i>treccia</i> (<i>tresse</i>) s'applique encore aujourd'hui à une sorte de danse
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> saut, gambade
significado no técnico	salto, brinco

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Entrechat</i> es un término creado para denominar un movimiento de danza que consiste en batir los pies durante un salto, cruzándolos rápidamente una o varias veces, antes de caer al suelo. El paso de base de donde nacen los <i>entrechats</i> es el <i>changement</i> (V <i>changement</i>). Aunque la técnica es siempre la misma, los <i>entrechats</i> pueden comenzar con los pies juntos en quinta posición, o separados en segunda posición. Y finalizar con los pies juntos en quinta posición, sobre un solo pie, acabados <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), en <i>quatrième</i> (V <i>quatrième</i>) <i>devant</i>, en <i>quatrième derrière</i> en <i>seconde</i> (V <i>seconde</i>), o en <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>), o con los pies separados en segunda posición. El movimiento se distingue según el número de cruces de los pies. Para denominar los diferentes <i>entrechats</i> a la raíz « <i>entrechat</i> » hay que añadir un número. Existen los: <i>entrechat trois</i> (V <i>entrechat trois</i>), <i>entrechat quatre</i> (V <i>entrechat quatre</i>), <i>entrechat cinq</i> (V <i>entrechat cinq</i>)... Vol.2,</p>

pp.73-74.

Vaganova: Movimiento de *grande* o *petite batterie* (V *batterie*), según el número de veces en que se cruzan los pies en el aire. Los *entrechats* son clasificados en « pares », si finalizan sobre las dos piernas, e « impares » si terminan sobre una pierna. El determinativo *trois, quatre, cinq, six, sept, huit...* obedece al hecho de que la pierna tiene que pasar tres, cuatro, cinco, seis... etapas de una línea quebrada, p.133.

Bourgart: En este movimiento rápido, el cuerpo deja el suelo y se eleva verticalmente; las piernas se separan, se cruzan, se separan de nuevo y continúan rápidamente este movimiento en el espacio antes de regresar al suelo con elasticidad. Dependiendo de la virtuosidad del bailarín, cuatro, cinco, y hasta ocho *battements* pueden ser ejecutados en el transcurso de un solo salto, p.67.

Guillot-Prudhomeau: El *entrechat* comporta un

momento característico, aquel en que los dos pies se cruzan en el aire. Los *entrechats* están numerados y se cuentan en función del número de líneas quebradas descritas por cada pie durante el tiempo de suspensión. Se clasifican en general a los *entrechats trois* y *quatre* en la *petite batterie* (V *batterie*), los otros en la *grande batterie*, p.104. En general la nomenclatura de los *entrechats* dió lugar y sigue dándolo a numerosas polémicas. Reina mucha confusión en el empleo de algunos términos, y el sentido de estos varía de una escuela a otra. Ante las controversias, hemos adoptado una terminología lógica basada en el vocabulario tradicional de la Ópera. Así hemos establecido que todos los *entrechats* propiamente dichos empiezan y terminan en los dos pies, en los *entrechats* pares el pie de delante cruza primero atrás, en los *entrechats* impares delante, p.108.

Grant: *Entrechat* quiere decir entretrejado o trenzado. Es un paso batido durante el cual el bailarín salta y en el aire rápidamente cruza las

piernas antes de descender al suelo. Los *entrechats* se enumeran según el número de cruces que realicen y se dividen generalmente en dos clases: los que acaban en dos pies (*entrechat quatre, entrechat six, entrechat dix...*); los que acaban sobre un solo pie, delante o detrás, (*entrechat trois, entrechat cinq, entrechat sept...*). Se pueden ejecutar *en tournant* (*V en tournant*) o *de volée* (*V volé*), p.47.

De Soye: En los *entrechats* las piernas se entrecruzan. Se cuentan a partir del número de cruces realizados en el aire. Por comodidad se cuentan siempre a partir de la pierna de delante. Sin embargo, la manera de contarlos a dado lugar y continua dando lugar a numerosas polémicas. En los *entrechats* pares (*entrechat deux, entrechat quatre, entrechat six*) no se cambia de pie, en los *entrechats* impares (*entrechat trois, entrechat cinq o entrechat sept*), se finalizan cambiando de pie y pueden, además, acabar sobre un solo pie, p.87.

Le Moal: Salto *sur place* (*V place*), de dos pies

	sobre dos pies o sobre uno, perteneciente a la <i>batterie</i> (V <i>batterie</i>) de cruce. En el momento de la suspensión en el aire, las piernas se cruzan una o varias veces, determinando así diferentes tipos de <i>entrechats</i> denominados a partir del número total de aperturas y de cruces, p.719.
--	--

entrada	entrechat cinq
transcripción fonética	[ãtrəʃa] [sɛ̃k]
etimología	- (V <i>entrechat</i>) - du lat. vulg. <i>cinque</i>
significado no técnico en francés	- (V <i>entrechat</i>) - <i>adj.</i> quatre plus un; <i>subst. invariable</i> le nombre cinq
significado no técnico en español	entrecruzado cinco
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En el <i>entrechat cinq</i> se salta en quinta posición con los dos pies bien juntos y se efectúan dos cruces, es decir: estando con la

pierna derecha delante, el pie izquierdo se separa y la misma pierna se eleva a la *quatrième* detrás y la derecha delante; separar enseguida la pierna derecha y llevarla à *quatrième* delante y finalizar con la pierna izquierda delante. El *entrechat cinq de volée* (V *volé*), clasificado dentro de los *entrechats* impares, necesita de un movimiento de preparación y se completa con un *assemblé* (V *assemblé*). El cruce de las piernas se ejecuta durante el *assemblé*, el cuerpo en este momento efectúa un cuarto de giro, Vol.2, p.76.

Vaganova: *Entrechat cinq*: quinta posición, pierna derecha delante, *demi-plié* (V *plié*), pequeño salto, las piernas se abren un tanto; la pierna derecha se golpea atrás, se abre algo de nuevo ambas piernas, la derecha se une delante con la izquierda. Cayendo, se para sobre la derecha, en *demi-plié*, la pierna izquierda va *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) hacia atrás. Como los demás impares, termina sobre una sola pierna, p.136.

Lifar: *Entrechat-cinq*: El bailarín se coloca en

quinta posición, el pie derecho delante; hace un *demi-plié* (V *plié*), salta, las piernas se entreabren, *battement* (V *battement*) detrás, las piernas se abren de nuevo, la derecha va a colocarse delante de la izquierda y el bailarín cae sobre la pierna derecha en *demi-plié*, yendo la izquierda a colocarse detrás *sur le cou de pied* (V *cou de pied*), p. 147.

Guillot: *Entrechat cinq*: el bailarín está en quinta, pie derecho delante, hace un *plié* (V *plié*), salta, cruza el pie derecho delante, pasa a quinta pie izquierdo delante, y cae en quinta pie derecho delante, p.105.

Challet-Hass: *L'entrechat cinq*: A partir de la quinta posición, pie derecho delante, realizar un *demi-plié* (V *plié*), saltar abriendo las piernas en primera posición, efectuar un cruce, pierna derecha detrás, abrir las piernas en primera posición. Caer sobre la pierna en *demi-plié*, colocando la pierna izquierda en *raccourci* (V *raccourci*), detrás de la pierna derecha, pp.57-58.

entrada	entrechat huit
transcripción fonética	[ãtrəʃa] [ɥit]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - du latin <i>octo</i> « huit »; le <i>h-</i> a été ajouté (cf. <i>huitième</i>) pour bien marquer qu'il ne s'agit pas de la consonne <i>v-</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - <i>adj.</i> sept plus un; <i>subst. invariable</i> le nombre huit
significado no técnico en español	entrecruzado ocho
significado técnico en danza académica	Vaganova: <i>Entrechat-huit:</i> Quinta posición, pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), salto a continuación abrir las piernas, la pierna derecha golpea atrás, abrir algo al costado, la pierna derecha golpea delante, abrir algo las piernas, otro <i>battement</i> (V <i>battement</i>), última abertura y terminar en quinta posición, la pierna derecha delante, p.135.

Lifar: *Entrechat-huit*. El bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante; hace un *demi plié* (V *plié*), salta verticalmente, entreabre las piernas, la pantorrilla derecha bate la izquierda detrás, las piernas se entreabren; la pantorrilla derecha bate la izquierda delante, las piernas se abren entreabre las piernas, la pantorrilla derecha bate la izquierda detrás, una vez más se entreabren las piernas, y se cae en quinta posición en *demi-plié*, el pie derecho detrás, p. 144.

Guillot: *Entrechat-huit*. El bailarín está en quinta, pie derecho delante, hace un *plié*, salta, pasa sucesivamente a quinta pie izquierdo delante, en quinta pie derecho delante, en quinta pie izquierdo delante, y cae en quinta pie derecho delante, p.105.

Challet-Hass: *L'entrechat huit* es un *soubresaut* (V *soubresaut*), en quinta posición batido tres veces, es decir un doble *entrechat quatre* (V *entrechat quatre*), p.58.

entrada	entrechat quatre
transcripción fonética	[ãtrəʃa] [katʀ]
etimología	- (V <i>entrechat</i>) - du latin <i>quattor</i> « quatre »
significado no técnico en francés	- (V <i>entrechat</i>) - <i>adj. numéral cardinal</i> , trois plus un; <i>subst. masc. invariable le nombre quatre</i>
significado no técnico en español	entrecruzado cuatro
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Entrechat quatre</i> : desde la quinta posición, derecha delante, se salta con ambos pies; la pierna derecha pasa detrás y la izquierda delante y repite el movimiento en sentido contrario. Al ser un <i>entrechat par</i> (V <i>entrechat</i>), no hay cambio de pie al finalizar el salto, Vol.2, p.75. Vaganova: <i>Entrechat quatre</i> : quinta posición, la pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), un pequeño salto, abrir un poco las piernas y

golpear la pantorrilla izquierda con la pantorrilla derecha, la pierna derecha atrás; abrir un poco las piernas al lado y terminar con la derecha delante, en quinta posición, en *demi-plié*. El determinativo *quatre* de este *entrechat* (V *entrechat*) obedece al hecho de que la pierna tiene que pasar cuatro etapas de una línea quebrada; 1ª, la abertura: 2ª, golpe hacia atrás; 3ª, abertura, y 4ª, cierre en quinta posición, p.135.

Lifar: En el *entrechat quatre*, el bailarín se coloca en quinta posición, con el pie derecho delante; hace un *demi plié* (V *plié*), salta verticalmente, entreabre las piernas y bate detrás de la pantorrilla izquierda con la derecha; entreabre de nuevo ligeramente las piernas y cae en quinta, *demi-plié*, con el pie derecho delante, p. 140.

Guillot: El bailarín está en quinta, pie derecho delante, hace un *plié* (V *plié*), salta pasa en quinta pie izquierdo delante, y cae en quinta pie derecho delante, p.105

	<p>Challet-Haas: <i>L'entrechat quatre</i> es un <i>soubresaut</i> (V <i>soubresaut</i>) en quinta posición batido una sola vez. A partir de la quinta posición, pie derecho delante, hacer un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), saltar abriendo las piernas en primera posición, efectuar un cruce, pierna derecha detrás, abrir las piernas en primera posición, y descender en quinta posición <i>demi-plié</i>, pie derecho delante, p.57.</p>
--	---

entrada	entrechat sept
transcripción fonética	[ãtrəʃaset]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - du latin <i>septem</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - <i>adj. numéral cardinal, six plus un; subst. invariable</i> le nombre sept
significado no técnico en español	entrecruzado siete

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Entrechat sept en attitude</i>: efectuar un salto en el aire durante el cual los pies realizan tres cruzamientos es decir: colocar el pie derecho detrás y el izquierdo delante; volver a llevar el pie izquierdo detrás y el derecho delante; volver a llevar a continuación el pie derecho detrás y el izquierdo delante; caer sobre la pierna izquierda mientras la derecha se separa y se levanta en <i>attitude derrière</i> (V <i>attitude</i>, V tb <i>derrière</i>), Vol.2, p.77.</p> <p>Vaganova: <i>Entrechat- sept</i>: Quinta posición, pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), salto, las piernas se abren un poco; la pierna derecha se golpea atrás, se abre algo de nuevo ambas piernas, la derecha golpea detrás;nueva abertura de las piernas, que se unen en el aire (la derecha atrás) y una detención sobre la pierna derecha en <i>plié</i>, la pierna izquierda en el aire o <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) o en segunda posición a 45º o 90º, según las exigencias. Como los demás impares, termina sobre una sola pierna, p.136-137.</p>
--	--

	<p>Guillot: <i>Entrechat sept:</i> El bailarín en quinta, pie derecho delante, hace <i>plié</i> (V <i>plié</i>), salta cruzando el pie derecho delante, pasa a quinta pie izquierdo delante, luego a quinta pie derecho delante, y cae en quinta pie izquierdo delante, p.105.</p>
--	---

entrada	entrechat six
transcripción fonética	[ãtrəʃa] [sis]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - du latin <i>sex</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - <i>adj. numéral cardinal</i> cinq plus un; <i>subst. invariable</i> le nombre six
significado no técnico en español	entrecruzado seis
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Entrechat six:</i> efectuar un salto en el aire durante el cual los pies realizan tres cruzamientos. Desde la quinta posición, pie</p>

derecho delante: colocar el pie derecho detrás y el izquierdo delante; volver a llevar el pie izquierdo detrás y el derecho delante; volver a llevar a continuación el pie derecho detrás y el izquierdo delante. Caer sobre los dos pies muy juntos en quinta, pie izquierdo delante (el *entrechat six* cambia de pie), Vol.2, p.76.

Vaganova: *Entrechat six*: quinta posición, pierna derecha delante, *demi-plié* (V *plié*), salto; a continuación abrir las piernas, la pierna derecha golpea atrás; abrir algo al costado, la pierna derecha golpea delante, abrir algo las piernas y terminar en quinta posición, la pierna derecha atrás, p.135.

Lifar: En el *entrechat six*, el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante; hace un *demi plié* (V *plié*), salta verticalmente, entreabre las piernas, la pantorrilla derecha bate la izquierda detrás, las piernas se entreabren; la pantorrilla derecha bate la izquierda delante, las piernas se abren una vez más y se cae en quinta posición en

	<p><i>demi-plié</i>, el pie derecho detrás, p. 144.</p> <p>Guillot: En el <i>entrechat six</i>, el bailarín en quinta, pie derecho delante, hace <i>plié</i> (V <i>plié</i>), salta, pasa a quinta, pie izquierdo delante, luego a quinta, pie derecho delante, y cae en quinta pie izquierdo delante, p.105.</p> <p>Challet-Haas: L'<i>entrechat six</i> es un <i>changement de pied</i> (V <i>changement de pied</i>), batido dos veces. A partir de la quinta posición, pie derecho delante, hacer un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), saltar abriendo las piernas en primera posición. Efectuar un primer cruce, pierna derecha detrás, abrir las piernas en primera posición, luego efectuar un segundo cruce, pierna derecha delante, abrir las piernas en primera posición, y descender en quinta posición <i>demi-plié</i>, pie derecho detrás, p.58.</p>
--	--

entrada	entrechat trois
transcripción fonética	[ãtrəʃa] [trwa]

etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - du latin <i>tres</i> “trois”
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>entrechat</i>) - <i>adj. numéral cardinal</i> deux plus un; <i>subst. invariable</i> le nombre trois
significado no técnico en español	entrecruzado tres
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Entrechat trois</i>: a partir de la quinta posición de los pies: desde el <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) ejecutar un salto reuniendo las piernas; los pies se cierran en quinta posición, pie derecho delante, por un cruce rápido, colocar el pie derecho detrás y el izquierdo delante. Caer sobre los dos pies en quinta posición, pie izquierdo delante, Vol.2, p.74.</p> <p>Vaganova: <i>Entrechat trois</i>: quinta posición, pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), un pequeño salto, las piernas se abren un tanto; la pierna derecha se golpea delante, se abre algo de nuevo y se dobla hacia atrás <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), parándose sobre la pierna izquierda,</p>

en *plié*, es decir que este *entrechat*, como los demás impares, termina sobre una sola pierna, p. 136.

Lifar: En el *entrechat trois*, el bailarín se coloca en quinta posición con el pie derecho delante; hace un *demi-plié* (V *plié*), salta, las piernas se entreabren, la pantorrilla derecha bate la izquierda delante, se abre y se dobla detrás *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) mientras que la pierna izquierda cae en *demi-plié*. El *entrechat-trois*, al igual que todos los *entrechats* (*entrechat six*), impares, se termina sobre un solo pie, pp. 144-145.

Guillot: *Entrechat trois* es el primero que lleva el nombre de *entrechat*. El bailarín está en quinta, pie derecho delante, hace *plié*, salta y cruza con fuerza el pie derecho delante, y cae en quinta, pie izquierdo delante, p.105.

Challet-Haas: A partir de la quinta posición, pie derecho delante, realizar un *demi-plié* (V *plié*), saltar abriendo las piernas en primera posición,

	efectuar un cruce, pierna derecha delante, abrir las piernas en primera posición. Caer sobre la pierna izquierda en <i>demi-plié</i> , colocando la pierna derecha en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), detrás de la pierna izquierda, p.57.
--	--

entrada	entrelacé
transcripción fonética	[ãtrɛlase]
etimología	composé de <i>entre</i> et de <i>lacer</i> ,(ancien fr. <i>lacier</i>), du latin <i>laqueares</i> , <i>lier</i> , <i>garrotter</i> , en <i>lacer</i> , <i>enserer</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de entrelacer et adj.</i> croiser, tresser des choses entre elles, les unes avec les autres; qui forme des entrelacs
significado no técnico en español	entrelazado
significado técnico en danza académica	Vaganova: <i>Jeté entrelacé</i> (V <i>jeté</i>): colocarse en la pose <i>effacée</i> (V <i>effacé</i>), la pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>); la pierna izquierda se

levanta a 45º, pasar en *demi-plié* sobre la pierna izquierda con un paso por la diagonal hacia atrás; impulsarse sobre la pierna izquierda, saltar sobre la derecha que pasa al otro lado en lo alto de la base; así las piernas parecen cruzarse una cerca de la otra. Solamente en ese momento dar una vuelta completa con el torso; alzar los brazos hacia arriba, es decir retardar algo el torso *en face* (V *face*), para que la vuelta coincida precisamente con el momento del salto. Detenerse en *arabesque* (V *arabesque*) o *attitude* (V *attitude*), pp.109-110.

Lifar: En el *jeté entrelacé* (V *jeté*), el bailarín se impulsa con una pierna, y cae sobre la otra, que se encontraba encima de la que da el impulso, como si las dos piernas estuvieran entrelazadas. En este momento tan solo el cuerpo del bailarín gira sobre sí mismo marcando un tiempo de retención delante, a fin de que la rotación se haga durante el salto, y cae en *arabesque* (V *arabesque*) o en *attitude* (V *attitude*). En el momento que se lanza una pierna por encima de

la otra, hay que pasar por la primera posición, p.107.

Grant: El *jeté entrelacé* (V *jeté*) es un término de la escuela rusa. Se puede hacer en todas las direcciones y en círculo. Se realiza, estando con una pierna detrás, dirigida hacia la esquina, se lanza esta pierna, saltando sobre la pierna de apoyo y se ejecuta medio giro. Durante el salto las piernas forman en el aire unas tijeras, se cruzan en el aire antes de descender, p.66.

Challet-Hass: El *grand jeté entrelacé* (V *jeté*) se llama también *grand jeté en tournant*. Es un salto de un pie sobre el otro pie. Se ejecuta lanzando la pierna por un *grand battement* (V *battement*) delante *à la hauteur* (V *à la hauteur*), saltando sobre la pierna de apoyo *en tournant* (V *en tournant*) $\frac{1}{2}$ giro. Durante el salto las piernas forman en el aire unas tijeras, se cruzan en el aire antes de descender, p.73.

entrada

enveloppé

transcripción fonética	[ãvlope]
etimología	dér. avec le préf. <i>en-</i> , de l'a. fr <i>voloper</i> « envelopper, entourer »
significado no técnico en francés	<i>part. passé de envelopper, adj. et subst. masc.</i> entourer pour protéger, en couvrant entièrement à l'aide de quelque chose
significado no técnico en español	envuelto
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En el <i>enveloppé</i>, una pierna efectúa un movimiento envolvente que tiene por objetivo, habitualmente, hacer girar el cuerpo, Vol.2, p.139.</p> <p>Bourgat: <i>Enveloppé</i> es una rotación del cuerpo que se ejecuta alrededor de la pierna que está en contacto con el suelo, p. 103.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los <i>enveloppés</i> tienen un principio más o menos inverso a los <i>détournés</i> (<i>V détourné</i>). La rotación del cuerpo sobre los pies se hace siempre hacia la pierna de atrás, pero</p>

solo después que la que se encontraba antes atrás haya sido traída delante, lo que de hecho, equivale girar del lado de la pierna que se encontraba delante al principio del paso, p.120.

Grant: El *enveloppé* es un término de la escuela francesa. Define la rotación del cuerpo *en dedans* (V *en dedans*) de la pierna de soporte, la otra pierna en el momento de la rotación efectúa un círculo, p.50.

Challet-Haas: *Envelopper*, es girar *en dedans* (V *en dedans*) sobre los dos pies: la pierna libre se pone delante de la pierna de base antes de comenzar el giro. *Envelopper* y *détourner* (V *détourné*) son pasos análogos pero que giran en sentido contrario, p.59.

Le Moal: *Enveloppé*. Paso de enlace o de conclusión, en el que la pierna de detrás se desliza a la segunda posición luego cierra en quinta enrollando la pierna de base por delante efectuando un giro. Como calificativo, es utilizado para calificar ciertos giros o pasos y designa un

	movimiento hacia dentro. El <i>jeté enveloppé</i> es un <i>jeté dessus en tournant en dedans</i> (V dessus V tb en tournant y en dedans), un <i>demi-tour</i> o un <i>tour</i> (V tour), que se termina con un <i>raccouci</i> (V <i>raccouci</i>) detrás de la pierna de apoyo, p.719.
--	--

entrada	épaulé
transcripción fonética	[epole]
etimología	dénominateur de <i>épaule</i> ; dés. -er. du latin <i>spathula</i> , omoplate diminutif de <i>spatha</i> , <i>spatule</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de épauler et adj.</i> aider quelqu'un dans une entreprise difficile; soutenir, assister; il signifie aussi appliquer contre son épaule une arme à feu pour tirer
significado no técnico en español	respaldado, encarado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: La posición <i>épaulée</i> es una pose de base y se realiza de la siguiente manera: colocarse en el centro de la sala y dirigirse hacia

la izquierda; pies en quinta posición, pie izquierdo delante; alargar el brazo derecho hacia delante un poco más alto que el hombro y el izquierdo hacia detrás un poco más bajo que el hombro, pero en la misma alineación que el derecho; levantar la pierna en *quatrième* (V *quatrième*) detrás al nivel de la cadera, girar la cabeza hacia el hombro derecho, Vol.1, p.93.

Lifar: La quinta posición de los pies puede ser *épaulée*, a derecha o a izquierda. Según los casos, el hombro derecho se adelanta y la cabeza se vuelve a la derecha, cuando el pie derecho está delante; o bien, estando el pie derecho delante, el hombro izquierdo se adelanta y la cabeza se vuelve a la izquierda, p.42.

Guillot-Prudhomeau: El *épaulé* es una posición de los hombros. Está producida por la rotación del cuerpo sobre las caderas, que por su dirección, forma en principio, un ángulo de 90º con las dos piernas. Existen todas las posiciones intermedias entre 0 y 90º, p.19.

	<p>Grant: <i>Épaulé</i> es una de las ocho direcciones del cuerpo del Método Cecchetti. Indica una pose en la que el bailarín está colocado en ángulo oblicuo en relación a la audiencia, p.50.</p> <p>Challet-Hass: En los brazos en posición <i>épaulé</i>, el brazo que está colocado a la segunda posición se dirige hacia el fondo del escenario (o de la sala de clase), el otro brazo redondeado, como en tercera posición, tiende a disimular la cara, p.123.</p> <p>Le Moal: Posición del cuerpo codificada por Cecchetti, en la que el bailarín, colocado de perfil en una diagonal en relación a la sala o al público, se presenta con la pierna <i>dégagée</i> (<i>V dégagé</i>) en cuarta posición detrás, y el brazo que le corresponde extendido hacia delante prolongando la línea. Las piernas, visibles al público, no se cruzan, p.719.</p>
--	---

entrada	épaulement
---------	------------

transcripción fonética	[epolmã]
etimología	dér. du radical de <i>épauler</i> ; suff. <i>-(e)ment</i> du latin <i>spathula</i> , omoplate diminutif de <i>spatha</i> , <i>spatule</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action d'épauler; aider quelqu'un dans une entreprise difficile; soutenir, assister; il signifie aussi appliquer contre son épaule une arme à feu pour tirer
significado no técnico en español	ayuda, apoyo
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Épaulement</i> o <i>épauler</i>, es desplazar un hombro hacia atrás y avanzar el otro, tomemos el ejemplo siguiente: <i>épauler</i> a la derecha significa que es necesario desplazar el hombro derecho hacia detrás y el hombro izquierdo hacia delante, Vol.2, p.139.</p> <p>Vaganova: La tercera y la quinta posición de los pies se hace ya con <i>épaulement</i>, la vuelta del hombro. Si la pierna derecha se encuentra delante, el hombro derecho da vuelta hacia delante y la cabeza hacia la derecha, p.41.</p>

Lifar: Técnicamente, antes de estudiar el *croisé* y el *effacé*, se empezará por familiarizarse con los *épaulements*: según los casos el hombro derecho se adelanta y la cabeza se vuelve a la derecha, cuando el pie derecho está delante; o bien, estando el pie derecho delante, el hombro izquierdo se adelanta y la cabeza se vuelve hacia la izquierda, p.32.

Guillot-Prudhomeau: En el *épaulement*, hay que avanzar un hombro, lo que implica una ligera rotación del busto a partir de la talla, hacia la pierna de apoyo, p.29.

De Soye: *Épaulement* conlleva una rotación del busto a partir de la cintura, un hombro avanza hacia delante, el otro hacia detrás, p.93.

Le Moal: Término que define una posición de la parte de arriba del cuerpo obtenida por la rotación del busto sobre las caderas produciendo un movimiento hacia delante de un hombro y por consecuencia un movimiento hacia atrás del otro hombro, p.568.

entrada	étiré
transcripción fonética	[etire]
etimología	dér. de <i>tirer</i> , du germanique gothique <i>tairan</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de étirer et adj. allonger, étendre en exerçant une traction, une pression</i>
significado no técnico en español	estirado
significado técnico en danza académica	<p>Lifar: Al realizar la reforma neoclásica, en nuestro vocabulario, he introducido nuevas <i>arabesques</i> (V <i>arabesque</i>) en las que intento desplazar todo el eje de la danza académica. En <i>arabesque étirée</i> el eje vertical se desplaza haciéndole inclinarse libremente, p.204.</p> <p>Guillot: La técnica neoclásica se ha enriquecido con nuevos <i>arabesques</i> (V <i>arabesque</i>), obtenidos por el desplazamiento del eje, y que no se pueden tomar sin la ayuda de un partenaire o la ayuda de un soporte material. Prácticamente se</p>

	<p>realizan en punta. En el <i>arabesque étirée</i>, la pierna de apoyo está oblicua hacia atrás. La pierna libre sube muy alto, casi en <i>gran écart</i> (V <i>grand écart</i>), p.34.</p> <p>De Soye: En <i>l'arabesque étirée</i> el centro de gravedad es desplazado hacia detrás: se estira lo máximo posible hacia detrás, la pierna libre sube muy alto, casi al <i>grand écart</i> (V <i>grand écart</i>), p.97.</p>
--	--

entrada	face, de, en
transcripción fonética	[fas] [də] [ã]
etimología	du bas latin <i>facia</i> « portrait », lui-même issu du latin classique <i>facies</i>
significado no técnico en francés	<i>locution adverbiale</i> du même côté que la face d'une personne, que la partie antérieure, visible d'une chose
significado no técnico	frente

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>De face</i> es una dirección del cuerpo, en la que el bailarín se encuentra de cara al público, Vol.1, p.98.</p> <p>Vaganova: A las posiciones primera y segunda de los pies corresponde generalmente la posición de <i>en face</i>, de frente, p.41.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>De face</i> es la posición más corriente en la vida. Se utiliza también en la danza, en ella el cuerpo del bailarín se presenta de cara a los espectadores (o cara al espejo de la sala de clase), mirando al público, p.19.</p> <p>Grant: <i>En face</i>, es una posición en la que el paso se ejecuta de frente a la audiencia, p.56.</p>

entrada	failli
transcripción fonética	[faji]
etimología	empr. à l'it. <i>fallito</i> , du latin <i>fallere, fallire</i>

<p>significado no técnico en francés</p>	<p><i>adj. et subst.</i> (celui, celle) qui a fait faillite ; <i>part. passé de faillir</i>, céder, ne pas résister ; être tout près de, sur le point de, manquer de</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>faltar a algo, estar a punto de</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Vaganova: Este movimiento se hace en un solo tiempo, ya que todas sus fases están bien enlazadas, fundidas; tiene algo de instantáneo, y en eso consiste su encanto y colorido. En el paso <i>failli</i>, desde la quinta posición derecha delante, a partir de un salto vertical los pies cierran juntos, y seguidamente las piernas pasan por primera posición hacia delante en <i>croisé</i> (V <i>croisé</i>), p. 128.</p> <p>Lifar: En el <i>failli</i>, el bailarín se coloca en quinta posición, salta verticalmente y, durante el salto, vuelve la parte superior del cuerpo en <i>effacé</i> (V <i>effacé</i>) detrás, cae abriendo una pierna a 45º en <i>effacé</i> detrás y pasa enseguida la otra pierna, por primera posición, hasta <i>croisé</i> (V <i>croisé</i>) delante. La posición final del <i>failli</i> puede servir de preparación a diversos pasos, principalmente a la</p>

pirouette (V *pirouette*), p. 127.

Guillot-Prudhomeau: Para hacer un *failli* delante, el bailarín en quinta, pie derecho delante, desliza este por el suelo desprendiéndose a media altura en cuarta *effacée* (V *effacé*), luego salta juntando los pies. El salto es muy pequeño, el conjunto es asimismo breve, como esbozado. El *failli* puede igualmente ejecutarse detrás según el mismo mecanismo. Es un paso sin valor propio, empleado únicamente como partida o impulso de otro paso, salto o vuelta, pp.101-102.

Challet-Hass : Los *faillis* son vecinos de los *contretemps* (V *contretemps*). Su ejecución es rápida y acentuada al final del paso, p.61.

Le Moal : Paso de enlace y de recorrido que se ejecuta en el tiempo débil o en anacrusa, dando impulso al paso siguiente. El salto se puede ejecutar hacia delante o hacia el lado, con inclinación del cuerpo, finaliza en cuarta posición delante de la pierna libre normalmente *dégagé* en *effacé* detrás (V *dégagé* V tb *effacé*), p.725.

entrada	fermé
transcripción fonética	[fɛrme]
etimología	du latin classique <i>firmare</i> « rendre ferme, solide”, glissement de sens vers “clore” dé le bas latin
significado no técnico en francés	<i>part. passé de fermer et adj.</i> manœuvrer (le ou les éléments d’une ouverture), de façon à priver de communication deux espaces
significado no técnico en español	cerrado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti : La primera, la tercera y la quinta son posiciones de los pies <i>fermées</i>, los dos pies se encuentran en contacto, Vol.1, p.20. <i>Fermer</i> para la danza es juntar los pies estrechamente uno contra el otro, cruzándolos en tercera o quinta posición, Vol.2, p.139.</p> <p>Vaganova: <i>Jeté fermé</i> (V <i>jeté</i>). Colocarse en quinta posición, la pierna derecha delante <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), lanzar la pierna izquierda al costado</p>

lo más alto posible, saltar sobre ella, pasando el peso del cuerpo entero sobre esta pierna. La pierna derecha se abre hacia el costado a la misma altura en que estaba abierta la izquierda. Descender en *plié* (V *plié*) y luego cerrar la pierna derecha, delante en quinta posición. Este *jeté* se efectúa también hacia delante y hacia detrás, p.105. La *cabriole fermée* (V *cabriole*) difiere de la *cabriole ouverte* (V *ouverte*) en que al finalizar el salto la pierna no se queda abierta, sino que se cierra en quinta posición, p.131.

Lifar: *Sissonne fermée* (V *sissonne*). El bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante; hace un *demi-plié* (V *plié*), salta de lado a la izquierda, en diagonal, la pierna derecha se abre, y en el momento en que el pie izquierdo toma el suelo, el derecho se cierra en quinta posición, deslizándose por tierra, p.113.

Challet-Hass : *Fermer*, es reposar la pierna libre sobre el suelo, delante o detrás de la pierna de apoyo, en tercera o quinta posición, que son

	<p>posiciones <i>fermées</i>, p.61.</p> <p>Le Moal : <i>Fermé</i> se aplica a una posición en la que los dos pies están en contacto. La primera, tercera y quinta son posiciones <i>fermées</i>. La palabra designa además una manera de terminar un paso llevando en posición <i>fermée</i> una pierna que se encontraba <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) en el suelo o en el aire como <i>cabriole fermée</i> (V <i>cabriole</i>) o <i>jeté fermé</i> (V <i>jeté</i>). En el <i>jeté fermé</i>, la pierna libre se eleva a la segunda <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) luego, en el momento de la suspensión de un salto y de una transferencia del peso, la pierna de apoyo va a segunda posición <i>à la hauteur</i> antes de cerrar en quinta, 726.</p>
--	--

entrada	flic-flac
transcripción fonética	[flikflak]
etimología	1646 «onomatopée par laquelle on exprime le bruit d'un claquement de fouet»

significado no técnico en francés	<i>onomatopée et subst. masc. s'emploie pour transcrire le bruit répété d'un liquide, d'un objet flexible qui en frappe un autre (fouet, gifle, etc.)] ; bruit d'une chose qui fait « flic flac »</i>
significado no técnico en español	flic-flac
significado técnico en danza académica	<p>Vaganova: El <i>flic-flac</i> se efectúa en el ejercicio y también en el <i>adagio</i> (V <i>adage</i>) como paso intermedio entre dos movimientos. Se pueden realizar <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) o <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>). El <i>flic-flac en dehors</i> se ejecuta con la pierna abierta a la segunda posición. La pierna pasa de atrás a delante, y finaliza abriendo de nuevo a la segunda posición, p.91. El <i>flic-flac en dedans</i> se ejecuta del mismo modo, con la diferencia que el primer traspaso de la pierna se hace hacia delante, el segundo hacia atrás, p.92</p> <p>Lifar: En el <i>flic-flac</i>, una de las piernas está abierta en segunda posición, la bailarina la hace resbalar hacia atrás con un movimiento rápido, cuidando que la punta del pie pase por quinta posición, y la</p>

lleva más allá del *cou de pied* (V *cou de pied*); a continuación, lanza de nuevo la pierna a la segunda posición, la vuelve a llevar delante un poco más allá del *cou de pied* y la hace volver finalmente a la segunda. El *flic-flac* puede hacerse también *en dedans* (V *en dedans*), pero en este caso la pierna pasa primero delante, luego detrás, por último, puede hacerse *en tournant* (V *en tournant*), p. 162.

Guillot-Prudhomeau: El *flic-flac* no pertenece al repertorio clásico, sino al de las danzas de carácter. El bailarín en primera normal levanta una pierna en *raccourci* (*raccourci*) en cuarta atrás, poco marcada, frota el pie por el suelo para llevarlo en cuarta delante a media altura, y vuelve a frotarlo para llevarlo en *raccourci* en cuarta atrás. Son estos roces en el suelo que han dado su nombre al paso, p.48.

Grant: Término de la escuela rusa, compuesto de pequeños y rápidos movimientos desde la segunda posición a 45°. El *flic-flac*, se puede realizar *en*

	<p><i>dehors</i> (V <i>en dehors</i>), <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>) y <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>), p.53.</p> <p>De Soye: El <i>flic-flac</i>, cuyos orígenes viene de la danza de carácter, ha sido estilizado por la danza clásica. El pie se desliza por el suelo y fuertemente frota para coger impulso, tanto al separarse de la pierna de base, como al volver sobre la misma, p.33.</p>
--	---

entrada	fondu
transcripción fonética	[födy]
etimología	du latin <i>fundere</i> , verser, répandre; fondre (un métal, une statue); disperser, renverser, abattre
significado no técnico en francés	<i>part. passé de fondre, adj. et subst. passé à l'état liquide</i>
significado no técnico en español	fundido

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti : En los <i>battements fondus</i>, la pierna se levanta, desciende y regresa a su posición de partida ; en seguida las dos piernas ejecutan un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) y se vuelven a estirar inmediatamente, Vol.1, p.66.</p> <p>Vaganova : En el <i>battement fondu</i>, la pierna de apoyo también participa en el trabajo, efectuando ella el <i>plié</i> (V <i>plié</i>) al mismo tiempo que la otra hace el <i>battement</i> (<i>battement</i>), p.58.</p> <p>Lifar : El <i>fondu</i> contribuye al desarrollo muscular del bailarín, así como para la suavidad de su ejecución. En el <i>battement fondu</i>, el bailarín desde quinta posición, coloca la pierna derecha <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), y la izquierda ejecuta al mismo tiempo <i>plié</i> (V <i>plié</i>), a continuación la pierna derecha se abre hacia afuera y se extiende mientras que la izquierda se endereza ; la pierna derecha vuelve <i>sur le cou de pied</i> y el movimiento se repite abriendo en segunda posición, después atrás, p.62.</p> <p>Guillot-Prudhomeau : En el <i>fondu</i> la pierna de</p>
--	--

apoyo está muy doblada, la otra en cuarta atrás, extendida, el pie apoyado sobre el suelo. Así los dos pies están muy separados uno del otro. Lo más a menudo se trata de una cuarta cruzada. En fondu se ejecutan varios tipos de *port de bras* (V *port de bras*). Estos se trabajan corrientemente en clase, durante el *adage* (V *adage*), p.72.

Grant : La *sissonne fondue* se hace de la misma manera que la *sissonne fermée* (V *sissonne*), pero saltando más alto y lanzando la pierna a 90°. Al cerrar este paso, el segundo pie no cierra suavemente deslizándose por el suelo en quinta posición, sino que se coloca *sur le cou de pied* (V *cou de pied*). Se puede realizar en todas las direcciones, p.109.

Challet-Hass : El *fondu* es la ejecución simultánea de un *demi-plié* sobre la pierna de apoyo y de un *retiré* (V *retiré*) o de un *raccourci* (V *raccourci*) de la pierna libre (*petit battement fondu*) p.105. El término *fondu* es utilizado también para describir un *demi-plié* (V *plié*) sobre una sola pierna :

	<p><i>l'arabesque fondue</i>, por ejemplo, es un <i>demi-plié</i> en posición de <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), p.63.</p> <p>Le Moal : <i>Fondu</i> es la manera de ejecutar un movimiento con <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) progresivo sobre la pierna de apoyo sin marcar parada seguido de una subida. El término denota una cualidad de movimiento, que depende de la flexión proporcionada de las rodillas. <i>Fondu</i> es un <i>plié</i> sobre una sola pierna con una disminución progresiva, <i>plié</i> es sobre las dos. En los <i>battements fondus</i>, las dos piernas se flexionan y se extienden simultáneamente, p.729.</p>
--	--

entrada	fouetté
transcripción fonética	[fwɛtɛ] ou [fwete]
etimología	dér. de <i>fouet</i> ; dés. <i>-er</i> ; probablementement masc. de <i>fouée</i> , faisceau de branches, fagot
significado no técnico	<i>part. passé de fouetter, adj. Et subst.</i> Frapper à l'aide d'un fouet, à coups de fouet; qui est strié

en francés	comme par des coups de fouet
significado no técnico en español	latigazo, batido
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>fouetté</i> se realiza levantando una pierna estirada, e impulsándose de un golpe seco con el pie. Se ejecuta de diferentes maneras en el curso de los <i>adages</i> (V <i>adage</i>) ; en los <i>allegros</i> (V <i>allegro</i>) ; en <i>tournant</i> (V <i>en tournant</i>), Vol.2, p. 139.</p> <p>Vaganova: El <i>fouetté</i>, latigazo, deriva su nombre del movimiento que a manera de un fustazo ejecuta la pierna en acción, que saliendo desde la quinta, se impulsa secamente con la punta del pie. El <i>fouetté</i> se trabaja en el <i>adagio</i> (V <i>adage</i>, y con mayor energía en el <i>allegro</i> (V <i>allegro</i>), a 45º o a gran altura. Tenemos además otro género de <i>fouetté</i> originado desde el <i>rond de jambe</i> (V <i>rond de jambe</i>) que se ejecuta girando, p. 167.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los <i>fouettés</i>, movimientos a modo de latigazos, tienen por momentos esenciales: posición de partida; posición derivada</p>

en altura; pasaje deslizándose por la primera posición con todo el pie en apoyo por el suelo, hasta la cuarta posición; posición *à la hauteur* (V *à la hauteur* correspondiente. Se pueden ejecutar en cuarta delante, o en cuarta detrás, p.50. El término *fouetté* se emplea a menudo como abreviación para los *ronds de jambes fouettés* (V *rond de jambe*), que son *fouettés* girando que se realizan desde la cuarta posición con la pierna extendida delante (preparada normalmente con un giro), que pasa rápidamente con un *fouetté* a la segunda (hay que cuidar de hacer realmente el *rond de jambe*), y la vuelve a traer al *raccourci* (V *raccourci*). Estos diferentes movimientos se ejecutan durante el espacio de una vuelta y se suelen repetir varias veces, bajando y subiendo cada vez en media punta o en punta, p.136.

