



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

El Rey baila. Órbita social performativa en torno al cuerpo de Luis XIV

Zuain, Josefina

El Rey baila. Órbita social performativa en torno al cuerpo de Luis XIV

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606005>

El Rey baila. Órbita social performativa en torno al cuerpo de Luis XIV

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

Resumen: Este artículo analiza los elementos narrativos, simbólicos y coreográficos que conforman el monumental Ballet de la Nuit, presentado durante 1653 para la corte de Luis XIV, en aquel momento bajo la gestión de Mazarin. El poder absolutista es centralizado en el cuerpo de Luis XIV, donde la corte barroca halla un terreno sumamente fértil para su desarrollo y sus conductas. ¿Cuáles son los artificios simbólicos que se activan en torno a Luis XIV y que apuntan a la utilización del ballet como vía de representación ideológica?, ¿cómo se da forma y existencia a un poder unificado y centralizado en el cuerpo de un representante?

Abstract: This article analyzes the narrative, symbolic and choreographic elements that make up the monumental Ballet de la Nuit, presented during 1653 for the court of Louis XIV, at that time under the management of Mazarin. The absolutist power is centralized in the body of Louis XIV, where the baroque court finds an extremely fertile ground for its development and conduct. What are the symbolic devices that are activated around Louis XIV and that point to the use of ballet as a means of ideological representation? How is a unified and centralized power given form and existence in the body of a representative?

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 26 Noviembre 2020

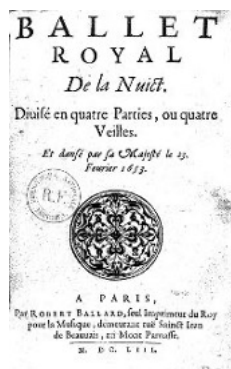
Aprobación: 11 Mayo 2021

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606005>

Introducción

Una batalla. Una noche desorganizada. Escenas de persecución de brujas y demonios: los cuerpos de los perdidos de la sociedad de las buenas costumbres han amenazado y tentado al buen cortesano que observa enfiestado y probablemente un poco inconsciente a esta altura del gran evento. De la nada. Del suelo. De un hueco. De un agujero. Del mundo supraterráneo o del otro lado del mundo, aparece un cuerpo. Una parafernalia tecnológica eleva al monarca. El sol acompaña su elevación, que sabemos lenta, al ritmo del surgimiento del Rey. Han pasado alrededor de doce horas de espectáculo. Fiesta. Encuentro. No es clara la distinción entre los participantes y la escena. Cada miembro de la corte tiene sus tareas y lugares. Cada cuerpo, a merced de sus posibilidades perceptivas y afectivas, ha transitado el tiempo de este espacio social plagado de emergentes (no emergencias). Se asoman los rayos del sol. Cada partícula lumínica que atraviesa el polvo de una noche revoltosa, alumbrando un porvenir de luz. Lo claro (la clarividencia) se impone sobre un fondo de temores (y seducciones) montado durante la oscuridad de la noche. Una noche que ha recolectado todas las figuras sociales de “lo malo” es ahora iluminada por “el bien”. El monarca está haciéndose presente. Su cuerpo, erguido sobre una plataforma que lo eleva, realiza el mismo recorrido que el sol: aparece sobre el horizonte visual. Ilumina el mundo. El cuerpo no entra en órbita porque es el centro mismo de todos los movimientos. Su aparición, desde el fondo de la tierra (o desde

fuera), pone a la sociedad en movimiento en torno de sí. El astro rey, el sol monarca, la luz de la corte inicia su relación gravitatoria con su entorno social. El rey baila.



Ballet Royal de la Nuit. Dividido en cuatro partes o cuatro viglias. Danzado por Majestad, 23 de febrero de 1653. Parte I. Escrita por Benserade

Escenario heliocéntrico

Los investigadores suelen seguir considerando a la modernidad como una edad, o una cultura, o una fórmula económico-material que se impone en calidad de progreso y fractura sobre tendencias supuestamente oscuras y estancadas de una eterna y homogénea “cultura” medieval. La modernidad aparece en este tipo de estudios como luz sobre un fondo oscuro. Sin embargo, si existe un verdadero viraje sobre una línea de tiempo histórica, el mismo puede identificarse mucho mejor en la progresiva conformación de la ciudad como centro unificado de poder y la creciente cultura de masas que va tomando fuerzas para desplegarse desde el barroco del siglo XVII, hasta nuestros días.

La ciudad barroca fue un territorio nodal, desde el cual se ejerció el poder político centralizado y absolutista. Asimismo, fue el lugar donde cobró fuerza la promoción de un universo simbólico que apuntaba a ejercer control sobre la estructura social para facilitar y promover el impulso de una cultura de masas centrada en el consumo de la novedad, la moda y la participación en el status social por acceso a objetos, indumentaria y órbitas de pertenencia.

El proceso económico y material se debe a un pasaje de la existencia de múltiples señoríos, entre los cuales se repartían los centros de poder, a la emergencia de las cortes absolutistas radicadas en las urbes y organizadas en torno a los palacios que las mismas habitan. El estado se mezcla con la familia real. La familia real conforma su corte y ejerce su poder desde el palacio hacia afuera.

La centralización del poder modificó los comportamientos, dinámicas de intercambio y libertades de la nobleza. La sociedad cortesana se encuentra al mismo tiempo obligada y dispuesta a responder al monarca, modificando y adaptando tanto sus costumbres y sus códigos de conducta, como su forma de pensarse a sí misma. La transformación de posiciones sociales, con la redistribución de roles y su consecuente e inevitable cambio en las conductas, transfigura la autopercepción de la corte como

grupo social. Norbert Elías destaca que el poder ejerce un nuevo tipo de coacción, a través de la implementación de nuevas y más estrictas normas (Elías, N. 1986). Sin embargo, evidentemente, la configuración social cortesana, centralizada en el poder del monarca, no es exclusiva del período barroco europeo:

En los períodos preindustriales, sociedades estatales conquistadoras o amenazadas con ser tomadas por asalto, que disponen de una población ya diferenciada por la división de funciones y de un territorio relativamente amplio, y que están regidas por un único e idéntico centro político, muestran en conjunto una fuerte tendencia a concentrar las probabilidades de poder en una posición social singular —la del monarca— que sobrepasa con mucho, en proporción, las de las demás posiciones. Y dondequiera que esto aconteció —en los grandes reinos de la Antigüedad, regidos centralizadamente: China, India; así como en la Francia prerrevolucionaria de la Edad Moderna—, la corte del monarca y la sociedad de los cortesanos constituían una formación elitista poderosa y llena de prestigio.[1]

El poder absolutista, centralizado en el cuerpo de Luis XIV, encuentra en la ciudadanía barroca un terreno sumamente fértil para su desarrollo. ¿Cuáles son los artificios simbólicos que se activan en torno a Luis XIV y que apuntan a la utilización del ballet como vía de representación ideológica?, ¿cómo se da forma y existencia a un poder unificado y centralizado en el cuerpo de un representante?

