

LAS REINAS DE LA DANZA EN LA CORTE FRANCESA

Margarita Muñoz Zielinski

Conservatorio Superior de Danza de Murcia

El ballet de Corte, surgido del Renacimiento italiano y llevado a Francia por Catalina de Medicis, alcanzó su más alto grado de importancia en el siglo XVII, le Grand Siècle, teniendo su apoteosis durante la primera mitad del reinado de Luis XIV, Louis le Grand (1643-1715), gracias a su empuje.

“Ce Prince qui avoit reçu des mains de la Nature une figure noble et majestueuse, avoit aimé dès son enfance tous les exercices du corps, et avoit ajouté aux dons naturels toutes les grâces qui peuvent s’acquérir”. (Rameau, 1725).

El término Ballet de Corte se entiende como una coreografía interpretada por los miembros de la familia real y cortesanos, rodeados de algunos bailarines profesionales. Se representaba en residencias reales o de la alta aristocracia, mencionando el nombre Ballet Real cuando el propio Rey toma parte de la representación. Cuando la presencia del Rey desaparece, se convertirá en Ballet Escénico.

La danza en Francia suscitó un entusiasmo superior a otros países como Inglaterra, Alemania o Italia, siendo uno de los tres ejercicios principales de la nobleza. Con el Grand Siècle, el Ballet de Corte tal y como se había concebido desde Enrique III cambió totalmente y la práctica de la danza, la *Belle Danse*, que se institucionalizó como protocolo cortesano bajo el patronato del Rey Sol, comenzó a adquirir la dignidad y a merecer el respeto que no dejarían de rodearla desde entonces (Guest: 2001, p.11). El concepto de *Belle Danse*, surgido a principios del XVII, definía un arte que aunaba criterios morales, sociales y estéticos de un contexto que se reencuentra en los de baile y ballet. Comprende una actitud, una voluntad de educar la postura del cuerpo subordinándose a las leyes de la geometría. La base es el “en-dehors”, rotación de las piernas “hacia fuera” en contraposición del despreciable “en-dedans”, “hacia adentro”, o mala posición de la que solo se hace uso para representaciones grotescas. La *Belle Danse* se funda en las cinco posiciones académicas de colocación de los pies, de las que nacen todos los pasos. El número cinco tiene un simbolismo (según el pentagrama de Leonardo da Vinci es símbolo del hombre) como el central de los diez primeros números representando la armonía y el equilibrio, aspectos ideales de la *Belle Danse* y del clasicismo que la había engendrado. Junto a esto, la elevación y la simetría suponen

la idealización junto a la coordinación de brazos y piernas. (Louison-Lassabliere: 2007, p. 138)

Luis XIV no se interesó únicamente por la práctica de la danza como ejercicio, diversión o entretenimiento cortesano, cuyo valor desde los Valois tenía la consideración de importante fórmula diplomática, muestra de poder y de riqueza. Como excelente bailarín, habiendo debutado en 1651 a los trece años de edad e interpretando en el *Ballet de la Nuit* de 1653 el triunfante Sol naciente, magnificado con una máquina que lo elevaba, no solo mostró un gusto pronunciado por el ballet dándole fastuosidad y prestigio, participando él mismo junto a príncipes y señores de su reinado, o los propios autores de comedias ballets como Moliere, lo más frecuente con la música de Lully, quien fue compositor de las partituras y coreografías del maestro de ballets Charles de Beauchamp (1636-1719) con el deseo de divertir a la corte.

En 1670 la decisión de dejar de bailar por parte del Rey marcó el final de una época y los aristócratas, que habían aparecido hasta entonces en los ballets, dejarían paso a los bailarines profesionales, otorgando por parte real un verdadero estatuto a la profesión de maestro de danza.

Luis XIV, en su juventud, había estudiado con Henri Prévost, su maestro de danza hasta 1650, y luego con Beauchamp, compositor de todos los ballets del Rey a partir de 1655 y de todas las Comédie-Ballets de Molière, en colaboración con Lully hasta la muerte de éste en 1687, mientras que la Reina tomaba clases con François Galand du Desert, y Monsieur, el hermano del rey, con Jean Renauld, todos maestros de baile que pertenecían a la *Comunidad Parisina de Maestros de Danza y Músicos*, institución fundada en 1407 que regía a músicos y maestros de danza. La corporación del *Roi des Violons, Maîtres à danser et Joueurs d'instrumentes* título otorgado a cada director, reunía maestros y aspirantes y el reglamento marcaba la fórmula obligada para todos los que querían llegar a ser maestros de danza. Los maestros de danza pertenecían a la cofradía de los músicos por el hecho de que el violín era entonces indispensable para enseñar danza.