De Soye : El *fouetté* es un movimiento rápido y vigoroso de ida y vuelta de una pierna, como el descrito por el golpe de la correa de un látigo. La pierna se extiende primero a la segunda luego pasa vigorosamente delante o detrás, este

movimiento exige una gran vivacidad del pie, p.108.

Le Moal : *Fouetté* es un movimiento vivo y vigoroso. Se puede ejecutar *à la demi-hauteur* o *à la hauteur* (V *à la hauteur*), *relevé* (V *relevé*) o saltado, *en tournant en dehors* (V *en dehors*) o *en dedans* (V *en dedans*). El *fouetté en tournant* es una *pirouette* (V *pirouette*) que comienza con un *rond de jambe* (V *rond de jambe*) tomado desde un *retiré* (V *retiré*), el momento característico es el lanzamiento vivo de la pierna a la segunda *à la hauteur*. Ejecutado en series de 16 o 32, figura entre los pasos mas espectaculares de las *codas* (V *coda*) y las *variations* (V *variation*) femeninas. Numerosos pasos como la *cabriole* (*cabriole*) o el *jeté* (V *jeté*) pueden completarse con un *fouetté*. Este interviene al final del paso, la pierna libre se encuentra en *dégagé* (V *dégagé*) delante, consiste en un *demi-tour* (V *tour*) que el bailarín efectúa sobre sí mismo saltando o sobre la media punta o las puntas, de manera que en la recepción del salto la pierna se encuentra en cuarta posición detrás en

	<i>l'air</i> (V en <i>l'air</i>), p.729.
--	---

entrada	frappé
transcripción fonética	[frapɛ]
etimología	de l'onomatopée <i>frap-</i> « qui marque un choc violent et rapide »
significado no técnico en francés	<i>part. passé de frapper, adj. et subst. frapper, donner un ou plusieurs coups à une personne ou à une chose</i>
significado no técnico en español	golpeado
significado técnico en danza académica	Cecchetti : El <i>battement frappé</i> (V <i>battement</i>) parte de una posición en la que la pierna activa se encuentra <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) de la pierna de apoyo. El movimiento comienza estirando la rodilla de manera enérgica y se vuelve a colocar rápidamente <i>sur le cou de pied</i> . El <i>battement frappé</i> requiere gran energía, puede ser comparado con la acción de salida de un látigo.

Fortalece y proporciona flexibilidad y elasticidad al pie, y su trabajo imprime una buena impulsión para todos los movimientos rápidos, Vol.1, p.54.

Vaganova: En los *battements frappés* (V *battement*) una pierna golpea el suelo con la punta del pie, muy extendida, hacia delante, a la segunda o detrás, y regresa *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) p.55.

Guillot-Prudhomeau: Los *battements frappés* (V *battement*) o los *battements sur le cou de pied* (V *cou de pied*) son una variante de los *battements simples* (V *battement*). El bailarín en quinta levanta ligeramente el pie libre llevándolo a algunos centímetros del suelo, el talón contra la otra pierna justo encima del tobillo. La rodilla de la pierna libre está doblada. Se extiende para la ejecución del *battement*. Hacen pasar rápidamente el talón del pie libre delante y atrás del tobillo de la pierna de apoyo. Ejecutados en un ritmo muy rápido sirven de preparación para los *entrechats* (V *entrechats*), p.45.

entrada	gargouillade
transcripción fonética	[gargujad]
etimología	dér. de <i>gargouille</i> ; suff. <i>-ade</i> , du bas latin, <i>gargula</i> , gosier
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> vocalisation ou roulade de mauvais goût, évoquant le bruit de l'eau qui tombe d'une gargouille; produire un bruit par le passage d'un liquide dans la gorge, l'estomac ou les intestins, etc.
significado no técnico en español	gorgoteo
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Este paso es simplemente un <i>rond de jambe en l'air</i> (V <i>rond de jambe</i> , V <i>tb en l'air</i>) ejecutado de manera particular, Vol.2, p.26. El significado de la palabra <i>gargouillade</i> nos expresa bastante bien la idea del movimiento. Subir sobre una media punta mientras que la otra se levanta à <i>la seconde à la demi-hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>); después con la rodilla en <i>plié</i> (V <i>plié</i>), efectuar un

movimiento de rotación con su parte inferior; esta se baja enseguida alargándose y va al encuentro de la otra pierna que desciende sobre el suelo, Vol.2, p.139.

Vaganova: *Gargouillade* es una antigua denominación francesa que se conservó en el ejercicio italiano. Nosostros denominamos este paso *rond de jambe doublé* (V *rond de jambe*). Desde quinta posición, la pierna derecha hace *rond de jambe en l'air en dehors*. Cuando este movimiento termina y la pierna se encuentra abierta en segunda posición, con un salto pasar sobre la pierna derecha en *demi-plié* (V *plié*), haciendo en el mismo momento con la pierna izquierda *rond de jambe en l'air en dehors*. Luego la pierna izquierda se lleva delante, sobre el suelo en *croisé* (V *croisé*) en *demi-plié*. Este paso se usa raramente *en dedans* (V *en dedans*), se ejecuta igual que *en dehors* (V *en dehors*), pero realizando *el rond de jambe en l'air en dedans*, p.122-123.

Guillot-Prudhomeau: En la *gargouillade*, el bailarín

está en quinta, pie derecho delante y ejecuta con la pierna derecha un pequeño *rond de jambe soutenu en dehors* (V *rond de jambe*, Vtb *soutenu y en dehors*) en cuarta delante, luego un *saut de chat* (V *saut de chat*) tomado directamente por la pierna derecha, p.89.

Grant: La *gargouillade* es un paso brillante en el que se ejecuta un doble *rond de jambe en l'air* (V *rond de jambe*); el primero con una pierna, y antes de cerrar a quinta posición, se realiza el otro *rond de jambe en l'air*, pero esta vez con la otra pierna. En la escuela rusa *gargouillade* es denominado *rond de jambe doublé*, p.58.

Le Moal: Salto lateral de un pie a otro pie, con un primer *rond de jambe* (V *rond de jambe*) ejecutado por la pierna libre en el momento del impulso del salto y un segundo *rond de jambe*, en el momento de la recepción. En la escuela rusa es llamado *rond de jambe double*, p.730.

entrada	glissade
transcripción fonética	[glisad]
etimología	issu du croisement de l'a. fr. <i>glier</i> « glisser » et de <i>glacier</i> , attesté en a. fr. et en m. fr. au sens de « glisser »
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> action de glisser; résultat de cette action
significado no técnico en español	deslizamiento
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Este movimiento técnicamente completo y bien definido, adquiere un carácter particular, es por esto que tiene un lugar importante en los pasos base de la danza. La denominación de este paso nos permite comprender claramente su movimiento que nace del <i>battement tendu</i> (V <i>battement</i>). Una pierna realiza una <i>glissade</i> cada vez que se separa de la otra pierna, resbalando su pie por el suelo; la otra

pierna la reúne enseguida deslizando también su pie por el suelo. Normalmente la *glissade* no cambia de pie, así que, al practicar una *glissade* con la pierna que se encuentra en quinta detrás, al final del movimiento, esta pierna se coloca en quinta detrás, Vol.2 pp.28-29.

Vaganova: Parecería que el mismo nombre, *glissade*, nos indica el carácter deslizante de este paso, usado generalmente como paso de preparación para un movimiento o una pose que le sigue. Se puede hacer *glissade* con cambio de pierna y sin él. En el *glissade* sin cambio de piernas, desde la quinta posición, pierna derecha delante, *demi-plié* (V *plié*), la pierna derecha se desliza en segunda posición sobre el suelo con la punta del pie extendida y alcanza con la punta la segunda posición. Acto seguido, en forma unida, pasar el cuerpo sobre la pierna derecha, sin apartar las piernas del suelo y resbalando sobre la pierna izquierda sobre aquel, llevarla en quinta posición hacia atrás, descendiendo en *demi-plié*. El *glissade* se efectúa en distintas direcciones y en

distintas poses. No es correcto hacer el *glissade* a la manera del *jeté fermé* (V *fermé*), p. 127-128.

Lifar: La mayoría de veces, el *glissade*, sirve para preparar un salto lateral, puede hacerse con y sin cambio de pie, en todas las direcciones y en diversas posiciones. Un pie se desliza, instantáneamente, todo el peso del cuerpo se traslada hacia esa pierna, saltando muy ligeramente, sin separarse apenas del suelo, y el otro pie va a colocarse contra el otro en *demi-plié* (V *plié*). Es precisamente este *demi-plié* el que proporciona al bailarín el impulso necesario para ejecutar el salto que va a seguir, p.127.

Bourgat: Este movimiento es un desplazamiento ligero que se efectúa como su nombre indica *glissade* (deslizando), a ras del suelo. Sobre todo se utiliza para facilitar el encadenamiento de otros pasos y como impulso preparatorio para los tiempos saltados, p.71.

Guillot-Prudhomeau: Los *glissades* son pasos de danza adoptados de la marcha. Se ejecutan a partir

de la quinta. Realizando un *plié* (V *plié*), un pie se desliza hacia una posición derivada, e inmediatamente el peso del cuerpo pasa sobre la otra pierna, para volver a cerrar en quinta posición, deslizándose por el suelo. Permiten los desplazamientos hacia delante, *glissade en quatrième devant* (V *quatrième*, V tb *devant*), hacia atrás *glissade en quatrième derrière* (V *derrière*) y lateralmente *glissade à la seconde en descendant* (V *seconde*, V tb *en descendant*) y *glissade à la seconde en remontant* (V *en remontant*), p.54.

Grant: Paso de desplazamiento en el que la pierna que trabaja se desliza desde la quinta posición, la otra pierna deslizándose también, cierra en quinta posición. Se pueden realizar hacia el lado con o sin cambio de pie, hacia delante o hacia detrás y también sobre las puntas, p. 60.

Le Moal: *Dégagé* (V *dégagé*) en el que la pierna libre se desliza realizando un cambio de peso, seguido de un cierre en quinta posición, en

	<p>cualquier dirección, con o sin cambio de pie. Es un paso de recorrido y de enlace que permite un desplazamiento, puede hacerse en serie y sirve de preparación a numerosos pasos, p.732.</p>
--	---

entrada	glissé
transcripción fonética	[glise]
etimología	issu du croisement de l'a. fr. <i>gliier</i> « glisser » et de <i>glacier</i> , attesté en a. fr. et en m. fr. au sens de « glisser »
significado no técnico en francés	<i>part. passé de glisser</i> , se déplacer sans secousse (sur la surface d'un corps lisse ou le long d'un autre corps); <i>adj.</i> qui est accompli en glissant
significado no técnico en español	deslizado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>glissé</i> no es un paso sino un simple movimiento de danza. En el <i>battement glissé</i> (<i>V battement</i>) una pierna se separa de la otra haciendo deslizar el pie por el suelo, durante todo

	<p>el recorrido, Vol.2, p.29.</p> <p>Grant: Deslizado. Es uno de los siete movimientos en danza, p.61. El <i>battement glissé</i> (V <i>battement</i>) es un término de la escuela francesa. Llamado también <i>dégagé</i> (V <i>dégagé</i>) o <i>battement tendu jeté</i> (V <i>jeté</i>), p.19.</p> <p>Challet-Hass: El <i>glissé</i> no es un paso, sino un simple movimiento de danza, en el que una pierna se aleja de la otra deslizando el pie por el suelo, tanto al comienzo como en el momento del cierre. El <i>glissé</i> se ejecuta en cuatro direcciones: en cuarta delante; en cuarta detrás, en segunda a la derecha y en segunda a la izquierda, p.67.</p>
--	---

entrada	grand
transcripción fonética	[grã]
etimología	1100 « qui est d'une taille dépassant la moyenne 1671 adv. <i>en grand</i> . du latin <i>grandis</i> « grand », « avancé en âge », « imposant, sublime (en parlant

	du style) »
significado no técnico en francés	<i>adj.</i> avec valeur de qualification externe; en parlant d'un objet concr. notamment du corps ou des parties du corps] qui, en raison de ses dimensions, de sa hauteur, de sa longueur, de sa surface, de son volume, dépasse la norme ou la mesure ordinaire.
significado no técnico en español	grande
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Grand</i> indica que una pierna está elevada por encima de la altura de las caderas, como en <i>grand battement</i> (V <i>battement</i>): movimiento completo practicado por la pierna, completamente extendida delante, al lado o detrás, que se eleva y desciende. Deben trabajarse desde la quinta posición de los pies, vigorosamente con un ritmo sostenido y bien acentuado, Vol.2, p.44. Un <i>jeté</i> (V <i>jeté</i>) muy saltado y que consigue recorrer la mayor distancia posible es llamado <i>grand jeté</i>, Vol.2, p.30.</p> <p>Vaganova: Cuando al nombre del paso o del</p>

movimiento se agrega *grand* significa que la pierna, efectuando este paso o en este movimiento se alza a la altura de 90º como en *grand battement* (V *battement*). En los saltos indica que hay una gran elevación como en *grand assemblé* (V *battement*) que se ejecuta saltando a gran altura y lanzando la pierna a 90º, p.102; o que requiere de una amplitud del movimiento, como por ejemplo en el *grand jeté en avant* (V *jeté*, V *tb avant*), que se lanza la pierna a 90º y se salta sobre ella, tratando de detenerse sobre ella en el aire en una pose, ya marcada en el salto de *attitude* (V *attitude*) o *arabesque* (V *arabesque*). Como todo gran salto lo precede un paso intermedio, para conseguir recorrer la mayor distancia hacia delante, p.104.

Lifar: Los *grands battements* (V *battement*) se ejecutan de la misma manera que los *battements tendus*, sólo que la pierna continúa su movimiento hasta levantarse en el aire formando un ángulo 90º con el cuerpo, que permanece libre e inmóvil, pues la pierna trabaja sola. El cuerpo no responde

al movimiento de la pierna más que en los *grands battements* hacia atrás, en que lo acompaña y se inclina ligeramente hacia delante, pero siempre con perfecta soltura. Progresivamente de 90º se podrá llegar a levantar la pierna hasta 135º o más, p.57. En el *grand jeté* (V *jeté*), el bailarín lanza una pierna delante a 90º; salta y cae sobre ella, quedando la otra en *attitude* (V *attitude*) o en *arabesque* (V *arabesque*), p.104.

Gillot: Los *grands jetés en avant* (V *jeté*, V *tb avant*) se ejecutan precedidos de un paso de impulso. Empieza cuando la pierna de delante sube en cuarta a la altura. El bailarín trata de recorrer la mayor distancia posible, horizontal y verticalmente. El paso termina por una caída sobre la otra pierna. El momento esencial es el de la suspensión: las dos piernas están extendidas, una hacia delante, otra hacia atrás, el cuerpo se encuentra entre las dos piernas, el busto sostenido para facilitar la elevación, p. 85. Se puede terminar el *grand jeté en attitude* (V *attitude*), p.88.

Grant: *Grand*, indica gran elevación como por

ejemplo en *grand jeté en avant* (V *jeté*, V tb *avant*). Este salto va precedido de un paso de impulso, la pierna se lanza delante a 90º, la otra sube rápidamente, y el bailarín trata de recorrer un gran espacio y mantenerse un momento en suspensión en el aire, después con control, desciece sobre una pierna, p.64. En *grande pirouette* (V *pirouette*), el término *grand* indica una serie de giros sobre un pie en los que la pierna libre se encuentra *à la hauteur* (V *à la hauteur*), delante, al lado o detrás, en *attitude* (V *attitude*) o en *arabesque* (V *arabesque*) o en una combinación de poses, p.85.

Le Moal: Calificativo que indica la amplitud de ejecución. Se aplica a un paso, un movimiento o un gesto sea *à terre* (*grand plié*) (V *plié*), sea con la pierna libre *en l'air à la hauteur* (V *à la hauteur*) como en *grand rond de jambe* (V *rond de jambe*). Cuando se trata de un salto debe de ser de gran elevación como en *grand assemblé* (V *assemblé*) o *grand jeté* (V *jeté*); en un giro que la pierna libre se encuentra levantada *à la hauteur*, como en *grande*

	<i>pirouette</i> (V <i>pirouette</i>), p.732.
--	--

entrada	grand écart
transcripción fonética	[grãteka:R]
etimología	déverbal de écarter, empr. au latin <i>exquartare</i> , dér. du latin classique <i>quartus</i> « quart »
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V. <i>grand</i>) - <i>subst. masc.</i> action d'écarter ou s'écarter, resultat de cette action
significado no técnico en español	gran separación, abertura
significado técnico en danza académica	<p>Lifar: En el <i>grand écart</i>, la bailarina, con el entrenamiento, puede llegar a separar las piernas a más de 135º. Hay bailarinas que al realizar un <i>grand battement</i> (V <i>grand</i>, Vt <i>battement</i>) realizan un <i>grand écart</i> de pie en todos los sentidos, p.57.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>grand écart</i> consiste en</p>

	<p>tener la pierna de delante en cuarta a la altura, y la de atrás igualmente, las dos piernas tocando el suelo en todo su largo. Las piernas deben estar <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>), p.147.</p> <p>Grant: <i>Grand écart</i>, gran separación, <i>Split</i>. Se emplea refiriéndose al <i>split</i>, o ejercicio de estiramiento con ambas piernas al mismo tiempo, bien abiertas, hacia los lados o una delante y otra detrás. En ruso se denomina <i>shpagat</i>, p.42.</p> <p>De Soye: Se realiza un <i>grand écart</i> cuando el ángulo de abertura de las dos piernas es igual o mayor a 180º, p.69.</p>
--	---

entrada	hauteur, à la
transcripción fonética	[otœ:R] [a] [la]
etimología	dér. de <i>haut</i> , du latin <i>altus</i> ; suff. <i>-eur</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> dimension dans le sens vertical

<p>significado no técnico en español</p>	<p>nivel, altura</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>À la hauteur</i>, indica que una pierna es levantada a la altura de la cadera. <i>À la grande hauteur</i> indica que una pierna está elevada por encima de la altura de las caderas. <i>À la demi-hauteur</i> indica que una pierna está elevada a la altura de la rodilla, Vol.2, p.140</p> <p>Guillot-Prudhomeau: La posición se llama <i>à la hauteur</i>, cuando una línea horizontal pasando por el pie libre, es decir el pie que está en el aire, corta la pierna de apoyo a una altura superior a la mitad de la pantorrilla. Normalmente esta corresponde a una pierna libre horizontal. <i>À la demi-hauteur</i> cuando la pierna libre se encuentre a una altura inferior o igual a la mitad de la pantorrilla. <i>À la grande hauteur</i> cuando la pierna libre se encuentre a una altura superior del nivel de las caderas p.26.</p> <p>Challet-Hass: <i>À la hauteur</i>, la pierna que se desprende se levanta a 90º en cuarta de adelante o</p>

detrás, o bien en segunda posición, horizontal, al nivel de la cadera, p.79. *À la demi-hauteur*, la pierna libre se desprende y se eleva a 45º, p. 42. *À la grande hauteur*, la pierna que se desprende se levanta a 135º, p.71.

Grant: *À la hauteur*. Término de la escuela francesa. Posición en la que la pierna de trabajo se encuentra justo a la altura de la cadera. Como, por ejemplo, en *quatrième* delante *à la hauteur* (*V quatrième*), p.62.

Le Moal: *À la hauteur* indica la elevación de la pierna libre formando un ángulo recto con la pierna de base, el tronco se mantiene recto. Se dice que un movimiento se hace *à la demi-hauteur* cuando el ángulo, en relación al suelo, es de 45º. La expresión *à la grande hauteur* designa una elevación de la pierna a 135º. En la actualidad, es sinónimo de una amplitud máxima que puede alcanzar 180º, p.734.

entrada

jeté

transcripción fonética	[ʒ(ə)te]
etimología	du latin vulgair <i>jectāre</i> ; cette forme est aussi à l'origine des correspondants de <i>jeter</i> dans la plupart des autres langues romanes et représente le latin classique <i>jactare</i> , fréquentatif de <i>jacere</i> «jeter» <i>jetter</i> ; depuis 1740: <i>jeter</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de jeter. subst. masc.</i> action de jeter, de lancer (quelque chose); résultat de cette action; action de pousser, de diriger avec force ses bras ou ses jambes, dans une direction donnée; résultat de cette action
significado no técnico en español	lanzado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Su ejecución está perfectamente acorde con su denominación. En el <i>jeté</i> una pierna se separa de la otra y se lanza (delante, detrás o al lado) mientras que la otra pierna se desprende. Después del salto la pierna que ha hecho el <i>dégagé</i> (V <i>dégagé</i>), cae sobre el suelo con todo el peso del

cuerpo sobre la misma, mientras que la otra se queda en el aire extendida o pasa al *raccourci* (V *raccourci*) *en avant* (V *en avant*) o *en arrière* (V *en arrière*). El *jeté* puede hacerse *en seconde* (V *seconde*) o en *quatrième* (V *quatrième*), *en avant* o *en arrière, sur place* (V *sur place*) o ganando más o menos espacio, Vol.2, p.30. Existen diferentes tipos de *jetés* y todos ellos tienen la misma técnica de ejecución: *jeté bateau* (V *bateau*), *grand jeté* (V *grand*), *grand jeté en tournant* (V *en tournant*) Vol.2, p.140.

Vaganova: El determinativo del *battement tendu jeté*, lanzado, ilustra bien el carácter de este movimiento. Los *battements tendus jetés* (V *battement*, V *tb tendu*) son iguales que los *battements tendus simples* (V *simple*) salvo que la pierna sigue su curso en el aire sin tocar el suelo con la punta del pie, acentuando la quinta posición hacia delante, hacia un lado o hacia atrás, p.51. La denominación del paso *jeté* es muy expresiva, la palabra misma describe el lanzamiento de la pierna y la caída sobre ella. Entre sus variantes se

encuentran: *jeté entrelacé* (V *entrelacé*); *jeté fermé* (V *fermé*); *jeté passé* (V *passé*); *jeté renversé* (V *renversé*), y *jeté en tournant* (V *en tournant*), p.102.

Lifar: El *petit battement tendu jeté* (V *battement*) se hace del mismo modo que el *battement tendu simple* (V *tendu* y V *tb simple*), pero en este caso el pie no toca el suelo y evoluciona en el aire, volviendo cada vez a quinta posición de manera que la punta del pie de una pierna toque el talón de la otra pierna. El ejercicio es muy importante para el equilibrio ya que, priva al bailarín del apoyo del suelo. La denominación de este paso es profundamente característica, pues representa la proyección de la pierna y la caída del bailarín sobre esta misma pierna, p.52.

Guillot-Prudhomeau: El principio del *jeté* es saltar iniciando el movimiento con una pierna y cayendo sobre la otra. Se dividen en dos grupos, los *petits jetés* y los *grands jetés* (V *grand*), p.82.

Grant: El *battement tendu jeté* (V *battement*) es un término de la escuela rusa, llamado también

battement dégagé (V *dégagé*). En este movimiento la pierna se lanza a 45º y regresa a la posición de partida, p.22. El *jeté* es un paso de base. Hay una gran variedad de *jetés*, se pueden ejecutar a pequeña altura (*petit jeté*) o a gran altura (*grand jeté*) y en cualquier dirección, batidos, *en tournant* (V *en tournant*) y sobre las puntas. En cualquier caso, si al realizar un salto se desciende al suelo sobre la pierna que ha ejecutado el movimiento mientras la otra queda extendida o flexionada, se ejecuta un *jeté*, p.63.

Challet-Hass: El *jeté* es un salto de un pie sobre el otro pie, pueden ejecutarse a poca altura o a gran altura, batidos y *en tournant* (V *en tournant*), p.137.

Le Moal: El *jeté* es un salto de un pie sobre el otro pie. Puede realizarse *petit* (V *petit*) o *grand* (V *grand*). El *petit jeté* consiste en un salto de la pierna de apoyo simultáneamente con un *dégagé* (V *dégagé*) en segunda posición *en l'air* (V *en l'air*) de la pierna libre. Esta en la recepción toma el lugar de la otra, que termina en *raccourci* (V

raccourci) à la demi-hauteur (V à la hauteur). El *petit jeté* se hace hacia delante, hacia detrás, *battu* (V *battu*), *en tournant* (V *en tournant*), sobre las puntas y en medias puntas. El *grand jeté* consiste en un *grand écart* (V *grand écart*) en cuarta *en l'air*. Es a la vez un pas de recorrido y de gran elevación. Preparado por pasos de enlace o de impulso, puede hacerse en cualquier dirección. Existen diferentes variantes de *grand jeté*, como por ejemplo el *grand jeté en tournant* (V *en tournant*) o el *jeté fermé* (V *fermé*), p.739.

De Soye: El término *jeté* expresa el carácter dinámico del movimiento. Los *battements tendus jetés* (V *battement*) o *dégagés jetés* (V *dégagés*), son movimientos de toda la pierna extendida, a partir de la cadera. Se lanza lejos pero al nivel del suelo, sin buscar la altura. El impulso dado eleva la punta del pie y lleva la pierna a una suspensión. Los *petits jetés* son saltos de un pie sobre el otro, sin desplazamiento. Comienzan con un *battement jeté*; se salta separando ligeramente la segunda pierna en el aire y cae sobre la pierna que

	<p>ha hecho el <i>jeté</i>, en el sitio sobre el otro pie. Los <i>petis jetés</i> se hacen <i>en descendant</i> (<i>en descendant</i>) y <i>en remontant</i> (<i>en remontant</i>). Pueden realizarse con una fracción de giro durante el salto. Los <i>grands jetés</i> son a la vez pasos de recorrido y de elevación. Le son necesarios pasos de impulso que, a su vez, les sirven como preparación, p.121.</p>
--	--

entrada	jeté battement
transcripción fonética	[ʒ(ə)te] [batmã]
Etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>jeté</i>) - (V <i>battement</i>)
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>jeté</i>) - (V <i>battement</i>)
significado no técnico en español	lanzado, batido
significado técnico	Grant: <i>Jeté battement</i> es un <i>petit battement</i> ejecutado durante un <i>jeté</i> . Se practica en el centro

en danza académica	de la sala y es excelente para preparar la técnica de la batería. El movimiento puede ejecutarse <i>dessus</i> (V <i>dessus</i>) o <i>dessous</i> (V <i>dessous</i>), p.63.
---------------------------	---

entrada	manège
transcripción fonética	[manɛ:ʒ]
etimología	empr. à l'it. <i>maneggio</i> , attesté au sens de «dressage des chevaux» déverbal de <i>maneggiare</i> (<i>manéger</i>)
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> exercice que l'on fait à un cheval pour le dresser, le dompter; lieu où l'on dresse les chevaux, où l'on enseigne l'équitation
significado no técnico en español	picadero, tiiovivo
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Manège</i> , es hacer giros alrededor de la sala girando sobre sí mismo, Vol.2, p.140. Vaganova: El término <i>manège</i> comprende toda la serie de giros realizados en círculo alrededor del

	<p>escenario, p.149.</p> <p>Lifar: Recorrido circular que ejecuta el bailarín alrededor de la escena, pivotando sobre él mismo, p.177.</p> <p>Bourgat: <i>Manège</i> es un trajecto efectuado con cambio de orientación del cuerpo. El bailarín se desplaza con un movimiento circular alrededor de la escena, girando sobre sí mismo, sea sobre las puntas, sea sobre las medias puntas o saltando, p.114.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Recorrido alrededor del escenario. Como por ejemplo: <i>manèges de tours piqués</i> (<i>V tour</i> y <i>Vtb piqué</i>), p.10.</p> <p>Grant: Término de la Escuela Francesa que indica que el bailarín ha de realizar sus pasos o encadenamientos en círculo, p.70.</p>
--	---

entrada	ouvert
transcripción fonética	[uv&r]

etimología	altération du latin classique <i>aperire</i> «ouvrir; découvrir au sens physique et moral; creuser; dévoiler»
significado no técnico en francés	<i>part. passé de ouvrir, et adj.</i> disposé de manière à permettre la communication entre l'intérieur de quelque chose et l'espace extérieur
significado no técnico en español	abierto
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Se dice que una posición es <i>ouverte</i> cuando los pies están separados uno del otro en <i>seconde</i> (V <i>seconde</i>) o en <i>quatrième</i> (V <i>quatrième</i>) posición, Vol.2, p.141. En relación a la dirección del cuerpo, las poses <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) y <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>) son llamadas <i>arabesque ouverte</i> o <i>attitude ouverte</i>, cuando el cuerpo se encuentra en una posición oblicua y la pierna levantada está de cara al público, Vol.1, p.98.</p> <p>Vaganova: La <i>cabriole ouverte</i> (<i>cabriole</i>) se puede realizar a pequeña altura, es decir lanzando la pierna a 45º o a 90º. Describo esta última forma ya</p>

que es la más usual: desde *demi-plié* (V *plié*) sobre la pierna izquierda, la pierna derecha se alza a 90° hacia delante, la pierna izquierda se dirige hacia la pierna derecha y choca contra ella. Las piernas deben estar bien extendidas. La pierna derecha no debe bajar al encuentro de la izquierda que efectúa el golpe; caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, conservando la pierna derecha en la pose indicada, en este caso, *effacée* (V *effacé*) delante, p.131. *Sissonne ouverte* (V *sissonne*) desde la quinta posición, la pierna derecha delante, *demi-plié* salto hacia arriba, desplazándose al mismo tiempo hacia el lado, hacia delante o hacia atrás; caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, estirar la pierna derecha en la pose indicada, p.112.

Bourgat: *Arabesque ouverte* se presenta de perfil y la pierna de apoyo, vista desde el público, está colocada delante de la pierna libre levantada en cuarta posición detrás, vista desde el público, p.53.

Lifar: En la *primera arabesque*, que se llamaba

también, en otro tiempo, *arabesque ouverte* o *allongée*, todo el peso del cuerpo cae sobre una pierna, la otra se extiende hacia atrás, bien estirada la rodilla con una abertura de 90º por lo menos, las piernas están en la posición *effacée* (V *effacé*). El brazo que se opone a la pierna levantada se tiende hacia delante, el otro al lado, p.82.

Guillot-Prudhomeau: En la posición *ouverte*, los hombros se vuelven hacia la pierna de atrás. La pierna del lado del público está en cuarta abierta. La cabeza se da vuelta de la pierna de apoyo, p. 29. En *attitude* (V *attitude*) *ouverte* la pierna del lado del público está levantada hacia atrás, el muslo horizontal *à la hauteur* (V *à la hauteur*), la parte inferior de la pierna flexionada en el mismo plano horizontal, formando un ángulo recto con el muslo, la punta del pie bien estirada, p.35.

Grant: *Ouvert* se refiere a las posiciones (la segunda y la cuarta posición de los pies son posiciones abiertas), direcciones, o a ciertos

ejercicios o pasos. En la escuela francesa, este término es utilizado para indicar una posición de dirección del cuerpo similar al *effacé* (V *effacé*): *à la quatrième devant ouverte* (V *quatrième*, V *tb devant*) o *effacé devant en l'air* (V *en l'air*), p.72.

Challet-Hass: El término *ouverte* se aplica a una posición *dégagée* (V *dégagé*) en cuarta delante o detrás de perfil o de medio perfil (en relación al público), o a un paso que finalice en una posición abierta como el *pas de bourrée ouvert* (V *pas de bourrée*): se puede realizar hacia delante y hacia detrás. Hacia delante se realiza de la siguiente manera: quinta posición pie derecho delante; ejecutar con el pie derecho un pequeño paso hacia delante en media punta; colocar el pie izquierdo detrás del derecho; continuar con un paso hacia delante con la pierna derecha en *demi-plié* (V *plié*), estando la pierna izquierda en *demi-plié*; el paso termina en cuarta posición *demi-plié*. Estos *pas de bourrée* sirven además de preparación para los grandes saltos, p.98.

Le Moal: Posición en la que las dos piernas están

	<p>separadas por la distancia de alrededor de un pie como la segunda o la cuarta. Las posiciones <i>effacées</i> (V <i>effacé</i>) y aquellas en las que las dos piernas son visibles al público, son llamadas también <i>ouvertes</i> (<i>attitude ouverte</i> (V <i>attitude</i>), <i>arabesque ouverte</i> (V <i>arabesque</i>) En este sentido <i>ouvert</i> es lo contrario de <i>croisé</i> (V <i>croisé</i>). <i>Ouvert</i> designa además la manera de terminar un paso en posición <i>dégagée</i>(V <i>dégagé</i>), como por ejemplo en <i>cabriole ouverte</i> (V <i>cabriole</i>) p.768</p>
--	--

entrada	pas
transcripción fonética	[pa]
etimología	latin, <i>passus</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action de faire passer l'appui de son corps d'une jambe à l'autre en marchant
significado no técnico en español	paso

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>pas de danse</i> es una acción de las piernas, completa en sus combinaciones, compuesta por uno o varios <i>temps</i> (V <i>temps</i>) y movimientos, y tiene un carácter preciso. El <i>pas</i> constituye el elemento completo más elemental de la danza. Es la base fundamental de toda la parte dinámica de la danza, Vol. 1, p. 31.</p> <p>Vaganova: <i>Pas</i> se aplica a un movimiento que comprende un cambio de equilibrio, por ejemplo <i>pas de basque</i> (V <i>pas de basque</i>), p. 63.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Clasificamos los <i>pas de danse</i> en tres categorías: los pasos <i>à terre</i> (V <i>terre</i>), los saltos y las vueltas, p.40.</p> <p>Grant: <i>Pas</i> es un paso compuesto por movimientos en los que se transfiere el peso del cuerpo. Como por ejemplo el <i>pas de bourrée bateau</i> (V <i>bateau</i>), p.72.</p> <p>Le Moal: Término genérico que designa toda unidad simple o compleja de movimiento de las piernas, p.769. Término empleado solo o compuesto con otras palabras para designar una</p>
--	---

	<p>secuencia o conjunto de secuencias coreográficas. Como por ejemplo en <i>pas d'action</i>, que corresponde a una secuencia narrativa o <i>grand pas</i> que designa una serie de números danzados autónomos que obedecen a la estructura tradicional del <i>pas de deux</i> (V <i>pas de deux</i>), por ejemplo, el <i>Grand Pas Classique</i>, a veces, es un <i>pas de deux</i> fuera de su contexto como el <i>Grand Pas</i> extraído de <i>Paquita</i> (version 1881), p.770.</p>
--	--

entrada	pas couru
transcripción fonética	[pa] [kury]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - mil. XI^e siècle <i>curre</i> « se déplacer par élans » -<i>curir</i> 1080; a remplacé l'ancien français <i>courre</i>, latin <i>currere</i> >courre
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. masc.</i> action de faire passer l'appui de son corps d'une jambe à l'autre en marchant - <i>part. passé de courir</i> [correspondant à

	<p>l'emploi transitif de <i>courir</i>: se déplacer rapidement par un mouvement successif et accéléré des jambes ou des pattes prenant appui sur le sol]</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>corrido</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Pas de bourrée couru sur les pointes</i> (V <i>pas de bourrée</i>). Efectuar un <i>relevé</i> (V <i>relevé</i>) sobre las puntas y pequeños pasos muy cortos en una dirección dada y del lado de la pierna que se encuentra delante y que lleva el movimiento. Los pies se encuentran muy juntos uno contra el otro, Vol.2, p.59.</p> <p>Vaganova: Cuando se ejecutan uno tras otro algunos <i>pas de bourrée</i> (V <i>pas de bourrée</i>), obtenemos el <i>pas couru</i>. En la mayor parte de los casos este se hace con un ritmo rápido. Este paso se emplea a menudo para tomar impulso en los grandes saltos. También se usa con frecuencia en la danza femenina, en punta, con el movimiento hacia delante, pasando por la diagonal de la</p>

escena o efectuando un círculo en la misma, p.90.

Lifar: Cuando varios *pas de bourrée* (V *pas de bourrée*), se suceden sin interrupción, se obtiene un *pas de bourrée* que se ejecuta por lo general a gran velocidad, principalmente como preparación para los grandes saltos. Las bailarinas practican el *pas couru* sobre las puntas para desplazarse rápidamente de un extremo a otro de la escena, en cruz, en diagonal, en círculo, etc, p. 158.

Guillot-Prudhomeau: Los *pas courus* se ejecutan en punta para las mujeres y en media punta para los hombres. Este paso de desplazamiento se efectúa en general muy rápidamente. Puede hacerse hacia delante, hacia atrás o hacia el lado. Estas corridas pueden hacerse igualmente en sexta o en primera posición, pasando alternativamente cada pie a cuarta delante, p.51.

Grant: *Pas couru* es un término de la escuela francesa que consiste en la progresión en puntas o medias puntas por una serie de pequeños pasos. Los pies siempre juntos. Se puede realizar en todas

	<p>las direcciones o en círculo, p.75.</p> <p>Le Moal: <i>Pas courus</i> son pequeños pasos rápidos, continuos y regulares, realizados sobre las puntas o las medias puntas. El <i>pas couru</i> permite un desplazamiento rápido y sirve de preparación para los grandes saltos. Ejecutados en diagonal o en círculo, figuran en las variaciones masculinas y femeninas, p.770.</p>
--	---

entrada	pas de basque
transcripción fonética	[pa] [də] [bask]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - du latin <i>Vasco</i>, <i>-onis</i>, forme singulier du subst. plur. <i>Vascones</i>, terme qui désignait une population composite du sud-ouest de la France
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. masc.</i> action de faire passer l'appui de son corps d'une jambe à l'autre en marchant - <i>basque, adj. et subst.</i> qui se rapporte, qui est propre à la région qui s'étend de part et d'autre de la frontière occidentale franco-espagnole, ou

	à ses habitnts
significado no técnico en español	paso del vasco
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>pas de basque</i> es un movimiento que nace del <i>battement arrondi</i> (V <i>battement</i>, V tb <i>arrondi</i>). Su técnica de ejecución lo define claramente dándole un carácter preciso que conserva tanto en el <i>grand pas de basque</i> como en el <i>petit pas de basque</i>. En el <i>grand pas de basque</i> las piernas deben estar muy extendidas y bien elevadas <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>). El movimiento del <i>pas de basque</i> consiste en un salto en tijeras en donde las piernas se siguen, se desprenden del suelo bien extendidas una detrás de la otra y descienden al suelo una detrás de la otra. El <i>petit pas de basque</i> se ejecuta con la misma técnica, pero el movimiento es más dulce y en el momento que las piernas se reencuentran, se deben levantar del suelo un poco más bajas que <i>à la demi-hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>), Vol. 2, p.33. <i>Pas de basque sauté</i> (V <i>sauté</i>) consiste en un salto de tijeras efectuado con las piernas bien</p>

extendidas, es decir: hacer un salto en el que hay que levantar una pierna bien extendida hacia delante, esta es reunida inmediatamente por la otra que desciende directamente al suelo, después de la primera pierna y se junta a ella. Vol.2, p. 141.