Durante y a través del cambio de posiciones y autopercepciones se co-construye la sociedad cortesana en torno a una figura monárquica que encarna, al mismo tiempo que ejecuta, una ficción de poder absoluto. La organización social es un acuerdo entre las partes:

Hasta Luis XIV, el Rey Sol, al que a menudo se presenta como prototipo del soberano que lo decide todo y reina absolutamente y sin limitaciones, resulta, examinado con mayor precisión, un individuo implicado, en virtud de su posición de rey, en una red específica de interdependencias, que podía conservar el ámbito de acción de su poder únicamente gracias a una estrategia muy meticulosamente ponderada, prescrita por la particular configuración de la sociedad cortesana, en sentido estricto, y, en sentido amplio, por la sociedad global.[2]

La (auto)posición y la (total)capacidad de maniobra asociadas al monarca, brindadas historiográficamente a su figura y su “estilo”, ubican a la persona individual bajo (o detrás) de un halo de misterio estrafalario, reinventando un binarismo que reparte, opone y jerarquiza la sociedad entre pasivos y activos de la historia. Se lo ubica así, tanto fuera como dentro de sí mismo y no entre las relaciones que lo implican. Hemos de notar que así como las fiestas y eventos sociales tenían relevancia explícita en la distribución de roles dentro de la corte, audiencia y actores en escena co-creaban la performance.

La población que conforma la sociedad cortesana durante el barroco tiene una expectativa de vida corta. Si bien en 1648 la paz de Westfalia dio fin a la guerra, la población experimentaba aún las inseguridades derivadas de haberla transitado ^[3]. En 1653 el Cardinal Mazarin regresa a Francia con Luis XIV, un joven de apenas catorce años. La necesidad de restablecer el orden favorece la tendencia de la corte a aferrarse a las, paradójicamente, nuevas tradiciones y nuevas costumbres

[4] que la autodisciplina “a lo Luis XIV” demanda. En palabras de Elías nuevamente:

La sociedad cortesana no es un fenómeno que exista fuera de los individuos que la forman; los individuos que la constituyen, ya reyes, ya ayudas de cámara, no existen fuera de la sociedad que integran unos con otros. El concepto de “configuración” sirve para expresar esta situación. El uso lingüístico habitual dificulta el hablar de individuos que conjuntamente forman sociedades, o de sociedades que están constituidas por individuos, a pesar de que esto es precisamente lo que uno puede, en efecto, observar. [5]

La palabra teatro durante el Siglo XVII en Francia era usada frecuentemente para construir diferentes tipos de metáforas. En el ámbito del arte dramático implicaba simultáneamente representación alegórica de una idea política y juego de espejos, porque ciertos aspectos de la representación del drama solían enlazarse con aspectos del mundo real. Esta indistinción permitía, evidentemente, crear realidad en la escena.

En este sentido, la coincidencia temporal del ciclo de la luz en el *Ballet de la Nuit*, articula la metáfora, lo mismo al rey que baila, ya que el rey efectivamente practicaba la danza y ser bailarín era parte de las conductas propias y apropiadas para un buen cortesano.

La configuración o co-participación de los individuos en (o como) conjunto, nos ofrece una clave para asistir a los vínculos que se tejen entre el “público” y el monarca en un espectáculo que parece inaugural pero se reitera. El *Ballet de la Nuit* fue realizado-ejecutado en 1653 al menos cinco veces, Luis XIV fue coronado al año siguiente. Según los documentos, cada función fue interpretada por el mismo Rey. Esta serie de datos nos indica que la obra no opera como rito de iniciación, no se trata de una ceremonia en la cual el Rey accede a su singular posición de poder. Se trata, más bien, de una obra escénica de ballet que ha sido pensada y escrita para ser representable y recreable. Y por supuesto, en el doble sentido señalado, es la celebración oficial de quien sería prontamente coronado augurando tiempos de paz y estabilidad. Una obra escénica tiene la cualidad de ser repetible. La representación simultánea de los hechos narrativos, tejidos con aspectos de la vida del rey hizo del *Ballet de la Nuit* una alegoría del buen porvenir amarrado al cuerpo de Luis XIV.

La frase “ser hombre de teatro” también se usaba como metáfora de “hombre del estado”. Y con Luis XIV el cuerpo y el estado coinciden espacial-físicamente. Aunque, de hecho, Luis XIV no asume el poder efectivamente hasta 1661, cuando muere el cardenal Mazarin. Son ocho años después de que fuera presentado al menos cinco veces en sociedad a través del *Ballet de la Nuit*.

Según sostiene Kirsten Dickhaut la mayor parte de los asistentes al espectáculo no podían ni ver ni oír la performance dada la poca amplitud del escenario. La autora deduce que, probablemente, el Rey bailaba para unos pocos miembros selectos de la corte (Dickhaut, K. 2018). Esta posible imagen-dinámica determina que la cercanía al escenario es análoga (literal y metafóricamente, una vez más) a la cercanía al cuerpo del rey, y, con ello, al centro del poder. Las posiciones de participación en la fiesta-espectáculo-ballet replican los estratos de la sociedad cortesana, sus anillos

de circulación en torno al monarca. El escenario del *Ballet de la Nuit* es un escenario heliocéntrico.



De revolutionibus orbium coelestium. Obra fundamental del astrónomo Nicolás Copérnico. Escrita entre 1506 y 1531, publicada en 1543, año de la muerte.