Vaganova: *Pas de basque*. Este movimiento de tres tiempos se hace *en dehors* (V *en dehors*) y *en dedans* (V *en dedans*). Desde quinta posición se desliza una pierna, describiendo un semicírculo (*en dehors* o *en dedans*). En el primer tiempo: sin dejar el suelo, salto sobre la pierna que se desliza en *demi-plié* (V *plié*); en el dos, la otra pierna, abierta en segunda posición con los dedos del pie extendidos, se desliza por la primera posición (hacia delante o hacia atrás) en *croisé* (V *croisé*); en el tres, con el tiempo final se efectúa el salto, que une a ambas piernas en quinta posición, p. 119. En el *grand pas de basque* las piernas efectúan todos los movimientos en *grandes poses* (V *pose*), p.120.

Lifar: En el *pas de basque* el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante; hace un

demi-plié (V *plié*), la pierna derecha se desliza delante, y describe un semicírculo hacia fuera, permaneciendo la izquierda en *demi-plié*. Se ejecuta detrás igual que delante, p.117.

Guillot-Prudhomeau: El *pas de basque* tiene relación con la marcha por su desplazamiento, siempre en el mismo sentido. Existen dos tipos: el *pas de basque en descendant* (V *en descendant*) y el *pas de basque en remontant* (V *en remontant*), p.61.

Grant: Es un paso característico de las danzas de los vascos, que ha sido adaptado al ballet. Hay diferentes tipos de *pas de basque*: *pas de basque glissé* (V *glissé*), saltado, *petit* (V *petit*) o *grand* (V *grand*). El paso se puede ejecutar *en avant* (V *en avant*), *en arrière* (V *en arrière*) y *en tournant* (V *en tournant*), p.73.

Le Moal: Paso compuesto por cuatro apoyos sucesivos. A partir de la quinta posición, la pierna libre efectúa un *demi-rond de jambe* (*en dehors* o *en dedans* según sea ejecutado hacia delante o hacia detrás) (V *rond de jambe*, Vtb. *en dehors* y *en*

	<p><i>dedans</i>) pasando a ser al final del movimiento pierna de apoyo. La otra pierna se reune, pasando por la primera posición, luego se desliza en cuarta delante antes de cerrar en quinta posición. Este paso de recorrido se puede hacer <i>grand</i> (V <i>grand</i>), <i>petit</i> (V <i>petit</i>), saltado o <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>), p.770.</p>
--	---

entrada	pas de bourrée
transcripción fonética	[pa] [də] [bure]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - n. f. bas latin <i>burra</i>; <i>bourrer</i>, XVIe (mais déjà en 1332, “maltraiter”), d’où <i>bourrade</i>, XVIe, <i>bourrage</i>, 1465, <i>bourrée</i> 1326, « faisceau de branches bourrées »; au sens de « danse rustique », en 1642, pourrait être un dér. du verbe, d’après les mouvements rudes et bruyants de cette danse
significado no técnico	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. fém.</i> fagot de menues branches; <i>danse</i>

en francés	<i>populaire d’Auvergne</i>
significado no técnico en español	<i>pas de bourrée</i>
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En nuestros días en la danza clásica el <i>pas de bourrée</i> tiene un gran importancia. En este movimiento los talones se levantan del suelo y después de que los pies han hecho movimientos particulares (tres), reposan al suelo. Existen los <i>pas de bourrée en descendant</i> (V <i>en descendant</i>), <i>en reculant</i> (V <i>en remontant o en reculant</i>), <i>pas de bourrée couru</i> (V <i>pas couru</i>), <i>pas de bourrée marché</i> (V <i>pas marché</i>), <i>pas de bourrée sur place</i> (V <i>soussous</i>), <i>pas de bourrée en tournant</i> (V <i>en tournant</i>) Vol.2, p.141.</p> <p>Vaganova: En la danza clásica, para desplazarse se usa un paso de danza y no el común. Uno de los más usados es el <i>pas de bourrée</i>. Las diferentes variaciones de este paso de desplazamiento que se pueden hacer son: <i>pas de bourrée</i> con cambio de pierna, si se empieza con la pierna derecha, quedará al final la pierna izquierda delante; <i>pas de bourrée</i></p>

sin cambio de pierna, si se empieza con la pierna derecha, quedará al final la pierna derecha delante; *pas de bourrée dessus* (V *dessus*), *dessous* (V *dessous*); *pas de bourrée en tournant en dehors* (V *en tournant*, V tb *en dehors*) y *pas de bourrée en tournant en dedans* (V *en tournant*, V tb *en dedans*) y *pas couru* (V *pas couru*), p. 85-90.

Bourgat: El *pas de bourré* es una marcha caracterizada por tres pasos, en uno, el pie se coloca a pie plano en el suelo, los otros dos se efectuarán en media punta o en punta. Escribimos *bourré* en masculino para evitar confusiones con la famosa danza « *la bourrée* ». Sin embargo, existe una analogía de movimientos entre el paso que acabamos de describir y la *bourrée*, p.57.

Guillot-Prudhomeau: Existen varios tipos de *pas de bourrées*: *simple* (V *simple*), *dessous*, *dessus*, *dessus y dessous*, *bateau* (V *bateau*) etc. Los *pas de bourrées* se realizan en tres tiempos, y producen un ligero desplazamiento, p.63. En el *pas de bourrée dessus*, el bailarín en quinta pie derecho delante, dobla la pierna izquierda, desliza la derecha a la

segunda, luego la pasa inmediatamente detrás de la pierna izquierda. Esta última se desprende a la segunda subiendo en media punta. La pierna derecha viene luego a cerrar en quinta detrás del pie izquierdo que vuelve a posarse en el suelo. El bailarín está listo para volver a partir con otro pie. Este paso produce un ligero desplazamiento hacia la izquierda cuando se empieza con el pie derecho y vice-versa, y hace retroceder un poco. En el *pas de bourrée dessous*, el bailarín en quinta pie derecho delante, dobla la pierna derecha, desliza la izquierda a la segunda, luego la pasa inmediatamente detrás de la pierna derecha. Este último se saca a la segunda subiendo en media punta. La pierna izquierda viene luego a cerrar en quinta delante del pie derecho que vuelve a posarse en el suelo. El bailarín está listo para volver a partir con otro pie. Este paso produce un ligero desplazamiento hacia la derecha, y hace avanzar ligeramente, p.62. El *pas de bourrée dessus y dessous*, es una combinación de los anteriores, y se produce un desplazamiento hacia delante y a la derecha, en la primera parte del paso, y hacia la izquierda y atrás en la segunda parte,

p.64. Los *pas de bourrée courus* (V *couru*) se llaman así por equivocación, pues su mecanismo no tiene nada que ver con la ejecución de un *pas de bourrée*, p.65.

Challet-Hass: El *pas de bourrée* es un paso de recorrido que sirve para preparar otros pasos. El desplazamiento se puede realizar: *dessus* (V *dessus*), *dessous* (V *dessous*), *dessus-dessus*, *dessous-dessous*, *dessus-dessous* o *dessous-dessus*. *Dessus* se realiza de la siguiente manera: quinta posición pie derecho detrás; estando la pierna izquierda en *demi-plié* (V *plié*), ejecutar con el pie derecho un *dégagé* (V *dégagé*) hacia el lado; subir delante en media punta o en punta de la pierna de apoyo; separar la pierna izquierda a la segunda, y colocar el pie derecho delante del izquierdo delante del derecho; el paso termina en quinta posición *demi-plié*. *Dessous*, se realiza de la misma manera pero en sentido inverso, es decir, comenzando con la pierna que está delante y pasándola por detrás de la pierna de apoyo, p.97.

entrada	pas de chat
transcripción fonética	[pa] [də] [ʃa]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - du bas latin <i>cattus</i> « chat »
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - du bas latin <i>cattus</i> « chat » <i>subst. masc.</i> genre de mammifères carnivores de la famille des félidés
significado no técnico en español	paso del gato
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Pas de chat</i>. Este paso ha tomado el nombre del gato por su técnica de ejecución que es muy próxima al movimiento típico de este felino. El paso consiste en un salto durante el cual hay que levantar una pierna en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) hacia el lado; en el momento en que esta desciende al suelo, la otra sube al <i>raccourci</i>, se retiene a la vuelta y desciende al suelo uniéndose a la otra, Vol.2, 40.</p> <p>Vaganova: <i>Pas de chat</i>. El carácter delicado del</p>

alzamiento del movimiento de las piernas, justifica la denominación de este paso. Desde quinta posición, una pierna semiflexionada se lanza hacia atrás a 45º *croisé* (V *croisé*), haciendo simultáneamente *demi-plié* (V *demi-plié*) sobre la pierna izquierda, e impulsándose con la pierna izquierda, lanzándola hacia atrás, semiflexionada, en *effacé* (V *effacé*), al encuentro de la derecha. Debe haber un instante en que ambas piernas se encuentren juntas en el aire. Caer primero sobre una pierna, luego la otra. El *pas de chat* itliano se ejecuta con un movimiento parecido, pero la pierna que actúa al principio se lanza a la segunda posición, pp. 117-118.

Lifar: *Pas de chat*. Es practicado generalmente por la bailarina. Desde quinta posición, el pie izquierdo delante, lanza la pierna derecha medio doblada hacia atrás a 45º en *croisé* (V *croisé*); al mismo tiempo la izquierda hace un *demi-plié* (V *plié*), despega del suelo y va, hacia detrás medio doblada, en *effacé* (V *effacé*), al encuentro de la derecha; hay un momento en que las dos piernas se encuentran

simultáneamente en el aire, pasando una delante de la otra. La bailarina cae sobre la pierna derecha, después sobre la izquierda, que pasa delante en cuarta posición, pp.114-117.

Grant: El nombre de este paso atiende a la semejanza de este movimiento con el salto de un gato. En el Método Cecchetti, el *pas de chat* se realiza de quinta a quinta posición, las piernas durante el momento de la suspensión se encuentra en *retiré* (V *retiré*), y se produce un desplazamiento lateral. En la escuela rusa, el *pas de chat*, se ejecuta con un paso preliminar, las piernas se lanzan con un *jeté* (V *jeté*), en dirección oblicua, en cuarta posición detrás, hacia detrás, p.79.

Le Moal: El *pas de chat* de la escuela rusa, es un salto de ejecución similar al *saut de chat* (V *saut de chat*) de la escuela francesa, pero se realiza de delante a atrás, p. 645.

entrada	pas de cheval
transcripción	[pa] [də] [(ə)val]

fonética	
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - latin, <i>caballus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. masc. mammifère domestique appartenant à la famille des Équidés</i>
significado no técnico en español	paso del caballo
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>pas de cheval</i> ha tomado esta denominación debido a su analogía con el movimiento habitual del caballo. Consiste en hacer un <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) con la pierna que está en punta detrás y hacer frotar la punta del pie en el suelo volviéndola a colocar seguidamente en la posición de salida. El <i>pas de cheval</i> se practica solo à <i>la quatrième devant</i> (V <i>quatrième</i>, V <i>tb devant</i>) y à <i>la seconde</i> (V <i>seconde</i>), Vol.2, p.41.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>pas de cheval</i> sale de quinta o primera; el bailarín levanta el pie hace un <i>développé</i> (V <i>développé</i>) en cuarta delante, a la</p>

segunda, o en cuarta atrás, a media altura posa la punta *à terre* (*V à terre*) y cierra frotando el suelo, p.48.

Grant: *Pas de cheval*. Paso del caballo. Este paso se llama así porque recuerda el movimiento de las patas de un caballo. Desde la cuarta posición con la pierna extendida delante, el pie frotando el suelo, se recoge para hacer un *petit développé* (*V développé*) que acaba con la pierna extendida delante, la punta del pie *à terre* (*V à terre*). Generalmente se realiza en series, sobre las puntas o en medias puntas, p.79.

Challet-Hass: *Pas de cheval*. A partir de la cuarta posición, con de la pierna derecha delante, realizar un *demi-plié* (*V plié*) sobre la pierna izquierda recogiendo la pierna derecha delante *à la demi-hauteur* (*V à la hauteur*) (la parte delantera del pie solo cepilla el suelo); saltar sobre la pierna izquierda y caer sobre la pierna derecha realizando un *petit développé* (*V développé*) con la pierna izquierda en cuarta delante *à demi-hauteur*, antes de ponerla en punta *à terre* (*V à terre*) delante. Encadenar del otro

	<p>lado, p.98.</p> <p>Le Moal: En el <i>pas de cheval</i> la pierna libre se desliza en cuarta posición delante à <i>la demi-hauteur</i> (V à <i>la hauteur</i>) recogida vivamente por un <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) a su punto de partida. Se puede hacer también con <i>développé</i> (V <i>développé</i>) delante en lugar de con la pierna extendida, p.770.</p>
--	---

entrada	pas de ciseaux
transcripción fonética	[pa] [də] [sizo]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - latin vulgar <i>cisellum</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. masc.</i> outils biseautés permettant de travailler le bois ; instruments en acier qui, par paire croisée, permet de découper
significado no técnico en español	paso de tijeras

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Vaganova: <i>Pas de ciseaux</i>. Colocarse en <i>croisée</i> (V <i>croisé</i>), la pierna derecha atrás, efectuar <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) sobre la pierna izquierda, con un <i>battement</i> (V <i>battement</i>) grande, breve y cortante; lanzar la pierna derecha hacia adelante en <i>éffacé</i> (V <i>éffacé</i>) a 90º, inclinando el torso hacia atrás; la pierna izquierda se une a la derecha en el aire, e inmediatamente, pasa hacia atrás sobre el suelo, por la primera posición, en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), mientras que la derecha desciende sobre el suelo en <i>plié</i> (V <i>plié</i>), p. 123.</p> <p>Lifar: <i>Pas de ciseaux</i>. El bailarín lanza la pierna derecha delante en <i>effacé</i> (V <i>éffacé</i>) a 90º curvando el cuerpo hacia atrás; la pierna izquierda va a encontrarse a la derecha en el aire, después se desliza por tierra, pasando por primera posición para detenerse en primera posición, mientras que el bailarín cae sobre la pierna derecha en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), p.122.</p> <p>Grant: <i>Pas de ciseaux</i>, es un término de la escuela rusa. Este salto es similar a la <i>cabriole devant</i> (V</p>
--	---

	<p><i>cabriole</i>, V tb <i>devant</i>), excepto en que las piernas no baten ni al principio del paso y ni al finalizar. En el <i>pas ciseaux</i>, se lanza una pierna estirada delante y la otra, también estirada, al término del salto la pierna que comienza delante, pasa por la primera posición para acabar en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) p.80.</p> <p>Le Moal: Salto ejecutado con un lanzamiento vigoroso hacia delante en cuarta posición <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) de la pierna libre. La otra pierna se reúne <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>) con un movimiento vivo, luego pasa detrás y termina en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>). Es un término de la escuela rusa, p.770.</p>
--	--

entrada	pas de deux
transcripción fonética	[pa] [də] [dø]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - du latin <i>dŷos</i>
significado no	- (V <i>pas</i>)

técnico en francés	- <i>adj. numéral cardinal, un plus un; subst. masc. inv., le nombre deux</i>
significado no técnico en español	paso a dos
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En el campo de la coreografía, <i>pas de deux</i>, designa una serie de danzas efectuadas por dos bailarines, Vol.2, p. 141.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>pax de deux</i> clásico se componen de un <i>adage</i>, de una variación masculina y de una variación femenina, con una <i>coda</i> (V <i>coda</i>) para terminar, p.196.</p> <p>Grant: El <i>pax de deux</i> es una danza ejecutada por dos bailarines, p.72.</p> <p>Le Moal: Las denominaciones <i>pas de deux</i>, <i>pas de trois</i>, <i>pas de quatre...</i>, hacen referencia al número de intérpretes, hombres o mujeres. El <i>pas de deux</i>, en la actualidad tiene una estructura fija: <i>adage</i> (V <i>adage</i>), variación masculina, variación femenina y <i>coda</i> (V <i>coda</i>), p.770.</p>

entrada	pas de poisson
transcripción fonética	[pa] [də] [pwasɔ̃]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - dér. très a. de <i>peis/pois</i>, du latin <i>piscis</i> «poisson» et au plur. <i>Pisces</i> «les Poissons (signe du zodiaque)»
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. masc.</i> animal aquatique vertébré à respiration généralement branchiale
significado no técnico en español	paso del pez
significado técnico en danza académica	Guillot-Prudhomeau: <i>Pas de poisson</i> , es una pose tomada en los <i>pas de deux</i> (V <i>pas de deux</i>) inscrito en el repertorio de la danza clásica. La bailarina tiene el cuerpo arqueado, con las piernas extendidas y los pies cruzados. Está oblicua hacia abajo, el vientre apoyado sobre la cadera de su partenaire que se encuentra en <i>fondue</i> (V <i>fondue</i>) y rodea con su brazo la

	<p>cintura, p.202.</p> <p>Grant: <i>Pas de poisson</i>. Paso del pez, denominado también <i>temps de poisson</i>, y <i>sissonne soubresaut</i> (V <i>sissonne</i>, V tb <i>soubresaut</i>). Es un <i>soubresaut</i> en el que el bailarín en el momento que salta junta las piernas y arquea su cuerpo hacia detrás, p.80 y 115.</p>
--	---

entrada	pas de polka
transcripción fonética	[pa] [də] [pɔlka]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - le fr. est probablement un empr. par l'intermédiaire de l'allemand au tchèque <i>polka</i> « <i>id.</i> », où ce mot est soit une déformation de <i>pulka</i> « demi-pas », en raison des pas courts qui caractérisent cette danse
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. fém.</i> danse d'origine tchèque ou polonaise, à l'allure vive et enlevée, qui fut en grande vogue vers le milieu du XIXe siècle

<p>significado no técnico en español</p>	<p>paso de polca</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Guillot-Prudhomeau: El <i>pas de polka piquéé</i> (V <i>piquéé</i>), parte de una quinta posición, un pie se desprende para posarse en cuarta delante, el otro viene a colocarse cerca de él y un poco atrás; se levanta el primero y luego pasa a ponerse ligeramente delante. El pie de atrás se levanta para volver a hacer todo el paso. Se puede ejecutar en media punta o en punta. La forma más usual del <i>pas de polka</i> es ligeramente saltada durante el primer tiempo, 67.</p> <p>Grant: El <i>pas de polka</i> comienza con un <i>temps levé</i> (V <i>temps levé</i>) y se hace a su vez, un <i>petit développé</i> en cuarta delante (V <i>développé</i>). El paso se puede ejecutar en media punta o en puntas, <i>sur place</i> (V <i>place</i>) o con desplazamiento <i>en avant</i> (V <i>en avant</i>), <i>en arrière</i> (V <i>en arrière</i>) o en cualquier dirección, p.80.</p> <p>Challet-Hass: El <i>pas de polka</i> se realiza de la siguiente manera: a partir de la quinta posición, pie derecho delante, saltar sobre la pierna izquierda y caer <i>sur</i></p>

	<p><i>place</i> (V <i>place</i>) retirando, al mismo tiempo, la pierna derecha à <i>la demi-hauteur</i> (V à <i>la hauteur</i>) delante de la pierna izquierda; hacer un paso hacia delante con la pierna derecha; aproximar la pierna izquierda detrás del pie derecho y efectuar un nuevo paso hacia delante con la pierna derecha. Encadenar del otro lado ya que este paso se ejecuta en serie. La acentuación del <i>pas de polka</i> se hace sobre el primer movimiento y sigue un ritmo a dos tiempos, p.99.</p>
--	---

entrada	pas de valse
transcripción fonética	[pa] [də] [vals]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - empr. à l'allemand <i>walzer</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>subst. fém.</i> a. danse à trois temps
significado no técnico en español	paso de vals

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Guillot-Prudhomeau: Se considera la <i>valse</i> como una danza esencialmente giratoria, pero el <i>temps de valse</i> se puede ejecutar dando vueltas o sin dar vueltas. Existen dos maneras de hacerlo. En la primera el bailarín, en primera o en quinta, posa un pie apoyado en cuarta abierta. Trae su segundo pie al lado del primero, levanta los dos pies en media punta y luego los posa de nuevo de plano. Empieza de nuevo con el otro pie. En la segunda manera, que tiene una sola versión clásica, en el segundo tiempo, el pie se posa en media punta delante del otro que se levanta ligeramente y luego vuelve a colocarse en el mismo lugar. Los brazos, el cuerpo y la cabeza se balancean ligeramente siguiendo el movimiento de las piernas, p.66.</p> <p>De Soye: El <i>pas de valse</i> es un <i>pas de valse balancé</i> (V <i>balancé</i>) a la segunda ejecutado de frente sin girar. El movimiento no lleva demasiado recorrido. Con un <i>petit jeté</i> (V <i>jeté</i>), se lleva el peso del cuerpo de una pierna a la otra, sosteniéndose sobre la media punta o la punta, y llevando el pie detrás de la otra pierna en tres tiempos, p.19.</p>
--	--

	<p>Challet-Hass: El <i>pas de valse</i> conlleva tres apoyos sucesivos y regulares y el primer tiempo es siempre acentuado. Se puede ejecutar en segunda posición, en cuarta posición delante o en cuarta posición detrás, y <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>) por cuartos de giro o por medios giros sucesivos, p.100.</p>
--	--

entrada	pas marché
transcripción fonética	[pa] [marʃe]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - de l'a. bas frq. <i>Markôn</i> «marquer, imprimer un pas», cf. l'a. h. all. <i>marcôn</i> «limiter, fixer, mettre des bornes», a. nord. <i>marka</i> «marquer»
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>pas</i>) - <i>part. passé de marcher</i>, aller d'un endroit vers un autre en faisant une suite de pas à une cadence modérée
significado no técnico	paso caminado

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>pas de bourrée marché</i> (V <i>pas de bourrée</i>) es una manera particular de caminar sobre las medias puntas o sobre las puntas de los pies. Con los pies muy juntos en quinta posición, efectuar un <i>relevé</i> (V <i>relevé</i>) y pequeños pasos muy cortos en una dirección dada y del lado de la pierna que se encuentra en quinta posición delante, y que lleva el movimiento. Así pues, la pierna derecha se separa de la pierna izquierda y pica su pie sobre la media punta o la punta; la pierna izquierda se reúne rápidamente con la derecha y pica su pie sobre la media punta o la punta en quinta posición <i>derrière</i> (V <i>derrière</i>). Y así sucesivamente, sin cambiar la posición de los pies. El movimiento se desplaza a la derecha tomando una dirección establecida, Vol.2, p.59.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El paso más elemental con recorrido es el <i>pas marché</i>. Se compone de una serie de caídas en cuarta delante, p.50.</p> <p>Grant: <i>Pas marché</i>, paso caminando, es una caminata elegante de los bailarines p.80.</p>

	<p>De Soye: <i>Pas marché</i> son pasos simples de preparación o de enlace, pero ejecutados por la punta del pie y con las piernas giradas <i>en dehors</i> (<i>V en dehors</i>), p. 50.</p> <p>Le Moal: Término que designa un desplazamiento de la pierna libre hacia delante, hacia detrás o hacia el lado seguido de una toma de apoyo, p.770</p>
--	---

entrada	passé
transcripción fonética	[pase]
etimología	latin, pop, <i>passare</i> , der. de <i>passus</i> « <i>pas</i> » 1050 <i>passer</i> «traverser un lieu»
significado no técnico en francés	<i>part. passé de passer et adj. qui s'est écoulé antérieurement à l'époque dans laquelle se trouve le locuteur ou à celle qui fait l'objet du propos</i>
significado no técnico en español	pasado
significado	Cecchetti: <i>Passé</i> es un movimiento en el que una

<p>técnico en danza académica</p>	<p>pierna se desplaza en las posiciones requeridas, Vol.2, p.142.</p> <p>Vaganova: <i>Passé</i> responde a su denominación francesa, es decir, que es un movimiento de ayuda, que traspasa la pierna de una posición a otra, p. 94. El <i>jeté passé en avant</i> (V <i>jeté</i>, V tb <i>avant</i>) se realiza de la siguiente manera: colocarse en <i>croisée</i> (V <i>croisé</i>) con la pierna derecha hacia atrás. Pasar sobre la pierna derecha en cuarta posición <i>effacée</i> (V <i>effacé</i>) hacia delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>); torcer el torso a la derecha y desviar el brazo derecho hacia delante, conservando los hombros al mismo nivel. Lanzar atrás la pierna izquierda lo más alto posible. Con un salto, pasar en el lugar que ocupaba la pierna derecha, con la pierna izquierda, estirar la pierna derecha en <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>), inclinando el torso hacia atrás, p.107.</p> <p>Lifar: El <i>passé</i> es un movimiento intermedio que hace pasar la pierna de una posición a otra, p. 162. En el <i>jeté passé</i> (V <i>jeté</i>) el bailarín se coloca en <i>croisé</i> (V <i>croisé</i>), el pie derecho detrás; pasa sobre la pierna</p>
--	---

derecha en cuarta posición *effacé* (V *effacé*) delante, hace un *demi-plié* (V *plié*) inclinando el cuerpo a la derecha, extiende el brazo derecho delante, conservando siempre los hombros nivelados perfectamente horizontales, vuelve a lanzar la pierna izquierda detrás, y cae sobre la pierna izquierda mientras que la derecha se coloca en *attitude* (V *attitude*). El *jeté passé* puede hacerse también en *arrière* (*arrière*) y en *arabesque* (*arabesque*) p.107

Guillot-Prudhomeau: En el movimiento *passé*, el bailarín en quinta, pie derecho delante, ejecuta un pequeño *sissonne en descendant* (V *sissonne*, V tb en *descendant*), pero en lugar de cerrar la pierna izquierda en quinta atrás, la pasa delante en cuarta por primera y puede subir en media punta el pie de atrás. Este paso no se termina en quinta, es el preludio de otro paso, salto o vuelta, al que sirve de impulso. Se termina en cuarta cuando precede una vuelta, en media cuarta cuando precede un salto, p.100.

Challet-Hass: *Passé* es hacer un paso de delante a atrás, o de atrás a adelante, deslizando el pie por

	<p>primera posición; o bien tomar apoyo de delante a atrás o de atrás a adelante llevando la pierna <i>à la demi-hauteur</i> o <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>), p.101.</p> <p>Le Moal: Movimiento auxiliar que consiste en flexionar la pierna libre a la altura de la rodilla de la pierna de apoyo para permitir pasar de una posición o postura a otra. Se utiliza, por ejemplo, para pasar de un <i>développé</i> (V <i>développé</i>) delante a una <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) sin pasar por la segunda posición <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>). El término focaliza sobre la noción de paso, y se encuentra muy próximo al significado del término <i>raccourci</i> (<i>raccourci</i>). <i>Passé</i> es sobre todo utilizado en la escuela rusa, p. 771.</p>
--	---

entrada	passé par terre
transcripción fonética	[pase] [pa:R] [tɛ:R]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>passé</i>) - du latin <i>terra</i>
significado no técnico	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>passé</i>) - <i>subst. fém.</i> sol en tant que support, surface

en francés	d'appui, niveau de référence
significado no técnico en español	pasado por el suelo
significado técnico en danza académica	Grant: El <i>passé par terre</i> (V <i>terre</i>) es un término de la escuela rusa. En este movimiento auxiliar los dedos de la pierna que trabaja pasan desde una posición en <i>pointe tendue</i> delante (V <i>pointe</i> , V tb <i>tendu</i>) a una posición <i>pointe tendue</i> detrás, o viceversa, p.81.

entrada	passepied
transcripción fonética	[paspje]
etimología	1532, <i>paspyés</i> , composé de l'élément <i>passé-</i> et de <i>pied</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> danse folklorique française à trois temps, vive et gaie
significado no técnico en español	danza folclórica francesa en tres tiempos, viva y graciosa

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>passepied</i> es la denominación de una danza muy de moda en el siglo XVII. Uno de sus movimientos ha dado nacimiento a un paso de danza que ha tomado, en consecuencia, esta denominación. Este paso es justo un movimiento saltado, idéntico al <i>dégagé sauté</i> (V <i>dégagé</i> V tb <i>sauté</i>); los pies están en punta en una dirección dada y se alternan haciendo el mismo movimiento, Vol.2, p.38.</p> <p>Bourgat: El <i>passepied</i> es una marcha ligera y ágil caracterizada por el pasaje de los pies uno delante del otro, talón contra punta, sea para avanzar, sea para retroceder, p. 100.</p> <p>Grant: Término de la escuela francesa que define un tipo de <i>petits jetés</i> (V <i>jeté</i>) terminados en <i>pointés à terre</i>, es decir, con una punta del pie extendida en el suelo. El <i>passepied</i> se puede realizar en cualquier dirección, en puntas o en medias puntas. El movimiento se repite alternando los pies tantas veces como se desee, p.81.</p> <p>Le Moal: <i>Passepied</i> es una danza originaria de Bretaña, alegre y ligera, se ejecuta con un</p>
--	--

	movimiento en el que se alternan los pies, saltado y rápido, p.771.
--	---

entrada	penché
transcripción fonética	[pãʃe]
etimología	latin populaire <i>pendicare</i> , dér. du latin classique <i>pendere</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de pencher et adj. être oblique par rapport à la verticale, incliné sur le côté, généralement de manière anormale et en donnant l'impression d'un mouvement (possible) vers le bas</i>
significado no técnico en español	inclinado
significado técnico en danza académica	Lifar: Las <i>arabesques</i> (V <i>arabesque</i>) pueden variar hasta el infinito, y esta variedad me ha permitido, en parte, realizar la reforma neoclásica introduciendo, principalmente en nuestro vocabulario <i>arabesques penchées</i> : el cuerpo se inclina hacia delante

permitiendo una máxima elevación de la pierna, p.82.

Guillot-Prudhomeau: Inclinado es una de las posiciones del cuerpo, puede ser: *penché de côté* (V *côté*), el cuerpo se inclina al lado. Se utiliza en el trabajo de *pas de deux* (V *pas de deux*), al final de ciertas *pirouettes* (V *pirouette*) en pareja, cuando el bailarín detiene a la bailarina tomándola por la cintura. *Penché en avant*, el cuerpo está inclinado hacia delante. Se emplea en las reverencias y en ciertos pasos. Existen dos tipos, uno se ejecuta encorvando la columna vertebral encima de la pelvis que permanece vertical. El segundo *penché en avant* que puede llegar hasta colocar el tronco a lo largo de las piernas, con la cabeza hacia abajo, resulta de la rotación de la pelvis sobre las cabezas de los fémures. Únicamente las piernas quedan verticales, el tronco se dobla en un solo bloque. En general estas dos maneras de inclinarse se combinan; el *penché en arrière* (o *cambré*), el cuerpo está inclinado hacia atrás. Se encuentra al final de ciertas *pirouettes*, en ballets clásicos, de carácter y modernos, p.19-20.

Challet-Hass: *Penché* es una inclinación del cuerpo. Se

	<p>puede ejecutar hacia delante, hacia detrás o hacia el lado. En el <i>penché</i> hacia el lado, se produce una inclinación lateral del raquis. El movimiento parte de la extremidad libre del tronco para flexionarse progresivamente, la subida de este <i>penché</i> se apoya en los músculos abdominales, ayudados por la parte lateral contraria. La pelvis no se mueve y queda solidamente fija y estabilizada el cuerpo, p.103-104.</p> <p>De Soy: <i>Penché</i> es inclinarse hacia abajo a partir de un plano vertical. En <i>arabesque penchée</i> (<i>V arabesque</i>) se produce una inclinación hacia delante del tronco en un solo bloque que permite mayor elevación de la pierna libre. La pierna libre debe subir de manera que la relación entre estas dos partes del cuerpo quede constante, p.141.</p>
--	--

entrada	petit
transcripción fonética	[pəti]
etimología	<i>mot gallo-rom.</i> dont le type primitif semble être <i>pettittus</i> formé sur le rad. <i>pitš-</i> exprimant la petitesse

significado no técnico en francés	<i>adj. subst. et adv.</i> qui est d'une taille inférieure à la moyenne
significado no técnico en español	pequeño
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Petit</i> indica que la pierna se eleva a poca altura, como por ejemplo en los <i>petits battements</i> (V <i>battement</i>), o que los pies se despegan del suelo sólo lo necesario para poder efectuar el salto como en los <i>petits changements</i> (V <i>changement</i>) Vol.2, p.19.</p> <p>Vaganova: El término <i>petit</i>, indica que la pierna ha de alzarse a poca altura, y que el salto requiere poca elevación como en <i>petit assemblé</i> (V <i>assemblé</i>). En el <i>petit assemblé</i>, desde quinta posición se desliza una pierna, con la otra, que se quedó en el <i>plié</i>, impulsarse desde el suelo. Las dos piernas vuelven juntas en quinta posición sobre <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), p.97.</p> <p>Lifar: El <i>petit jeté</i> se realiza deslizando, desde un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), la pierna al lado; el bailarín salta ligeramente y cae sobre la otra pierna, que viene a</p>

	<p>ocupar el lugar de la pierna lanzada, en <i>demi-plié</i> y <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), p.103.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Cuando un movimiento o un paso es <i>petit</i>, la pierna se deliza a poca altura, siempre resbalando por el suelo, o que el salto requiere poca elevación como por ejemplo en <i>petit jeté</i> (V <i>jeté</i>). Los <i>petits jetés</i> tienen por fundamento el pasaje de un <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) a otro de la misma naturaleza ejecutado con la otra pierna. Se salta a poca altura y finalizan <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) delante o detrás, p.83.</p> <p>Grant: Pequeño, poco, como por ejemplo, en <i>petite batterie</i> (V <i>batterie</i>), es decir, de poca altura, p.23.</p> <p>Le Moal: Calificativo que indica la amplitud reducida de un paso, de un movimiento o un gesto, como por ejemplo en <i>petit jeté</i> (V <i>jeté</i>), p.772.</p>
--	---

entrada	petits battements sur le cou de pied
transcripción fonética	[pəti] [batmə] [sy:r] [lə] [ku] [də] [pje]

etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>petit</i>) - (<i>battement</i>) - (<i>cou de pied</i>)
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>petit</i>) - (<i>battement</i>) - (<i>cou de pied</i>)
significado no técnico en español	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>petit</i>) - (<i>battement</i>) - (<i>cou de pied</i>)
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En los <i>petits battements sur le cou de pied</i>, la pierna que trabaja está <i>en seconde</i> (V <i>seconde</i>) posición y flexionada <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) delante de la pierna de base. El movimiento consiste en llevar vivamente el talón <i>sur le cou de pied</i> detrás y recogerlo inmediatamente a su posición de salida, es decir, <i>sur le cou de pied</i> delante, Vol.1, p.60.</p> <p>Vaganova: En los <i>petits battements sur le cou de pied</i>, en la posición inicial, la pierna derecha está <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>). El pie pasa desde el <i>cou de pied</i> delante al <i>cou de pied</i> detrás y viceversa. La parte inferior de la pierna es quien efectúa el</p>

movimiento preciso y libre, p.57.

Lifar: Los *petits battements sur le cou de pied* establecen y preparan todo el brillante futuro de la *batterie* (V *batterie*) del bailarín. Son la cadera y la rodilla las que preparan el movimiento de los *petits battements sur le cou de pied*; la cadera guía el muslo en su abertura, y la rodilla, con su flexión, termina el *battement* (V *battement*) forzando a la parte más baja de la pierna a permanecer en tierra. Al empezar, el pie derecho está *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) (detrás si antes estaba delante), para volver a salir, permaneciendo el pie derecho todo el tiempo curvado. El movimiento solo lo realiza la parte inferior de la pierna, el muslo ha de permanecer inmóvil, p.55.

Guillot-Prudhomeau: Los *petits battements sur le cou de pied* (V *cou de pied*) hacen pasar rápidamente el pie libre delante y detrás del tobillo de la pierna de apoyo. Sirven de preparación a los *entrechats* (V *entrechats*), p.45.

Challet-Hass: Los *petits battements* se dividen en dos

	<p>categorías según hagan trabajar toda la pierna: <i>petits battements simple</i> (V <i>simple</i>), <i>fondu</i> (V <i>fondu</i>), <i>en cloche</i> (V <i>en cloche</i>) o solamente la parte inferior de la pierna (desde la rodilla al pie, como por ejemplo <i>petit battement serré sur le cou de pied</i> (V <i>serré</i>). Los <i>battements</i> pueden ejecutarse con todo el pie en apoyo o sobre la media punta; o también elevándose o flexionando sobre la pierna de base en el momento de deslizar la pierna libre, p104.</p> <p>De Soye: En los <i>petits battements sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), es la pierna propiamente dicha, de rodilla a pie, quien trabaja, el muslo permanece inmóvil y muy abierto, p.28.</p>
--	--

entrada	petite menée
transcripción fonética	[pətit] [mәне]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>petit</i>) - d'un latin <i>minare</i>, forme active qui s'est substituée au classique <i>minari</i>

<p>significado no técnico en francés</p>	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>petit</i>) - <i>part. passé de mener</i> en emploi adj. faire aller quelqu'un quelque part en l'accompagnant
<p>significado no técnico en español</p>	<p>pequeña llevada</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>De Soye: Se llama <i>menée</i> o <i>petite menée</i> a un desplazamiento en quinta posición sobre las puntas con rápidos y minúsculos pasos, el pie de detrás cierra siempre detrás. Se trata de un pie que lleva, que arrastra al cuerpo en la dirección deseada, dando una impresión de deslizamiento y fluidez, p.133</p> <p>Challett-Hass: La <i>petite menée</i> es una sucesión de <i>piétinés</i> ejecutados sobre las puntas y permitiendo un desplazamiento rápido en segunda o cuarta posición. Excepcionalmente durante el pasaje de los pies que ha de ser rápido y regular, las rodillas no se encuentran totalmente extendidas. La pierna de atrás empuja a la pierna de delante, no deben separarse prácticamente, p.108.</p>

	<p>Le Moal: <i>Petite menée</i> es una sucesión de pequeños pasos muy juntos en quinta posición sobre las puntas o las medias puntas, las rodillas no se extienden por completo. Ejecutados rápidamente y de forma regular, dan la impresión que se desliza por el suelo, p.749.</p>
--	---

entrada	piétinements
transcripción fonética	[pjɛtinmɑ̃]
etimología	dér. de <i>piétiner</i> , suff. <i>-ment</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> action de piétiner, s'agiter sur place en frappant vivement du pied contre le sol
significado no técnico en español	pisoteos
significado técnico en danza académica	Guillot-Prudhomeau: Los <i>piétinements</i> , forman todo un grupo de pasos que sin ser clásicos, propiamente hablando, han encontrado sin embargo un lugar en el ballet. Son de distintos orígenes, algunos pertenecen

	<p>al repertorio eslavo, otros al vocabulario español, otros a los ballets de carácter ruso, p.49.</p> <p>Grant: <i>Piétinements</i>, pisoteo de los pies, es un término de la escuela francesa que se aplica para acentuar los movimientos sobre las puntas, 83.</p> <p>De Soye: Los <i>tours piétinés</i> en quinta posición se ejecutan generalmente sobre las puntas, por pequeñas fracciones girando alrededor del eje anatómico del bailarín, pasando el peso del cuerpo de un a otro pie, sin desplazamiento, del lado del pie que está delante, p.142.</p>
--	--

entrada	piqué
transcripción fonética	[pike]
etimología	du latin populaire <i>pīkkare</i> * «piquer, frapper»
significado no técnico en francés	<i>part. passé de piquer</i> entamer légèrement, percer avec une pointe ou un objet pointu
significado no	picado, pinchado

<p>técnico en español</p>	
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En el movimiento <i>piqué</i>, el peso del cuerpo se transfiere bruscamente sobre la pierna que desciende al suelo sobre la punta, Vol.2, p.141.</p> <p>Lifar: En el movimiento <i>piqué</i> un pie se coloca directamente sobre la media punta o sobre la punta y el otro se reúne con él, p.180.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El hecho de posar un pie sobre la punta llevando sobre él el peso del cuerpo se llama <i>piqué</i>, p.55. El nombre de <i>pirouette piquée</i>, o por abreviación <i>piqué</i>, se aplica a las <i>pirouettes</i> (V <i>pirouettes</i>) en las que la bailarina que parte de quinta o de una posición derivada pica el pie sobre la punta y gira luego. En general, la bailarina salta muy ligeramente para picar. Se produce un desplazamiento y se ejecutan en <i>diagonale</i> (V <i>diagonale</i>) o en <i>manège</i> (V <i>manège</i>). Se pueden realizar, <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) y <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>), <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>)...p.124.</p>

	<p>Grant: Es un término de la escuela francesa en el que se pasa directamente a la media punta o a la punta a partir del trabajo de los pies en cualquier dirección o posición quedando el otro pie en el aire. Como por ejemplo en <i>piqué arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), p.83.</p> <p>Le Moal: El <i>piqué</i> es una toma de apoyo vigorosa y enérgica de la pierna libre que se “planta” en el suelo, sobre las puntas o en medias puntas con la rodilla muy extendida. Se puede realizar <i>piqué</i> en diferentes poses como por ejemplo, en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), o en <i>attitude</i>(V <i>arabesque</i>), o con un giro como por ejemplo en <i>tour piqué</i> (V <i>tour</i>), p. 772</p>
--	--

entrada	pirouette
transcripción fonética	[pirwɛt]
etimología	<i>pirouelle</i> , altération, peut-être d’après <i>girouette</i> de <i>pirouelle</i> «sorte de toton» formé ; probas à l’aide de <i>rouelle</i> , à partir d’un radical, <i>pir-</i> «cheville» auquel se rattachent des termes comme <i>piron</i> «gond» l’it. <i>pirolo</i> «cheville», d’après. <i>girouette</i> . 1530 ; <i>pirouetter</i> .

	1611; <i>pirouette</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> jouet composé d'un disque de bois que l'on fait tourner autour d'un pivot passant en son centre
significado no técnico en español	pirueta, vuelta
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Une <i>pirouette</i> es un movimiento que produce un impulso al cuerpo para hacerle girar sobre una pierna que sube sobre la media punta o la punta y que sirve de pivot, mientras que la otra se levanta al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) o en otras posiciones, Vol.2, p.142.</p> <p>Vaganova: El término <i>pirouette</i> se usa especialmente para indicar los giros sucesivos y múltiples sobre una sola pierna, en media punta o punta, y sin cambiar de lugar, por ejemplo <i>pirouette en arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) o <i>pirouette en attitude</i> (V <i>attitude</i>), p. 116.</p> <p>Bourgat: <i>Pirouette</i>. En esta figura dinámica, el bailarín gira sobre sí mismo, sin interrupción. El pie de posición le sirve de pivot, la otra pierna se encuentra</p>

levantada, flexionada o extendida, pp.74-76.

Lifar: Las *pirouettes* son giros sobre una pierna que se deben realizar sobre los tres cuartos de punta, es decir, medias puntas extremadamente altas. Se pueden realizar *en dehors* (V *en dehors*) y *en dedans* (V *en dedans*). Con preparación *dégagé* (V *dégagé*), en cuarta posición, en quinta y en segunda posición, pp. 165-167.

Guillot-Prudhomeau: Se llaman así los giros en los que el cuerpo, descansando sobre un solo pie, hace uno o varios giros sobre sí mismo, sin que el pie de apoyo tenga movimiento propio. Las *pirouettes* son muy numerosas y complejas. A grandes rasgos se dividen en *pirouettes piquées* (V *piqué*) y *pirouettes relevées* (V *relevé*), p.124.

Grant: *Pirouette* es un giro completo del cuerpo sobre un pie, en puntas o en medias puntas. Pueden ejecutarse *en dehors* (V *en dehors*) o *en dedans* (V *en dedans*). Pueden realizarse en cualquier posición *sur le cou de pied* (*cou de pied*), en *retiré*, (V *retiré*), en *attitude* (V *attitude*), en *arabesque* (V *arabesque*), etc.

	<p>p.84.</p> <p>Le Moal: La <i>pirouette</i> es uno de los pasos fundamentales de la danza clásica. Es un giro completo del cuerpo en apoyo sobre una sola pierna. Se ejecutan <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) o <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>). Existen una gran variedad de <i>pirouettes</i>: <i>à la seconde</i>, <i>en attitude</i> (V <i>attitude</i>), <i>en arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), <i>sur le cou de pied</i> (<i>cou de pied</i>), <i>renversée</i>, es decir, con <i>cambré</i> (V <i>cambré</i>) detrás, p.772.</p>
--	--

entrada	place, sur
transcripción fonética	[plas] [sy:R]
etimología	du latin <i>plateaa</i> «rue large, place publique»
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> partie d'espace, portion libre qu'occupe ou que peut occuper quelqu'un ou quelque chose
significado no técnico en español	sitio, lugar

<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Sur place</i> expresa que durante el movimiento o paso no hay que desplazarse, como en el <i>pas de bourrée sur place</i> (V <i>pas de bourrée</i>). En este paso, hay que subir sobre las puntas o las medisas puntas y practicando un movimiento con las rodillas elevarse tanto sobre un pie como sobre el otro pie del suelo sin desplazarse nada Vol.2, p.37.</p> <p>Vaganova: <i>Sur place</i>, indica que el paso se realiza sin desplazamiento, p.112.</p> <p>Grant: <i>Sur place</i>, en el sitio. Término utilizado para indicar que el bailarín al ejecutar un paso no se traslada hacia ninguna dirección, p. 88.</p> <p>Challet-Hass: Los <i>assemblés</i> (V <i>assemblé</i>) por regla general se ejecutan <i>sur place</i>, con un salto vertical, sin desplazamiento, p.15.</p> <p>Le Moal: la expresión de <i>sur place</i> indica que un paso se puede realizar sin recorrido, es decir en el sitio, p.770.</p>
--	--

<p>entrada</p>	<p>plié</p>
<p>transcripción</p>	<p>[plije]</p>

fonética	
etimología	latin, <i>plicare</i> . it. <i>piegare</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de plier</i> , rabattre sur elle-même une matière souple (étoffe, papier, etc.) afin d’obtenir deux ou plusieurs épaisseurs
significado no técnico en español	doblar, plegar
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>plié</i> es un ejercicio, pero es también un movimiento que se encuentra normalmente en la danza. Consiste en flexionar las rodillas repartiendo el peso del cuerpo sobre las dos piernas y se finaliza enderezándolas completamente. Se pueden realizar en cualquier posición. En el <i>demi-plié</i> , durante todo el movimiento, se mantiene toda la planta del pie en contacto con el suelo. En los <i>grands pliés</i> , al descender, se levantan gradualmente los pies. En el momento de la subida, los talones efectúan el mismo movimiento pero en sentido inverso. En segunda posición, los talones no dejan nunca el suelo, Vol.1, p.41.

Vaganova: *Plié* es un término francés adoptado universalmente. Este movimiento se encuentra en todos los pasos de la danza. Su estudio ha de comenzarse en la barra con el *demi-plié*, es decir, ejecutando la mitad del movimiento sin levantar los talones del suelo, y luego, conservando siempre la posición de *en dehors* (V *en dehors*) de toda la pierna, se pasa al *grand plié* o flexión completa. p.38.

Lifar: *Plié*. Un *plié* correcto es la base de toda la danza, de él depende la suavidad del artista. En los *pliés* o flexiones se distinguen el *demi-plié* o pequeña flexión se hace sin levantar los talones del suelo, y el *grand plié* o gran flexión, p.44.

Guillot-Prudhomeau: Como indica su nombre, *plié* se basa en la flexión de una o de las dos rodillas, p.67. En posiciones fundamentales de los pies se ejecutan con una flexión simultánea de las dos rodillas. Los *pliés* se ejecutan, de forma completa, es decir con una flexión máxima de las dos rodillas, *grands pliés*, sea en *demi-plié* con una flexión moderada, p.68.

Grant: *Plié*. Flexionar las rodillas. Uno de los movimientos fundamentales de la danza, p.89.

	<p>Le Moal: <i>Plié</i>, es una flexión más o menos profunda de las rodillas. En el vocabulario de la danza clásica se reconocen dos: el <i>demi-plié</i> y el <i>grand plié</i>, p.772. En el <i>demi-plié</i>, al realizar la flexión, los pies se mantienen en contacto con el suelo. El <i>grand plié</i> corresponde a una flexión máxima, durante el movimiento los talones abandonan el suelo excepto en segunda posición, p.773.</p>
--	---

entrada	pointe
transcripción fonética	[pwɛ̃:t]
etimología	du bas latin, <i>puncta</i> « estocade », issu du part. passé de <i>pungere</i> « poindre »
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> extrémité amincie et aiguë d'un objet de forme allongée, mince et rigide, pouvant piquer, percer
significado no técnico en español	punta
significado	Cecchetti: Por la simple denominación la <i>pointe</i> , se

<p>técnico en danza académica</p>	<p>indica las virtuosidades graciosas o de vigor, y las actitudes estáticas o dinámicas que la bailarina realiza cuando sube <i>sur la pointe</i> o <i>sur les pointes</i>, Vol.2 49. En <i>demi-pointe</i>, las falanges de los dedos del pie están posadas en el suelo, Vol.1, p.13.</p> <p>Vaganova: Se llama la danza en <i>pointes</i>, a la danza efectuada sobre la punta de todos los dedos, con el empeine del pie estirado, p.141.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: La punta es el asiento del pie más reducido posible, p.14. En <i>pointe</i>, la extremidad de algunos dedos (tres en general) se apoyan en el suelo, p.13.</p> <p>Le Moal: La técnica de <i>pointes</i> consiste en bailar sobre las puntas de los dedos, p.774.</p>
--	---

<p>entrada</p>	<p>pointé</p>
<p>transcripción fonética</p>	<p>[pwɛ̃tɛ]</p>
<p>etimología</p>	<p>du bas latin, <i>puncta</i> « estocade », issu du part. passé de <i>pungere</i> « poindre »</p>

significado no técnico en francés	<i>part. passé de pointer, donner des coups de pointe avec une arme blanche</i>
significado no técnico en español	punteado
significado técnico en danza académica	<p>Vaganova: En los <i>battements jetés pointés</i>, para empezar se hace primero el <i>battement jeté (V jeté)</i>, pero la pierna no vuelve a su lugar en quinta posición, después de llegar al punto culminante del <i>battement tendu simple (V simple)</i>, la pierna se alza nuevamente, en el último movimiento regresa a la quinta posición, p.54.</p> <p>Lifar: <i>Grand battement pointé</i>. Se hace al principio un <i>grand battement jeté (V jeté)</i>, pero el pie no vuelve a la quinta posición; se detiene en la posición límite del <i>battement tendu (V tendu)</i>, y vuelve a salir, hacia delante, hacia atrás o al lado, p.17.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>jeté pointé</i> se compone de un <i>petit jeté dessous (V jeté)</i> en el cual la pierna libre, en lugar de quedarse en <i>passé</i>, se desprende punta a</p>

	<p>tierra a la segunda, p.85.</p> <p>Grant: El <i>battement pointé</i> es un término de la escuela francesa. Es un <i>battement</i> en el que la pierna antes de cerrar en quinta posición se detiene, con la punta del pie bien estirada en contacto con el suelo en posición, p.20.</p> <p>Le Moal: <i>Pointé</i>. Posición de la pierna libre en <i>dégagé</i> (V <i>dégagé</i>), con la punta del pie en el suelo sin que se lleve, sobre esta pierna, el peso del cuerpo. Las diferentes orientaciones del cuerpo, como por ejemplo <i>effacée</i> (V <i>effacée</i>), se presentan en <i>dégagé pointé</i>. Las pasos y las posiciones de los pies abiertas, pueden hacerse en <i>pointé</i>, p.774</p>
--	---

entrada	port de bras
transcripción fonética	[pɔ:R] [də] [bɾa]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - deverbal de <i>porter</i> du latin classique <i>portare</i>, transporter, porter - <i>bra(c)chium</i> « bras » (empr. au grec βραχίων « id.»)

<p>significado no técnico en francés</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. masc.</i> action ou fait de porter; manière de tenir (le corps ou la partie du corps) - <i>subst. masc.</i> chacun des deux membres supérieurs de l'homme, allant de l'épaule, sur laquelle ils s'articulent, à la main
<p>significado no técnico en español</p>	<p>llevar, mantener brazo (s)</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Los <i>ports de bras</i>, o movimientos de los brazos, son serie de ejercicios con los brazos que se desplazan en las posiciones requeridas. Los <i>ports de bras</i> son además, un conjunto de movimientos ejecutados en el centro de la clase, con los dos brazos al mismo tiempo y en los que el busto y la cabeza participan activamente, Vol.1, 74. El <i>grand port de bras</i>, es frecuentemente hecho en el <i>adage</i> (V <i>adage</i>) como preparación para los <i>grands tours</i> (V <i>tours</i>). En esta preparación, la bailarina se queda en la doblada pierna derecha y en la aumentada cuarta posición, p.75.</p> <p>Vaganova: El <i>port de bras</i> es la manera de manejar los brazos. Los <i>ports de bras</i> son diferentes y</p>

múltiples. Cada una de sus formas no tiene nombre especial, p. 69.

Guillot-Prudhomeau: Se llama *port de bras* un movimiento de los brazos, acompañado del movimiento de la cabeza o del cuerpo, ejecutado por un bailarín que no se desplaza, o se desplaza poco con pasos muy sencillos, p.172.

Grant: Movimiento de los brazos. El término *port de bras* tiene dos acepciones: (1) Un movimiento o serie de movimientos que consiste en pasar el brazo o los brazos por distintas posiciones. El paso de los brazos de una posición a otra constituye un *port de bras*. (2) Término referido a un grupo de ejercicios en el que los brazos se mueven graciosamente y con armonía, p.89.

De Soye: *Port* es la acción de *porter*, manera de tener o de mantenerse. Los *ports de bras* forman parte del ejercicio de la clase. Los *grands ports de bras*, son grandes circundaciones del busto en el que en su transcurso los brazos pasan imperceptiblemente de una posición a otra, hasta llegar a la posición de

	partida, p. 152.
--	------------------

entrada	porté
transcripción fonética	[pɔʁte]
etimología	du latin <i>portare</i> “transporter; porter; apporter”
significado no técnico en francés	<i>part. passé de porter, être, pour un temps déterminé, le seul point d’appui ou de soutien (plus ou moins direct) de quelqu’un ou de quelque chose, le plus souvent en tenant cette personne ou cette chose; tenir, soutenir, être chargé de</i>
significado no técnico en español	llevado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>assemblé</i> (V <i>assemblé</i>) es <i>porté en avant</i> cuando se desplaza hacia delante. El <i>assemblé</i> es <i>porté en arrière</i> cuando se desplaza hacia atrás. El <i>assemblé</i> es <i>porté de côté</i> cuando se desplaza lateralmente, Vol.2, p.13. Guillot-Prudhomeau: Se llaman <i>portés</i> , las poses o

	<p>movimientos en los que la bailarina esta sostenida en el aire por el o los brazos de su partenaire, o bien cuando descansa sobre su hombro, p.218.</p> <p>Grant: El término <i>porté</i> es referido a cualquier paso en el que se produce un desplazamiento en el aire desde un punto a otro como por ejemplo en <i>assemblé porté</i> (V <i>assemblé</i>), p.90. El <i>assemblé porté</i> requiere un paso de preparación que le precede y durante el cual el cuerpo es trasladado en el aire desde un punto a otro en cualquier dirección, p.8.</p> <p>Challet-Hass: Si los <i>assemblés</i> se desplazan y esto concierne generalmente a los <i>grands assemblés</i> (V <i>assemblé</i>), son denominados <i>assemblés portés</i>, p.15.</p> <p>Le Moal: <i>Porté</i>. Movimiento combinado entre dos o varios bailarines en el que uno es levantado por otro u otros bailarines, 775. El <i>assemblé</i> (V <i>assemblé</i>) <i>porté</i> se hace con un desplazamiento lateral, p.775.</p>
--	--

entrada	pose
transcripción	[po:z]

fonética	
etimología	déverbal de <i>poser</i> , du bas latin <i>pausare</i> ; plus anciennement l'ancien fr. <i>pose</i> au sens de «moment, intervalle, laps de temps»
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> action de poser, de placer à l'endroit qui convient, de procéder à l'installatinion de; résultat de cette action.
significado no técnico en español	pose, postura
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Según la dirección dada por el cuerpo. existen ocho <i>poses</i> de base: 1. <i>en croisé en avant</i> (V <i>croisé</i>); 2. <i>à la quatrième en avant</i> (V <i>quatrième</i>); 3. <i>écarté</i> (V <i>écarté</i>); 4. <i>effacé</i> (V <i>effacé</i>); 5 <i>à la seconde</i> (V <i>seconde</i>); 6. <i>épaulé</i> (V <i>épaulé</i>); 7. <i>à la quatrième en arrière</i> (V <i>quatrième</i>); 8. <i>en croisé en arrière</i> (V <i>croisé</i>), Vol.1, p.91. Además de estas ocho <i>poses</i> fundamentales, en el estudio de la danza hay que añadir otras dos y son: <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) y <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>), Vol.1, p.94.</p> <p>Vaganova: Las <i>poses</i> de la danza clásica se</p>

diferencian entre “pequeñas” *poses* y “grandes” *poses*. En la pequeña *pose* (*croisée* (V *croisé*), *effacée* (V *effacé*), *écartée* (V *écarté*)), la pierna libre se encuentra en una de las tres direcciones: delante, detrás o al lado, a la altura de 45º o 35º, o con la punta en el suelo, mientras que la pierna soporte puede estar con el pie en el suelo, en media punta o en sobre las puntas, extendida o en *demi-plié* (V *plié*). En las grandes *poses* (*attitude* (V *attitude*), *développé* (V *développé*), *arabesque* (V *arabesque*)), las piernas suben al menos a 90º, pp. 79-83.

Lifar: El *adagio* reposa sobre una infinidad de actitudes. Las principales *poses* académicas que se estudian son: *attitude* (V *attitude*), *arabesque* (V *arabesque*) y *écarté* (V *écarté*), p.89.

Challet-Hass: Las grandes posiciones son *poses* de piernas y de brazos combinadas simultáneamente según un orden fijo. Entre estas *poses* se encuentran: *arabesque* (V *arabesque*), de forma rectilínea; *attitude* (V *attitude*), de forma curvilíneas, y sus variantes, así como las posiciones *écartés* (V *écarté*) en las que la pierna libre está levantada al menos *à la*

	<i>hauteur</i> (V à la hauteur), p.72.
--	--

entrada	posé
transcripción fonética	[poze]
etimología	du latin populaire <i>pausare</i> «cesser, s'arrêter», d'où dans le latin des inscriptions chrét. «se reposer (en parlant d'un mort)», a pris le sens de <i>poser</i> dans le latin parlé de basse époque en absorbant les différents sens du latin <i>ponere</i> (v. <i>pondre</i>), sens qui a éliminé le sens propre réservé à <i>reposer</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de poser</i> , mettre dans un endroit qui assure un support, un appui; <i>adj. et subst.</i> disposé, placé
significado no técnico en español	posado, puesto
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Posé</i> . En en el movimiento <i>posé</i> o <i>piqué</i> (V <i>piqué</i>), hay que colocar la punta de un pie en el suelo y subir sobre esta con el peso del cuerpo que deberá

encontrar su equilibrio, Vol.2, p.51.

Guillot-Prudhomeau: *Posé* es cuando el bailarín posa el pie en el suelo, p.127. En los *tours posés* (V *tour*), la bailarina que está en quinta posición, pie derecho delante, desprende el pie izquierdo en cuarta atrás en punta extendida; luego lo posa en el suelo y, con un giro del cuerpo un cuarto de vuelta hacia la izquierda, pica el derecho en punta detrás del izquierdo, poniendo la pierna al *raccourci* (V *raccourci*) en segunda como para el *piqué* (V *piqué*); efectúa en esta posición media vuelta y, encontrándose de frente, cierra el pie izquierdo en quinta detrás del pie derecho, p.127.

Challet-Hass: *Poser* es tomar apoyo sobre un pie con todo el apoyo en el suelo, con la pierna extendida. La pierna que primero se encontraba libre va a sostener ahora el peso del cuerpo, p. 120.

Grant: *Posé*. Término del Método Cecchetti. Es un movimiento en el que el bailarín cambia un pie por otro en cualquier posición. Denominado también *piqué* (V *piqué*), p.90.

entrada	promenade
transcripción fonética	[pʁɔmnad]
etimología	dér. de <i>promener</i> , du latin <i>prominare</i> , de <i>pro</i> et <i>minare</i> ; suff. <i>-ade</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> action de se promener, d'aller à l'extérieur pour se divertir ou faire de l'exercice; déplacement effectué, trajet parcouru pendant cette action
significado no técnico en español	paseo
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En la <i>promenade</i>, el bailarín realiza, con su pie, pequeños movimientos imperceptibles en el suelo; el giro debe practicarse de forma uniforme y fluida, debe dar la impresión de que se pivota sobre el sitio, Vol.1, p.113.</p> <p>Vaganova: En el <i>adagio</i> (<i>V adage</i>) en cualquier punto del aula o del escenario, se hacen pequeñas vueltas sobre todo el apoyo del pie, lo que puede ocurrir alguna vez en los bailes. Los <i>tours promenade</i> se</p>

pueden hacer en todas las poses: *attitude* (V *attitude*), *arabesque* (V *arabesque*), en segunda posición a 90º, *développé* (V *développé*) hacia delante. Esta vuelta lenta se efectúa con un pequeño desplazamiento del talón tanto *en dehors* (V *en dehors*) como *en dedans* (V *en dedans*), p. 165.

Guillot-Prudhomeau: Los *tours de promenade* son muy lentos y se ejecutan sobre un pie con todo el apoyo en el suelo, que produce el movimiento por cortos desplazamientos, con la otra pierna en posición derivada, p.123.

Grant: *Promenade*. Término de la escuela francesa utilizado para indicar que el bailarín gira lentamente en el sitio. Se puede realizar *en dehors* (V *en dehors*) o *en dedans* (V *en dedans*). En un *pas de deux* (V *pas de deux*), la bailarina gira teniendo como punto de apoyo a su partenaire. Denominado también como *tour lent*, p.92.

Challet-Hass: Los *tours promenade* se ejecutan lentamente sobre un pie con todo el en apoyo, gracias a pequeños movimientos sucesivos que

	<p>permiten al pie pivotar, p.148.</p> <p>Le Moal: Giro lento, <i>en dehors</i> o <i>en dedans</i> (V <i>en dehors</i>, V tb <i>en dedans</i>), sobre la pierna de apoyo mientras que la otra se sostiene en una pose, como por ejemplo, <i>attitude</i> o <i>arabesque</i> (V <i>attitude</i>, V tb <i>arabesque</i>) o en una posición <i>dégagée</i> o <i>retiré</i> (V <i>dégagé</i>, V tb <i>retiré</i>). En los <i>pas de deux</i> (V <i>pas de deux</i>), sobre todo en los <i>adages</i> (V <i>adage</i>), durante la <i>promenade</i>, el bailarín sostiene con una mano a su partenaire sobre las puntas y marcha en círculo alrededor de ella, p.779</p>
--	--

entrada	quatrième, à la
transcripción fonética	[katʁijɛm] [a] [la]
etimología	dér. de <i>quatre</i> , du latin <i>quator</i> ; suff. <i>-ième</i> ; a supplanté <i>quart</i>
significado no técnico en francés	<i>adj. et subst.</i> qui occupe le rang marqué par le nombre quatre

significado no técnico en español	cuarta
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>À la quatrième</i> es una posición de las piernas. En <i>à la quatrième devant pointe à terre</i>, partiendo de la cuarta posición de los pies, se levanta el talón de la pierna que está delante dejando la punta del pie en el suelo, el peso del cuerpo se coloca solo sobre la pierna portante, la misma posición se puede ejecutar con la pierna libre en el aire, a diferentes alturas. <i>À la quatrième derrière</i>, desde la cuarta posición de los pies, se desplaza el peso del cuerpo sobre la pierna portante, quedando la pierna libre detrás <i>pointe à terre</i> o en el aire a diferentes alturas, Vol.1, p.26.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>À la quatrième devant</i> y <i>à la quatrième derrière</i>, son posiciones derivadas de las piernas. Las posiciones derivadas son aquellas en las que un solo pie está apoyado en el suelo, y una pierna está levantada extendida. El nombre de estas posiciones corresponde a la dirección general implicada por los nombres de las posiciones</p>

fundamentales. *À la quatrième devant* para todo lo que hacia delante. *À la quatrième derrière* para todo lo que es hacia atrás, p.26. En el *assemblé a la quatrième devant*, el bailarín desde quinta posición, pie derecho delante, levanta la pierna *à la quatrième devant*, salta juntando las dos piernas y cae con el pie derecho delante, p.94. En el *assemblé a la quatrième derrière (V assemblé)*, el bailarín desde quinta posición, pie derecho detrás, levanta la pierna *à la quatrième derrière*, salta juntando las dos piernas y cae con el pie derecho detrás, p.94.

Grant: Término de la escuela francesa que designa la cuarta posición. En el Método Cecchetti, *à la quatrième devant*, o *à la quatrième derrière*, corresponden a las ocho direcciones del cuerpo, p.93.

entrada	raccourci
transcripción fonética	[Rakursi]
etimología	du latin, <i>curtus</i> , dér. de <i>accourir*</i> ; préf. <i>re-*</i>

significado no técnico en francés	<i>part. passé de raccourcir, rendre (quelque chose) plus court</i>
significado no técnico en español	acortado, abreviado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Raccourci</i> o <i>retiré</i> es un movimiento por el cual una pierna se repliega flexionando la rodilla, Vol.2, p.142.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Una posición derivada con una pierna doblada en el aire es un <i>raccourci</i>. Según la dirección del muslo, se distinguen <i>raccourcis</i> en <i>quatrième devant</i> (V <i>quatrième</i>), <i>à la seconde</i> (V <i>seconde</i>), en <i>quatrième derrière</i>, p.31.</p> <p>Grant: <i>Raccourci</i>. Término de la escuela francesa, denominado también como <i>retiré</i> (V <i>retiré</i>), p.92.</p> <p>Challet-Hass: <i>Raccourcir</i> es flexionar una pierna <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) en el aire, p.129.</p> <p>Le Moal: Repliegue de la pierna libre a partir de una posición extendida <i>à terre</i> (V <i>à terre</i>) o <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>), antes de colocarse en <i>retiré</i> (V <i>retiré</i>) delante,</p>

	<p>detrás o al lado de la pierna de apoyo, <i>à la hauteur</i> (<i>à la hauteur</i>) o <i>à la demi-hauteur</i> (<i>V à la demi-hauteur</i>). Empleado no solo como sustantivo sino también como adjetivo, sirve para calificar pasos tales como <i>grands battements raccourcis</i> en los que la pierna libre, después de haber sido lanzada extendida <i>en l'air</i>, es flexionada enérgicamente <i>à la hauteur</i> luego se desliza por la pierna de apoyo, p.782</p>
--	--

entrada	ramassé
transcripción fonética	[ramase]
etimología	dér. de <i>amasser</i> , formé sur <i>masse</i> du latin <i>massa</i> ; préf. <i>re-</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de ramasser, et adj. et subst. fém. resserrer en une masse</i>
significado no técnico en español	recogido
significado	Cecchetti: En el <i>ramassé</i> de los brazos, los miembros

<p>técnico en danza académica</p>	<p>superiores hacen, antes de colocarse en una posición requerida, un movimiento similar al que se hace para rejuntar las miguitas que se encuentran esparcidas por la mesa. <i>Ramassé</i> de los pies es la acción de separar una pierna de la otra, antes de colocarla en una posición requerida, frotando la punta del pie en el suelo y llevarla a la posición de salida, pasando al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) y desarrollándola en una posición precisa, Vol.2, p.142.</p> <p>Grant: <i>Ramassé</i>, es un movimiento en el cual se recoge la pierna de trabajo desde alguna posición en el aire determinada, pasando por la pierna de soporte, hasta alcanzar una posición sobre ambos pies, p.94.</p> <p>De Soye: <i>Ramassé</i> es un movimiento simultáneo del tronco y de los brazos. El cuerpo se inclina hacia delante, la espalda recta, a partir de las caderas, mientras que los brazos que estaban en segunda posición descienden a preparatoria y se colocan en primera posición, como para recoger un forraje de la tierra, p.157.</p>
--	---

entrada	relevé
transcripción fonética	[ʀəl(ə)ve]
etimología	du latin <i>relevare</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de relever, remettre debout, droit quelqu'un/quelque chose qui est tombé</i>
significado no técnico en español	elevado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>relevé</i> es un movimiento simple que realiza la bailarina para subir sobre las medias puntas o las puntas de los dos pies, o de un pie. En su ejecución se flexionan las rodillas, con <i>demi-plié</i> (<i>V plié</i>), y seguidamente se enderezan extendiéndolas al máximo, Vol.1, p.112. En el <i>battement relevé</i> , desde la quinta posición de los pies, la pierna se abre a la segunda, mientras que se mantiene en esta posición con la punta en <i>à terre</i> (<i>V terre</i>), el talón se pone en el suelo y se levanta inmediatamente y vivamente

permitiendo así al pie arquearse fuertemente; de un movimiento limpio, la pierna regresa a su posición, Vol.1, 48.

Guillot-Prudhomeau: El *relevé* es un movimiento que sirve para subir a las puntas o a las medias puntas. Se puede ejecutar tanto en todas las posiciones fundamentales como en las posiciones derivadas *à la hauteur* o *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*), p.58.

Challet-Hass: *Relever*, es a partir de una posición con el pie en el suelo o en *demi-plié* (V *plié*), subir a la media punta o a la punta, la rodilla estirada, p.132. Los *tours relevés* (V *tour*), a partir de una posición sobre los dos pies, se hacen sobre un pie elevado sobre la media punta o la punta, p.148.

Le Moal: *Relevé* es subir sobre las puntas o las medias puntas de una pierna extendida o sobre las dos piernas, con o sin *plié* (V *plié*). El *relevé passé* consiste en un *retiré à la hauteur* (V *à la hauteur*), cerrando seguidamente en quinta posición delante o detrás. Ejecutado lentamente el *relevé d'adage* (V *adage*),

	<p>permite trabajar el equilibrio. El <i>petit</i> y el <i>grand relevé</i> son variantes de la escuela rusa. Empleado no solo como sustantivo sino además como adjetivo el término califica la ejecución en <i>relevé</i> de diferentes pasos tales como <i>battement (battement)</i> o <i>rond de jambe (V rond de jambe)</i> p.782.</p>
--	--

entrada	relevé lent
transcripción fonética	[ʁəl(ə)ve] [lɑ̃]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - du latin <i>relevare</i> - du latin <i>lentus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>part. passé de relever, remettre debout, droit</i> quelqu'un/quelque chose qui est tombé - <i>-adj.</i> qui manque de rapidité dans ses mouvements
significado no técnico en español	Levantado, lento
significado técnico	Grant: En la escuela rusa el término <i>relevé lent</i> indica una elevación lenta. Como por ejemplo <i>battement</i>

en danza académica	<i>relevé lent</i> : movimiento de una pierna en cualquier dirección hasta alcanzar la altura de 90º o más. Se emplea habitualmente en <i>adagio</i> (V <i>adage</i>), p.95.
---------------------------	---

entrada	remontant, en
transcripción fonética	[ʀəmɔ̃tã] [ã]
etimología	dér. de <i>monter</i> ; préf. <i>re-</i>
significado no técnico en francés	<i>part. présent de remonter, adj. et subst. qui suit un mouvement qui va vers le haut</i>
significado no técnico en español	remontando
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>En remontant o en reculant</i> , indica que el movimiento se ejecuta avanzando hacia el fondo del escenario, siguiendo la inclinación del escenario itliano. Como por ejemplo en <i>emboîté en remontant o en reculant</i> (V <i>emboîté</i>). <i>O, pas de bourrée en reculant</i> (V <i>pas de bourrée</i>): flexionar y deslizar una pierna a la segunda, juntar los pies en quinta posición; separar la

pierna a la segunda; volverla a juntar con la otra y cerrar en quinta posición. El movimiento acaba cerrando la pierna en quinta posición detrás, Vol.2, p.35. Vol.2, p.24.

Guillot-Prudhomeau: El término *en remontant* se aplica a los pasos con desplazamiento. Indica una dirección hacia detrás. Las escenas de teatro estaban construidas hasta estos últimos tiempos en declive hacia el público, de ahí el empleo de estos términos, p.41. El *glissade en remontant* (V *glissade*) se ejecuta a partir de la quinta. El pie de delante se desprende a la segunda, y se apoya inmediatamente, el peso del cuerpo pasa sobre esta pierna, que hace *plié* (V *plié*). El otro pie viene a cerrar detrás deslizándose por el suelo. Las dos piernas vuelven a extenderse, p.54. La *sissonne en remontant* (V *sissonne*) se ejecuta así: el bailarín en quinta, pie derecho delante, salta verticalmente, con los pies juntos; en lo más alto de su trayectoria, levanta la pierna derecha en cuarta delante *à la hauteur* o *à la demi-hauteur* (V *à la hauteur*); cae sobre el pie izquierdo, un poco atrás de su punto de partida; la pierna derecha cierra luego en quinta delante. Una sucesión de *sissonne en*

	<p><i>remontant</i> permite al bailarín retroceder en relación al público, p.90.</p> <p>Challet-Hass: <i>En remontant</i> es alejarse del público desplazándose hacia el fondo del escenario (ya que el escenario del teatro italiano estaba con pendiente), p.56.</p> <p>De Soye: El escenario de los grandes teatros a la italiana se encontraba ligeramente inclinado hacia el público, <i>en remontant</i> es ir hacia el fondo del escenario, hacia el público, p.60.</p> <p>Le Moal: <i>En remontant</i>, en el teatro a la italiana, expresa ejecutar un paso reculando hacia el fondo del escenario. Es lo contrario de <i>en descendant</i> (<i>V en descendant</i>), p.718.</p>
--	--

entrada	renversé
transcripción fonética	[RǎVɛʁsɛ]
etimología	composé du préf. <i>re-</i> et de l'ancien verbe <i>enverser</i> ,

	mettre sur le dos, retourner
significado no técnico en francés	<i>part. passé de renverser et adj. mettre une chose de façon à ce que la partie supérieure devienne inférieure, mettre dans la position opposée à la position précédente</i>
significado no técnico en español	volcado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Inclinar el cuerpo hacia un lado al final de un giro. como en <i>tour renversé</i> (V <i>tour</i>). Este movimiento consiste en girar el cuerpo sobre un pie y hacia la pierna que se levanta, arqueando los riñones, hasta tener la sensación de perder el equilibrio, Vol.2, p.142.</p> <p>Vaganova: <i>Renversé</i>, como indica el nombre, es el modo de volcar el cuerpo en el momento de la vuelta. Pueden realizarse <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) o <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>), p.165-166. En el <i>jeté renversé</i>, desde un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), con un <i>grand battement</i> (V <i>battement</i>), lanzar la pierna a la segunda a 90º; salto en esta misma pierna en <i>attitude croisée</i> (V</p>

attitude V tb *croisée*) y efectuar *renversé en dehors*, terminándolo en quinta posición. También puede ser *en dedans*, p.107.

Lifar: Este paso consiste en volcar el cuerpo hacia atrás, mientras se gira, y tiene sin duda su origen en la danza española, p.179

Grant: *Renversé*. De origen español, se pueden realizar *en dehors* (V *en dehors*) y *en dedans* (V *en dedans*), y se aplica a diferentes pasos, como por ejemplo: *pirouette* (V *pirouette*) *détourné* (V *détourné*), p .96.

Challet-Hass: *Renversé*. Se llama así el encadenamiento de un *coupé dessus*, de un *grand rond de jambe en dehors* (V *rond de jambe*) *cambré* (V *cambré*) y de un *pas de bourrée dessous-dessus* (V *pas de bourrée*), p.132.

Le Moal: *Renversé* es un *cambré* (V *cambré*) hacia detrás o hacia al lado, como en *pirouette* (V *pirouette*) *renversée* que se hace con un *cambré* detrás, p.772.

entrada	retiré
transcripción fonética	[ʁətire]
etimología	composé du préf. <i>re-</i> et de <i>tirer</i> , du germanique gothique <i>tairan</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de retirer et adj.</i> que l'on a, qui s'est, qui est rentré sous, dans
significado no técnico en español	retirado
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Retiré o raccourci</i> es un movimiento en el que una pierna se repliega flexionando la rodilla, Vol.2, p.142.</p> <p>Lifar: En el <i>retiré</i> una pierna se encuentra flexionada a la altura de la rodilla, procurando que el pie y la rodilla estén rigurosamente hacia afuera, p. 62.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>Retiré</i> es una posición derivada, en la que una pierna esta con todo el apoyo del pie en el suelo, en media punta o en punta, y la pierna libre,</p>

es decir aquella sobre la que no reposa el peso del cuerpo, se encuentra en el aire flexionada a la altura de la rodilla, p.31.

Grant: *Retiré*. Posición en la que el pierna está colocada, en segunda posición en el aire, y los dedos situados a la altura de la rodilla. También llamado *raccourci* (V *raccourci*), p.97.

Challet-Hass: Con las posiciones *dégagées* (V *dégagé*), las posiciones *retirées* constituyen las posiciones de las piernas, que son posturas en apoyo sobre una sola pierna. En *retiré*, la pierna libre está flexionada a lo largo de la pierna de apoyo, *à demi-hauteur* (la pierna libre está en contacto con el tobillo de la pierna de apoyo) o *à la hauteur* (V *à la hauteur*). La punta del pie de la pierna libre se coloca: sea a lo largo de la pierna de apoyo (*retiré* que parte de la primera posición); sea delante o detrás de la pierna de apoyo (*retirés* que parten de la tercera o quinta posición), p.133.