Los miembros de la corte se organizan, danzan, observan y celebran, como un sistema planetario de fuerzas que giran en torno a un centro. Según nos informa Norbert Elías, durante la “buena sociedad” del período de Luis XIV:

La corte no era sólo su centro fundamental y decisivo, sino que, puesto que Luis XIV, por razones que tendrán que discutirse todavía, no veía con buenos ojos la dispersión de la sociabilidad que entrañaba la formación de círculos sociales al margen de la corte —si bien no pudo evitarlos por completo— la vida social se concentraba predominantemente en la corte misma. Después de su muerte, se inicia un proceso paulatino en el que va abriéndose el cerrado círculo.[6]

El proceso de cambio social propio del primer barroco, aquel que varios autores han caracterizado por su tendencia al conservadurismo, ve surgir una ciudadanía que apoya la monarquía con fervor y fanatismo. El fenómeno se dio porque el mando absoluto y unificado otorgaba estabilidad en sentido imaginario y en sentido real. La repetición del *Ballet de la Nuit* funciona como efecto unificador, afectando la corte con su participación en torno al Rey. Refuerza el vínculo, refuerza la dinámica social, recuerda a los miembros de la corte cómo son sus roles y actividades, roles y actividades que hacen al ser cortesano. La figura del poder encarnado en el cuerpo de un solo hombre representaba, simbólica y ejecutivamente, la presencia de un poder capaz de reconstruir las bases para el buen desenvolvimiento cultural, económico y material de los actores de la corte y su teatro.

Checa Cremades y Morán Turina sostienen que se trata de un período complejo y plagado de contradicciones, por lo que no es posible abordar un estudio del período sin asumir las complicaciones, las tensiones, las curvas que se materializan en pensamientos y conductas laberínticas. Así se ven sus objetos, sus arquitecturas, sus peinados, sus vestimentas. Un goce por lo rebuscado que tiñe, con sus formas contorsionadas, el espíritu de la época y las manifestaciones artísticas que en ella emergen, que a ella conforman. Checa Cremades y Morán Turina, sostienen que la cultura del primer barroco tiende al autoritarismo como fórmula de contención al

mismo tiempo que se sume en los placeres y las libertades terrenales como vía de escape a la conciencia de fragilidad y fugacidad de la existencia.^[7]

Sobre un fondo oscuro.

Volvamos entonces al centro del escenario. La última escena, la salida del sol, se traza sobre un fondo oscuro. El relato, el recuerdo de la guerra, la reciente recuperación de París como centro territorial del poder, se mezclan con la sucesión de escenas de teatro en que desfilaron diferentes morfologías que representan amenazas para la vida. Sobre este fondo oscuro, entre el relato y lo real, emerge la figura del Rey Sol: única, absoluta, totalitaria y brillante.

Durante 1653 se realizan al menos cinco funciones del *Ballet de la Nuit*. La diferencia entre audiencia y actores, público y actores, artistas y no artistas, no es tajante, ya que la corte es una. En términos de teoría de los estilos, el *Ballet de la Nuit* es lo que hoy estudiamos como *ballet de cour*^[8], en la pieza bailaba también Jean-Beaptiste Lully y actuaba como comediante Moliere. La obra incluía textos, música, coreografía, poesía, música, comida, danzas cortesanas. La obra es al mismo tiempo una fiesta y un espectáculo. Los textos del *Ballet de la Nuit* fueron escritos por Isaac de Benserade, la música fue compuesta por Jean de Cambefort, Jean-Baptiste Boësset y Michel Lambert. La performance fue presentada en la Salle du Petit-Bourbon en París^[9]. Esta fiesta-espectáculo performático contaba con una duración de trece horas, lo que permitía que se correspondieran las diferentes escenas con el ciclo completo y real del tiempo: desde la puesta hasta la salida del sol. Su estructura narrativa está planteada en cuatro actos de tres horas cada uno.

El *Ballet de la Nuit* tuvo comienzo (cada vez) a las seis de la tarde y finalizó con la salida del sol, a las seis de la mañana. La salida del sol, la escena final, coincidía con una de las apariciones del monarca en la escena (cada vez).

El rey Luis XIV, quien aparece con la llegada del día, encarna en esta escena final al dios del sol: el dios Apolo. Apolo es uno de los dioses olímpicos centrales en la mitología griega, es dios del arte y de la guerra. Protector de los hombres, favorecedor de la vida, desde lo alto del cielo, ilumina a los hombres con la verdad.

Luis XIV es Apolo, Dios de la perfección, la buena forma, la belleza, el equilibrio y la razón. Es también símbolo de juventud y pureza, conocimiento, orden social y buena salud. Guardián celoso de la corte, capaz de controlar las fuerzas malignas y el caos que amenazan desde afuera. Capaz también de desatar una catástrofe si lo considera justo.

Apolo, para la mitología griega, era el dios de la inspiración artística, la protección y la sanación de las plagas. Director de su coro, ergo director de su corte. Apolo, el naciente, suele ser representado desnudo, exhibiendo un esbelto y joven cuerpo, cara de rasgos perfectos y sin barba. Luis XIV tiene apenas catorce años, es un joven esbelto que practica danzas,

su cuerpo dorado y emperifollado de plumas, sus piernas exhibidas, la metáfora se hace cuerpo. El Rey es también el dios Apolo.

El Ballet de la Nuit con Apolo como personaje final y central, fue un espectáculo monumental. Contó con alrededor de cincuenta escenas, participaron hasta tres grupos de ballet y cientos de músicos, su carácter performativo en el acompasamiento del tiempo real con el tiempo dramático y la concepción del mismo dentro de la estructura narrativa de la representación recuerdan aquel doble sentido del uso del término teatro. Los tiempos de la acción escénica coinciden con los tiempos de la realidad, aspectos singulares de la acción que dan cuerpo a la performatividad escénica “entre” estado, poder, arte dramático y vida personal. Dicha coincidencia se traslada también de la narración a la realidad, constituyéndola. El dios de la protección emerge sobre el fondo oscuro de un drama de peligros inminentes que amenazarían el buen orden de la sociedad.

Todos los presentes participan del movimiento. Los personajes del relato del *Ballet de la Nuit*, de las diferentes escenas, son (fueron) muy diversos. Durante cada noche en que fue representado, aparecieron diosas mitológicas como Venus y Diana, hombres lobo, demonios y brujas. Los personajes de carácter mágico o mitológico, aparecían en relación directa a personas de la vida cotidiana que también representaban “el mal”: pastores, gitanos, ladrones, faroleros, mendigos y lisiados. Durante la noche, todos aquellos que no pertenecían a la corte, representaron en el escenario su conminación.

El conflicto y la amenaza social están encarnados, también, en figuras que históricamente han sido vehículo de dichos imaginarios por parte del poder. Las danzas cortesanas tienen una larga historia previa, historia que cuenta con la persecución y eliminación de otras formas de danzar como contrapartida de su desarrollo. Demonios, brujas, erotismo y culturas foráneas (al menos foráneas a las “buenas costumbres” cortesanas) llevan siglos encarnando nociones de caos, peligro y amenaza. Según cuentan los relatos de quienes las persiguen: el “mal” que en ellos pulsa por arruinar al “bien” tiene mayor despliegue durante la noche. La oscuridad es metáfora de irracionalidad porque el pensamiento racional está anclado en metáforas de lucidez, iluminación y perspectivas “claras”.