De Soyé: *Retiré* es una posición del cuerpo en apoyo sobre un solo pie. A partir de una posición de pie

	<p>cerrada (primera, tercera o quinta), empujar con un pie el suelo y tirar vivamente de él como si el suelo quemase, deslizándolo a lo largo de la pierna de apoyo. Es el impulso tomado desde el suelo que debe hacer subir el pie. Se puede hacer <i>retiré</i> tanto al nivel del tobillo como hasta la rodilla. Según la posición de partida del pie puede ser delante o detrás o también hacia el lado si es tomado desde la primera posición, la punta del pie toca entonces el interior de la pierna o del muslo, p.170.</p> <p>Le Moal: Posición de la pierna libre, flexionada à <i>demi-hauteur (à la demi-hauteur)</i> o à <i>la hauteur (à la hauteur)</i>, después de haberla deslizado a lo largo de la pierna de apoyo. El <i>retiré</i> es empleado por algunos como sinónimo de <i>raccourci (V raccourci)</i>, p.784.</p>
--	---

entrada	révérence
transcripción fonética	[REVERã:s]
etimología	empr. au latin <i>reverentia</i>

<p>significado no técnico en francés</p>	<p><i>subst. fém.</i> mouvement du corps que l'on fait pour saluer cérémonieusement soit en inclinant le buste, soit en pliant les genoux, qui n'est plus en usage aujourd'hui que dans certains cas prévus par le protocole.</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<p>reverencia, saludo</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Al final de la lección, por razones de cortesía, y de respeto dentro de la tradición de la disciplina, se realiza la <i>révérence</i> al maestro y a los que han asistido eventualmente a la lección, Vol.2, p.130.</p> <p>Bourgat: Los bailarines ejecutan todavía la <i>révérence</i> como en la época de los ballets de la corte. Este ejercicio comienza por amplios movimientos resaltando contornos circulares de una pierna y los dos brazos, mientras que el busto se flexiona hacia delante, p. 110.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: La <i>révérence</i> de los hombres es diferente al de las mujeres. Cambia el movimiento de los brazos y sobre todo la actitud que debe ser altiva</p>

	<p>y viril. La <i>révérence</i> se ejecuta al finalizar las clases o una representación, p.285.</p> <p>Graint: <i>Révérence</i>, es un término francés. Habitualmente, al finalizar las clases, los alumnos realizan una <i>révérence</i>, como muestra de respeto y admiración, al maestro, p.98.</p>
--	---

entrada	révoltade
transcripción fonética	[revɔltad]
etimología	dér. du latin vulgaire <i>voltare</i> , tourner
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> de <i>révolte</i> , action de (se) <i>révolter</i> ; <i>soulèvement</i> , mouvement collectif de rébellion contre une autorité établie (gouvernement, ordre social, institutions)
significado no técnico en español	revuelta
significado	Guillot-Prudhomeau: Un salto únicamente

<p>técnico en danza académica</p>	<p>masculino, que exige mucha elevación y precisión. En la <i>révoltade</i> el bailarín en quinta, pie derecho delante, levanta la pierna derecha extendida en cuarta delante a la altura, dobla la pierna izquierda y salta haciéndola pasar por encima de la derecha mientras el cuerpo hace media vuelta hacia la derecha. La pierna derecha permanece en esa dirección y el bailarín vuelve a caer sobre la pierna izquierda, la derecha está en cuarta atrás a la altura, p.144.</p> <p>Grant: Es un término francés derivado del italiano <i>rivoltare</i>, giro hacia afuera de gran elevación, p.98.</p> <p>Challet-Hass: La <i>révoltade</i> es un gran salto girado, efectuado de un pie sobre el mismo pie. Generalmente es practicado por los varones: a partir de la cuarta posición, pierna derecha detrás, hacer un paso <i>glissé</i> (V <i>glissé</i>) hacia delante sobre la pierna derecha en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>); lanzar la pierna izquierda a cuarta posición delante <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>). Saltar sobre la pierna derecha lanzando esta pierna a cuarta posición delante <i>à la hauteur</i>, en el reencuentro de la pierna izquierda, efectuando medio giro en el hacia la izquierda, durante el</p>
--	--

	<p>descenso del salto sobre la pierna derecha <i>demi-plié</i>, la pierna izquierda, mantenida a la altura, gira desde la articulación de la cadera para encontrarse en cuarta posición detrás, p.133.</p> <p>Le Moal: <i>Révoltade</i>, es un gran salto masculino girado, en el que se lanzan ambas piernas por <i>grand battement</i> (V <i>battement</i>) a cuarta posición delante, encontrándose en el aire y ejecutando un <i>demi-tour</i> (V <i>tour</i>), en el momento de suspensión, seguido de una recepción sobre la pierna que ha realizado el <i>grand battement</i> último, mientras que la otra queda en <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>) en cuarta detrás <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>), p.784</p>
--	--

entrada	rond de jambe
transcripción fonética	[rõ] [də] [ʒãb]
etimología	- d'un latin populaire <i>retundus</i> , issu par dissimilation du latin classique <i>rotundus</i> « qui a la forme d'une roue, rond; arrondi; dér. de <i>rota</i> (<i>roue</i>)

	<ul style="list-style-type: none"> - du bas latin <i>gamba</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>adj.</i> figures que l'on obtient par révolution d'une surface, d'une ligne autour d'un axe; qui présente une surface circulaire - <i>subst fém.</i> partie du membre inférieur chez l'homme, comprise entre le genou et le cou-de-pied, servant de soutien dans la station verticale et la locomotion, par exten. le membre inférieur tout entier
significado no técnico en español	<p>redondo, circular pierna</p>
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El movimiento <i>en rond</i> describe un semicírculo o un círculo. Existen los: <i>ronds de jambe à terre</i>, <i>ronds de jambe en l'air</i>, <i>ronds de jambe soulevés</i> (V <i>soulevés</i>) y <i>grand ronds de jambe développés</i>. Todos ellos se efectúan <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) y <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>), Vol.1, p.50. En el <i>rond de jambe à terre</i> la punta del pie describe un semicírculo por el suelo sin abandonar en ningún momento el suelo, Vol.1, p.50). En el <i>rond de jambe en l'air</i> la pierna que realiza el movimiento de rotación, <i>en dehors</i> o <i>en dedans</i>, se encuentra en</p>

segunda posición *à la hauteur* con el muslo inmóvil y bien sostenido a la altura de la cadera y la rodilla flexionada, pero extremadamente móvil en el aire, Vol.1, p.57. Los *grands ronds de jambe* son unos de los movimientos más importantes y fundamentales de la danza. En el transcurso de su ejecución, *el grand rond de jambe*, exige que la pierna se mantenga en su altura inicial, y que el cuerpo esté bien sostenido, en *aplomb* (V *aplomb*), Vol.1, p.65.

Vaganova: *Rond* indica que el movimiento se realiza dibujando un círculo. Los *ronds de jambe* o movimientos circulares de las piernas son el *rond de jambe par terre*; los *ronds de jambe en l'air* y los *grands ronds de jambe jetés* y pueden realizarse *en dehors* (V *en dehors*) y *en dedans* (V *en dedans*). En el *rond de jambe par terre* la pierna se dirige en la misma forma que en el *battement tendu* (V *tendu*). Desde aquí se traza una curva con la punta del pie pasando por la segunda posición, hasta situarse frente a la primera posición. Desde este punto la pierna traza una línea recta hasta el punto de partida de la curva, pasando por la primera posición con el

talón bajo al nivel del suelo y con las rodillas extendidas, p.63. En el *rond de jambe en l'air*, la punta del pie describe una elipse. Cuando se dobla la rodilla y se hace llegar al extremo de la pierna hasta la pantorrilla (de ninguna manera debajo de la rodilla) no debe sobrepasar ni por delante ni por detrás la pantorrilla de la pierna soporte, p.64. En el *grand rond de jambe jeté* la pierna, desde la cuarta posición delante o detrás, pasando por la primera posición es lanzada, se alza en una posición semidoblada a 45º, se estira, describe un arco a una altura de 90º con un giro desde la articulación de la cadera y vuelve a la cuarta posición delante o detrás, p.65-66.

Lifar: Los *ronds de jambe* tiene dos variantes: una *en dehors* y otra *en dedans*. pueden hacerse *en dehors* y *en dedans*. En el *rond de jambe par terre en dehors* la pierna se dirige hacia delante, el movimiento traza un semicírculo y la punta de los dedos siempre está en el suelo. En el *rond de jambe par terre en dedans*, la pierna comienza desde detrás siguiendo las mismas reglas, p.68. En el *rond de jambe jeté en dehors* el bailarín lanza la pierna hacia delante, pasando por la

primera posición a 45º, describe un semicírculo a 90º, como si quisiera abarcar todo el espacio que le es accesible, y cierra la posición. En el *rond de jambe jeté en dehors* el movimiento se realiza igual pero se inicia desde la cuarta detrás, p.68.

Guillot-Prudhomeau: Los *ronds de jambe à terre* se llaman así porque hacen describir un círculo al pie libre (dos semicírculos en planos perpendiculares para los *grands ronds de jambe à la hauteur*). Se pueden hacer *en dehors* (V *en dehors*) y *en dedans* (V *en dedans*). Durante todo el *rond de jambe à terre*, la punta libre permanece en contacto con el suelo sobre el cual se desliza describiendo un semicírculo. El talón no se apoya más que al pasar por primera o al cerrar, p.45.

Grant: El *rond de jambe* es un giro de la pierna, un movimiento circular de la pierna, p.99.

Challet-Hass: En el *rond de jambe à terre en dehors*, en un solo movimiento lento y regular, la pierna libre, sin abandonar en ningún momento el suelo, describe un semi-círculo: se inicia en cuarta delante, se abre a

	<p>la segunda, y acaba en cuarta detrás. Se puede continuar el movimiento pasando, cada vez, por la primera posición de los pies. El <i>rond de jambe à terre en dedans</i> se ejecuta de la misma manera pero en sentido contrario, es decir, iniciando el movimiento desde la cuarta detrás. Si la pierna sube <i>à la hauteur</i> (<i>V à la hauteur</i>) a este movimiento se le denomina <i>grand rond de jambe</i>, p.135.</p> <p>Le Moal: El <i>rond de jambe</i> es un movimiento en arco de círculo o elipse que efectúa la pierna libre sea <i>à terre</i> (<i>V à terre</i>), sea <i>en l'air</i> (<i>V en l'air</i>), p.787.</p>
--	---

entrada	royal
transcripción fonética	[rwajal]
etimología	du latin <i>regalis</i> « royal » et « digne d'un roi », dér. de <i>rex, regis</i> « roi »
significado no técnico en francés	<i>adj.</i> relatif à un roi ou à une reine, à la royauté, à un royaume ; qui est propre au roi, à sa fonction

<p>significado no técnico en español</p>	<p>real</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Vaganova: En el <i>royal</i>, desde la quinta posición, con la pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), se hace un pequeño salto, las piernas se abren ligeramente, y la pierna derecha se cruza delante de la izquierda, se abren de nuevo las piernas, y se lleva la pierna derecha detrás a quinta posición en <i>demi-plié</i>, p.135.</p> <p>Lifar: Royal: el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante, hace un <i>demi plié</i> (V <i>plié</i>), salta verticalmente, abre un poco las piernas, la pantorrilla derecha bate la izquierda delante; las piernas se apartan de nuevo muy ligeramente, y se cae en quinta <i>demi-plié</i>, con el pie derecho detrás, p.140.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En general la nomenclatura de los <i>entrechats</i> (V <i>entrechat</i>) dio lugar, y sigue dándolo a numerosas polémicas. Reina mucha confusión en el empleo de algunos términos, y el sentido de estos varía de una escuela a otra. Por ejemplo no hemos mencionado el <i>royal</i>, pues este no se imponía a</p>

	<p>nuestra sucesión numérica. Pero, según las escuelas el <i>royal</i> designa el <i>entrechat trois</i>, el <i>entrechat cinq</i> o hasta el <i>entrechat quatre</i>, p.108.</p> <p>Grant: <i>Royal</i> es un pequeño salto durante el cual los pies se cruzan rápidamente en el aire antes de cambiar de posición, se denomina también <i>changement battu (V battu)</i>, p.105.</p>
--	---

entrada	saut de basque
transcripción fonética	[so] [də] [bask]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - du latin <i>saltus</i> - du latin <i>vasco, -onis</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>subst. masc.</i> action de se détacher un bref moment du sol ou de l'endroit où on se trouve par une détente du corps, et de se projeter à une certaine hauteur et à une certaine distance - <i>adj. et subst.</i> qui se rapporte à la région de la frontière occidentale franco-espagnole, ou à ses habitants. Celui, celle qui habite le Pays Basque ou qui en est originaire

<p>significado no técnico en español</p>	<p>salto del vasco</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Vaganova: En quinta posición, la pierna derecha delante efectuar <i>coupé</i> con la pierna derecha y impulsarse con el talón izquierdo desde el suelo; pasar la pierna derecha, conduciéndola en la segunda posición, con un movimiento de paso, pues la bailarina inmediatamente da vuelta sobre aquella a la derecha, dando la espalda al espectador y lanzando cuidadosamente la pierna izquierda en segunda posición a 90°. Completar la vuelta con un salto, cayendo sobre la pierna izquierda en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), mientras que la derecha se dobla en la rodilla, p. 121.</p> <p>Lifar: El bailarín ejecuta un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) con la pierna izquierda; la derecha se desliza a continuación a segunda posición; después el bailarín gira sobre esta última pierna, mientras lanza la izquierda en segunda posición a 90°; un salto para acabar el movimiento girando y se cae sobre la izquierda en <i>demi-plié</i>, mientras que el derecho va a colocarse contra la rodilla izquierda, p.120.</p>

Guillot-Prudhomeau: El *saut de basque* tiene un mecanismo que, en conjunto, es el del *pas de basque* (V *pas de basque*), pero en el primer tiempo, la pierna libre hace una especie de *jeté* (V *jeté*), describiendo el mismo movimiento que para el *pas de basque*, al final de este la pierna de apoyo se coloca al *raccourci devant* (V *raccourci* V tb *devant*), p.100.

Grant: *Saut de basque* es un salto en el que el bailarín lanza una pierna a la segunda y gira en el aire, en *dedans* (V *en dedans*), sobre esta pierna estando la otra en *retiré* (V *retiré*). El *saut de basque* puede realizarse con doble giro en el aire. En el Método Cecchetti, es denominado *grand jeté en tournant en avant*, p.106.

Challet-Hass: El *saut de basque* o *grand jeté enveloppé*, es un salto de pie sobre el otro pie, es una forma de *jeté* (V *jeté*) girado. Desde la cuarta posición delante, pivotar sobre la pierna izquierda un $\frac{1}{4}$ de giro hacia la derecha; poner hacia delante el pie de la pierna derecha flexionada; pasar la pierna izquierda por primera posición y lanzar esta pierna hacia delante; saltar sobre la pierna derecha, girando hacia la derecha; caer sobre la pierna izquierda flexionada, de

	<p>frente, retirando la pierna derecha delante por encima de la rodilla, p.138.</p> <p>Le Moal: El <i>saut de basque</i> o <i>grand jeté enveloppé</i> es un <i>grand jeté</i> (V <i>jeté</i>) girado que se termina en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) delante, p.790.</p>
--	--

entrada	saut de biche
transcripción fonética	[so] [də] [biʃ]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - du latin vulgar <i>bistia</i> « bête »
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - <i>subst. fém.</i> femelle du cerf
significado no técnico en español	salto de cierva
significado técnico en danza académica	Challet-Hass: El <i>saut de biche</i> es una variante del <i>grand jeté</i> (V <i>jeté</i>), es una salto de un pie a otro: a partir de la cuarta posición detrás de la pierna derecha, <i>demi-plier</i> (V <i>plié</i>) deslizando esta pierna por

	<p>primera posición y lanzarla en un <i>grand battement</i> (V <i>battement</i>) en cuarta posición delante <i>à la hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>); luego retirando la pierna derecha <i>à la hauteur</i> en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), saltar hacia delante sobre la pierna izquierda elevando esta pierna en cuarta posición detrás <i>à la hauteur</i>, y caer sobre la pierna derecha <i>demi-pliée</i>, a un paso de distancia al menos, dejando la pierna izquierda detrás <i>à la hauteur</i>, p.138-139.</p> <p>Le Moal: El <i>saut de biche</i> es un <i>grand jeté</i> (V <i>jeté</i>) con la pierna de delante flexionada. El salto finaliza en posición <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), p.790.</p>
--	---

entrada	saut de carpe
transcripción fonética	[so] [də] [karp]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - du bas latin <i>carpa</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - <i>subst. fém.</i> gros poisson d'eau douce dont la bouche est pourvue de quatre barbillons.

significado no técnico en español	salto de la carpa
significado técnico en danza académica	Le Moal: El <i>saut de carpe</i> es un salto con los pies juntos, las piernas flexionadas hacia detrás o al lado, el cuerpo inclinado hacia el lado, la mano toca los talones durante la suspensión, p.790.

entrada	saut de chat
transcripción fonética	[so] [də] [ʃa]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - du bas latin <i>cattus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - <i>subst. masc.</i> genre de mammifères carnivores de la famille des félidés
significado no técnico en español	salto del gato
significado técnico	Guillot-Prudhomeau: El <i>saut de chat</i> aparece como una variante de los <i>petits jetés</i> (V <i>jeté</i>) a la segunda.

<p>en danza académica</p>	<p>El bailarín, en quinta, pie derecho delante, levanta la pierna izquierda en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) doblando la pierna derecha; salta llevando esta última igualmente en <i>raccourci</i> a la segunda y cae sobre la pierna izquierda doblada. Al ejecutarse este movimiento partiendo siempre con el mismo pie se produce un desplazamiento latinerol. La regla clásica requiere que el <i>saut de chat</i> empiece con el pie de atrás. El <i>saut de chat</i> tiene un momento característico: el de la suspensión en que el bailarín tiene las dos piernas en <i>raccourci</i> a la segunda, pp.88-89.</p> <p>Grant: El <i>saut de chat</i> es un término de la escuela francesa. Este paso es muy similar al <i>pas de chat</i> itliano (V <i>pas de chat</i>). No cambia de pie y se produce un desplazamiento latenerol. Si el <i>saut de chat</i> es <i>petit</i>, el salto se hace a poca altura y los pies se colocan <i>sur le cou de pied</i>, se le denomina <i>petit saut de chat</i>; si es a gran altura <i>grand saut de chat</i>. En ambos casos los pies se colocan <i>en raccourci</i> (<i>raccourci</i>), p.106.</p> <p>Challet-Hass: El <i>saut de chat</i> o <i>pas de chat à l'itlianne</i>,</p>
----------------------------------	--

	<p>es un salto de un pie sobre el otro pie. Se componen de dos <i>retirés</i> (V <i>retiré</i>) sucesivos y se ejecutan con un desplazamiento lateral. Pueden ser realizados <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>) de un cuarto de giro, p.139.</p> <p>Le Moal: En la escuela francesa, el <i>saut de chat</i>, llamado <i>pas de chat</i> en la escuela italiana, es un salto lateral que consiste en un <i>retiré</i> (V <i>retiré</i>) <i>à la demi-hauteur</i> (V <i>à la hauteur</i>) de cada una de las piernas sucesivamente, un tiempo de suspensión en el aire durante el cual las dos piernas son flesionadas, luego recepción sobre una pierna, la otra se reúne a la posición de partida, 790.</p>
--	---

entrada	saut de l'ange
transcripción fonética	[so] [dəlɑ̃ːʒ]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - du latin <i>angelus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - <i>subst. masc.</i> être spirituel supérieur à l'homme

<p>significado no técnico en español</p>	<p>salto del ángel</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Lifar: El <i>salto del angel</i> es llamado también <i>soubresaut</i> (V <i>soubresaut</i>). Consiste en tomar impulso con las dos piernas y caer sobre los dos pies al tiempo. La parte alta del cuerpo se inclina ligeramente delante al principio del salto, después se curva hacia atrás, para producir la impresión de una parada en el aire, p.114.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>saut de l'ange</i> es un <i>soubresaut</i> (V <i>soubresaut</i>) en quinta posición pero con una modificación en la postura durante la suspensión; el cuerpo y las piernas se arquean ligeramente hacia atrás, p.77.</p> <p>Grant: El <i>saut de l'ange</i> es un término de la escuela francesa. También denominado como <i>temps de l'ange</i>, p.106. Este paso es muy similar al <i>temps de poisson</i> (V <i>temps de poisson</i>). El tronco se arquea hacia detrás, al igual que la cabeza en el momento de la elevación; los brazos van en corona, las piernas se encuentran ligeramente flexionadas, como en una</p>

	<p><i>attitude</i> (V <i>attitude</i>) p.115.</p> <p>Challet-Hass: Se trata de un tipo de salto de dos pies a dos pies. A partir de la quinta posición pie derecho delante, se efectúa un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) y se salta sobre las dos piernas, arqueando ligeramente todo el cuerpo hacia detrás. Descender en quinta posición <i>demi-plié</i>, a un paso de distancia. Las piernas han de estar muy juntas durante el periodo de suspensión del salto, 139.</p>
--	--

entrada	saut du faon
transcripción fonética	[so] [dy] [fã]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - du latin vulgar <i>feto</i>, <i>-onis</i>, du latin classique <i>fetus</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>saut de basque</i>) - <i>subst. masc.</i> petit animal cervidé comme le cerf
significado no técnico	salto del cervatillo

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Guillot-Prudhomeau: El <i>saut de faon</i> empieza como un <i>grand jeté</i> (V <i>jeté</i>). Pero durante la suspensión, la pierna de delante se repliega en <i>raccourci</i> (<i>raccourci</i>) en cuarta delante y se vuelve a estirar para la caída, p.99.</p> <p>Le Moal: El <i>saut du faon</i> se asemeja a un <i>grand jeté</i> (V <i>jeté</i> con <i>raccourci</i> (<i>raccourci</i>) de la pierna de delante, en el momento de la suspensión en el aire, después se vuelve a extender antes de la recepción, p. 791.</p>

entrada	sauté
transcripción fonética	[sote]
etimología	du latin <i>saltare</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de sauter et adj. se détacher un bref moment de l'endroit où l'on est par une brusque détente du corps et exécuter ainsi un déplacement pour franchir un espace ou un obstacle</i>

<p>significado no técnico en español</p>	<p>saltado</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En el <i>temps sauté</i> la acción principal es el salto como por ejemplo en el <i>dégagé sauté</i> (V <i>dégagé</i>), o en el <i>emboîté sauté</i> (V <i>emboîté</i>) Vol.2, p.143.</p> <p>Vaganova: <i>Emboîté sauté:</i> desde quinta posición, se ejecuta un salto en vertical, con la pierna doblada hacia delante, a la altura a 45°. Caer sobre la misma pierna, pasando en el aire la otra pierna doblada. Las piernas no deben cruzarse en el momento del cambio y el paso, p. 129. El <i>rond de jambe en l'air sauté</i>, se ejecuta con un salto simultáneo en la pierna que lo sostiene desde <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), en quinta posición. Al principio este movimiento se efectúa alzando la pierna a 45° y después, en clases superiores a 90°, p.117.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Movimientos, pasos, giros en lo que se pierde el contacto constante con el suelo. Como por ejemplo en <i>coupé sauté</i> (V <i>coupé</i>, p.137.</p> <p>Le Moal: Saltado de mayor o menor amplitud</p>

	precedido de un <i>plié</i> (V <i>plié</i>) que le da el impulso. Los pasos saltados se pueden ejecutar <i>sur place</i> (V <i>place</i>), con recorrido, en <i>petit</i> (V <i>petit</i>), en <i>grand</i> (V <i>grand</i>), <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i> , p.790.
--	---

entrada	sautillé
transcripción fonética	[sotije]
etimología	dér. de <i>sauter</i> ; suff. <i>-iller</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de sautiller, faire de petits sauts</i>
significado no técnico en español	saltadito
significado técnico en danza académica	Guillot-Prudhomeau: Los saltos girados en posiciones derivadas se pueden hacer en todas las posiciones a media altura, a la altura en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>) y en <i>attitude</i> (V <i>attitude</i>). La ejecución de estos <i>sautillés</i> , que sustituyen a los <i>tours à l'it.ne</i> (V <i>tours à l'italien</i>) es más fácil, pero no

	<p>permite alcanzar la misma velocidad y regularidad que estos últimos, p.139.</p> <p>Grant: Dar saltitos. Cuando este término es añadido al nombre del paso, el movimiento se realiza con saltos. Como por ejemplo, <i>grande pirouette sautillée</i> (V <i>pirouette</i>), p.106.</p> <p>De Soye: Los <i>sautillés</i> (o <i>sautillements</i>) son pequeños saltitos sobre un pie con una fracción de giro, en el que no hay tiempo de extender su punta en el aire, el pie se levanta cuanto a penas del suelo, 181.</p>
--	--

entrada	seconde
transcripción fonética	[sægõd]
etimología	du latin <i>secundus</i> , qui suit, qui vient après
significado no técnico en francés	<i>adj.</i> et <i>subst.</i> qui vient immédiatement après le premier, synonyme <i>deuxième</i> .
significado no técnico	segunda

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Seconde</i> es una posición de pies, de piernas y de brazos. En <i>à la seconde à la demi-hauteur</i> (<i>V à la hauteur</i>), a partir de la segunda posición, con la punta del pie en el suelo, levantar la pierna a media altura entre el suelo y la cadera (alrededor de 50 cm del suelo), las rodillas están extendidas, Vol.1, p.26. <i>À la seconde</i>, indica además una de las direcciones del cuerpo en el espacio (al lado), Vol.1, p.20-31.</p> <p>Vaganova: En <i>seconde</i> posición de pies, ambos pies se encuentran en línea recta, opuestos por los talones y separados con espacio de una planta, p.37. <i>À la seconde</i> indica que el movimiento se hace a un lado, partiendo de la segunda posición, p.50.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>À la seconde</i> es una posición fundamental de los pies, de las piernas y de los brazos. En la segunda posición de pies, las piernas se separan lateralmente para grandar el polígono de sustentación, p.18. En la segunda posición de brazos, estos se encuentran laterales horizontales, codos</p>

sostenidos, apenas doblados, las manos en prolongación de los brazos, p.20. *À la demi-seconde*, es una posición derivada de las piernas en la que la pierna libre, es decir, aquella sobre la cual no descansa el peso del cuerpo, puede estar extendida, o flexionada a diferentes alturas. El nombre de esta posición derivada corresponde a la dirección general implicada por los nombres de las posiciones fundamentales, p.24. *À la seconde* indica un desplazamiento lateral como, por ejemplo en, *glissade à la seconde* (V *glissade*), o en *sissonne à la seconde* (V *sissonne*): el salto comienza con un *soubresaut* (V *soubresaut*) pero cuando el bailarín llega al máximo de su trayectoria vertical, coloca una de sus piernas en posición derivada y cae sobre la otra pierna; la primera pierna vuelve para cerrar en quinta. En general, si se está en quinta, pie derecho delante, para salir, es la pierna izquierda la que se levanta *à la seconde* y cierra en quinta delante. Este paso implica un pequeño desplazamiento lateral hacia la derecha. También se puede levantar la pierna de delante y cerrarla detrás, la de delante y cerrarla

	<p>delante, la de atrás y cerrarla detrás, p.92.</p> <p>Grant: Término utilizado para indicar que los pies están colocados en segunda posición, o que el movimiento se realiza en segunda posición, como, por ejemplo, en <i>grand battement à la seconde</i> (V <i>battement</i>), p.106.</p>
--	---

entrada	serré
transcripción fonética	[sɛʁe]
etimología	du latin populaire <i>serrare</i> , altération du latin tardif <i>serare</i> « fermer » (dér. de <i>sera</i> « serrure »)
significado no técnico en francés	<i>part. passé de serrer</i> et <i>adj.</i> tenir ou maintenir étroitement en exerçant une pression; tenu étroitement rapproché, fermé.
significado no técnico en español	apretado, presionado
significado técnico	Grant: <i>Serré</i> es un término de la escuela francesa, denominado también <i>battement battu</i> (V <i>battu</i>). Los

<p>en danza académica</p>	<p><i>petits battements serrés</i>, se ejecutan con pequeños movimientos rápidos. El pie se coloca <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), delante o detrás, y golpea seguidamente la otra pierna, utilizando la parte inferior, desde la rodilla al pie. Suelen hacerse como ejercicio de barra, y también en escena ayudada la bailarina por su partenaire, p.107.</p> <p>Challet-Hass: Los <i>petits battements serrés sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) desarrollan precisión y rapidez de movimiento y preparan para la <i>batterie</i> (V <i>batterie</i>). Pueden ejecutarse de delante atrás o bien de detrás adelante. Uno u otro estará en función de la acentuación que puede colocarse delante o detrás. Se sitúa la planta del pie sobre el tobillo (delante o detrás), con la punta del pie hacia abajo y por la acción de la rodilla pasa inmediatamente (delante o detrás), y así sucesivamente siguiendo un ritmo rápido y regular, p.107.</p> <p>De Soye: En los <i>petits battements serrés sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), el adjetivo verbal <i>serré</i> indica que el pie de trabajo se separa lo menos posible de la</p>
----------------------------------	---

	<p>pierna de barra, justo lo suficiente para poder encadenar el <i>petit battement</i> siguiente, 182. En los <i>battements tendus serrés</i> (V <i>battement</i>), practicados para preparar la <i>batterie</i> (V <i>batterie</i>), la pierna de trabajo bate, cierra muy enérgicamente delante y detrás de la pierna de apoyo sin abrirse del todo al lado. Se pueden practicar con todo el pie en el suelo o en media punta, 183.</p>
--	---

entrada	simple
transcripción fonética	[sɛ̃pɫ]
etimología	empr. au latin <i>simplex</i>
significado no técnico en francés	<i>adj. et subst.</i> qui n'est pas complexe
significado no técnico en español	simple, sencillo
significado técnico	Cecchetti: Los pasos <i>simples</i> de la danza constituyen el esqueleto fundamental a partir del cual se

<p>en danza académica</p>	<p>desarrolla toda una serie de movimientos que se combinan diferentemente y formando otros pasos derivados, Vol.2, p.11. En la <i>sissonne simple</i> (V <i>sissonne</i>), al finalizar el salto, una pierna se coloca en la posición <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), Vol.2, p. 43.</p> <p>Vaganova: El <i>battement tendu simple</i> (V <i>battement</i>) es la base de toda la danza. Calientan y educan los pies y las piernas. Con todo el peso del cuerpo sobre la pierna portante, la otra acciona libremente sin sostener ningún peso, deslizándose en cualquier dirección sin levantar la punta del pie, p.50. El estudio del <i>sissonne</i> (V <i>sissonne</i>) se inicia con el <i>sissonne simple</i>, ejecutado <i>sur place</i> (V <i>place</i>): desde quinta posición, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), realizar un salto durante el cual las piernas están juntas, las rodillas y los dedos del pie extendidos como en cualquier otro salto. Luego caer sobre una de las piernas en <i>plié</i> (V <i>plié</i>), la otra <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), y terminar en <i>assemblé</i> (V <i>assemblé</i>), p.112.</p> <p>Lifar: En los <i>battements tendus simples</i> (V <i>battement</i>), la pierna se mueve libremente como sino</p>
----------------------------------	---

soportara ningún peso. El peso de todo el cuerpo recae sobre la pierna de apoyo. Se trata de desliza el pie hacia delante, detrás o a la segunda, sin que la punta del pie se aparte del suelo. Después se vuelve a la posición, procurando que la pierna y el pie permanezcan todo el tiempo *en dehors* (V *en dehors*), pp. 51-52.

Bourgat: La *sissonne simple* (V *sissonne*), es un salto en el que el impulso esta dado con los dos pies y la caída sobre uno solo, el otro queda levantado, p. 112.

Guillot-Prudhomeau: Los *battements simples* (V *battement*), son pasos *à terre* (V *à terre*) con desplazamiento del eje corporal, el peso del cuerpo pasa de una pierna a la otra. Comportan tres momentos esenciales: posición de partida, posición derivada, posición de partida. Estos *battements simples* pueden realizarse *à la demi-hauteur* o *à la hauteur*, *à la seconde en descendant* o *remontant*, *en quatrième devant* o *derrière*, (V *à la hauteur*, V *tb seconde, en descendan, remontant* y *en quatrième*), p.43. En el *pas de bourrée simple* (V *pas de bourrée petit*), el bailarín en quinta, pie derecho delante,

dobra la pierna derecha, desliza la izquierda a la segunda, luego la pasa inmediatamente detrás de la pierna derecha. Este último se saca a la segunda subiendo en media punta. La pierna izquierda viene luego a cerrar en quinta delante del pie derecho que vuelve a posarse en el suelo. El bailarín está listo para volver a partir con otro pie, p.62

Grant: Simple, sencillo. Como por ejemplo en *ballonné simple* (V *ballonné*) o en *sissonne simple* (V *sissonne*), p.107. La *sissonne simple* se ejecuta *sur place* (V *place*). Consiste en un salto vertical en quinta posición, en el momento del descenso un pie se coloca *sur le cou de pied* (V *cou de pied*), p.111.

Challet-Hass: En los *petits battements simples* (V *battement*) el pie empuja el suelo al iniciar y al finalizar del movimiento, sin perder el contacto con el suelo, p.104.

entrada	sissonne
transcripción fonética	[sison]

etimología	du latin Sessonnia, XI-XIIIe siècle, commune de L'Aisne, alors habitée par des peuplades germaniques
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> chef-lieu de canton de l'Aisne, dans le Laonnois (département du N de la France)
significado no técnico en español	Sissonne, municipio del norte de Francia
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: La <i>sissonne</i> es un paso fundamental de la danza. En la <i>sissonne</i> el impulso del salto viene dado por las dos piernas, en el transcurso del movimiento una pierna se separa en una posición requerida, mientras que la otra desciende al suelo, Vol.2, p.42. La <i>sissonne</i> puede ejecutarse de diferentes maneras, puede ser: <i>simple</i> (V <i>simple</i>), <i>poussée</i> (V <i>poussée</i>), <i>en raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>), <i>tombée</i> (V <i>tombée</i>), <i>fondue</i> (V <i>fondue</i>), <i>doublée</i> (V <i>doublée</i>), Vol.2, p.143.</p> <p>Vaganova: Bajo esta denominación caen todos los saltos que se realizan impulsándose con ambas piernas y cayendo sobre una de ellas. Los tipos de <i>sissonnes</i> son muy variables, se pueden ejecutar <i>sur</i></p>

place (V *place*), con recorrido, *petit* (V *petit*), *grand* (V *grand*), *en tournant* (V *en tournant*), p. 112. Sus formas más usuales son: *sissonne simple* (V *simple*); *sissonne ouverte* (V *ouverte*); *sissonne fermée* (V *fermé*); *sissonne fondue* (V *fondue*); *sissonne tombée* (V *tombé*); *sissonne renversée* (V *renversé*); *sissonne soubresaut* (V *soubresaut*), p. 112-116.

Lifar: Este término sirve para denominar todos los saltos que consisten en pasar de los dos pies sobre uno solo. Los *sissonnes* son numerosos y variados. Entre sus formas se encuentran: *sissonne ouverte* (V *ouverte*), *sissonne fermée* (V *fermée*), *sissonne fondue* (V *fondue*), *sissonne tombée* (V *tombée*) p. 108.

Bourgat: Es un salto en el que el impulso está hecho sobre los dos pies y la caída sobre uno solo, el otro queda levantado, p.80.

Guillot-Prudhomeau: Todos los *sissonnes* empiezan con un *soubresaut* (V *soubresaut*), pero cuando el bailarín llega al máximo de su trayectoria vertical, coloca una de sus piernas en posición derivada y cae sobre la otra. Se distinguen tres tipos de *sissonnes*

ejecutados con las piernas extendidas: *sissonne en descendant* (V *en descendant*); *sissonne en remontant* (V *en remontant*); *sissonne à la seconde* (V *à la seconde*). Se pueden efectuar en punta. Los *sissonnes* ejecutados en *raccourcis* (*raccourci*) en cuarta delante, a la segunda o en cuarta atrás, son otro tipo de *sissonne*, raras veces llevan este nombre. Se emplean ante todo como ejercicios en clase, a veces combinado con *assemblés* (V *assemblé*), pp. 89-92.

Grant: *Sissonne* lleva el nombre del creador de este paso. Es un salto que comienza desde dos pies y finaliza sobre un pie. La *sissonne* se puede realizar *sur place* (V *sur place*) (*sissonne simple*) (V *simple*), hacia delante, hacia detrás o al lado, con cambio de pie (*sissonne changée*) (V *changé*) o sin cambio de pie, *en tournant* (V *en tournant*), *doublée* (V *doublé*), *battue* (V *battu*), a pequeña o gran altura p.107.

Le Moal: Salto de dos pies a un pie. Las dos piernas se elevan juntas en el aire y durante la suspensión, una de ellas se separa en cuarta delante, detrás, o a la segunda, *à la demi-hauteur* o *à la hauteur* (V *à la hauteur*), mientras que la otra cae en *plié* (V *plié*).

	Entre las numerosas variantes del paso se encuentran: <i>sissonne fermée</i> , se termina en quinta posición con o sin cambio de pie; <i>sissonne ouverte</i> , la pierna queda <i>dégagée</i> (V <i>dégagé</i>); cuando se flexiona en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) delante o detrás, es una <i>sissonne fondue</i> (V <i>fondu</i>), etc. p.793.
--	--

entrada	soubresaut
transcripción fonética	[subɾəso]
etimología	1369; emprt. comme terme d'équitation, soit du provençal <i>sobresaut</i> , soit de l'espagnol, <i>sobresalto</i> est composé de <i>sobre</i> (<i>sur</i>) et de <i>saut</i> , du latin <i>saltus</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> mouvement brusque, convulsif et involontaire du corps ou d'une partie du corps
significado no técnico en español	sobresalto
significado	Cecchetti: El salto en <i>soubresaut</i> implica un gran salto

<p>técnico en danza académica</p>	<p>en el aire durante el cual hay que juntar las piernas, los pies pegados, uno contra el otro, y caer enseguida en el suelo con los pies muy juntos, Vol.2, p. 143.</p> <p>Vaganova: <i>Soubresaut</i> quiere decir, salto con ambas piernas sobre ambas piernas. Impulsarse desde el suelo, los pies se mantienen en contacto mientras el cuerpo está en el aire. Descender simultáneamente sobre ambas piernas, p. 116.</p> <p>Lifar: El <i>soubresaut</i>, llamado también <i>salto del angel</i>, consiste en tomar impulso con las dos piernas y caer sobre los dos pies al tiempo. La parte alta del cuerpo se inclina ligeramente delante al principio del salto, después se curva hacia atrás, para producir la impresión de una parada en el aire, p.114.</p> <p>Bourgat: Salto vertical, el busto recto, las piernas apretadas una junto a la otra, la punta de los pies alargada, p.80.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: La forma más elemental del salto es el <i>soubresaut</i> corrientemente llamado salto con los pies juntos. En la enseñanza de la danza clásica, el término <i>soubresaut</i> queda reservado para</p>
--	--

	<p>el sobresalto en quinta. Lo aplicaremos a los otros saltos de la misma categoría, es decir, aquellos en que la posición inicial, mantenida durante el salto, es la misma que la de llegada. Existen <i>soubresauts</i> en todas las posiciones fundamentales o derivadas, p.76.</p> <p>Grant: En el <i>soubresaut</i>, el bailarín en el momento que salta junta las piernas en quinta posición, y extiende al máximo sus pies. Finaliza en quinta posición, p.112.</p> <p>Le Moal: El <i>soubresaut</i> es un salto de dos pies sobre dos pies. Se hace sin cambio de pie, en todas las posiciones, pero el más frecuente es el <i>soubresaut</i> en quinta posición, p.794.</p>
--	--

entrada	soulevé
transcripción fonética	[sulve]
etimología	formé de <i>sous et lever</i> d'après le latin <i>sulevare</i> «soulever, lever, exhausser
significado no	<i>part. passé de soulever et subst. masc. déplacer de</i>

técnico en francés	bas en haut, lever légèrement au-dessus du sol, du support du point d'appui
significado no técnico en español	alzado, levantado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: El <i>rond de jambe soulevé</i> , al igual que los demás <i>ronds de jambe</i> , se efectúa <i>en dehors</i> y <i>en dedans</i> (V <i>en dehors</i> , V tb <i>en dedans</i>). Está muy cerca del <i>rond de jambe à terre</i> (V <i>rond de jambe</i>), con la diferencia que la pierna se eleva del suelo a media altura durante el movimiento de rotación. En el momento de su ejecución todo el movimiento ha de producirse de manera uniforme y continua» Vol.1, p.52.

entrada	souplesse
transcripción fonética	[suples]
etimología	dér. de <i>souple</i> , du latin <i>supplex</i> , qui plie les genoux, qui plie facilement, flexible; suff. -esse
significado no	<i>subst. fém.</i> agilité, facilité dans le mouvement

técnico en francés	
significado no técnico en español	flexibilidad
significado técnico en danza académica	Guillot-Prudhomeau: El bailarín ejecuta ejercicios de <i>souplesse</i> , es decir de flexibilidad de la columna vertebral en los que inclina el torso hacia delante, <i>penché en avant</i> (V <i>penché</i>), o lo arquea hacia detrás como en el <i>cambré en arrière</i> (V <i>cambré</i>), p.268.

entrada	soussous / sus-sous / sous-sus
transcripción fonética	[susu] [sysu] [susy]
etimología	<i>locution adverbiale en sus</i> « en plus », latin populaire <i>sūsum</i> , classique <i>sursum</i> « de dessous vers le haut; en haut », composé de <i>sub-</i> « sous » et <i>versum</i> « dans la direction de »
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - <i>sus, adv.</i> se précipiter sur, se ruer à l'attaque de - <i>sous, préposition.</i> indique qu'une chose (ou

	<p>une personne) est située plus bas, en position inférieure par rapport à une autre.</p>
<p>significado no técnico en español</p>	<ul style="list-style-type: none"> - en alto, por encima - por debajo
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: <i>Soussous</i> es un <i>relevé</i> (V <i>relevé</i>) sobre las dos puntas en quinta posición, las piernas deben estar muy extendidas y muy juntas, Vol.2, p. 102.</p> <p>Vaganova: El término <i>sus-sous</i> indica un <i>relevé</i> (V <i>relevé</i>) en quinta posición. Se efectúa de la siguiente manera: colocarse quinta posición, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), e impulsándose con los talones mediante un pequeño salto, levantarse sobre los dedos en quinta posición. Se debe ubicar bien una pierna detrás de la otra, para que ambas parezcan una sola. Después podrá efectuarse moviéndose al lado, delante o atrás p. 143.</p> <p>Lifar: La bailarina se coloca en quinta posición, hace un <i>demi plié</i> (V <i>plié</i>), se impulsa con los talones y sube en quinta sobre las puntas con un pequeño salto. En el <i>sus-sous</i>, hay que procurar que la quinta sea exacta para que las piernas den la impresión de no ser más</p>

que una, p. 189. El *échappé* (V *échappé*) puede ejecutarse en segunda y en cuarta posición. También se puede pasar de primera a segunda, de quinta a segunda, de quinta a cuarta, de quinta a quinta. Esto se llama entonces *sus-sous*, p.189.

Bourgat: En el *soussous* la bailarina se eleva sobre las medias puntas o las puntas retomando rápidamente la quinta posición inicial, p. 87.

Guillot-Prudhomeau: *Sous-sus* es un *temps de pointe* (V *temps de pointe*) que se realiza con un *relevé* (V *relevé*) sobre las dos puntas en quinta posición, p.57.

Grant: *Sous-sus*, es un término del Método Cecchetti. *Sous-sus* es un *relevé* (V *relevé*) en quinta posición realizado *sur place* (V *place*) o desplazándose hacia delante, hacia detrás o al lado, p.113. *Sus-sous*, es un término de las escuelas francesa y rusa, p.113.

Le Moal: *Sous-sus* es un término de la escuela rusa. Pequeño salto, hacia delante, hacia detrás o hacia el lado, que permite un *relevé* (V *relevé*) sobre las puntas en quinta posición, piernas muy juntas, p.796.

entrada	soutenu
transcripción fonética	[sutny]
etimología	(V <i>assemblé soutenu</i>)
significado no técnico en francés	<i>part. passé de soutenir et adj.</i> empêcher (quelque chose) de tomber en (le) maintenant stable.
significado no técnico en español	sostenido
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Soutenu</i> es mantener el mayor tiempo posible una posición, una pierna levantada o una actitud cualquiera, Vol.2, p.143.</p> <p>Vaganova: <i>Battement soutenu</i>. Desde la quinta posición, la pierna derecha se mueve hacia delante, en segunda posición o hacia atrás junto con la izquierda, efectuando el <i>plié</i> (V <i>plié</i>). Luego la pierna izquierda se alza en media punta, la derecha se mueve hacia aquella y las dos, bien tendidas, se juntan en quinta posición en media punta, p.59.</p> <p>Lifar: <i>Battement soutenu</i>. Desde quinta posición, el</p>

bailarán, levanta una pierna delante, a la segunda o detrás, y al mismo tiempo la otra hace *plié* (V *plié*). Después, se extiende la primera pierna sobre las medias puntas, y la segunda se reúne con ella de manera que se obtenga una quinta posición sobre las medias puntas, p.62.

Guillot-Prudhomeau: Los *ronds de jambe soutenus* (V *rond de jambe*) son aquellos en que la pierna permanece en el aire durante todo el movimiento. En los *grands ronds de jambe soutenus* la pierna se mantiene constantemente *à la hauteur* (V *à la hauteur*) mientras describe entre las dos cuartas (delante y detrás) un semicírculo, pasando por la segunda a la altura. Los *petits ronds de jambe soutenus à la seconde* (V *seconde*) se hacen a partir del *raccourci* (V *raccourci*) *à la seconde*. El muslo permanece inmóvil; la parte de abajo de la pierna conforma un cono del cual el vértice es la rodilla, mientras que la punta del pie describe un círculo horizontal. Si el pie gira en el sentido de las agujas de un reloj, el *petit rond de jambe* es *en dehors*; en sentido contrario, es *en dedans*, pp.46-47.

	<p>De Soye: Bajo la forma de adjetivo verbal <i>soutenu</i>, el verbo <i>soutenir</i> es empleado en dos sentidos diferentes. Uno, en mantener parte del cuerpo en una posición requerida, como si se sujetase por debajo (diferentes posiciones de brazos o de manos). Otro, en el sentido de elevar, sujetar el cuerpo por encima. Así un <i>battement soutenu</i> se hace deslizándose sobre la pierna de apoyo <i>pliée</i> (V <i>plié</i>) y cerrando, a quinta posición, sostenida, extendiendo las piernas hasta la media punta o las puntas, p. 187.</p>
--	---

entrada	suite, de
transcripción fonética	[sɥit] [də]
etimología	du latin populaire <i>sequita</i> , fém. subst. de <i>sequitus</i> , part. passé de <i>sequere</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> action de suivre, de poursuivre
significado no técnico	sucesión, serie

en español	
significado técnico en danza académica	Grant: <i>De suite</i> es un término del Método Cecchetti que indica que un movimiento o un paso se repite varias veces. Como por ejemplo en <i>assemblés de suite</i> (<i>V assemblé</i>), p.7.
entrada	suivi
transcripción fonética	[suivi]
etimología	du latin populaire <i>sequere</i>
significado no técnico en francés	<i>part. passé de suivre</i> , correspondant à l'emploi trans. de <i>courir</i> : se déplacer rapidement par un mouvement successif et accéléré des jambes ou des pattes prenant appui sur le sol]
significado no técnico en español	seguido
significado técnico en danza académica	Grant: Un término de la escuela rusa que consiste en la progresión en puntas o medias puntas por una serie de pequeños pasos. Los pies siempre juntos. Se puede realizar en todas las direcciones o en círculo. Como por ejemplo en, <i>pas de bourrée suivi</i> , también

	<p>denominado <i>pas de bourrée couru</i> (V <i>pas couru</i>), p.78.</p> <p>De Soye: El término <i>suivi</i> indica una ejecución repetitiva de movimientos o pasos que se encadenan uno con el otro, hechos uno detrás del otro, en sucesión, en serie. Como por ejemplo en <i>petits battements suivis</i> (V <i>battement</i>), que se ejecutan <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>) seguidos uno detrás del otro, sea delante o detrás, p.188.</p>
--	--

entrada	temps
transcripción fonética	[tã]
etimología	du latin <i>tempus, temporis</i> « période, moment où quelque chose se produit; temps considéré dans la durée »
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> milieu indéfini et homogène dans lequel se situent les êtres et les choses et qui est caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession.

<p>significado no técnico en español</p>	<p>tiempo</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: El <i>temps</i> (tempo) es el movimiento más simple de la pierna. Forma parte de un paso de danza, aunque puede tener un valor propio. El <i>temps</i> es simple o complejo según lleve uno o varios movimientos de piernas y pies, Vol.1, p.31.</p> <p>Vaganova: Movimiento de baile que no implica un cambio de equilibrio. Término usado a veces incorrectamente para indicar un paso que no se ejecuta a esta condición, p. 109.</p> <p>Grant: Tiempo, paso, movimiento. Una parte de un movimiento, o de un paso en la que no hay cambio de peso. <i>Temps</i> es una parte de un paso, p.114.</p> <p>Le Moal: <i>Temps</i> es raramente empleado solo, sin embargo aparece bajo la forma <i>temps de</i> como por ejemplo en <i>temps de flèche</i> (V <i>temps de flèche</i>). También se utiliza en el sentido genérico de movimiento o de ejercicio, como por ejemplo en</p>

	<i>temps d'adage</i> (V <i>adage</i>), p.800.
--	--

entrada	temps de bottes
transcripción fonética	[tã] [də] [bɔt]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>temps</i>) - empr. au néerlandais <i>bote</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>temps</i>) - <i>bottes</i>, subst. fém. grande chaussure conçue pour monter a cheval, ou pour se protéger de l'eau et du froid
significado no técnico en español	tiempo de botas
significado técnico en danza académica	Guillot-Prudhomeau: Se hace a partir de una primera normal. Se levanta una pierna al lado, en segunda normal a media altura, doblando la pierna de apoyo. Se salta, acercando la pierna libre a la otra. La pierna de apoyo se vuelve a posar con un desplazamiento lateral del lado de la pierna libre. Esta se posa en segunda normal, y la otra pierna vuelve a colocarse

	<p>contra ella en primera normal. Este paso se emparentaría con un <i>ballonné</i> (V <i>ballonné</i>) no en <i>dehors</i> (V en <i>dehors</i>), y con un acercamiento al nivel del tobillo en lugar de hacerlo al nivel de la rodilla, p.103.</p>
--	--

entrada	temps de cuisse
transcripción fonética	[tã] [də] [kɥis]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>temps</i>) - du latin impérial <i>coxa</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>temps</i>) - <i>cuisse, subst. fém.</i> partie du membre inférieur qui s'articule à la hanche et va jusqu'au genou
significado no técnico en español	tiempo del muslo
significado técnico en danza	Cecchetti: Este movimiento implica que la pierna de detrás, por un <i>grand battement en arrière</i> (V <i>battement</i>), se levanta y se baja, luego golpeando

académica	<p>contra la otra pierna, rebota y se levanta extendida detrás, p.143.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Se llama <i>temps de cuisse</i> lo inverso de un <i>battement</i> (V <i>battement</i>) en cuarta atrás, es decir, un paso en el que la pierna que está en cuarta atrás a la altura descende a quinta y vuelve a subir en cuarta atrás a la altura. En general se ejecuta con una cuarta atrás abierta, p.43.</p> <p>Grant: Movimiento del muslo. Este paso compuesto consiste de un <i>battement dégagé</i> (V <i>dégagé</i>) y de una <i>sissonne</i> (V <i>sissonne</i>), p. 114.</p>
------------------	---

entrada	temps de flèche
transcripción fonética	[tã] [də] [fleʃ]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - empr. probablement du francique fliukka, fleche, trait
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - <i>flèche</i>, subst. fém. arme de jet que l'on lance

<p>significado no técnico en español</p>	<p>tiempo de flecha</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: Este paso posee un movimiento muy rápido, por esta razón se le denomina <i>temps de flèche</i>, Vol.2, p.48. Consiste en hacer un salto durante el cual la pierna sube extendida detrás y pasa al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) descendiendo sobre la otra pierna. El movimiento continua con un segundo salto en el que la pierna <i>raccourci</i> desciende sobre el suelo mientras que la otra se levanta estirada delante, Vol.2, p.143.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: En el <i>temps de flèche</i> las dos piernas extendidas ejecutan sucesivamente un <i>battement</i> (V <i>battement</i>) en cuarta delante durante el tiempo del salto. El bailarín en quinta, pie derecho delante, hace <i>plié</i> (V <i>plié</i>), levanta su pierna derecha en cuarta delante a la altura pasando por la cuarta <i>croisée</i> (V <i>croisé</i>), y salta y sube a la vez la pierna izquierda en cuarta delante a la altura siguiendo una trayectoria paralela, mientras la derecha baja pasando por la cuarta abierta. El paso cierra en</p>

quinta, pie izquierdo delante, cambiando de pie. Este paso posee un momento característico: aquel en que las dos piernas están en el aire. El *temps de flèche* puede también ejecutarse de la misma manera atrás, p.99.

Challet-Hass: El *temps de flèche* es un salto de un pie sobre el otro, compuesto de dos *grands battements* (V *battement*) efectuados en la misma dirección (a la inversa del *grand jeté*) (V *jeté*), hacia delante o hacia detrás. Pueden ser ejecutados *en tournant* (V *en tournant*) con un cuarto de giro, durante el periodo de suspensión del salto, p.145.

Le Moal: Le *temps de flèche*, salto vigoroso de un pie sobre el otro pie, consiste en dos *grands battements* (V *battement*) sucesivos, en cuarta posición delante, de cada una de las piernas que se cruzan en el aire durante el tiempo de suspensión. Puede hacerse hacia detrás o *en tournant* (V *en tournant*) un cuarto de giro, p.802.

entrada	temps de pointes
----------------	-------------------------

transcripción fonética	[tã] [də] [pwẽ:t]
etimología	- (Ver <i>temps</i>) - (Ver <i>pointe</i>)
significado no técnico en francés	- (Ver <i>temps</i>) - (Ver <i>pointe</i>)
significado no técnico en español	tiempo de punta
significado técnico en danza académica	Cecchetti: Esta denominación comprende todos los movimientos que se hacen sobre la punta de un pie en el momento en el que la otra se levanta en una posición requerida, Vol.2, p.143. Hay dos maneras de ejecutar el <i>temps de pointe</i> : <i>temps de pointe levé</i> y <i>temps de pointe piqué</i> , Vol.2, p.59. En la primera, con todo el peso del cuerpo ya en equilibrio, con un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), se extienden las rodillas al máximo, subiendo sobre las puntas de los pies, Vol.1, p. 112. En el <i>temps de pointes piqué</i> , se transfiere el peso del cuerpo sobre una pierna, mientras que la otra pierna se coloca en una

posición dada *raccourci*, *arabesque*, *attitude* (V *raccorcci*, V tb *arabesque* y *attitude*), Vol.2, p.60. En el *ballonné piqué sur la pointe* se efectúa un *ballonné* (V *ballonné*), mediante un pequeño salto, flexionando la rodilla. Después, se puede efectuar otro *ballonné*, realizando un impulso que produce un movimiento de desplazamiento de la pierna de base, avanzando gradualmente a lo largo de la diagonal Vol.2, p.52.

Guillot-Prudhomeau: Los *temps de pointes*, también llamados *piqués* (V *piqués*), tienen por principio una sucesión de *raccourcis* (V *raccourci*) ejecutados siempre por la misma pierna, la pierna de apoyo que hace *piqué* en punta al principio de cada paso y baja apoyándose sobre todo el pie al final. La danza clásica reconoce dos tipos de *temps de pointe*: *en descendant* y *en remontant* (V *descendant*, V tb *en remontant*), p.55. El término *temps de pointe* designa también un *relevé* (V *relevé*) sobre las dos puntas (*sous-sus*) (V *sous-sus*), p.57.

Grant: Movimiento sobre las zapatillas de puntas. Término de la escuela francesa que incluye *piqué* (V

	<p><i>piqués), relevé (V relevé), etc. p.115.</i></p> <p>Le Moal: El <i>temps de pointe</i> es un <i>retiré (V retiré dessous (V dessous), à la demi-hauteur o à la hauteur (V à la hauteur)</i>, seguido de un <i>piqué (V piqué)</i> de esta pierna y de un <i>retiré dessus (V dessus)</i> de la otra. Puede hacerse <i>dessus-dessous</i>, p.802.</p>
--	--

entrada	temps levé
transcripción fonética	[tã] [l(ə)ve]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - (du latin <i>levare</i>)
significado técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - <i>levé, - ée, part. passé verbe lever et adj, placé plus haut</i>
significado técnico en español	tiempo elevado
significado técnico	Cecchetti: Es un paso incompleto. Su movimiento consiste en efectuar un salto en el mismo momento

<p>en danza académica</p>	<p>que una de las dos piernas adopta una posición cualquiera, sea en <i>arabesque</i>, <i>attitude</i>, <i>raccourci</i> (V <i>arabesque</i>, V tb <i>attitude</i> y <i>raccorcci</i>) y cae sobre la otra pierna, conservando la posición tomada al principio. El salto es vertical y no lleva desplazamiento, Vol.2, p.49.</p> <p>Vaganova: Elevación vertical del cuerpo por medio de un salto iniciado en uno o dos pies y terminado con el cuerpo sostenido en una sola pierna <i>arabesque</i>, <i>attitude</i>, <i>sur le cou de pied...</i> (V <i>arabesque</i>, V tb <i>attitude</i> y <i>raccorcci</i>). Este movimiento puede ejecutarse: <i>de face</i> (V <i>face</i>), <i>en tournant</i> (V <i>en tournant</i>) y en diferentes posiciones del cuerpo, p.70.</p> <p>Lifar: El bailarín se coloca en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) toma impulso con los talones y salta, cae sobre las medias puntas, y baja en <i>demi-plié</i>. Se pueden realizar en cualquier posición sobre los dos pies, y sobre un solo pie, conservando el otro la posición que tenía en el suelo, p. 97.</p> <p>Bourgat: Esta expresión define un saltito efectuado</p>
----------------------------------	--

sobre un solo pie después de un gran paso, p. 82.

Grant: El *temps levé* es un término del Método Cecchetti. Es un salto desde un pie que desciende sobre el mismo pie, la pierna libre puedes estar en cualquier posición. En el Método Cecchetti el término define un salto que se efectúa desde quinta posición, y se desciende *sur le cou de pied* (V *cou de pied*). En la escuela rusa y en la escuela francesa este paso es llamado *sissonne simple* (V *simple*), p.116.

De Soye: Los *temps levés* engloban todos los pasos saltados. Particularmente esta denominación se emplea para designar saltos ejecutados a la vertical que no llevan desplazamiento. En una posición dada, sea sobre un solo pie o sobre los dos pies, se salta para volver a encontrarse, en el descenso, en el mismo lugar y en la misma posición de partida, p.125.

Le Moal: El *temps levé* es un salto de un pie sobre el mismo pie. La pierna libre puede estar en *dégagé* (V *dégagé*), en *retiré* (V *retiré*), en *attitude* (V *attitude*),

	y colocada à la demi-hauteur (V à la hauteur), delante, detrás o al lado. Sirve para dar impulso al paso siguiente, p.802.
--	--

entrada	temps lié
transcripción fonética	[tã] [lje]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - du latin <i>ligare</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - <i>lié part. passé verbe lier, adj. et subst. masc.</i> entourer quelque chose ou quelqu'un en serrant avec un lien. Qui est joint, réuni par un lien, par un élément qui assure la continuité, établit une relation
significado no técnico en español	tiempo ligado
significado técnico en danza	Vaganova: <i>Temps lié</i> , es una combinación de movimientos con dificultades progresivas (deslizado por el suelo, a diferentes alturas, sobre las medias

<p>académica</p>	<p>puntas o sobre las puntas...) adoptada universalmente, desde los primeros años. El <i>temps lié</i> más simple se ejecuta de la siguiente manera: colocarse en quinta posición <i>croisée</i> (V <i>croisé</i>), la pierna derecha delante. Efectuar un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), la pierna derecha, se desliza con la punta hacia delante sobre <i>croisé</i> mientras que la izquierda se queda en el <i>plié</i>. Transferir el peso del cuerpo a la pierna derecha, efectuando sobre esta misma pierna un <i>demi-plié</i> de paso, estirando atrás los dedos del pie izquierdo, estirar la pierna izquierda atrás en quinta posición sobre <i>demi-plié</i>; deslizarse con la extremidad de la pierna derecha hacia la segunda posición, dejando la izquierda en el <i>plié</i>; pasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha estirada, con los dedos extendidos avanzar la pierna izquierda hacia delante en quinta posición en <i>demi-plié</i>. Repetir todo el ejercicio empezando con la pierna izquierda. Los mismos movimientos se efectúan hacia atrás, pp.77-78.</p> <p>Grant: El <i>temps lié</i> se trabaja frecuentemente en la escuela rusa. Este ejercicio está compuesto de una</p>
-------------------------	--

serie de pasos y movimientos de brazos basados en cuarta, quinta y segunda posición. El movimiento se puede realizar en cualquier dirección, con *développés* a 90º (V *développé*) y sobre las puntas, p.117.

Challet-Hass: El *temps lié* es un paso de preparación o de enlace utilizado principalmente en los encadenamientos lentos. Este movimiento se hace hacia delante, hacia detrás o al lado, p.146.

De Soye: El *temps lié* es un movimiento de enlace que parte de una posición cerrada. Comienza por un *demi-plié* (V *plié*) y se desliza una pierna, hacia delante, hacia detrás o al lado. El paso se acompaña de los movimientos de los brazos y la cabeza, todo muy coordinado, p.127.

Le Moal: El *temps lié* es un paso de enlace y de preparación que consiste en cambiar gradualmente el peso del cuerpo de una pierna, *dégagée* (V *dégagé*) *pointée* (V *pointé*), a la otra pasando por un *plié* (V *plié*). El paso se termina por un cierre en quinta posición. El *dégagé* puede hacerse delante,

	detrás o al lado, p.802.
--	--------------------------

entrada	temps relevé
transcripción fonética	[tã] [R əl(ə)və]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - du latin <i>relevare</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (Ver <i>temps</i>) - <i>part. passé verbe relever et adj, mettre le niveau de quelque chose plus haut</i>
significado no técnico en español	tiempo elevado
significado técnico en danza académica	<p>Vaganova: La denominación francesa de este movimiento, que proviene del verbo francés <i>se relever</i> explica su forma: <i>relève</i> es el levantamiento sobre una sola pierna. El <i>temps relevé</i> se encuentra a menudo como movimiento preparatorio para el siguiente. Toma una forma especial cuando sirve como preparación para el giro. Puede realizarse <i>petit</i> (V <i>petit</i>) o <i>grand</i> (V <i>grand</i>) <i>relevé</i>, p.93.</p>

	<p>Lifar: Los <i>temps relevés</i> se distinguen entre <i>petits temps relevés</i> y <i>grands temps relevés</i>. En los primeros, desde la quinta posición, se hace un <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>) sobre una pierna quedando la otra <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>); a continuación la pierna pasa delante para detenerse en segunda posición; al mismo tiempo la pierna que estaba en <i>demi-plié</i> se levanta sobre la media punta. Sirve de preparación para las <i>pirouettes</i> (V <i>pirouette</i>). El principio del <i>grand temps relevé</i> es el mismo que el del <i>petit relevé</i>, sólo que la pierna se flexiona a la altura de la rodilla y después pasa a la altura de 90º, con un movimiento continuo y sin detenerse en el <i>développé</i> (V <i>développé</i>) delante, p.163.</p>
--	---

entrada	tendu
transcripción fonética	[tã dy]
etimología	du latin <i>tendere</i>
significado no técnico	<i>part. passé de tendre, adj. et subst.</i> qui a subi une traction l'éloignant de sa forme plus allongée ou

en francés	rebondie
significado no técnico en español	extendido
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: El <i>battement tendu (V battement)</i> es un ejercicio de gran utilidad. El principio de este movimiento reposa sobre el pasaje de la pierna de una posición abierta a una posición cerrada. La punta queda constantemente en contacto con el suelo, Vol.1, p.45.</p> <p>Vaganova: El <i>battement tendu simple (V battement)</i> es la base de toda la danza. Calientan y educan los pies y las piernas. Durante este movimiento, con todo el peso del cuerpo sobre la pierna portante, la pierna acciona libremente sin sostener ningún peso. El pie ha de alcanzar el punto de mayor extensión en dedos y en el empeine. Después la pierna vuelve a su lugar de inicio, sin levantar la punta del pie en ningún momento. El <i>battement tendu simple</i> siempre deslizándose, se puede realizar en cualquier dirección, p.50.</p> <p>Lifar: Los <i>petits battements o battements tendus (V</i></p>

	<p><i>battement</i>), son ejercicios que calientan la pierna. Existen tres clases de <i>battements tendus</i>: los <i>battements tendus simples</i> (V <i>simples</i>), los <i>battements tendus jetés</i> (V <i>jetés</i>) y los <i>battements para la batterie</i> (V <i>batterie</i>). Todas estas categorías se ejecutan hacia delante, a los lados y hacia atrás, y cambiando de pie, p.51.</p> <p>Grant: Extendido. Como por ejemplo en <i>battement tendu</i> (V <i>battement</i>). p.119.</p> <p>De Soye: <i>Tendre</i>, es regresar a la posición normal después de un <i>plié</i>. Un <i>battement</i> (V <i>battement</i>) se llama <i>tendu</i> cuando la pierna trabaja de una sola pieza a partir de la cadera, rodilla extendida, p.191.</p>
--	---

entrada	terre, à, par
transcripción fonética	[tɛ:r] [a] [pa:r]
etimología	du latin <i>terra</i>
significado no técnico	<i>subst. fém.</i> sol en tant que support, surface d'appui, niveau de référence

en francés	
significado no técnico en español	suelo
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: En los movimientos <i>à terre</i>, la punta del pie se encuentra en contacto con el suelo. Como por ejemplo, en el <i>rond de jambe à terre</i> (V <i>rond de jambe</i>): la punta del pie, mientras la pierna describe un semicírculo, nunca deja el suelo, Vol.1, p.50.</p> <p>Vaganova: <i>Par terre</i> indica que el movimiento o paso se hace sin dejar el suelo, como el <i>rond de jambe par terre</i> (V <i>rond de jambe</i>), p.63.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: <i>À terre</i> indica que el movimiento o paso se realiza con un pie en constante contacto con el suelo, como en <i>rond de jambe à terre</i> (V <i>rond de jambe</i>), p.40. O que al menos las dos piernas no se levantan nunca al mismo tiempo, como por ejemplo <i>détourné à terre</i> (V <i>détourné</i>), p.117.</p> <p>Challet-Hass: <i>À terre</i> indica que la punta del pie de la pierna libre está en contacto con el plano de</p>

	<p>soporte pero sin ningún apoyo, ya que el peso del cuerpo reposa sobre la pierna de base, como en los <i>dégagés à terre</i> (V <i>dégagé</i>), p.19.</p> <p>Le Moal: La expresión <i>à terre</i>, término de la escuela francesa, indica que un movimiento o una serie de movimientos se ejecutan en el suelo. Esta expresión, que se opone a <i>en l'air</i> (V <i>en l'air</i>), puede indicar también que aunque en constante contacto con el suelo, la pierna que ejecuta el movimiento no toma apoyo como en los <i>dégagés à terre</i> (V <i>dégagés</i>), p.673.</p>
--	---

entrada	tire-bouchon
transcripción fonética	[tirbuʃ ɔ̃]
etimología	composé de <i>tire</i> , du verbe <i>tirer</i> et de <i>bouchon</i>
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> tige à extrémité hélicoïdale, ou spirale métallique, terminée par un anneau ou manche, qui s'introduit en tournant dans le bouchon d'une bouteille afin de l'en retirer aisément

<p>significado no técnico en español</p>	<p>sacacorchos</p>
<p>significado técnico en danza académica</p>	<p>Cecchetti: En el <i>tour en dehors à tire-bouchon</i> (V <i>tour</i>, V tb <i>en dehors</i>) en el momento del impulso la pierna libre pasa al <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>) colocando su talón delante de la pierna de base. Durante el giro, la pierna pasa gradualmente al <i>raccourci</i> recorriendo la tibia de la pierna de base, con la punta del pie, hasta la rodilla. Estos giros pueden comenzar desde un <i>grand plié</i> (V <i>plié</i>). Su técnica es la misma solo que al mismo tiempo que la pierna de base se extiende, la pierna libre va pasando al <i>raccourci</i>, Vol.2, 87.</p> <p>Vaganova: En el <i>renversé en écarté</i> (V <i>écarté</i>), al empezar el giro se flexiona con la punta del pie hacia la otra pierna, que a su vez, se levanta en media punta en la posición <i>tire-bouchon</i>. En esta posición, <i>tire-bouchon</i>, la pierna está levantada a 90º y flexionada en la rodilla, con la punta del pie muy cerca de la pierna firme. Cuando se hace <i>pirouette</i> (V <i>pirouette</i>) en esta pose se obtiene la</p>

	<p>impresión de un sacacorhos, p.166.</p> <p>Grant: <i>Tire-bouchon</i>. Término de la escuela rusa. Este término se utiliza para definir una <i>pirouette</i> (V <i>pirouette</i>) en la que la pierna desde la segunda posición pasa deslizándose por la rodilla de la pierna de base. Una <i>pirouette</i> en esta posición, cuando se realiza con un movimiento de <i>renversé</i> (V <i>renversé</i>), da la impresión de un sacacorhos, p.119.</p> <p>De Soye: En los <i>tours</i> (V <i>tour</i>) en <i>tire-bouchon</i> el cuerpo cambia de nivel, pasando de un <i>plié</i> (V <i>plié</i>) profundo a un <i>tendu</i> (V <i>tendu</i>) sobre las medias puntas, p. 201.</p>
--	---

entrada	tombé
transcripción fonética	[tõbe]
etimología	latin populaire <i>tumbare</i>
significado no técnico	<i>part. passé de tomber</i> , en parlant d'êtres animés: être entraîné vers le bas par perte d'équilibre

en francés	
significado no técnico en español	caído
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Pas Tombé</i>. La denominación no responde mas que relativamente a su técnica de ejecución, que es casi idéntica a la del <i>chassé</i> (V <i>chassé</i>), y consiste en pasar las piernas en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), una después de la otra, durante un salto. Se utiliza como trampolín para enlazar otros pasos, Vol.2, p.141.</p> <p>Vaganova: <i>Tombé</i> es caer sobre una pierna con todo el peso del cuerpo en un <i>plié</i> (V <i>plié</i>) lo más grande posible, p. 61. El <i>battement développé tombé</i> (V <i>développé</i>) pertenece al tipo de <i>petit adage</i> (V <i>adage</i>) y se ejecuta de la siguiente manera: efectuar con la pierna derecha un <i>développé</i> delante, elevarse en media punta, caer sobre la pierna derecha, con todo el peso del cuerpo en un <i>plié</i> (V <i>plié</i>) lo más grande posible. La pierna izquierda se extiende y toca el suelo solamente con la punta. Volverse sobre esta punta y poner la</p>

pierna izquierda sobre el talón, mientras que la pierna derecha, con un movimiento rápido, repite el *développé* y vuelve a su posición abierta; la izquierda está en media punta, p.60-61. *Sissonne tombée* (V *sissonne*): quinta posición, la pierna derecha delante, *demi-plié*, salto con ambas piernas en el aire, con un movimiento de paso la pierna derecha *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) o a la rodilla en relación con el tamaño del paso; caer en *plié* sobre la pierna izquierda; en seguida se adelanta la pierna derecha en la dirección pedida, y usted cae en *plié* al mismo tiempo, p.115.

Lifar: En la *sissonne tombée* (V *sissonne*), el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante, hace un *demi-plié* (V *plié*), salta en el aire colocando el pie derecho *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) o en la rodilla izquierda (según la altura del salto), cae en *plié* sobre la rodilla izquierda; la derecha se aparta en la dirección deseada, en *croisée* (V *croisé*) o en *effacé* (V *effacé*); después desciende al suelo en *plié*, p.113.

Guillot-Prudhomeau: *Tombé*, es ante todo un paso

de enlace que sirve para combinar muchos otros pasos. El *pas tombé* empieza en quinta, pie derecho delante. Se levanta la pierna izquierda en cuarta abierta atrás a media altura, doblando ligeramente la pierna derecha, se salta haciendo pasar la pierna izquierda delante, el pie se posa delante de la pierna derecha que pasa inmediatamente delante para apoyarse en cuarta abierta mientras se flexiona la rodilla; la posición final es un *fondue* (V *fondue*). El cuerpo está inclinado hacia delante en dirección a la pierna de atrás, p.101.

Challet-Hass: *Tombé*, es tomar un apoyo directo sobre una pierna flexionada. El *tombé* se puede ejecutar en segunda posición, en cuarta posición delante o detrás, p.148.

Le Moal: Recepción del cuerpo en la caída de un paso o de un gran salto. Como calificativo, designa la manera de terminar un paso sea en segunda posición, sea en cuarta delante o detrás, llevando una inclinación del cuerpo y un *plié* (V *plié*) profundo de la pierna libre convertida en pierna de apoyo, como en los *grands battements* (V *battement*)

	<i>tombés</i> o en <i>sissonnes</i> (V <i>sissonne</i>) <i>tombées</i> , etc. p.804.
--	---

entrada	tour
transcripción fonética	[tu:R]
etimología	du latin <i>tornus</i> du latin <i>tornus</i> <i>tour</i> , <i>qui vient du grec</i> ;« instrument de tourneur »
significado no técnico en francés	<i>subst. masc.</i> mouvement, déplacement (à peu près) circulaire où l'on revient au point départ
significado no técnico en español	giro
significado técnico en danza académica	Cecchetti: <i>Tour</i> es un término general que designa cualquier movimiento en el que se ejecuta un giro completo sobre sí mismo, Vol.2, p.78. Se pueden realizar <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>) o <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i>). La posición de la pierna levantada marca y designa el nombre del giro como por ejemplo en:

tour en dedans en attitude (V attitude), Vol.2, p.86.

Vaganova: *Tours*, se utiliza para indicar todos los movimientos en los que se gira de diferentes maneras sobre las dos piernas o sobre una sola pierna, p.149.

Guillot-Prudhorneau: Los *tours*, implican una rotación alrededor del eje del cuerpo, pueden ser ejecutados sobre los dos pies, sobre un pie, sea saltando, p.117.

De Soye: Un *tour* es ejecutar un movimiento de rotación alrededor de un centro, de un eje. Se pueden clasificar en giros sobre dos pies, giros sobre un pie y giros saltados, p.200.

Le Moal: Un *tour* es un giro del bailarín sobre sí mismo. Puede ejecutarse en apoyo sobre un pie o sobre los dos, *à terre (V à terre)* o *en l'air (V en l'air)*, *en dehors (V en dehors)* o *en dedans (V en dedans)* y en diferentes poses, p.804.

entrada	tours à l'italienne
----------------	----------------------------

transcripción fonética	[tu:ʀ] [alitaljɛn]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>tour</i>) - soit dér. du nom d'<i>Italie</i>, soit empr. à l'it. <i>italiano</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>tour</i>) - <i>adj, et subst.</i> de <i>Italie</i>
significado no técnico en español	giros a la italiana
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: Son grandes giros sobre una sola pierna ejecutados por los hombres. Después de haber tomado el impulso, la posición de la pierna levantada se encuentra <i>en seconde à la hauteur</i>, (V <i>seconde</i>, V tb <i>à la hauteur</i>), Vol.2, p.86.</p> <p>Vaganova: Los <i>tours à l'italienne</i>, son giros <i>à la seconde</i> (V <i>seconde</i>) que pertenecen a la danza masculina. Desde la segunda posición de los pies, la pierna se lanza con un <i>grand battement à la seconde</i> (V <i>battement</i>) a 90º, a continuación se gira</p>

	<p>continuamente en <i>plié</i> (V <i>plié</i>), p.162.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: Los <i>tours à l'italienne</i> (V <i>tours</i>) son giros <i>à la seconde</i> (V <i>seconde</i>) en que la pierna de apoyo permanece siempre flexionada. En este tipo de giros se puede alcanzar gran velocidad, por lo que son empleados por los varones en las <i>codas</i> (V <i>coda</i>), p.139.</p>
--	---

entrada	tour en l'air
transcripción fonética	[tu:R] [ã] [lɛ:R]
etimología	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>tour</i>) - du latin <i>aer, -eris</i>
significado no técnico en francés	<ul style="list-style-type: none"> - (V <i>tour</i>) - <i>subst. masc.</i> air en tant qu'espace au-dessus du niveau du sol
significado no técnico en español	giro en el aire
significado técnico	Cecchetti: El <i>tour en l'air</i> , es un giro sobre sí mismo

<p>en danza académica</p>	<p>efectuado durante un salto, en el aire, Vol.2, p.143.</p> <p>Vaganova: <i>Tour en l'air</i>. Colocarse en quinta posición, pierna derecha delante, <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), impulsándose con los talones, levantarse en el aire, y ejecutar un giro sobre sí mismo; caer en quinta posición, en <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), pierna derecha detrás, p.162.</p> <p>Lifar: El principio del <i>tour en l'air</i> es el siguiente: el bailarín salta con mucha fuerza impulsándose con los talones; gira en el aire, con las piernas en quinta posición, y cae, cambiando de pie, p.179.</p> <p>Guillot-Prudhomeau: El <i>tour en l'air</i> es un <i>soubresaut</i> (V <i>soubresaut</i>) en quinta posición en el que el cuerpo hace un giro completo sobre sí mismo. Con más de una vuelta en un solo salto el cambio de pie es obligatorio. Los <i>tours en l'air</i> pueden terminar sobre un solo pie, en <i>arabesque</i> (V <i>arabesque</i>), en <i>attitude</i> (V <i>en attitude</i>) o en <i>raccourci</i> (V <i>raccourci</i>), en posición derivada a la altura o a media altura o de rodillas. En este caso el mecanismo no es el de un <i>soubresaut</i>, sino el de un</p>
----------------------------------	---

	<p><i>sissonne</i> (V <i>sissonne</i>) puesto que el salto se empieza sobre dos pies y se termina sobre uno. p.138.</p> <p>Grant: El <i>tour en l'air</i> es un giro en el aire. El bailarín desde el <i>demi-plié</i> (V <i>plié</i>), salta y realiza un giro completo, las piernas se encuentran juntas en el aire y los pies en quinta posición, p.121.</p> <p>Challet-Hass: Los <i>tours en l'air</i>, son giros saltados que pueden terminar de diferentes maneras, comenzando generalmente sobre los dos pies, p.148.</p>
--	--

entrada	tournant, en
transcripción fonética	[turnã] [ã]
etimología	du latin <i>tornare</i> , travailler au tour
significado no técnico en francés	<i>part. présent de tourner et adj.</i> se mouvoir en effectuant une rotation; qui tourne, pivote sur soi-même ou autour d'un axe
significado no técnico	girando

en español	
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>En tournant</i> indica que el movimiento o paso se ejecuta girando como, por ejemplo, <i>assemblé en demi-tour sauté</i> (V <i>assemblé</i>, V tb <i>sauté</i>): es el mismo que el <i>assemblé à la seconde</i> (V <i>seconde</i>), con la diferencia que, durante el salto, el cuerpo realiza un medio giro Vol.2, p.13. El movimiento del <i>pas de bourrée en tournant</i> es el mismo que el del <i>pas de bourrée</i> (V <i>pas de bourrée</i>) normal, salvo que en el transcurso del primer tiempo, el hombro gira hacia un lado y hace girar el cuerpo un cuarto de giro, Vol.2, p.36.</p> <p>Vaganova: Todas las múltiples variaciones del <i>pas de bourrée</i> (V <i>pas de bourrée</i>) se pueden hacer <i>en tournant</i>, girando, <i>en dedans</i> (V <i>en dedans</i> o <i>en dehors</i> (V <i>en dehors</i>), p.89. En el <i>pas de bourrée en dedans</i>: colocarse en quinta posición, la pierna derecha delante. <i>Demi-plié</i> (V <i>plié</i>) sobre la pierna derecha. La izquierda va en segunda posición a 45°. Poniéndose sobre la pierna izquierda en media punta, dar vuelta hacia la derecha en semicírculo, la derecha desliza <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>)</p>

hacia delante; completar la vuelta sobre la pierna derecha en media punta, la pierna izquierda *sur le cou de pied* detrás. Caer sobre la pierna izquierda en *plié*, la pierna derecha *sur le cou de pied* delante. A partir de este movimiento, se puede continuar el *pas de bourrée en tournant en dehors* de la siguiente manera: *demi-plié* sobre la pierna izquierda; abrirla pierna derecha en segunda posición a 45º; poniéndose sobre la pierna derecha en media punta, dar vuelta hacia la derecha en semicírculo, la pierna izquierda se desliza *sur le cou de pied* hacia detrás. Completar la vuelta sobre la pierna izquierda en media punta, la pierna izquierda *sur le cou de pied* detrás, y luego caer sobre la pierna derecha, abriendo la izquierda en segunda posición a 45, p.89. El *grand jeté en tournant* (V *jeté*), comienza con el movimiento preparatorio. La pierna derecha se lanza hacia delante a 90º y describe un círculo en el aire, mientras que el torso da vuelta a la derecha. Efectuando la vuelta, saltar sobre la pierna derecha y caer en *attitude croisée* (V *attitude*, V tb *croisé*), p.111-112.

Lifar: En el *emboîté en tournant* (V *emboîté*) el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho delante, hace un *demi-plié* (V *plié*), da un salto vertical, replegada la pierna derecha delante a una altura de 45º, después cae sobre la pierna derecha en *demi-plié* y hace pasar delante la izquierda, doblada, para concluir otro salto, durante el cual la pierna derecha doblada pasa delante y se para sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, quedando la derecha delante doblada en la rodilla a 45º, p.132-133. El *grand jeté en tournant* (V *jeté*) se hace en diagonal. Se impulsa con una pierna, y cae sobre la otra, que se encontraba encima de la que da el impulso, como si las dos piernas estuvieran entrelazadas; en este momento tan solo el cuerpo del bailarín gira sobre sí mismo marcando un tiempo de retención delante, a fin de que la rotación se haga durante el salto, y cae en *arabesque* (V *arabesque*) o en *attitude* (V *attitude*). En el momento que se lanza una pierna por encima de la otra, hay que pasar por la primera posición, p.107.