En esta pieza, Luis XIV asume varios papeles, pero su escena central es cuando emerge, luego del caos, como Sol. El día, el sol, el monarca: traen orden y racionalidad.

Este desenlace es fundamental, justifica los temores y lujurias transitados durante la noche. Es el evento central de la narración, pero no sólo en términos narrativos sino también en el diseño espacial y coreográfico realizado para él mismo. La salida del sol justifica el tránsito nocturno del festejo.

Como podemos observar en la reconstrucción coreográfica realizada para la película *La pasión del Rey*, el protagonismo del rey en la escena es indiscutible. Se encuentra en el centro del espacio circular y llega al escenario por la “trampa” del mismo. No podemos desconocer que existen algunos errores (no menores) en el guión de la película,

fundamentalmente, el *Ballet de la Nuit* no fue coreografiado por Lully, de hecho no se tienen documentos que atestigüen quién diseñó la coreografía.

Pero, tal como señala Dickhaut, K, la importancia de este Ballet, no se debe únicamente al hecho de que fuera interpretado por el Rey y parte de los miembros de su corte, tampoco se trata del “uno” de una serie. La autora destaca, por ello, su implicancia política:

El simbolismo político implícito marcó el ascenso del Rey al poder en el momento en que la Fronda, la revolución de los nobles, llegó a su fin y el sistema absolutista puso en experiencia una restauración de su poder. Mazarin fue nombrado primer ministro en 1653 y en 1661 el joven rey mismo asumió como monarca - hasta que ese año su madre había tenido las riendas del reino. En este contexto, el ballet propone una estrategia política y representa, al mismo tiempo, el surgimiento de una nueva forma de arte que servirá como modelo para futuros ballets de la corte. El rey había bailado por primera vez en 1651 en el Ballet de Cassandre, lo que significa que el Ballet de la Nuit de 1653 fue uno de los más tempranos del género.[10]



Luis XIV como Apolo, luciendo su traje diseñado para la escena final del *Ballet de la Nuit*, 1653. Diseñador de vestuario: Henri de Gissey.

Al calor del sol

Volvamos al centro, está finalizando la noche, está finalizando el ballet. Además de la espera de casi doce horas para su aparición, se compuso para su entrada un acto mágico, donde su cuerpo vestido de dorado y engalanado en prendas brillantes emerge del suelo siendo acompañado de fuegos artificiales que, al mismo tiempo que ocultan la tramoya que le permite surgir de entre las tablas, iluminan y decoran la escena de forma pomposa y estetizada.

El Rey Luis XIV es quien administra la justicia y asegura el orden de una Francia de barroca a barroquísima. Encarna la figura que representa la monarquía, un poder permanente, total y capaz de asegurar una estabilidad perdida, ergo añorada. Resume la estética del absolutismo monárquico con su célebre frase: “el estado soy yo”.

La relación entre los astros y la danza, sin embargo, no es nueva. Ya en el Capítulo I del escrito de Esquivel Navarro publicado en 1642 en Sevilla, el autor declara:

No ha fido pequeño el cuydado que he puerto en faber las excelencias del Dançado y fu origé, comunicandolo con personas doctas, de quien me he valido para eſta pretenſion. Y por eſtos he conseguido y alcançado a faber, que en quanto al origé dela Dança, es cofa indubitable, conforme al fentir de los que della há eſcrito, que es una imitación dela numerofa armonía de las Esferas celeſtes, Luzeros y Estrellas fixas y errantes traen en cóncertado movimiento entre fi.[11]

La construcción de la imagen de poder centralizado se desarrolla, como vimos, con el uso de un símbolo por demás contundente: el sol. El astro central del sistema planetario es el que rige el tiempo en la tierra. Su existencia es estable, su continuidad asegura la vida de los hombres, el día a día, la actividad y el paso de las horas. Asociar la figura del Rey al Sol es históricamente símbolo para la monarquía, el monoteísmo y el poder absoluto ^[12].

A su vez, bajo la intención de instaurar un nuevo orden político en toda europa, el uso del símbolo del Sol es una fórmula que le permite al monarca hacer a un lado el poder de la iglesia. No sólo porque la iglesia defendía que era el sol el cual giraba en torno a la tierra y no a la inversa, sino porque precisamente el centro del sistema es uno solo: el rey. La imagen del Sol, da cauce a la noción de que “todo gira” en torno a Luis XIV. La nobleza francesa, los países europeos y su gran corte se organizan alrededor de su figura y sus “caprichos” participando de ello en todo su esplendor.

Luis XIV hace de todas sus acciones una gran puesta en escena, promoviendo que su corte haga todo tipo de esfuerzos, incluso económicos, por “andar” cerca de él. Verlo realizar sus tareas cotidianas es una performance ritual de pertenencia. Estar cerca del Rey es sinónimo de estatus social en sí mismo. Así se co-construye la sociedad cortesana.

El modelo arquitectónico de Versalles y del estilo en general de la moda, su capacidad de artificio y su eficacia en colocarse como el máximo poder, supremo y modelo de autoridad, genera un impacto tan grande que el deseo de emulación en diferentes países europeos llegará hasta Rusia ^[13]. Cada autoridad de la época construye su propio palacio “al estilo de Versalles”, el protocolo y la teatralidad de la capital parisina se van convirtiendo en el modelo de vida estándar de una corte europea que se precie de tal. El centro ha sido definido.

El sol es la imagen de un poder centralizado también porque de sus ciclos depende la vida de todos los mortales. El sistema planetario, la tierra, la vida de los hombres, la cultura, la economía, la sociedad como totalidad giran en torno a él. Por esta razón, la habitación de Luis XVI será un espacio fundamental, donde la puesta en escena de la vida cotidiana del Rey, su poder y su autoridad absoluta, toman forma de espectáculo performativo, cíclico, diario y social. Según Diana Taylor ^[14]: “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas...”. A través de estas palabras vemos cómo, tanto en el

escenario como en la escenificación de su día a día, el rey y su performance se vuelven un acto vital para todos los miembros de la sociedad cortesana.

Jean-Baptiste Lully tendrá un papel importante en el acompañamiento y promoción del proceso de construcción de la imagen y encarnación del símbolo del poder en el cuerpo del monarca en los años que siguen. No sólo porque “revoluciona” la historia del Ballet Francés en sus modos de composición y su concepción de la danza, sino que también modificará lo que se entiende por ópera de aquí en más en su trabajo en articulación con Molière, junto a quien crean la comedia-ballet que reúne momentos de teatro, escenas cómicas, danza, poesía y música.