Guillot-Prudhomeau: La mayoría de los

movimientos, pasos y saltos se pueden ejecutar *en tournant*, es decir girando, p.137. Los *emboîtés* (V *emboîté*) o *petits jetés dessus en tournant* (V *jeté*), se ejecutan de la siguiente manera: el bailarín en quinta posición, pie derecho delante, hace un *plié* (V *plié*) y salta sobre el pie derecho efectuando media vuelta hacia la derecha y llevando la pierna izquierda al *raccourci* (V *raccourci*) poco levantada en cuarta delante. Luego saltará sobre el pie izquierdo haciendo otra media vuelta hacia la derecha lo que lo vuelve de frente con la pierna derecha al *raccourci*, poco elevada, en cuarta delante. El bailarín encadena varios de estos *petits jetés* girando, p.139. El mecanismo del *grand jeté en tournant* es el mismo que el del *grand jeté*. El bailarín parte de la cuarta delante a media altura. Lo toma con la pierna derecha libre. Salta sobre esta pierna hacia la derecha y vuelve a caer sobre la misma pierna después de haber ejecutado una vuelta completa, con la izquierda en *arabesque* (V *arabesque*), o lo más a menudo en *attitude* (V *attitude*), p.140. La única *sissonne en tournant* que sea posible es la *sissonne en descendant* (V *sissonne*,

V tb *en descendant*). El bailarín hace un giro completo durante la suspensión, gira del lado de la pierna de delante, p.141.

Grant: *En tournant* indica que el cuerpo realiza un giro durante la ejecución de un paso. Como por ejemplo en el *chassé en tournant*, que se inicia con un salto en el que se gira en el aire se desciende y continua el movimiento con un *chassé en avant* (V *chassé*), p.31.

Le Moal: La expresión *en tournant* indica que el paso o movimiento se ejecuta girando como por ejemplo en *chassé en tournant* (V *chassé*) o en *grand jeté en tournant* (V *jeté*). El *chassé en tournant* es un salto con desplazamiento. En el momento de la suspensión el cuerpo hace un giro completo, las piernas están en contacto, extendidas y juntas. Puede ejecutarse en serie en diagonal y servir de preparación para los grandes saltos. En el *grand jeté* (V *jeté*) *en tournant* el cuerpo realiza un giro en el momento de la suspensión, p.697.

entrada	variation
transcripción fonética	[varʝasjõ]
etimología	empr. au latin, <i>variatio</i> « action de varier »
significado no técnico en francés	<i>subst. fém.</i> changement d'aspect, de degré ou de valeur
significado no técnico en español	variación
significado técnico en danza académica	<p>Cecchetti: <i>Variation</i> es un conjunto de varias frases de danza encadenadas unas con las otras que constituyen un periodo de danza, con un sentido completo, apoyado sobre el ritmo de un fragmento de música, Vol.2, p.143.</p> <p>Vaganova: La verdadera educación coreográfica se muestra en salir a escena y causar sensación en <i>variations</i>. Tanto las variaciones como la mayoría de bailes en “solo” o en conjunto se basan en el <i>allegro</i> (V <i>allegro</i>), p.28.</p>

	<p>Grant: En ballet clásico <i>variation</i> es un solo de danza, p.123.</p> <p>Le Moal: Secuencia danzada ejecutada en solo. p.810</p>
--	---

entrada	volé
transcripción fonética	[vole]
etimología	du latin, <i>volare</i> « voler »
significado no técnico en francés	<i>part. passé de voler, adj. et subst.</i> se soutenir dans l'air de manière plus ou moins prolongée et s'y mouvoir grâce à des ailes ou à des organes analogues
significado no técnico en español	volado
significado técnico en danza académica	Cecchetti: En el <i>brisé volé</i> (V <i>brisé</i>), el bailarín finaliza sobre un solo pie en el suelo después haber realizado el batido, ya sea delante o detrás, <i>sur le cou de pied</i> (V <i>cou de pied</i>), extendida à la demi-

hauteur (V à la hauteur), en *arabesque* (V *arabesque*) o en *attitude* (V *attitude*). Durante el salto, el cuerpo está en la diagonal, una pierna va al encuentro de la otra, se cruza por delante o por detrás, la golpea y pasa rápidamente para volver a caer en el suelo con la rodilla flexionada. El cuerpo se inclina ligeramente del lado de la pierna de acción, Vol.2, 68. En el *entrechat de volée* (V *entrechat*, el movimiento va acompañado además del salto en vertical de un desplazamiento y de un cuarto de giro: El *entrechat cinq de volée*, clasificado dentro de los *entrechats* (V *entrechat*) impares, necesita de un movimiento de preparación y se completa con un *assemblé*. El cruce de las piernas se ejecuta durante el *assemblé* (V *assemblé*). El cuerpo en este momento ejecuta un cuarto de giro, Vol.2, p.76.

Vaganova: *Brisé volée* (V *brisé*). Desde quinta posición, pierna izquierda delante, *demi-plié* (V *plié*), la pierna derecha se desliza y pasa a segunda posición, golpeándose delante con la pantorrilla izquierda; abrir algo las piernas y descender sobre la

derecha, en *demi-plié*, la izquierda va *sur le cou de pied* (V *cou de pied*) hacia delante. A continuación la pierna izquierda, golpea atrás de la pantorrilla derecha y cae sobre la izquierda levantando la derecha *sur le cou de pied* detrás. El torso se inclina delante o detrás según lo exige el movimiento, p. 139-140. Es posible hacer el *entrechat* (V *entrechat*) no solamente con un salto sobre el mismo lugar, sino también volando en cualquier dirección, es decir, *de volée*. En el *entrechat six de volée*, desde la quinta posición, pierna derecha delante, la pierna izquierda se lanza a 90° al costado; se pasa el peso del cuerpo a esta pierna, efectuando las *batteries* (V *batterie*) indicadas para el *entrechat six*; terminar en quinta posición, en *demi-plié*, la pierna izquierda delante, el salto va acompañado además del vuelo vertical, del vuelo en diagonal, p. 137.

Lifar: El *Brisé volée* (V *brisé*) finaliza *sur le cou de pied dessus o dessous* (V *cou de pied*, V tb *dessus y dessous*): en quinta posición con el pie izquierdo delante, la pierna derecha se desliza, bate la izquierda delante, las dos piernas se entrecierran y el

bailarín cae sobre la pierna derecha en *demi-plié* (V *plié*), yendo el pie derecho *sur le cou de pied* de esta pierna detrás. Este *brisé dessus* es generalmente seguido de un *brisé dessous*, p.150. Cuando un salto va acompañado además del vuelo vertical, del vuelo en diagonal se denomina *entrechat-six de volée* (V *entrechat*). Su ejecución es mucho más cómoda si se prepara con un *glissade* (V *glissade*) o por un *coupé* (V *coupé*), pero se practica igualmente partiendo de la quinta posición. En el *entrechat-six de volée*, el bailarín, en quinta posición el pie derecho delante, lanza la pierna al lado a 90°; salta, todo el cuerpo se inclina a la izquierda y las pantorrillas hacen los *battements* que exige el *entrechat-six*, para caer en quinta con el pie derecho delante, p.147.

Guillot-Prudhomeau: Llamamos *entrechats volés* (V *entrechat*) aquellos en que el bailarín que salió de quinta cae sobre un pie en cuarta atrás en *raccourci* (V *raccourci*), p.108. Los *entrechats de volée* se toman al vuelo, es decir a partir de una pierna en el aire, p.108.

Grant: *Volé* indica que el paso después de haber

realizado el batido finaliza sobre una pierna, como po ejemplo en *brisé volé* (V *brisé*), p.123. *Volée*, indica que un paso se ejecuta al vuelo, normalmente precedido de un paso de impulso, y finaliza en quinta posición. Como por ejemplo *entrechat six de volée* (V *entrechat*), p.123.

Challet-Hass: El *brisé de volée* (V *brisé*) se trata de un salto de un pie sobre el otro. Aunque se denomine *brisé*, este paso es la sucesión de un *petit jeté dessus battu* y de un *petit jeté dessous battu* (V *jeté*, V tb *dessus* y *dessous*). Los *brisés* llevan una batería mixta, de cruce y de choque, sin embargo la batería del *brisé de volée* es solamente de cruce, p.29. *Entrechat six de volé:* Este *entrechat* (V *entrechat*) es un *grand assemblé porté* (V *assemblé*) batido dos veces. A partir de la quinta posición pie derecho detrás *demi-plié* (V *plié*), deslizando la pierna derecha en segunda posición en el aire *à la hauteur* (V *à la hauteur*), saltar sobre la pierna izquierda que se aproxima a la pierna derecha para acabar batiéndola cruzándola *dessous*, luego abrir las piernas en primera posición; efectuar otro

cruce, pierna derecha detrás, y abrir las piernas en primera posición; caer a un paso de distancia al lado (o delante o en oblicuo) en quinta posición, *demi-pliée*, pie derecho detrás, p.59.

De Soye: Un salto es llamado *volé* cuando tomado sobre los dos pies finaliza sobre un solo pie en lugar de en los dos, p. 205. El *brisé* (V *brisé*) se llama *volé* cuando finaliza sobre un pie, *dessus* o *dessous* (V *dessus*, V tb *dessous*), p.32. Los *entrechats* (V *entrechat*) se llaman *volés* cuando se hacen con desplazamiento y finalizan sobre un pie; *de volée* cuando se toman a partir de una pierna en el aire, p.87.

Le Moal: Un movimiento, generalmente es llamado *volé* o *volée* cuando tomado o recibido por doble apoyo se termina sobre un apoyo simple como en el *brisé volé* (V *brisé*) o el *entrechat six de volée* (V *entrechat*). En estos casos, las piernas en la ejecución del salto no se encuentra en la vertical sino oblicuamente dando la sensación de un vuelo, lo que justifica el empleo figurado de la expresión, p. 812.

3.4. Análisis de los resultados

El estudio sistemático de las unidades de valor terminológico que aparecen en los repertorios seleccionados nos ha permitido extraer una serie de reflexiones acerca de la naturaleza, tipos de términos, funcionalidad y sentido de la terminología de la danza académica, que exponemos a continuación.

3.4.1. Creatividad y procesos de formación

De acuerdo con la naturaleza del proceso de creación y formación del léxico, hay que destacar obviamente la priorización por la lengua francesa. Como dice Charles Pauli en su tratado *Eléments de la danse* (Leipzig, 1756), “*ces mots et ces termes étant nés avec l'idée et l'imagination d'un Français [Feuillet] seroient fort difficiles à rendre avec autant de précision et d'énergie dans une langue étrangère*” (Centre National de danse, 2000: 18).

El léxico de la danza académica se encuentra en relación de intersección respecto a la lengua estándar, con la que en parte coincide y en parte se diferencia. Una palabra de la lengua común, con un significado real (*cabriole*) o figurado

(*entrechat*), adquiere un sentido propio que lo convierte en un término especializado. Aunque basada en la lengua natural (*assemblé, battement, glissade...*) el significado técnico de sus términos no se encuentra normalmente en un simple diccionario de lengua francesa.

En un rápido análisis, el conjunto de unidades léxicas se genera dando a una palabra existente en lengua general un significado específico. Así pues, tal y como puede comprobarse, estas unidades adquieren un sentido técnico al insertarse en el contexto especializado de la danza académica: “Cuando hablamos de un *bras tendu* (brazo extendido), este término no tiene el mismo sentido en danza clásica que en el lenguaje corriente. Las reglas de la estética lineal (que es la de la danza clásica) eliminan los ángulos. Las articulaciones no deben estar dobladas, ni completamente extendidas, se dice “sostenidas”, con el brazo que forma una línea ligeramente curva. Cuando hablamos de brazo “extendido” en términos clásicos, significa siempre que el codo y la muñeca están ligeramente flexionados (Challet-Hass, 1987: 152).

En líneas generales, en su génesis, la terminología de la danza académica, elaborada primero en las cortes italianas del *Quattrocento*, aunque usufrutuada por las clases dominantes, no pudo tener raíces más humildes. La mayor parte de sus

términos provenían de la vida corriente. El término *cabriole* toma su nombre del vocablo italiano *capriola trecciatta*¹³³. El origen de este movimiento proviene de la imitación del salto que realiza una cabra al estar atada. A finales del siglo XVI será afrancesada por Thoinot Arbeau, en su tratado *Orchésographie* (1588), por *capriole*. Habrá que esperar a la obra escrita de comienzos del siglo XVII para que adquiera su morfología definitiva, *cabriole*. La palabra italiana *intrecciatta*, determinante de *capriola*, se convertirá en un paso independiente, cambiando su categoría gramatical, ya que la palabra que es un adjetivo se convierte en un sustantivo. Además, separado de su base *-cabriole*, del género femenino-, *entrechat*, pasa a ser masculino. *Entrechat*, en 1690, en el *Diccionario universal* de Furetière, es definido ya como paso de danza: *se dit d'un saut dans lequel on passe les jambes l'une par dessus l'autre plusieurs fois pendant que le corps est en l'air*" (Centre National de danse, 2000: 16).

Del examen de la variación diastrática, es decir según el nivel sociocultural en que se genera la terminología, en primer lugar es importante señalar que al normalizarse en un

¹³³ El término *cabriole* es descrito por el milanés Cesare Negri (1536 - 1604), en su obra *Le Gratie d'Amore*, y denominada anteriormente por el maestro italiano Marco Frabizio Caroso (1577- 1605), en su tratado *Il Ballerino*, (1581), como *capriola intrecciatta* (Capítulo 1, epígrafe 3.1.).

ambiente aristocrático adopta términos que se encuentran más cerca del vocabulario de la corte o de la nobleza que del popular. La *révérence* o la expresión *en dehors*, que indica que los pasos han de ser realizados elegantemente con “la punta de los pies hacia afuera”, términos definidos ya en el siglo XVI por los maestros italianos¹³⁴, son un buen ejemplo de las maneras refinadas de la etiqueta cortesana.

Algunos de estos pasos, ideados e interpretados por reyes, aristócratas o nobles, adoptarán la denominación de su creador. El término *royal* se atribuye a la manera de batir el *entrechat* de Luís XIV, que era “mucho más brillante que el resto de los señores”. Por su parte, François César de Roussy (1697), conde de *Sissonne* ha pasado por el inventor de este paso de danza (Pérez - Guelbert, 2006: 79). También, J. C. Ballon noble y bailarín de la corte de Luís XIV, que poseía una gran agilidad, elevación y elegancia al ejecutar saltos en sus danzas, dona su nombre a esta manera de ejecutar los saltos en danza académica. *Avoir du ballon*, se dice de un bailarín que salta y desciende del salto con suavidad.

¹³⁴ Fabrizio Caroso (1577-1605), en su tratado *Nobilità di dame*, nos describe cómo ejecutar la *révérence*. La expresión *in fuori* es definida por Cesare Negri (1536-1604) en su obra *Le Gratie d'Amore* (1602).

Otros términos son creados a partir de la estilización de ciertos pasos que perteneciendo a las danzas folclóricas o de carácter han ido introduciéndose en el vocabulario de la danza académica, como por ejemplo: *pas de bourrée*, *pas de mazurka*; *el pas de polka*... En la obra *Étymologies de la Langue Française*, de Marcel Bernard Julián, encontramos descrita una antigua danza popular francesa de Auvergne, del siglo XVI, bailada por campesinos, la *Bourrée*. En ella, la dama trataba de acercarse al caballero que primero le huía y luego se le aproximaba a su vez, golpeando con fuerza el pie en el suelo y batiendo las manos al mismo tiempo. Alegre, viva y ligera, *la Bourrée*, fue llevada a la corte francesa por Margarita de Valois hija de Catalina de Médicis y tuvo éxito durante todo el reinado de Luís XIII. Pacientemente modelada y refinada, con el nombre de *pas de bourrée*, formará parte del vocabulario de la *Belle Danse*¹³⁵, y será danzada después de la Revolución en los salones:

*Bourrée fagot de menues branches;
danse populaire et folklorique d’Auvergne et*

¹³⁵ Al igual que: *pas assemblé*, *pas balançé*, *pas chassé*, *pas coupé*, *pas emboîté*, *pas glissade* y *pas tombé*, los *pas de bourrée*, se danzaban en las coreografías de la *Belle Danse*. Codificados, bajo la supervisión de Luís XIV, serán expuestos y descritos por R. A. Feuillet, en su tratado *L’Art de d’écrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs* (1700).

des provinces environnantes: Limousin, Berry, etc., devenue également danse de cour au xvie siècle. La bourrée fut introduite à la cour en 1565 par Marguerite de Valois, fille de Catherine de Médicis, et y resta à la mode jusqu'au règne de Louis XIII... lourds et bondissants, ils dansaient à quatre la bourrée. Sans parler, ils avançaient, reculaient, s'entrecroisaient, tandis que les autres chantaient en battant des mains. Et les coups de talon, roulant menu comme baguettes sur tambour, quand il le fallait, sonnaient au plancher, et ébranlaient l'auberge (Bernard Julián, 1982: 150).

Asimismo, en el proceso de creación y formación de los términos, se ha podido registrar cómo la estrecha relación entre la danza y las otras artes ha generado un número reducido de formas cultas. Por regla general, en estos términos existe una clara relación entre su significado original, su forma y su significado en danza académica.

Al vocabulario de la música pertenecen: *adage*;¹³⁶ *allegro*;¹³⁷ *coda*¹³⁸, *contretemps*¹³⁹ y *temps*. De este último término, Philippe Le Moal, en su *Diccionario de la danse*, expone que el vocablo *temps*, utilizado frecuentemente desde los siglos XVI, XVII y XVIII, ha pasado a pertenecer a la terminología de la danza académica como evidencia de los fuertes lazos que unen estas dos artes:

Temps est utilisé dans le sens générique de "mouvement" ou "exercice", comme par exemple "temps de vigueur" (C. Blais), "temps d'adage"... Emprunté au vocabulaire de la musique, c'est précisément par l'intermédiaire de la notion de

¹³⁶ *Adage o adagio: Le mot apparaît sous la forme adagio, emprunt au vocabulaire musical, en même temps que le nouveau style décrit par Carlo Blais dès 1820 » (Le Moal, 1999: 674). En danza académica define una serie de movimientos ejecutados lentamente, en relación a la música que les acompaña.*

¹³⁷ El término *allegro* préstamo del vocabulario musical de la corriente del siglo XIX reemplaza a los términos franceses "*vif*" y "*gai*" utilizados ya en la *Belle Danse*. En la actualidad se utiliza para denominar una serie de movimientos ejecutados con un tiempo vivo y alegre.

¹³⁸ Préstamo del vocabulario musical, adoptado a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

¹³⁹ Préstamo del vocabulario musical, descrito ya en los manuales del siglo XVIII.

“mouvement”, commune aux deux domaines, que le mot passe à celui de la danse. Son usage frequent aux XVIe, XVIIe et XVIIIe témoigne des liens très forts qui unissent alors ces deux arts. Le pas appelés “temps” apparaissent tous antérieurement au XXe siècle, (Le Moal: 8002).

La pintura, la arquitectura y la escultura son la fuente de inspiración de los términos que pertenecen al campo de las artes plásticas como por ejemplo en: *aplomb, arabesque o attitude*¹⁴⁰. En su *Diccionario de la Danse*, Le Moal comenta cómo el arte clásico y la cultura estética neoclásica se hacen presentes en la creación de nuevos términos relacionados con las artes plásticas:

*Les lignes que dessinent les membres
du danseur dans l'espace en prenant des*

¹⁴⁰*Attitude*. D'abord terme des arts plastiques; d'où le sens moderne depuis 1796. Emprunt de l'italien *attitudine*, (qui a aujourd'hui les mêmes sens que le français), emprunt lui-même du latin de basse *aptitūdo,-inis* "aptitude" (Bloch, – Wartburg, 1989: 44). *Attitude*. Inspiré à C. Blasis par la statue de *Mercur*e de Jean de Bologne, elle est définie par lui dès 1820 avec la même contenu corporel que de nos jours (Le Moal, 2008: 679).

poses de sculpture vivante font naître une nouvelle esthétique, celle de l'aplomb et de l'arrêt sur l'image, nécessitant une recherche de plus en plus grande du "fondu" et de "lié". Dès lors, tous les grands maîtres –Vestris, A. Bournonville, M. Petipa, E. Cecchetti, S. Lifar – élaborent des exercices et créent des classes spéciales d'entraînement à cet effet. Attitude. (Le Moal, 2008: 674).

Los términos *arabesque* y *attitude* son codificados por Carlo Blasis en las primeras décadas del siglo XIX: “Los arabescos, en pintura, son los ornamentos compuestos de plantas, de arbustos, de frágiles ramas y de flores, con los que los pintores enriquecen compartimentos, frisos, paneles, etc. En arquitectura, son follajes, tallos que embellecen a menudo los frontones y los entablamentos. El gusto por estos ornamentos nos viene de los árabes, cuyo nombre han conservado [...] Yo puedo enorgullecerme de ser el primero que ha dado la explicación precisa de esta expresión aplicada a nuestro arte (Blasis, 1820:25); “*Attitude* es una adaptación de la muy admirada pose de la estatua de Mercurio de Jean de Boulogne (1580), escultor del Renacimiento italiano que estuvo al servicio de los Médicis” (Blasis, 1968: 36).

Asimismo, en la formación de la terminología de la danza académica a lo largo del tiempo, se ha podido constatar la influencia sociocultural de Italia sobre Francia. Un buen número de términos son préstamos de origen italiano. Entre las formas cultas se encuentran: *adagio* > *adage*; *allegro* > *allegro*; *arabesco* > *arabesque*; *attitudine* > *attitude*; *ballotta* > *ballotté*; *coda* > *coda*; *contrattempo* > *contretemps*; *maneggio* > *manège*. Entre las formas populares heredadas y que han sido modificadas siguiendo las leyes de evolución fonética están: *capriola* > *cabriole*; *capriola trecciata* o *capriola intrecciata*; *recacciata* > *entrechat*; *pallone* > *ballonné*; *pirlo* > *pirouette*.

*Soubresaut*¹⁴¹ del español sobresalto es el único que hemos encontrado de esta lengua.

3.4.2. Tipología y funcionalidad de las unidades léxicas

Desde un punto de vista formal, los elementos de la danza que en conjunto forman el alfabeto de nuestro corpus de estudio se pueden clasificar, según el número de elementos

¹⁴¹ 1369; emprunt comme terme d'équitation, soit du prov. *sobresaut*, soit de l'espagnol, *sobresalto* est composé de *sobre* (*sur*) et de *saut*, du lat. *saltus* (Bloch-Wartburg, 1989: 600)

léxicos, en unidades léxicas simples (un vocablo) y unidades léxicas complejas (dos o más vocablos).

Al igual que las palabras que toman su significado por la combinación de varios morfemas, la composición de los términos que forman el léxico de la danza académica se efectúa asociando las unidades léxicas de base¹⁴², simples (*assemblé, battement, jeté...*) o complejas (*cou de pied, pas de bourrée, rond de jambe...*), a otras unidades léxicas simples o complejas. Se crea, así, una fraseología específica como por ejemplo en:

- *assemblé derrière; assemblé dessus; assemblé en tournant; assemblé battu...*
- *battements tendus simples; battements tendus jetés; battements tendus pour batteries; grands battements jetés; grands battements jetés pointés; grands battements jetés balancés; battements frappés; petits battements sur le cou de pied; battements battus;*

¹⁴² El maestro Cecchetti, en su tratado *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti*, explica cómo con un número determinado de pasos de base son suficientes para crear un número ilimitado de danzas: *Les "pas" de base de la danse ne sont pas nombreux. Comme pour la musique, un petit nombre de notes fondamentales suffisent à créer une infinité de mélodies, pour la danse aussi, quelques pas fondamentaux suffisent à composer un nombre illimité de danses* (Cecchetti, G. 1997: 10).

battements fondus; battements soutenus; battements développés; battements divisés par quarts...

- *jeté fermé; jeté en tournant; jeté passé; jeté battu dessus...*
- *cou de pied devant, cou de pied derrière...*
- *pas de bourrée ballotté; pas de bourrée bateau; pas de bourrée dessus en tournant...*
- *pirouette en arabesque en dedans, pirouette en attitude derrière en dehors...*
- *rond de jambe à terre en dehors, grand rond de jambe en dedans...*

Las unidades léxicas complejas pueden estar formadas por:

- un sustantivo + adjetivo: *battement fondu*
- un sustantivo + adjetivo numeral: *entrechat quatre*
- un sustantivo + locución adverbial: *tour en dehors*
- un sustantivo + participio pasado + participio pasado: *battement développé tombé*
- un adjetivo + participio pasado + locución adverbial + adjetivo: *grand jeté en avant croisé*

- un adjetivo + sustantivo + preposición + sustantivo + preposición + artículo + sustantivo: *double rond de jambe en l'air*.
- un participio pasado + sustantivo: *piqué arabesque*
- un participio pasado + adverbio: *brisé dessus*

Estas unidades léxicas complejas, formadas por dos o más unidades léxicas, por lexicalización se convierten en una unidad del léxico y pueden adquirir:

- un carácter nominal:
 - sustantivo + preposición + sustantivo: *rond de jambe; pas de chat; saut de basque; temps de cuisson*.
 - sustantivo + determinante numeral: *entrechat quatre; entrechat six; entrechat trois*.
 - determinante numeral + sustantivo: *première arabesque; seconde position*.
 - adjetivo + sustantivo: *grand écart*.
 - participio pasado + adjetivo: *relevé lent*.
 - participio pasado + preposición + sustantivo: *passé par terre*.

- un carácter adverbial: (indican y precisan los elementos espaciales de una posición, una pose, un movimiento o un paso):
 - adjetivo + sustantivo: *à la grand hauteur; sur le côté; sur place.*
 - preposición + sustantivo: *à/par terre; en dedans; en face*
 - preposición + participio presente: *en descendant; en remontant; en tournant.*

Igualmente, se convierten en una unidad del léxico las unidades léxicas complejas formadas por una o más de dos unidades léxicas con un carácter nominal, y una o más de dos unidades léxicas con un carácter adverbial:

- sustantivo + preposición + sustantivo + expresión adverbial + expresión adverbial: *rond de jambe à terre en dehors*

Desde un punto de vista funcional, entre las unidades léxicas se establecen relaciones de jerarquía o de inclusión con el fin de precisar su ejecución o de formar un nuevo movimiento o paso. Veamos cómo funciona una relación sintáctica que se establece entre tres unidades léxicas simples que se suceden en la cadena del léxico de la danza académica:

assemblé (unidad léxica base), se une a *battu* (unidad léxica simple que define el movimiento como batido) y a *dessus* (que indica la dirección del movimiento de la pierna), para formar el paso clásico siguiente: *assemblé battu dessus*.

Algunas unidades léxicas simples, como por ejemplo *arabesque*, pueden asociarse a otro término que lo califique o determine: *arabesque croisée*, *arabesque décalée*, *arabesque penchée*... Y a su vez calificar todo movimiento o paso ejecutado en esta pose: *pirouette en arabesque*, *tour piqué en arabesque*, *temps levé en arabesque*...

Estas unidades suelen, en unos casos, anteponerse a la unidad léxica simple o compleja que conlleva mayor carga semántica con el fin de complicar el movimiento o formar un nuevo paso. Por ejemplo en: *demi-plié / grand plié*, o *grand pas de basque sauté*. Así, *grand*, se antepone a *pas de basque* y a *sauté*, con el fin de determinar la gran altura que conlleva la ejecución de este salto. En otras ocasiones se sitúan delante o detrás de la unidad léxica base como por ejemplo en *double assemblé*, *double battement fondu*, *double tour en l'air*... o *cabriole double*.

3.4.3. Cambios gramaticales

En los vocabularios de especialidad, en palabras de Cabré: “todos los términos sin excepción están asociados a una categoría gramatical básica, lo que no impide que cuando aparezcan en el discurso puedan adoptar el funcionamiento de otra categoría. La categoría básica a la que se asocian los términos es la nominal” (Cabré & Feliu, 1998: 31). Por otra parte la danza es acción. Toda acción tiende a expresarse mediante un verbo. En consecuencia son las formas verbales las que denominan la mayor parte de los movimientos de la danza: *assemblé – balancé - ballonné- balloté – brisé – cambré – coupé – chassé - déboulé – dégagé – détiré - détourné - développé – échappé - emboîté - enveloppé - failli – frappé – fondu – fouetté - jeté – passé- penché - piqué – plié – posé- raccourci – ramassé –relevé – renversé - retiré...* Bajo la forma de adjetivos verbales y empleados como sustantivos, se convierten en el nombre de un paso. El verbo *plier* se declinará en un *demi-plié* o un *grand plié*, y la relación de los verbos *jeter* y *battre* servirá para describir un *jeté battu*.

Nuestro lenguaje de especialidad experimenta diferentes cambios gramaticales en sus elementos lingüísticos. Veamos algunos de ellos:

- Las formas adjetivales y verbales pasan a ser sustantivos y denominan una posición (*croisée, effacé, écartée...*); un movimiento (*cambré, passé*) o paso de danza (*assemblé, balancé, ballonné...*).
- La forma adjetival *double* define además un paso compuesto por *sissonne-posé- assemblé*, denominado como *double sissonne*.
- Los adverbios y locuciones adverbiales son empleados para definir una posición un movimiento o un paso de danza como por ejemplo: *de (en) face, dessous, en dehors...*
- Los adjetivos numerales ordinales *première, seconde, troisième, quatrième, cinquième*, definen las posiciones de los pies y de los brazos. En el Método Cecchetti y en el Sistema Vaganova, estos adjetivos clasifican la pose *arabesque: première arabesque, seconde arabesque...*
- Los adjetivos numerales se añaden a la raíz *entrechat* para definir los distintos tipos de *entrechats: entrechat cinq, entrechat quatre, entrechat trois...*

3.4.4. Significado de las unidades léxicas

Desde el punto de vista semántico, como lenguaje gestual, el nombre del movimiento o paso en la danza

académica suele tener relación con su correcta ejecución. Ferdinando Reyna en su *Dictionnaire des ballets* nos define así *balloté*: *Pas appelé ainsi parce qu'il rappelle les mouvements avant et arrière d'une barque sur l'eau, et qui commence par un coupé sauté dessous suivi par un développé effacé. Bras opposé* (Reyna, 1967: 89).

Esto se explica por qué el vocabulario de la danza ha sido escrito para ser interpretado más que para ser leído. La mayoría de sus denominaciones partieron de la explicación de las características del movimiento que establecían los propios maestros de danza. Raoul Auger Feuillet (1660-1710), escribe en su tratado *Chorégraphie ou L'Art de d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700): « Es casi inútil explicar los términos que afectan a la danza, ellos mismos llevan una explicación bastante clara; pero para impedir que no se adquieran otras ideas a las palabras de las que se sirven los Maestros de danza vamos a dar de ellas una explicación” (Feuillet, 1700: f1).

Para el maestro Cecchetti “*la signification du mot nous donne une idée du mouvement de danse* » (Cecchetti, 1998: 139). Veamos a continuación algunos de estos términos que muestran claramente cómo el conocimiento del significado

literal en lengua francesa ayudan a su ejecución correcta. El significado no técnico del término *battement* es una acción repetitiva, una palpitación en danza académica: “Movimiento de una pierna que se separa de la otra muy extendida para colocarse inmediatamente en posición de salida. Cada vez que la pierna entra, hay que golpear el suelo con el pie. Este golpeo y la naturaleza del movimiento han dado la denominación de *battement* » (Cecchetti, 1998: 137). En el término *fouetté*: “[...] deriva su nombre del movimiento que a manera de un latigazo ejecuta la pierna en acción, que saliendo desde la quinta, se impulsa secamente con la punta del pie” (Vaganova, 1961: 167). Lo mismo ocurre con un buen número de términos como por ejemplo:

- *assemblé*: las piernas se reúnen en el momento del salto
- *brisé*: En este movimiento tanto el cuerpo como las piernas rompen el espacio, es decir se colocan en posición oblicua, en diagonal
- *dégagé*: una pierna se libera del peso del cuerpo y el pie se desliza por el suelo en diversas posiciones
- *cambré*: arquear el torso
- *chassé*: paso de desplazamiento en el que un pie debe “cazar” al otro con el fin de ocupar su plaza,

- *en cloche*: la pierna, que pasa constantemente de delante a atrás por intermedio de la primera posición, imita, por su movimiento, una campana sonando a todo vuelo
- *emboîté*: marcha ligera caracterizada por el pasaje de los pies uno justo donde se encontraba el otro, como si tuvieran que ir encajándose
- *glissade*: el mismo nombre indica el carácter deslizante de este paso
- *jeté*: en este movimiento las piernas se lanzan empujando el suelo
- *posé*: es tomar apoyo sobre un pie o los dos, con todo el pie en el suelo, con la pierna extendida; mientras que *piqué*, es tomar apoyo sobre un pie o los dos (en quinta posición) sobre la media punta o las puntas, con la pierna extendida
- *soutenu*: se debe mantener el mayor tiempo posible una posición, una pierna levantada o una actitud cualquiera
- *temps de flèche*: el paso posee un movimiento rápido de las piernas como una flecha

En cuanto al significado técnico, hemos observado las siguientes particularidades:

- Coexisten variantes denominativas en relación de sinonimia para un mismo término sin cambio de significado técnico: *adage/adagio; ailes de pigeon/pistolet; raccourci/retiré; coupé jeté en tournant/tour de reins; en remontant/en reculant...*
- Una vez más, la estrecha relación entre el vocabulario de la danza académica y la música se ve claramente reflejada en el significado técnico de ciertos términos. Por ejemplo en *failli*: “Paso de enlace y de recorrido que se jecuta en el tiempo débil o en anacrusa, dando impulso al paso siguiente [...] (Le Moal, 1999: 725).
- Existen términos con varias acepciones: *en dehors*. (1) Define uno de los principios fundamentales de la danza académica: “con el nombre de *en dehors* se denomina una posición en que se gira la pierna al maximo, hacia afuera, desde la articulación de la cadera, y reconocida en la danza clásica (Vaganova, 1961: 45). (2) Determina el sentido del giro: “cuando nosotros giramos sobre el pie izquierdo en el sentido de las agujas del reloj, es decir, de izquierda a derecha, ejecutamos una *pirouette en dehors*” (Lifar, 1971: 29).

- Algunas unidades de significado especializado que pertenecen a la lengua natural se encuentran lexicalizadas y se convierten en unidades del léxico: « *en croix* es un término que se emplea para determinar algún movimiento realizado sucesivamente en cuarta posición delante, en segunda posición y en cuarta posición detrás, o vice versa. Como por ejemplo, en *battements tendus en croix* » (Grant, 1982: 36).
- El significado de algunos calificativos como *demi* o *grand*, situados delante de un término de danza, es determinado por la naturaleza del término en cuestión. *Demi* puede indicar: (1) que se ejecuta solo la mitad del movimiento o paso (*demi-échappé*); (2) que se reduce la amplitud del paso (*demi-plié*); (3) que el movimiento o paso se toma o se termina sobre una sola pierna (*demi-position*). Indica igualmente, en el plano vertical, las alturas o niveles intermedios que sirven para situar diversas partes del cuerpo unas en relación a las otras (*demi-attitude, demi-hauteur, demi-pointe...*).
- Unos pocos términos han caído en desuso y no se emplean habitualmente en una clase de danza académica, aunque sí que son definidos en diccionarios

de ediciones actuales: *aplomb*¹⁴³ (estado de equilibrio del cuerpo según una alineación vertical, Le Moal, 1999: 677); « *détiré*, es un término que no se emplea habitualmente hoy en día. Designa lo que se llama ahora *le pied à la main* o *le pied dans la main* » (De Soye, 1991: 61).

- En una clase de danza se prioriza economizar el lenguaje. Muchos de sus términos son utilizados de una forma abreviada: El término *changement de pied* es utilizado como *changement* (Grant, 1982: 31).
- Algunos términos codificados ya en el vocabulario de la *belle danse* han pasado a formar parte de otros estilos de danza. Como por ejemplo, el término *tortillé*.
- A partir del último tercio del siglo XX la terminología de la danza académica se encuentra presente en el vocabulario de otras disciplinas como por ejemplo la gimnasia rítmica o el patinaje artístico: “El *temps de flèche* es un movimiento que existe tanto en la danza como en la gimnasia [...] (Guillot-Prumodheau, 1974:

¹⁴³ Como hemos comentado en el Capítulo 1, en el epígrafe 3.3 Blasis, siguiendo el proceso de estilización e idealización, codifica *aplomb* con el significado de equilibrio, de verticalidad y de estabilidad. El término ya se utilizaba en el siglo XVIII, pero con otra grafía *à plomb* (Pappacena, F. 2008: 34).

99). « El *saut de faon* no lleva este nombre en la danza clásica sino en el patinaje artístico. Empieza con un *grand jeté* [...] (Guillot-Prumodheau, 1974: 98).

- Entre las similitudes y diferencias del significado técnico según las escuelas de referencia hemos de destacar que:
 - En las fuentes que han sido traducidas del francés al español algunos de los términos de género femenino han sido tratados en género masculino: “En el *glissade* sin cambio de piernas [...]” (Vaganova, 1961: 127; “[...] el *glissade*, sirve para preparar un salto lateral [...]” (Lifar, 1971: 127; “Los *glissades* son pasos de danza adoptados de la marcha [...] » (Guillot-Prudhomeau, 1974: 54)
 - Debido a la transmisión oral propia de esta disciplina, existen términos con un mismo significado técnico, que cambian su grafía por asimilación fonética según la escuela de referencia: *soussous* (Bourgat, 1948: 77), *sus-sous* (Vaganova, 1961: 143).
 - Un buen número de términos tienen un mismo significado técnico y una diferente denominación según las distintas escuelas: “El *battement dégagé*

lleva el mismo movimiento que el *battement tendu*, pero la pierna se desprende de la quinta posición y, pasando por el *battement tendu* se eleva alrededor de 3 o 4 cm. del suelo» (Cecchetti, 1997: 47); «En los *dégagés à terre*, desde una posición de los pies cerrada, la pierna que se libera desliza en segunda posición o en cuarta posición (delante o detrás) *à terre* [...] El *dégagé à terre* se llama también *petit battement tendu simple* (Challet-Hass, 1987: 19); Los *petits battements dégagés en l'air* se llaman también *petits battements jetés* [...] (Challet-Hass, 1987: 106); “En la escuela rusa *gargouillade* es denominado *rond de jambe doublé* » (Grant, 1982: 58); Los *grands battements en cloche*, se denominan también *grands battements balancés* o *grands battements balançoire* » (Challet-Hass, 1987: 69); El *grand jeté en tournant* es llamado también *grand jeté entrelacé* (Challet-Hass, 1987: 73); *Pas de poisson*, es denominado también *temps de poisson* y *sissonne soubresaut*. (Grant, 1982: 80 y 116); *Déboulés* o *tours chaînés* se llaman indiferentemente *tours chaînés* o *tours*

déboulés (Lifar, 1971:177); Los *déboulés* son medios giros alternados de un pie al otro. También se los llama *tours chaînés* (Guillot-Prudhomeau, 1974: 121); *pas de bourrée bateau* se llama también *pas de bourrée balancé* o *pas de bourrée ballotté*. (De Soye, 1991:21); El *saut de chat* o *pas de chat à l'italienne* [...] se ejecutan con un desplazamiento *sur le côté* [...] (Challet-Hass, 1987: 139).

- Términos con una misma denominación y un distinto significado técnico según las distintas escuelas: El *pas de chat* de la escuela rusa¹⁴⁴ se

¹⁴⁴ Escuela rusa: *Pas de chat*. El carácter delicado del alzamiento del movimiento de las piernas, justifica la denominación de este paso. Desde quinta posición, una pierna semiflexionada se lanza hacia atrás a 45º *croisée*, haciendo simultáneamente *demi-plié* sobre la pierna izquierda, e impulsándose con la pierna izquierda, lanzándola hacia atrás, semiflexionada, en *effacée*, al encuentro de la derecha. Debe haber un instante en que ambas piernas se encuentren juntas en el aire. Caer primero sobre una pierna, luego la otra. El *pas de chat* de la escuela italiana se ejecuta con un movimiento parecido, pero la pierna que actúa al principio se lanza a la segunda posición, (Vaganova, 1961: 117-118). Método Cecchetti: *Pas de chat*. Este paso ha tomado el nombre del gato por su técnica de ejecución que es muy próxima al movimiento típico de este felino. El paso consiste en un salto durante el cual hay que levantar una pierna en *raccourci* hacia el lado; en el momento en que ésta desciende al suelo, la otra sube al *raccourci*, se retiene a la vuelta y desciende al suelo uniéndose a la otra (Cecchetti, 1998: 40).

ejecuta de diferente manera que el *pas de chat* del Método Cecchetti (Grant, 1982: 79).