Durante los siglos XV y XVI el ballet se desarrolla más bien en el seno del Renacimiento Italiano. La tradición cortesana de danza, las danzas palaciegas y la implicancia protocolar y simbólica que la ejecución de las mismas tenía ya tiempo de desarrollo. En la corte de Luis XIV toma una relevancia que se da en continuidad con el desarrollo histórico anterior. De hecho, no es tan “extraño” que el rey bailara. La danza como parte del protocolo social tenía muy buena reputación y había estado vinculada al desarrollo de las normas de comportamiento del buen cortesano. La práctica de danza era muy bien valorada socialmente, los maestros de danza gozaban de reconocimiento social.

La tradición italiana del *balletto*, será transformada por Lully dentro de la corte del monarca francés. La creación, el arte como invención de novedad es una de las líneas morales y estéticas de Luis XIV y su corte. El artista, bailarín y compositor italiano se incorporó a la corte para trabajar con fervor en la elaboración de una identidad francesa, precisamente, en contraposición a su propia tradición italiana. Porque la moda indica que el valor reside en la novedad.

Desde una nueva concepción de la composición musical, las danzas de Lully comenzaron a ser de un pulso más rápido, lo que rompió con la tradición de la lentitud tan propia de las bajas danzas, entre otras. Los gavottes, minuets, rigaudons y sarabandes se volvieron más populares. Bailándose, por supuesto, en las fiestas de la corte. El cambio en las dinámicas de la danza no elimina la tendencia protocolarizada de su interpretación, al contrario, complejiza su ejecución e interpretación porque los códigos se vuelven cada vez más estrictos y las habilidades cada vez más complejas y específicas. El código se estrecha sobre sí mismo.

Paradigma de sí

La corte francesa del siglo XVII es un espacio en donde el objetivo de quienes allí se encuentran es dual: observar a los otros, para mostrarse y dejarse ver. Aparecen y se promueven todo tipo de protocolos artificiosos, tanto en los modos en que es codificada la participación social, como en la imagen que se crea del individuo y de los roles (o niveles de participación) en la corte a través de la moda y el estilo excesivamente ornamentado de las vestimentas, las peluca, los maquillajes y los gestos.

La codificación de la gestualidad y los protocolos estrictos apuntan a conservar el poder centralizado. Versalles es un recinto en el que viven

alrededor de diez mil personas, es el centro del poder, el lugar donde se le rinde culto y sostén al poder del monarca y donde las órbitas de comportamiento giran en circuitos definidos y estandarizados. El monarca es el sol, símbolo de omnipotencia y absolutismo. Sin sol no es posible concebir un sistema solar. La sociedad cortesana entera conforma las relaciones de las que participa.

Los artistas y las personas vinculadas al arte (ARTE) en Versalles son muchos. Le Brun y Rigaud (pintores), Racine (dramaturgo de tragedias), Madame de Sévigné (cronista de la corte), Le Nôtre (diseño de jardines), Molière (actor y dramaturgo), Luis Le Vau, Charles Errard y Noël Coypel (arquitectos). Todos colaboran con crear formas de ensayar los procesos de construcción de dinámicas sociales que refuerzan la existencia del poder. El trabajo no se reduce al ámbito simbólico, se trata de formas de uso y función de las artes que dan lugar a las dinámicas de repartición de roles en lo social.

Lully inicia su trabajo como colaborador del rey. Se dedica a la escritura de las partituras para los ballets que el mismo Luis XIV creaba e interpretaba. Como ya dijimos, el artista era de origen italiano y se propuso crear una danza que tuviera “identidad francesa”. Una danza que fuera distinguible del *balletto* italiano. Fue destacado con el título de “superintendente de música de la corte”. Dedicándose a uno de los roles más importantes dentro de la misma: organizar las fiestas, diseñar los bailes y escribir los pastorales en música.

Acompaña el proceso de Lully dentro de la corte, la creación en 1662 de la Academia Real de la Danza, hecho que puede interpretarse como síntoma de la importancia social que fuera otorgada. La creación de una institución que se propone como principal objetivo “alcanzar la perfección” en danza, no sólo supone lo que pudiera interpretarse como un “gusto” del rey, nos señala la eficacia simbólica que el ballet y la danza como dinámica social en festividades había alcanzado en el círculo social cortesano. De todas maneras, los procesos que estamos señalando sucedieron en otros ámbitos. La Academia Real de Pintura y Escultura se había fundado en 1648, respondiendo al modelo propuesto por la Academia de San Lucas, la cual había iniciado sus actividades en Roma en 1558 por Federico Zuccari. Entre 1669 y 1671 abrieron sus puertas la Academia de música y la Real Academia Real de Arquitectura.

La creación de las Academias permitía definir los horizontes de lo posible, poniendo de relieve que el arte se ha ido convirtiendo en una herramienta capaz de fortalecer la imagen del soberano todopoderoso y su entorno, toda la sociedad que lo rodea y conforma al mismo tiempo. Monarca absoluto y único, establece las normas de los oficios desde Francia hacia el resto del mundo, sus pretensiones son expansionistas. Como señala Vallejos (2015) respecto de la Fundación de la Academia:

Su creación, impulsada por Luis XIV, fue finalmente aprobada por el Parlamento el 30 de marzo de 1662 pero es muy poco lo que se conoce en cuanto a su funcionamiento concreto ya que las fuentes en ese sentido son muy escasas. El texto que determina su fundación, es decir, las Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse (Los estatutos del rey para el establecimiento de la Academia Real de Danza), es portador de un discurso que, de

una manera inédita, retoma un conjunto de ideas apologéticas acerca de la danza que fueron construidas históricamente.[15]

La apología de la danza y su representación institucional por parte del monarca, también funcionan como una respuesta del rey a la iglesia y su (ex) poder soberano. La performatividad se erige como alternativa al centro del poder. Siguiendo con Vallejos^[16] :

Las apologías de la danza constituyen al mismo tiempo una suerte de género literario, se llamaba así a los pequeños libelos publicados como respuesta a los «tratados contra las danzas», mayoritariamente escritos por sacerdotes católicos o reformados. De esta manera el discurso de las Lettres Patentes se encuentra fuertemente influenciado por los argumentos esgrimidos durante las diferentes querellas morales sobre el ejercicio de la danza desde fines del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVII.