- La utilización de ciertas expresiones indica que el término ha sido codificado por una escuela en concreto. Así por ejemplo la escuela francesa y el Método Cecchetti se sirven de la expresión *à terre* (*rond de jambe à terre*), y la escuela rusa *par terre* (*rond de jambe par terre*); la escuela francesa y el Método Cecchetti se sirven de las expresiones *à la demi-hauteur*, *à la hauteur* y *à la grande hauteur*, para definir la altura de la pierna en relación al eje vertical del cuerpo, la escuela rusa, prefiere las denominaciones 45º, 90º, 135º...

IV. CONCLUSIONES GENERALES

El estudio de la terminología de la danza académica presenta numerosas dificultades. Su correcta utilización, así como la integración de estos conocimientos en su didáctica son factores estratégicos en el proceso de enseñanza/aprendizaje de esta disciplina.

Esta constatación ha constituido pues el punto de partida de esta investigación. El objetivo principal de la misma se ha centrado en dar cuenta de esta realidad, que ha de ser abordada desde una perspectiva científica con la finalidad de poder paliar así los problemas que presenta.

Para llevar a cabo este estudio se ha tratado de delinear en el tiempo y en el espacio el proceso global en que se genera, codifica y evoluciona la terminología de la danza académica. La tarea central ha consistido en identificar y analizar las unidades terminológicas en el contexto de las tres grandes escuelas de danza académica: la francesa, la italiana y la rusa. Esta tarea central ha culminado con la elaboración de un corpus de estudio en el que se han descrito y analizado dichas unidades. Pero antes de sintetizar los resultados obtenidos, es conveniente explicitar todo un conjunto de decisiones adoptadas en el marco de esta investigación.

Así pues, una de los primeros requisitos que nos hemos impuesto ha consistido en contextualizar la terminología. De ahí que hayamos llevado a cabo un estudio diacrónico que nos ha permitido establecer algunas consideraciones generales que detallamos a continuación. En primer lugar, si bien es cierto que la primera escritura de la danza se elabora en el periodo renacentista italiano, podemos confirmar que la terminología de la danza académica es francesa. Francés es su origen y su carácter internacional permanece firme.

Su vocabulario es el resultado de una larga evolución con tradiciones estables enriquecidas día día, y que prosigue su curso lógico.

A lo largo de su historia, y aún en la actualidad, la transmisión y el posterior conocimiento de la terminología, dependió principalmente de la memoria física y visual de aquellos que la ejercitaban. Como la danza era enseñada oralmente, en sus escritos los maestros utilizan un vocabulario enteramente gestual. Sus términos deben traducir la analogía entre el gesto y la palabra.

En la segunda mitad del siglo XVII, bajo la influencia de Luís XIV, en un momento en el que el clasicismo imponía sus

reglas de precisión, orden y simetría, se genera la codificación del vocabulario de la danza académica.

La influencia de la cultura francesa en la primera mitad del siglo XVIII, la creación del tratado de Feuillet (1700), el establecimiento en París (1713) de la primera escuela para profesionales de la danza, contribuirán a dar a la escuela de danza francesa un rol de referencia duradero que se traduce, sobre todo, en el empleo de la terminología francesa a través del mundo. Gracias a la transmisión y difusión del legado escrito de los maestros franceses, el vocabulario francés de la danza académica adquiere un carácter internacional.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII algunos términos codificados ya en la *belle danse* serán adoptados por la Escuela Bolera, como por ejemplo, *tortillé*.

En el primer tercio del siglo XIX, Italia, vuelve a tomar un papel relevante en la formación y codificación del vocabulario académico. A lo largo del siglo XX, a partir de la obra teórica de Carlo Blasis, se fundarán algunos de los más importantes métodos de enseñanza de danza académica del siglo XX.

Por otra parte, otra de las decisiones adoptadas en este trabajo ha consistido en centrar la atención en el vocabulario

codificado por las tres grandes escuelas de danza académica vigentes hoy en día. Porque aunque la terminología de la danza académica sea un lenguaje internacional, los profesionales de la danza han de ser capaces de discriminar las diferencias de las diferentes escuelas. No es lo mismo pasar una audición en la Habana, en Berlín o Londres. El francés seguirá siendo la base común, pero algunos pasos se denominarán de modo diferente. Nos ha parecido pues interesante delimitar las especificidades de las diferentes escuelas dado que en la actualidad se utilizan en el aula, a veces mezcladas, a veces con pleno desconocimiento. Por no hablar de errores, por ejemplo en la atribución del género de los vocablos.

En todo caso, rastrear la filiación de los términos según escuelas permite extraer conclusiones más completas, si se tiene en cuenta el fenómeno de eclecticismo que existe en la actualidad.

Del examen de la documentación textual representativa de la codificación actual de la terminología (Escuela de ballet de la Ópera de París, la italiana, representada por el Método Cecchetti, y la rusa por el Sistema Vaganova) podemos concluir que la terminología de la danza académica es una materia viva perpetuamente en movimiento que no deja de enriquecerse.

Sus “vocablos franceses”, aprovechando todas las innovaciones que armonicen con su naturaleza, han sabido conjugar tradición y modernidad.

En cuanto a la tipología documental y fuentes primordiales de la terminología de la danza es importante señalar que se observa cada vez más un interés por utilizar con propiedad el vocabulario de la danza académica. En los diccionarios y obras didácticas de danza académica publicadas a finales del siglo XX tales como *Terminologie de la danse classique* (1987) de Jacqueline Challet-Hass, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* de Gail Grant (1982) y *Dictionnaire de la Danse: La danse en Occident, de la Renaissance au XXe siècle*, (1999), dirigido por Philippe Le Moal, encontramos referencias cruzadas a la terminología de las tres grandes escuelas.

Finalmente la decisión de elaborar un corpus de estudio de los términos que conforman el vocabulario de la danza académica viene motivado por el hecho de disponer de forma ordenada y clara las diferentes informaciones lingüísticas de cada una de las unidades terminológicas documentadas.

En efecto, el hecho de disponer de una serie amplia de datos contextuales de una unidad terminológica determinada,

dispuesta mediante una ordenación alfabética, puede constituir un material de referencia para la confección de productos con diferentes finalidades, por ejemplo, como base para proyectos lexicográficos de carácter histórico sobre la terminología; también puede constituir un instrumento óptimo para el estudio, desde el punto de vista diacrónico, del origen e historia en lo que a los términos se refiere. En cualquier caso, puede servir de ayuda a profesionales y amateurs de danza que deseen despejar dudas en cuanto a un uso científico de la terminología.

Por otra parte, el hecho de atender a informaciones establecidas (etimología, fonética, significado literal en lengua francesa, significado no técnico en español y significado en danza académica), viene dado porque entendemos que el estudio de la terminología de la danza académica se concibe desde una perspectiva plural de investigación, en la que distintas disciplinas contribuyen, desde diferentes enfoques, a la elaboración del análisis.

Dicho esto, a partir de la información obtenida en el corpus de estudio podemos establecer unas consideraciones generales.

Regido a partir del principio una forma / un sentido, el trabajo de codificación consigue dotar de una gran precisión al sentido de las palabras y buscar una relación lógica entre su denominación y su significado.

Desde un punto de vista formal, los términos se pueden clasificar según el número de elementos léxicos en unidades léxicas simples (un vocablo) y unidades léxicas complejas (dos o más vocablos).

Desde un punto de vista funcional, entre las unidades léxicas se establecen relaciones de jerarquía o de inclusión con el fin de precisar su ejecución o de formar un nuevo movimiento o paso.

Como lenguaje de especialidad, sus elementos lingüísticos experimentan diferentes cambios gramaticales.

Desde el punto de vista semántico, como se trata de un lenguaje gestual, por regla general el nombre del movimiento o paso en la danza académica nos da una idea del movimiento de danza. El conocimiento del significado literal en lengua francesa ayuda pues a su ejecución correcta.

En una clase de danza la riqueza denominativa que se produce por la variación terminológica puede llegar a suponer un importante obstáculo para la comunicación especializada.

La existencia de diferentes escuelas o métodos de enseñanza y la publicación de sus obras didácticas aumentan el eclecticismo de la terminología de la danza académica. Cada una de ellas tiende a emplear una terminología propia, lo que conlleva por un lado diferentes denominaciones para un mismo movimiento o paso de danza (*pas de chat* o *saut de chat*). Por otro lado, términos con una misma denominación y un distinto significado técnico según las distintas escuelas: El *pas de chat de la escuela rusa* se ejecuta de diferente manera que el *pas de chat* del Método Cecchetti (Grant, 1982: 79).

La utilización de ciertas expresiones indica que el término ha sido codificado por una escuela en concreto: *rond de jambe à terre* (escuela francesa y Método Cecchetti), *rond de jambe par terre* (Sistema Vaganova).

Debido a la transmisión oral propia de esta disciplina, algunos términos con un mismo significado técnico cambian su grafía por asimilación fonética según la escuela de referencia. Como por ejemplo *soussous* (Bourgat, 1948: 77), *sus-sous* (Vaganova, 1961: 143).

No hay que olvidar que nuestro objeto de estudio va más allá del propio campo de la danza ya que desde el último tercio del siglo XX, el vocabulario de la danza académica forma parte del vocabulario de disciplinas deportivas¹⁴⁵ como el patinaje artístico o la gimnasia rítmica.

Finalmente, dado que la danza es un arte totalmente visual y de transmisión oral, se ha visto perjudicado por la falta de una tradición escrita sistemática. Esta tesis responde precisamente al deseo de evitar las aproximaciones fantasiosas o erróneas en el uso de la terminología de especialidad. Como escribe Esquivel en su tratado: « El por qué se le da el nombre de la *cabriole* no lo sé efectivamente, aunque lo he oído hablar, y lo que dicen algunos es, darles el sentido por el mismo nombre de *cabriolas*: porque como son saltos y no hay animal que más salte desde que nace que la cabra, haciendo corcovos y retozos con los pies y las manos, de aquí le vino el nombre de *cabriola* » (Esquivel, 1998: 13-14).

Pero a diferencia de nuestro ilustre citado, que escribía en el siglo XVII, el francés ya no es la lengua franca en nuestro contexto educativo y profesional actual. Desgraciadamente. Es

¹⁴⁵ En la actualidad, la técnica de la danza académica, también se encuentra presente como parte de la preparación física en la natación sincronizada.

decir que debemos trabajar en castellano utilizando una lengua de especialidad en otro idioma que ya no se estudia en la formación reglada. Nuestros alumnos, futuros profesionales, han de hacer frente pues a una doble dificultad, emplear con conocimiento la terminología específica y vencer la incomprensión de la lengua. Pero la dificultad que representa el uso del francés también puede ser leída como una oportunidad. Como una puerta de acceso a la cultura gala. A su lengua, por supuesto, pero también a su cultura y a su historia. De nosotros como formadores e investigadores también depende aprovechar la oportunidad.

En definitiva, esta investigación ha pretendido contribuir a paliar la escasez de estudios científicos sobre la terminología de la danza académica con la finalidad de alcanzar nuestros objetivos docentes y enfrentarnos así a las dificultades que plantea su estudio pues, como afirma Challet-Hass, *une utilisation appropriée du langage et en toute connaissance de cause ne peut qu'aider à la compréhension du mouvement, même si la danse appartient au vaste domaine des communications dites "non-verbales"* (Challet-Hass, 1987: 8).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes documentales sobre la danza

ABAD, A. (2004). *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid. Alianza editorial.

ALEMANY, M^a J. (2009). *Historia de la Danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Valencia. Editorial Piles.

ALEMANY, M^a J. (2012). *Historia de la Danza II. La danza moderna hasta la Segunda guerra Mundial*. Valencia. Editorial Piles.

AMBROSE, K. (1953). *The Ballet-Lover's Companion*. By R. & R. Clark, LTD. Edinburgh. Great Britain.

ARBEAU, Th. (1588). *Orchésographie: Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Langres. Facsímile por Minkoff, Genève, 1972. Accesible en: <http://graner.net/nicolas/arbeau/orcheso12.php#pieds>. [Último acceso: 12/01/15].

AVANT-SCENE (L') (1981). « Danses Medievales, Coppélia, Douglas Dunn, Pulcinella ». Paris. *Ballet Danse*, nº 4, nov.-janv.

BALUKIN, E.P. (1987). *Ballet Clásico para Varones*. Moscú. Instituto Teatral del Espectáculo. A.B. Lunacharco.

BARRI, A. (2009). *Terminología de la danza académica*. Synergies Espagne, nº 2, pp. 181-189. Coordonné par Sophie Aubin. Revue du Gerflint. Accesible en: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Espagne2/espagne2.html> [Último acceso: 4/02/15].

BARRI, A. (2010). *La terminología de la danza clásica en el aula: La webquest como actividad didáctica*. Anales de Filología Francesa, nº 18, pp. 45-54. Universidad de Murcia. Ed. Editum. Accesible en: <http://digitum.um.es/xmlui/image/blank.gif> [Último acceso: 24/02/15].

BEAUMONT, C. (1973). *A Second Primer of Classical Ballet (Cecchetti Méthod) for children*. London. Great Britain by Cox and Wyman Lid.

BEYREs De I. (1946). *Historia de la danza*. Barcelona. Editorial Vives.

BLASIS, C. (1820). *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse*, Milán. Facsímil, 1969. Bologna. Arnaldo Forni.

BLASIS, C. (1866). *Nouveau Manuel Complet de la Danse*. Paris. Librairie Encyclopédique de Roret, Accesible en: www.libraryofdance.org/manuals/ [Último acceso: 16/01/2015].

BLASIS, C. (1968). *An Elementary Treatise Upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*. Inc. New York. Dover Publications.

BLASIS, C. (2007). *Traité de l'art de la danse. Petite bibliothèque des arts*. Roma. Gremese Editore. Accesible en: <http://books.google.es/books?id=tRn> [Último acceso: 3/02/15].

BOURCIER, P. (1981). *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona. Editorial Blume.

BOURGAT, M. (1948). *Technique de la Danse*. Paris. Universitaires de France, Presses.

CAHUSAC, L. (1754). *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Accesible en: <http://books.google.es/books/about/>[Último acceso: 10/05/14]

CAROSO DA SERMONETA, F. (1581). *Il Ballarino*, Venecia. Edición facsimilar, 1967, New York Broude Brothers.

CAROSO DA SERMONETA, F. (1600). *Nobilita di Dame*, Venecia. Edición facsimilar, 1970, Bologna, Forni.

CECCHETTI, G. (1997). *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Vol.1*. Rome. Gremese Editore.

CECCHETTI, G. (1998). *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Vol.2* Rome. Gremese Editore.

CECCHETTI, G. (2003). *Manuale Completo di Danza Classica, Método Enrico Cecchetti vol.1-vol.2*. Roma. Gremese.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE (2000). *L'Histoire de la Danse. Repères dans le cadre du diplôme d'État*. Cahiers de la Pédagogie. Paris. Nouvelle Imprimerie Laballery.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, Cuadernos de Pedagogía, Notación. Accesible en: <http://www.cnd.fr/newsletter/DP-Ecritures-mouvement.pdf> 'bn' [Último acceso: 5/02/15].

CHALLET-HASS, J. (1987). *Terminologie de la danse classique*. Paris. Amphora.

COHEN, S. J. (2004). *International Encyclopedia of Dance*. Volume 1. New York. Oxford University Press.

COMPAN, CH. (1787) *Dictionnaire de danse*. Caillau, Paris. Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

COSENTINO, E. (1967). *Nueva fórmula de la escuela clásica del ballet*. Internacional de Artes. Publicaciones. Buenos Aires.

CRAINE, D. & MACKRELL, J. (2010). *Oxford Dictionary of Dance*. New York. Oxford University Press.

DA PIACENZA, D. (1455). *De Arte saltandi & choreas ducenci*. París, BNF, fond. fr. nº 5699.

DE SOYE, S. (1991). *Les verbes de la danse*. Paris. L'Arche.

DIXON, P. (1995). *Danza histórica: Del Medievo a la Basse Danse Francesa (s. XV)* (Traducción de Carlos Blanco). Zaragoza: Carlos Blanco.

ESTEBAN, C. (1993). *Ballet, Nacimiento de un Arte*. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L. Madrid.

ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS. Accesible en: <http://universalis.fr/encyclopedie/cotillon-danse> [Último acceso: 4/01/15].

ENCYCLOPÉDIE, OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS. (1751). Accesible en: Accesible en:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm> [Último acceso: 10/01/2015]

ESQUIVEL, J. (1642). *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla. Facsímil 1998, por Librerías Paris-Valencia.

FERRIOL Y BOXERAUS, B. (1745). *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica. R/7885. Accesible en: <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ve> [Último acceso: 04/02/14]

FEUILLET, R. (1700). *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris. Reéd. 1983. Forni. Bologne.

GIMÉNEZ, C. (2001). *La danza contemporánea en la Comunidad Valenciana* (los primeros pasos). Valencia. Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

GIMÉNEZ, C. (2010). *La investigación en danza en España. 2010*. Valencia. Ediciones Mahali.

TECHICAL MANUAL AND DICTIONARY OF CLASSICAL BALLET. Dover Publications, INC. Third Revised Edition. New York. Accesible en: <http://www.andalon.net/lexico.html> [Último acceso: 04/02/15]

GUILLOT, G. & PRUDHOMMEAU, G. (1969). *Grammaire de la Danse Classique*. Paris. Hachette.

GUILLOT, G. & PRUDHOMMEAU, G. (1974). *Gramática de la Danza Clásica*. Buenos Aires. Hachette.

GUILLOT, G. & PRUDHOMMEAU, G. (1976). *The Book of Ballet*. Prentice-Hall, INC. New Jersey. Englewood Cliffs.

HERNÁNDEZ, A. (2009). *La danza académica y su metodología. Nivel Elemental*. Valencia. Ediciones Mahali, S.L.

HERNÁNDEZ, A. (2014). *La danza académica y su metodología. Nivel Medio I*. Valencia. Ediciones Mahali, S.L.

HERRERA, F. Y WEBER, M. (1995). *Dictionnaire de la Danse*. Valencia. Editorial Piles, S.A.

HORTS, L. (1966). *Formas preclásicas de la danza*. Buenos Aires. Editorial Universitaria.

KOSTROVITSKAYA, V. (1981). *100 Lessons in Classical Ballet*. New York. Eighth Limelight Editions.

LANCELOT, Fr. (1995). *La Belle Danse: Catalogue raisonné*. Paris. Van Dieren Éditeur.

LAUZE, F. de (1623). *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*. Facsimilé de l'édition de Paris, 1977. Genève, Minkoff.

LE MOAL, Ph. (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris. Larousse.
Accesible en:
gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f2.image.langES
[Último acceso: 09/01/15].

- LIFAR, S. (1952). *La Danza*. Buenos Aires. Ediciones Siglo XX.
- LIFAR, S. (1968). *La Danza*. Barcelona. Editorial Labor.
- LIFAR, S. (1971). *Danza Académica*. Madrid. Talleres Gráficos de Escelicer.
- MANUSCRITO DE BRUSELAS, ed. Ernest Closson, *Le Manuscrit dit des Basses Danses* de la Bibliothèque de Bourgogne, Bruselas, 1912. Facsimilé de l'édition de Paris, 1976. Genève, Minkoff.
- MARIEMMA, (1997). *Mis caminos a través de la danza*. Tratado de danza española. Madrid. Fundación Autor.
- MATAMORO, B. (1998). *El Ballet*. Madrid. Acento Editorial.
- MATAMOROS, E. (2008). *Augusto Bournonville. Historia y Estilo*. Madrid. Ediciones Akal. S.A.
- MESSERER, A. (2007). *Classes in classical ballet*. New York. Published by Limelight Editions.
- MINGUET E YROL, P. (1758). *Arte de Danzar a la Francesa*. Madrid. BN Madrid.
- MINGUET E YROL, P. (1764) (3ª edición). *Arte de Danzar a la Francesa*. Madrid. BN.
- NEGRI, C. (1602). *Le Gratie d'Amore*. Milan. Edición facsimilar, 1985. Stanford University.

NEGRI, C. (1604). *Nuove invetioni di balli*, Milan. Edición facsimilar. Madrid, BNM M670.

NOVERRE, J. G. (1760). *Lettres sur la Danse et sur les ballets*. Reed. 1985. Ciudad de la Habana, Cuba. Editorial Arte y Literatura.

OSSONA, P. (1984). *La educación por la danza: enfoque metodológico*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

PAPPACENA, F. (2003) *Teoria della Danza Classica vol.1, posizioni, pose, ports de bras*. Roma. Gremese Editore.

PAPPACENA, F. (2008). *Carlo Blasis. Trattato dell'arte della danza*. Piccola Biblioteca delle arti. Roma. Gremese Editore.

PARIS, C. & BAYO, J. (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

PÉREZ M. E. & GUELBERT V. (2006). *Diccionario de Ballet*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

PUIG, A. (1951). *Ballet y Baile Español*. Barcelona. Montaner y Simón, S.A.

RAMEAU, P. (1725). *L'Abbrégé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Chez l'auteur, faubourg St. Germain, Paris. Accesible en: <https://archive.org/details/abrgdelanouv00rameuoft> [Último acceso 26/02/2015].

RAMEAU, P. (1725). *Le Maître à danser*. Chez Jean Villette, Paris. Facsimile 1967, Broude Brothers, New York. Accesible en: York University Libraries: <https://archive.org/details/lematredanserq00rameuoft>. [Último acceso: 14/02/15].

REYNA, F. (1967). *Dictionnaires des Ballets*. Paris. Librairie Larousse.

REYNA, F. (1981). *Historia del Ballet*. Madrid. Daimon.

RODRÍGUEZ, R. (2009). *La educación en valores a través de la danza en las enseñanzas regladas y el el folklore. Propuesta educative para el ámbito de los estudios oficiales de danza*. Universidad Nacional de educación a distancia.

ROJO DE FLORES, F. (1793) *Tratado de recreación instructiva sobre la danza; su invención y diferencias*. Madrid. Imprenta Real.

RYMAN, R. (1997). *Dictionary of Classical Ballet Terminology*. London. Royal Academy of Dancing.

SAINT-HUBERT, N. (1641). *De la manière de composer et faire réussir les ballets*. Facsimilé de l'édition de Paris 1993. Genève, Minkoff.

SALAZAR, A. (1950). *La danza y el ballet*. Méjico. Fondo de cultura económica.

SHAW, B. (1980). *Primeros pasos en ballet*. Barcelona. Parramón.

STEPANOV, V. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humana u moyen des signes musicaux*. Paris. Librairie P. Vigot,

STUART, M. (1952). *The Classic Ballet: Basic Technique and terminology*. New York. Knopf.

SUE L. & PACKER, M. (1982). *Manual de Danza*. Madrid. EDAF.

TRATADO DE CERVERA. Facsímil en Carreras y Candi, F.: *Folklore y costumbres de España*, 2ª ed. (Barcelona, 1934) el manuscrito de Cervera (c. 9085. Codex Magliabecchiana-Strozziano XIX. nº 972. nº 203. NYPL. 1934).

TOULOUZE, M. (1456?) *L'Art et instruction de bien danser*. Edición de Victor Scholderer, 1936, Londres. Royal Collage of Physicians.

VAGANOVA, A. Y. (1945). *Las Bases de la Danza Clásica*. Buenos Aires. Ediciones Centurión.

VAGANOVA, A. Y. (1961). *Las Bases de la Danza Clásica*. Buenos Aires. Ediciones Centurión.

VAGANOVA, A. Y. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet, Russian Ballet Technique*. New York. Inc. Dover Publications.

VAGANOVA, A. Y. (1993). *Principes du Ballet Classique: Technique du Ballet Russe*. Paris. Cité de la Musique.

VAILLANT, L. (1942). *Histoire de la Danse*. París. Éditions d'Histoire et d'Art.

WARD, G. (1989). *Classical Ballet Technique*. State of Florida, University Press of Florida.

Obras de Terminología, Lexicología y Semántica

CABRÉ, M.T. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona. Antártida.

CABRÉ, M.T. & Feliu, J. (2001). *La terminología científico-técnica: reconocimiento, análisis y extracción de información formal y semántica*. Barcelona. Institut Universitari de Lingüística Aplicada.

GREIMAS, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris. Larousse.

LEHMANN, A. & MARTIN-BERTHET, F. (1998). *Introduction à la lexicologie, sémantique et morphologie*. Paris. Dunod.

PICOCHÉ, J. (1982). *Précis de lexicologie*. Paris. Nathan.

Diccionarios etimológicos, monolingües, bilingües y obras de historia de la lengua francesa

BERNARD, M. (1862) *Les principales étymologies de la Langue Française*. Universidad de Oxford. Digitalizado 27 de Junio 2007 [Último acceso: 24/01/15].

BLOCH, O. & WARTBURG, W. Von. (1989). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris. Presses Universitaires de France.

CENTRE NATIONAL DES RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Accesible en: <http://www.cnrtl.fr/definition/> [Último acceso: 8/02/15].

DICTIONNAIRE DE L'ANCIENNE LANGUE FRANÇAISE ET DE TOUS SES DIALECTES DU IXe AU Xe SIECLE. Frédéric Godefroy, 1880-1895. Accesible en: <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/> [Último acceso: [19/02/15].

DICCIONARIO ESPAÑOL-FRANCÉS wordreference.com. Accesible en: www.wordreference.com/esfr/ [Último acceso: 19/01/15].

DICCIONARIO ESPASA GRAND: español-francés francés-español (2000). Madrid. Espasa-Calpe S.A.

DICCIONARIO FRANCÉS-ESPAÑOL en línea –Larousse – Larousse.fr. Accesible en: www.larousse.com/es/diccionarios/frances-español/ [Último acceso: 15/01/15].

DICCIONARIO LAROUSSE BIOGRAFÍAS. Accesible en: <http://www.larousse.fr/archives/danse/page/461>. [Último acceso: [12/02/15].

DIZIONARIO ITALIANO - Spagnolo / Italiano / (1997). Milano. Editore Ulrico Hoepli.

GARCIA-PELAYO y GROSS, R. (2006). *Gran diccionario español-francés, francés español*. Barcelona. Larousse.

GARCIA-PELAYO y GROSS, R. & TESTAS, J. (1991). *Dictionnaire moderne français-espagnol*. Barcelona. Ediciones Larousse, S.L.

GREIMAS, A.J. (1968). *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*. Paris. Librairie Larousse.

GREIMAS, A.J. (1979). *Dictionnaire de l'ancien français, le Moyen Âge*. Paris. Larousse.

LAROUSSE (2000). *Dictionnaire du Français d'aujourd'hui*. Paris. Éditions Larousse / Her.

LAROUSSE, (2009). *Diccionario General español-francés/français-espagnol*. Barcelona. Larousse Editorial, S.L.

LE LITRE, *Dictionnaire de la langue française*, par É. Littré. Accesible en: <http://www.littre.org/> [Último acceso: 18/02/15].

LE NOUVEAU PETIT ROBERT 1, (1993). *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Montréal. Dico Robert.

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (2000). Paris. Larousse.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE (TFL) (1994). Paris. Gallimard. Accesible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. [Último acceso: 20/01/15].

PETIT ROBERT 2, (1997). *Dictionnaire Universel des Noms Propres*. Le Robert 107, Paris. Le Robert.

PICOCHÉ, J. (1994). *Dictionnaire Étymologique du Français*. Paris. Les Usuels du Robert Poche.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, (2001). Madrid. Espasa-Calpe.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Accesible en: www.rae.es/recursos/diccionarios/drae. [Último acceso: 27/02/15].

SOURIAU, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris. Editions Presses universitaires de France.

THE OXFORD- DUDEN PICTORIAL SPANISH & ENGLISH DICTIONARY (1991). Oxford. Clarendon Press.

WALTER, H. (1994). *L'Aventure des Langues en Occident*. Paris. Éditions Robert Laffont, S. A.

WARTWURG, W.V. (1971) (Dixième Edition). *Évolution et structure de la langue française*. Berne. Editions A. Francke S.A.

LEGISLACIÓN

Decreto 128/2002, de 30 de julio, del Gobierno Valenciano, por el que se establece el currículo de las enseñanzas del Grado Superior de Danza en la Comunidad Valenciana y se regula la prueba de acceso a estos estudios (DOGV Núm. 4308/6.08.2002).

Decreto 128/2003, de 11 de julio, del Consell de la Generalitat, por el que se crea el Conservatori Superior de Dansa de Valencia (DOGV Nº 4546, de 17 de julio de 2003).

Decreto 156/2007, de 21 de Septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Profesionales de

Danza y se regula el acceso a estas enseñanzas (DOCV Núm. 5606/25.09.2007).

Decreto 157/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Elementales de Danza y se regula el acceso a estas enseñanzas (DOCV Núm. 5606/ 25.09.2007).

Decreto 48/2011, de 6 de mayo, del Consell, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores y se determina el marco normativo para la implantación de los planes de estudios correspondientes a los títulos oficiales de graduado o graduada en las diferentes enseñanzas artísticas superiores, en el ámbito de la Comunitat Valenciana de las Enseñanzas Elementales de Danza y se regula el acceso a estas enseñanzas (DOCV Núm. 6517/ 10.05.2011).

Ley Orgánica General del Sistema Educativo, de 3 de octubre de 1990 (BOE nº238, de 4 de octubre).

Ley Orgánica 9/1995, de 20 de Noviembre, sobre participación, evaluación y gobierno de los centros docentes (BOE nº278, de 21 de noviembre).

Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (BOE nº 307, de 24 de diciembre).

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE Nº 106, de 4 de mayo de 2006).

Ley 8/2007, de 2 de marzo, de la Generalitat, de ordenación de centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y de la creación del Instituto Superior de enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana (DOCV Núm. 5.466/ 08.03.2007).

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa de (BOE Nº 295, de 10 de diciembre de 2013).

Orden 26/2011, de 2 de noviembre, de la Consellería de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudio de los centros de enseñanzas artísticas superiores de danza dependientes del ISEACV, conducentes a la obtención del título de Graduado o Graduada en Danza (DOCV Núm. 6648/ 10.11.2011).

Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley orgánica, de 3 de mayo, de educación. (BOE Nº 295, de 10 de diciembre de 2013).

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación (BOE Nº 259, de 27 de octubre de 2009).

Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación (BOE Nº 137, de 5 de junio de 2010).

Real Decreto 898/2010, de julio, por el que se modifica el Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley orgánica, de 3 de mayo, de educación. (BOE Nº 295, de 10 de diciembre de 2013).

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Portada de *L'art et instruction de bien danser* de Michel de Toulouse (1496?). Edición de Victor Scholderer, 1936. Londres, Royal Collage of Physicians.

Ilustración 2. Portada *Nobiltà di dame* de Fabritio Caroso (1600) Venecia, Edición facsimilar, 1970, Bologna, Forni.

Ilustración 3. *Le Gratie d'Amore*. Cesare Negri (1602), f 34. Edición facsimilar, 1985, Stanford University.

Ilustración 4. *Las posiciones de los pies. L'Orchésographie* deThoinot Arbeau (1588). Accesible en: <http://graner.net/nicolas/arbeau/orcheso12.php#pieds>. [Último acceso : 12/01/2015]

Ilustración 5. Portada. *Chorégraphie ou l'art de d'écrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Feuillet (1700). Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 6. *Préface. Chorégraphie*, Feuillet (1700). Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 7. *Chorégraphie*, Feuillet (1700) f1. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 8. Descripción de las posiciones de los pies. *Chorégraphie*, Feuillet (1700) f3. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 9. Descripción de las posiciones de los pies. *Chorégraphie*, Feuillet (1700) f4. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 10. Descripción de las posiciones de los pies. *Chorégraphie*, Feuillet (1700) f5. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 11. Descripción de los pasos de la danza. *Choréographie*, Feuillet (1700) f6. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 12. Descripción de los pasos de la danza. *Choréographie*, Feuillet (1700) f6. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 13. *Du Pas Simple et du Pas Composé.* *Choréographie*, Feuillet (1700) f36. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 14. Descripción de los pasos. *Choréographie*, Feuillet (1700) f36. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 15. Tabla de los *Coupés.* *Choréographie*, Feuillet (1700) f48. Reéd. 1983. Forni, Bologne.

Ilustración 16. *Des Ports de Bras, et de leurs mouvements.* *Choréographie*, Feuillet (1700) f89.

Ilustración 17. Portada de *L'Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danse de ville* de Pierre Rameau (1725). Accesible en: <https://archive.org/details/abrgdelanouv00rameuoft> [Último acceso 26/02/2015].

Ilustración 18. Portada de *Le Maître à Danser.* Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967.

Ilustración 19. Las cinco posiciones de los pies. *Le Maître à danser*, Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 9.

Ilustración 20. *Des Battements de diferentes façons.* *Le Maître à danser*, Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 190.

Ilustración 21. Cómo realizar el pas coupé. Le Maître à danser, Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 134.

Ilustración 22. Des Piroüettes. Le Maître à danser, Pierre Rameau (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 148.

Ilustración 23. De la manera de mantener el porte una señorita al caminar. Le Maître à Danser, Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 41.

Ilustración 24. Du ceremonial que l'on observe au grand Bal du Roy. Le Maître à Danser, Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 48.

Ilustración 25. Representación del Minueto. Le Maître à Danser, Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 90.

Ilustración 26. De la manera de hacer un pas de bourrée o fleuret una señorita. Le Maître à Danser, Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 122.

Ilustración 27. Origen de la Gavote, la Bourré, el Menuet y el Passepied. Le Maître à Danser, Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 131.

Ilustración 28. De la manera de hacer los brazos. Le Maître à Danser. Pierre Rameau, (1725). Facsimile Broude Brothers, New York, 1967: 214.

Ilustración 29. Del Demicopè. Arte de Danzar a la Francesa. Pablo Minguet e Irol, (1758). BN Madrid.

Ilustración 30. Primera Figura para bailar el Minuete. Arte de Danzar a la Francesa, Pablo Minguet e Irol, (1758). BN Madrid.

Ilustración 31. Portada de la tercera impresión de *Arte de Danzar a la Francesa*. Pablo Minguet e Irol, (1764).

Ilustración 32. Portada de *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1751). Accesible en: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm> [Último acceso: 10/01/2015]

Ilustración 33. Portada del *Libro I* de *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Louis de Cahusac, (1754). Accesible en: <http://books.google.es/books/about/> [Último acceso: 10/05/14].

Ilustración 34. Portada del *Dictionnaire de Danse*. Charles Compan, (1787). Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

Ilustración 35. Entrada de *coupé*. *Dictionnaire de Danse*. Charles Compan, (1787). Accesible en: <http://openlibrary.org/books/OL23357226M/> [Último acceso: 22/01/15].

Ilustración 36. Fresco decorativo de la época napoleónica representando una Bacanal (viva danza en honor a Baco). Carlo Blasis. *Trattato dell'arte della danza*. Pappacena, 2008: 34.

Ilustración 37. Portada del *Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza*. Carlo Blasis. Milán, 1820. Facsímil, 1969. Arnaldo Forni, Bologna.

Ilustración 38. Portada de *Nouveau Manuel Complet de la Danse*, C. Blasis (1866). Paris. Librairie Encyclopédique de Roret.

Accesible en: www.Libraryofdance.org/manuals/ [Último acceso: 16/01/2015].

Ilustración 39. La célebre estatua del Mercurio de Boulogne. A izquierda: la versión de Florencia (1580); en el centro: la versión de Viena (1580); a la derecha: la reproducción vienesa en el tratado. Carlo Blasis. *Trattato dell'arte della danza*. Pappacena, 2008: 42.

Ilustración 40. El pintor italiano Casartelli, ilustrador del libro, reproduce la versión de la estatua de Boulogne, conservada en la actualidad en el museo de Viena. *Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza*. Blasis, 1968: 36.

Ilustración 41. Principales posiciones y sus derivados. *Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza*. Blasis, 1968: 37.

Ilustración 42. Posiciones ovaladas, ligeras y suaves de los brazos. *Tratado elemental, teórico y práctico del Arte de la Danza*. Blasis, 1968: 36.

Ilustración 43. *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti*. Grazioso Cecchetti, Volumen 1, 1997 - Volumen 2, 1998.

Ilustración 44. *Seconde à la hauteur – quatrième devant à la demi-hauteur*. *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti*. Cecchetti, 1997: 27.

Ilustración 45. 4 de las 8 direcciones de base codificadas por Cecchetti: *effacée; à la seconde; à la quatrième derrière y épaulée* *La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti*. Cecchetti, 1997: 32.

Ilustración 46: Détiré à la seconde y détiré à la barre. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 138.

Ilustración 47: Première arabesque ouverte - première arabesque croisée – deuxième arabesque ouverte y deuxième arabesque croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 95.

Ilustración 48: Troisième arabesque ouverte y troisième arabesque croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 96.

Ilustración 49: Quatrième y cinquième arabesque ouverte y croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 97.

Ilustración 50: Attitudes face au public – attitude ouverte - attitude croisée. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1997: 98.

Ilustración 51: Tire-bouchon avec ou sans plié. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1998: 87.

Ilustración 52: División de la sala. La Danse Classique Manuel Complet de la Méthode Cecchetti. Cecchetti, 1998: 94.

Ilustración 53: Portada de la primera edición en español de Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1945.

Ilustración 54: Portada de la segunda edición en castellano de Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961.

Ilustración 55: Los puntos fijos de la escena. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 27.

Ilustración 56: Alphabet des mouvements du corps humain.
Vladimir Stepanov (1892).

Ilustración 57: Las posiciones fundamentales de los pies.
Vaganova, 1961: 37.

Ilustración 58: Las direcciones del cuerpo en el espacio. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 42.

Ilustración 59: Battements divisés en quarts en dehors. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 61.

Ilustración 60: Primer Port de Bras. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 70-71.

Ilustración 61: Las attitudes francesa, rusa e italiana. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 81.

Ilustración 62: Arabesques. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 81.

Ilustración 63: Jeté passé en avant. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 107.

Ilustración 64: Pas de chat. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 118.

Ilustración 65: Pas de ciseaux. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 123.

Ilustración 66: Entrechat de volée. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 137.

Ilustración 67: Sus-sous. Las Bases de la danza clásica.
Vaganova, 1961: 143.

Ilustración 68: Giro desde dégagé en dedans. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 153.

Ilustración 69: Renversé en dehors. Las Bases de la danza clásica. Vaganova, 1961: 166.

Ilustración 70: Portada del libro de Balukin *Ballet Clásico para varones* (1987).

Ilustración 71: Double battement tendu. Balukin, 1987: 21.

Ilustración 72: Battement relevé lent. Balukin, 1987: 40.

Ilustración 73: Passé par terre Balukin, 1987: 67.

Ilustración 74: Portada *Le basi della danza classica*, de A. Alberti y F. Pappacena (2007).

Ilustración 75: Portadas de *La Danza Académica y su Metodología Nivel Elemental* (2009) y *La Danza Académica y su Metodología Nivel Medio I* (2014) de África Hernández.

Ilustración 76: Sexta y séptima posición de los brazos. *Danza Académica.* Lifar, 1971: 25.

Ilustración 77. Aplicación de la sexta posición de los pies. *Danza Académica.* Lifar, 1971: 40.

Ilustración 78. Aplicación de la séptima posición de los pies. *Danza Académica.* Lifar, 1971: 41.

Ilustración 79. Primera arabesque. Danza Académica. Lifar, 1971: 85.

Ilustración 80. Arabesque inclinée. Danza Académica. Lifar, 1971:81.

Ilustración 81. Demi-seconde; seconde à la demi-hauteur; seconde à la hauteur. Demi-troisième. Guillot & Prudhomeau, 1974: 27.

Ilustración 82. Posiciones: *épaulée* y *à la quatrième derrière* de *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Accesible en: <http://www.michaelminn.net/andros/index.php?technique> [Último acceso: 19-01-2015]

Ilustración 83. Cuadro sinóptico de las posiciones de los brazos según las tres grandes escuelas. Le Moal, 1999: 777.

Ilustración 84. Alfabeto Fonético Internacional. Dictionnaire Moderne Français – Espagnol. Garcia-Pelayo y Gross, 1991.