Los procesos de institucionalización de las diferentes expresiones artísticas en el marco de las cortes son un fenómeno propio de las dinámicas de la corte y que ha tenido inicio varios siglos antes. Los tiempos del Rey Sol son de elaboración, complejización y sofisticación, una etapa culmine de estos procesos. La necesidad (y conveniencia) de centralizar el poder de las instituciones para ejercer un control ideológico de los símbolos que se crean, acompaña al prestigio de la danza facilitando su desarrollo tanto en términos de recursos económicos como humanos y, por supuesto, la existencia de público asegurada por el compromiso de los miembros de la corte a asistir a las fiestas-funciones. Pero, sobre todo, porque el público (como actualmente) es un agente activo que conforma la escena, lo que podría darnos una clave para disolver el binarismo entre artistas “activos” y público “pasivo”: todos forman parte de la misma escena.

Siguiendo la tesis de Marz Franko, asumimos que la creación de la Academia es una estrategia de gobierno, no sólo porque se hace un uso consciente de la capacidad simbólica de la misma a la hora de transmitir, modelar, estructurar y ponderar ideología, sino también porque de este modo se restringe el uso “correcto” de la danza al dominio de la corte, dando por resultado un control de los usos de las danzas que la nobleza puede o no puede realizar. Todo lo que sea protocolos dancísticos, ha de pasar por la supervisión del rey. Por otro lado, un tema vinculado al proceso de academización es el del desarrollo de un sistema de escritura. No es que la danza no se escribiera antes. Pero la escritura (en general) es y ha sido hasta ahora un ámbito de poder. La notación en danza fue principalmente difundida a partir del Siglo XVIII, tras la publicación del manual titulado *Coreografía*, publicado por Raoul-Auger Feuillet, en 1700. Evidentemente, la sistematización de la práctica asociada al poder y las posibilidades de reproducción de texto que ofrece la imprenta, han jugado un rol importante en el proceso de construcción y legitimación del (hoy) ballet. La invención de un sistema de escritura con pretensiones universalizantes es síntoma de ello y son varios los historiadores que señalan que era éste uno de los objetivos de la fundación de la Real Academia.

El sistema de notación permite el perfeccionamiento de la técnica y la estandarización de los protocolos de trabajo. No porque un sistema de notación en sí mismo implique dichos objetivos. Estos son los objetivos de este sistema de notación en particular, que se realiza bajo las bases de protocolarización de la danza codificada. El proceso dará por resultado un proto-sistema de características que llegan como imperativo a la técnica clásica que se practica en la actualidad y que arrastran hasta el día de hoy ideas bien conocidas: la buena forma, el movimiento medido, la belleza armónica de las partes, el acompañamiento del movimiento a la música, entre otros.

Otro de los procesos que atraviesa el ballet, es la incorporación de mujeres en la interpretación de roles femeninos los cuales hasta el momento eran interpretados de forma exclusiva por hombres que portaban máscaras, tradición que quedará fuera de uso. En 1681, es Lully quien incorpora a Madamiséla de La Fontaine como bailarina para las entradas de *Trompe de l'Amor*, una bailarina que tendrá un destacable reconocimiento en su tiempo.

Escritura e instituciones

El barroco francés, desde la corte de Luis XIV, se crea a sí mismo como paradigma del estilo que construye para imponerse hacia dentro y hacia afuera como modelo internacional. El poder del rey se materializa en la creación de instituciones que dan marco legal y conceptual a las prácticas artísticas que corporizan un estilo de vida, ejerciendo control, también, en el dominio de las artes.

En la concreción de los “caprichos” del monarca tiene existencia una idea central para el estilo de vida de la corte francesa: el sometimiento de la naturaleza a la voluntad del rey. Esta voluntad de control no sólo ejerce como representación del alcance del poder del monarca, sino de una concepción del hombre mismo, entendido-percibido como ser superior y central frente a la naturaleza. La racionalidad ejerce de guía para esta distribución de las cosas. Los sofisticados diseños de los jardines de Versalles, con sus fuentes, esculturas y obras de ingeniería son, precisamente, una materialización del “paraíso” en la tierra, allí mismo donde se había asistido durante años a los oleajes de muerte por peste y paludismo. El control del agua y de la tierra son el control de la naturaleza.

El acompañamiento del sol y el cuerpo en la escena, pueden leerse en la misma dirección.

Algunas de las relaciones de tensión que se manifiestan en el proceso que aquí analizamos, pueden articularse bajo la noción de dispositivo que plantea Agamben. El dispositivo tiene que ver con la manera en que se disponen los actores y objetos que conforman una dinámica. El filósofo italiano llama “dispositivo” a la reunión de tres características:

- 1) Se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.

- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
- 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber. [17]

El dispositivo como red de relaciones que se tiende sobre elementos heterogéneos, es extendida con una función estratégica concreta de imposición del poder a través de la experiencia compartida de la corte, lo que también implica su saber social. El *Ballet de la Nuit*, entendido como “dispositivo” colabora con la idea de que el espectáculo no es algo que se ofrece a una audiencia con fines de “educación del gusto”. La audiencia no está allí pasivamente recibiendo un conocimiento. Evidentemente, es la participación de las partes la que establece las relaciones que hacen a la distribución del saber, el poder y, ese tan buscado, “orden”. La corte, como público, es parte de los elementos heterogéneos que participan de la disposición de elementos.

Asistimos a una época con conciencia de lo finito y miedo a la muerte, mientras su máxima autoridad se presenta como la encarnación de lo imperecedero: el sol. La desazón de la vida, la falta de sentido, las Vanitas aparece, entonces, en tensión con la superioridad del soberano pero, a su vez, habilita la atracción por el lujo y lo artificioso como formas de otorgar destellos de sentido a la existencia. El dispositivo social articula estas relaciones y elementos. El mundo mismo es concebido como juego de espejos, percepción que se encarna tanto en la aparición de Apolo en coincidencia con la salida del sol como en algunos de los parlamentos que el rey pronuncia en la escena. Durante una escena de Sabbath de brujas, la situación es representada dentro del escenario, dos hombres observan a las brujas y uno le dice al otro que le gustaría ser Apolo y adquirir un saber universal: “Me gustaría saberlo todo. Me gustaría ser el conocedor de todo. Que nada escapara a mis ojos”. [18]

Estas palabras son pronunciadas por el Rey mismo, quien observa desde dentro de la escena total a una escena representada dentro de esa escena misma. El juego de reflejos es evidente. Es esta una de las tantas situaciones en que el *Ballet de la Nuit* opera como una mamushka dramático-narrativa. Incluso, es probable que aquello que se llama Sabbath de brujas responda al mismo tiempo a dos configuraciones de personajes constituídos como peligrosos para el orden social: el judío y la mujer soltera. El rey, que aspira al conocimiento de todo, aspira también a ser Apolo, personaje que encarnará en la escena siguiente.

El Ballet como herramienta política es una máquina de seducción, lo que habilita el funcionamiento de la fascinación retórica del arte. No sólo a partir de la imposición del espectáculo dentro de su corte sino, sobre todo, formando parte integrante de un sistema simbólico que acompaña la construcción del artificio desde las artes, la moda, la imagen y las relaciones sociales y protocolares

El acto de institucionalización del Ballet, es una más de las acciones propias de la autoridad soberana: la Academia se funda en Francia y esta fundación determina el devenir de la historia de la danza misma y el control del monarca sobre la nobleza. La tensión aparece, a su vez,

porque quien legitima la práctica es quien baila y utiliza como medio de legitimación de sí mismo su interpretación en la escena cuando aún no estuviera efectivamente al mando del poder. Su autoridad, su imagen y su ser, el ser en esencia, el ser absoluto, toman forma en el movimiento y el uso de sus gestos en la escena. Ese todo sirve para corroborar su poder en el marco de una experiencia colectiva. El ballet en la corte de Luis XIV es un capricho agradable porque, como todo espectáculo, se presenta en calidad de deleite para el espectador, evidenciando la existencia y la insistencia del Rey en su arbitrariedad acompañada por su corte. La dinámica social se presenta bajo el velo del gusto personal, que se hace monarquía, que se vuelve institución, que erige identidad cultural.

Reflexiones finales

Sale el Sol, aparece el Rey. La vida y la historia son representadas como algo sombrío que se cubre de brillo. El monarca que se viste de dorado, emerge en escena y en movimientos, en imagen, en danza. La tramoya permite la mágica presencia. Un agujero hace posible el cuerpo. Ensoñado, en un entorno de fuegos artificiales que, al mismo tiempo que iluminan su aparición, ocultan el artificio del mecanismo del escenario.

Nos encontramos frente a un hombre único, un poder completamente centralizado en la figura y el cuerpo de Luis XIV. La construcción del monarca como ser eterno. El sol es eterno, omnipresente y omnipotente, es la luz de la vida, la otorga y puede quitarla, es la fuente de energía y de movimiento del mundo, es el centro de todo. Las nociones se crean por medio de un uso consciente de imágenes sensuales, imágenes que captan la atención de forma superficial pero al calor del fuego. El sol es paradigma de sí.

El rey emerge de la Tierra, como el sol que asoma al amanecer. Colma la escena de luz, encandila a su público, lo tiene bajo su dominio. Un dominio no pasivo del cual quieren participar.

Dickhaut, K. señala que el valor de la obra escénica no estaba en el texto como aquello que será conservado en un tiempo futuro sino en el momento mismo de la presentación. La Performance era significativamente valiosa. Quizás incluso más que hoy que en nuestro fanatismo de archivo e intelectualización aprehendemos la obra por medio del pensamiento. La Performance siempre es (fue, ¿será?) lo valioso de la acción. No sólo porque el rey en sí mismo interpreta la danza sino, sobre todo, porque la corte integra la escena. Rey y corte conforman la performance. “En este contexto el ballet propone una estrategia política y representa al mismo tiempo la emergencia de una nueva forma de arte, una que servirá como modelo futuro del ballet de corte” ^[19].

El cuerpo-sol no se eleva literalmente, entra en órbita, se organiza una dinámica de movimiento del mundo en torno de sí. En torno a Francia, también. La concepción de fuerza gravitatoria hace presente al astro, un cuerpo que encarnan la luz en su lugar. Un lugar propio para el cuerpo de

la danza que emerge erguido, se hace presente actualizando la relación de todos consigo mismo y entre sí. Un tropismo de poder.

Me resta decir que la insistencia con la que la historia de la danza se arroga este evento como propio, replica el mito de origen en el cuerpo del rey Sol. Yo misma tentada por acercarme, tocar, sopesar algo de la historia de la danza he llegado hasta el *Ballet de la Nuit* para comprobar, una vez más, que el ballet (o la danza) es mucho más que un espectáculo, o quizás que la danza puede ser aquello que pone en funcionamiento un evento que es mucho más que movimiento y coreografía. La dificultad de desagregar los elementos en juego me recuerda a las actuales “luchas” en el ámbito de “la danza”, por su especificidad, por su presupuesto, por su área. Prefiero pensar que es la danza una oportunidad para explorar el espesor del pensamiento, lo social y el cuerpo, más en sus relaciones que en sus especificidades. Espesores que participan de toda experiencia vital.

La multiplicidad conviviente de direcciones, elementos, escrituras y sentidos, se manifiesta en este relato, ya que al mismo tiempo que es atraído hacia la tierra el sol sale por el horizonte, ilumina la superficie y gradualmente se retira para dar paso a la noche. Su peso es lo que lo mueve. Su gravitación es la condición de movilidad del astro. Detrás del cuerpo del rey, el sol que emerge de la tierra, el gran mundo de los planetas se sincroniza a un instante para continuar inalterado su ciclo. La escala planetaria se reduce a un cuerpo. El cuerpo como centro de la relación gravitatoria activa la historia, encarna el poder, ilumina la dinámica de la sociedad cortesana.

La elevación, el ascenso. El cuerpo es alumbrado por el astro solar, juntos bailan al unísono. Coinciden durante un tiempo de movimiento ascendente del Sol, del Rey, del Poder, del Ballet, del Estado, el Elegido, el Uno, el “Bien”.

Bibliografía

- Agamben Giorgio (2011) ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto.
- Arbeau Thoinot (1589) *Orchésographie*. Langres: D. Guéniot Ed. 1988
- Argan Giulio Carlo (1987) *Renacimiento y Barroco. De Miguel Ángel a Tiepolo II*. Madrid: Editorial Akal,
- Checa Cremades, Fernando y José Morán Turina (1989) *El Barroco*. Madrid: Editorial Istmo.
- Dickhaut Kristen (2019) *The King as a “Maker” of Theater: Le ballet de la nuit and Louis XIV*. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. <https://doi.org/10.1515/9783110622034-008>
- Elias Norbert (1986) *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Esquivel Navarro Juan (1642) *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Impreso en Sevilla por Juan Gómez de Blas.

- Franko Mark (1993) *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*. Paris: Kargo & L'Éclat, 2005.
- Jauss Hans Robert. (1972) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós,
- Maravall José Antonio (1975) *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel.
- Noverre Jean-Georges (1760) *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroche.
- Panofsky Erwin (1999) *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza.
- Sarduy Severo (1987) *Ensayos sobre el barroco*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sebastián Santiago (1985) *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza.
- Stoichita Victor (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Taylor Diana (s,f) *Hacia una definición de Performance*. Traducción de Marcela Fuentes. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Vallejos Juan Ignacio (2015). *La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII*. Cuadernos Dieciochistas, 15(0), 297. <https://doi.org/10.14201/cuadecici201415297320>
- Vallejos Juan Ignacio (2007) *La Orquesografía de Thoinot Arbeau y la polémica de la danza en la Francia del siglo XVI*. Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual, 3, n.º 4/5, 2007, pp. 165-190.
- Vallejos Juan Ignacio (2006). *Las reglas del Ballet. El discurso de la Academia Real de Danza de París, (1661- 1725)*. Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual, 1, n.º 2, pp. 89-123.

Referencias complementarias

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza*. Buenos Aires: Cactus.
- Belting, H. (2010). *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Butler J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos. En *Transversal* [plataforma digital], publicado en Mayo del 2001. <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>

Notas

- [1]Elias Norbert (1986) *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica. (p.10)
- [2]Elias Norbert (1986) *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica. (p.18)

[3]El proceso de negociación fue largo y complejo. Las conversaciones se llevaron a cabo en dos ciudades, porque cada lado quería reunirse en un territorio bajo su propio control. Llegaron un total de 109 delegaciones para representar a los estados beligerantes, pero no todas las delegaciones estuvieron presentes al mismo tiempo. Se firmaron tres tratados para poner fin a cada una de las guerras superpuestas: la Paz de Münster, el Tratado de Münster y el Tratado de Osnabrück. Estos tratados pusieron fin a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) en el Sacro Imperio Romano Germánico, con los Habsburgo (gobernantes de Austria y España) y sus aliados católicos de un lado, luchando contra las potencias protestantes (Suecia, Dinamarca y algunos países del Sacro Imperio Romano Germánico). principados) aliado con Francia, que era católica pero fuertemente anti-Habsburgo bajo el rey Luis XIV. https://en.wikipedia.org/wiki/Peace_of_Westphalia

[4]"Según Norbert Elias, a partir del Renacimiento, al menos en el siglo XVI tardío, existió en Europa una inflexión característica de las normas de la decencia. Con esto me refiero a las reglas que rigen lo que se considera adecuado e inadecuado en las relaciones de las personas entre sí, como así mismos: los reglamentos jurídicos, las leyes políticas, las normas morales y mandamientos o prohibiciones religiosas, y todo el dominio de la sensibilidad estaba regido por reglas, tanto externas (sensorialidad) como internas (afectividad)". Birh Alain (2016) La sociedad de las costumbres según Norbert Elias. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Año 2, vol. 2, núm. 3, enero-junio 2016, pp. 151- 158. Universidad Autónoma de Yucatán. Mérida, Yucatán, México. ISSN: 2448-5241.

[5]Elias Norbert (1986) La sociedad cortesana. México: Fondo de Cultura Económica. (p.31)

[6]Elias Norbert (1986) La sociedad cortesana. México: Fondo de Cultura Económica. (p.107)

[7]Checa Cremades, Fernando y José Morán Turina (1989) El Barroco. Madrid: Editorial Istmo.

[8]El ballet cortesano o ballet de corte (en francés: ballet de cour) es un género de ballet que comprende poesía, música vocal e instrumental, coreografía y escenografía, cuyo nacimiento se sitúa a finales del siglo xvi en la corte de Francia. La estructura de un ballet de corte del siglo XVII era idéntica a la de una obra dramática, con un planteamiento, nudo y desenlace. Recuperado de: <https://www.danzaballet.com/ballet-de-cour-en-francia/>

[9]El Hôtel du Petit-Bourbon, una antigua casa unifamiliar de París, de la familia real de Borbón, se encuentra en la orilla derecha del Sena, en la Rue d'Autriche, [1] entre la lumbrera hacia el oeste y la Iglesia de Saint- Germain l'Auxerrois al este. Fue construida en el siglo XIV, no mucho después de que los reyes capetianos de Francia ampliarán la fortaleza del Louvre para usarla como residencia real. En dos mapas de 1550 se muestra simplemente como el Hôtel de Bourbon, pero para 1652, como el Petit-Bourbon en el mapa de Gomboust [fr](vea abajo). [2] Los Borbones tomaron el control de Francia en 1589, momento en el que también adquirieron el Louvre. El Gran Salón, la Grande Salle du Petit-Bourbon, era más grande que cualquier habitación en el Louvre, y sirvió como el primer teatro de la compañía de Molière a su llegada a París en 1658; pero en 1660, Molière y sus actores fueron desalojados, y el Petit-Bourbon fue derribado para hacer espacio para la construcción de la columnata de Perrault como una adición al Louvre. Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_du_Petit-Bourbon

[10]Dickhaut Kristen (2019) The King as a "Maker" of Theater: Le ballet de la nuit and Louis XIV. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. <https://doi.org/10.1515/9783110622034-008>

- [11]Esquivel Navarro Juan (1642) Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Impreso en Sevilla por Juan Gómez de Blas. (p.20)
- [12]Existen numerosos ejemplos a lo largo de la historia y en diferentes culturas. Entre otros podemos nombrar a Akhenaton (XVII Dinastía de Egipto) y a Marco Aurelio Probo (Emperador Romano 276-282).
- [13]Lo que dará por resultado, entre otros sucesos, la construcción de El Palacio de Invierno, actual sede del Museo del Hermitage, San Petersburgo..
- [14]Taylor Diana (s,f) Hacia una definición de Performance. Traducción de Marcela Fuentes. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> (p. 126)
- [15]Vallejos Juan Ignacio (2015). La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII. Cuadernos Dieciochistas, 15(0), 297. <https://doi.org/10.14201/cuadieci201415297320> (p. 15)
- [16]Vallejos Juan Ignacio (2015). La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII. Cuadernos Dieciochistas, 15(0), 297. <https://doi.org/10.14201/cuadieci201415297320>
- [17]Agamben Giorgio (2011) ¿Qué es un dispositivo? Revista Sociológica, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto.
- [18]Dickhaut Kristen (2019) The King as a “Maker” of Theater: Le ballet de la nuit and Louis XIV. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. <https://doi.org/10.1515/9783110622034-008>
- [19]Dickhaut Kristen (2019) The King as a “Maker” of Theater: Le ballet de la nuit and Louis XIV. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. <https://doi.org/10.1515/9783110622034-008>