La importancia dada a la danza por Luis XIV desde su llegada al trono, como una actividad que le acompañó prácticamente durante toda su vida, derivó en la creación de la Academia Real de la Danza según el modelo de la Academia Francesa (1635) y de la Academia de Pintura y Escultura (1643). Por decisión de Mazarino los estatutos fueron confirmados como Lettres Patentes registradas en el Châtelet el 13 de enero de 1659, y en el Parlamento el 22 de agosto, aunque los profesores de danza pretendían

independizarse como una corporación autónoma. La creación de la Academia Real de la Danza en 1661, y la Escuela de Danza en 1672, dio paso a la profesionalización de una actividad que hasta entonces había ido desarrollándose como diversión de la realeza con espectáculos sin recortes de presupuesto, lujo en ornamentación, trajes o personajes. Se escribía un libreto, se creaba una partitura, se creaba la coreografía en un ambiente en el que los cortesanos, que reverenciaban al rey y alababan todo lo que les ofreciera, eran parte de la diversión asegurándose además los refrescos y dulces o exquisitos platos bien servidos entre baile y baile. Si el Rey bailaba, había que bailar.

De la *Comunidad Parisina de Maestros de Danza y Músicos*, con sus estatutos aprobados por Luis XIV en 1658, se designaron a los primeros trece miembros de la Academia de Danza: François Galand du Désert, Sieur du Désert, maestro de danza de la Reina; Jean Renauld, maestro de danza de Monsieur, Duque de Orleans, hermano del rey; Thomas Le Vacher; Hilaire d'Olivet; los hermanos Jean y Guillaume Raynald, Guillaume Queru; Nicolas de l'Orge; Jean François Piquet; Jean Grigny; Florent Galand Désert y Guillaume Reanud. Dada la importancia que en la Corte tenían los ballets, como espectáculos en los que participaban cortesanos y bailarines, era una actividad altamente considerada y parte obligada de la educación de la clase noble. La profesión de “maestro de danza” fue una de las más buscadas. En 1664 se podían contar doscientas salas en Paris donde enseñaban aproximadamente tres mil maestros de danza

Además de estructurar la práctica coreográfica, Luis XIV concilió los intereses de la Iglesia y los de los bailarines, para evitar escándalos en la vía pública, haciendo respetar el descanso dominical prohibiendo según las ordenanzas del 23 de Julio de 1666 los bailes públicos en domingos y días de fiesta anuales y solemnes.

El reglamento de la Academia otorgaba a los maestros no solo formar sino ser los únicos que podían enseñar y, de no recibir su aprobación, ningún bailarín podía trabajar como profesional. El cargo de maestro de danza correspondería al actual coreógrafo mientras que el maestro de sala era el repetidor que enseñaba los papeles a cada bailarín. La institución *Ballet de la Ópera* encargada del desarrollo de la danza, fue trasladada desde 1669 a la Academia Real de la Música (hoy en día Ópera de París) el 28 de junio de ese año siempre bajo el mecenazgo de Luis XIV. La asociación del abate Pierre Perrin con el organista Robert Cambert, el decorador Sourdéac y el maestro Beauchamps dio lugar al desarrollo de la idea de representar ópera en Francia a la francesa y no a la italiana, inaugurando una sala en 1671, estrenando el 3 de marzo *Les peines et les plaisirs de l'amour* (Boucier: 1981, p. 116) y supuso el nacimiento de la

ópera como género lírico y de la Ópera como institución. El triunvirato formado por Lully, Beauchamp y Quinault sentaría las bases de la fundación de la escuela francesa de la Ópera en la que el ballet era un elemento esencial. Por deudas adquiridas, Perrin cedió su nombramiento en 1672 a Jean- Baptiste Lully (1632-1687) quien a lo largo de su periodo vitalicio impuso su propio repertorio con espectáculos en los que se mezclaba música, canto y danza, creando nuevos géneros líricos que van a entusiasmar al público: la ópera-ballet y la pastoral, confiando la dirección de un necesario buen cuerpo de baile a Pierre Beauchamp quien introdujo a grandes profesionales de la talla de M. Nicolás Blondy, Jean Ballon o Guillaume-Louis Pécour.

El cuerpo de baile de la Academia estaba dividido por categorías, *danseurs nobles*, *demi-caractère*, carácter o cómicos, todos ellos en función de sus cualidades físicas y técnicas. Durante mucho tiempo este cuerpo de baile fue exclusivamente masculino y los papeles femeninos eran interpretados travestidos, haciendo uso de las obligadas mascararas y pelucas sin las que nadie de la época se hubiera atrevido a salir a escena, hasta que el gran reformador de la danza del XVIII, el maestro Noverre, clamara por su eliminación.

El movimiento en torno a la danza en Francia tenía una base creada desde los colegios jesuitas. La Compañía de Jesus, en la *Ratio Studiorum* de 1586 consideraba el teatro y la danza como propedéuticos de la vida mundana como honestas diversiones que presentaban la ventaja de combinar el arte de la *dictio* que ejerce la voz al del *actio* porque exhibía el cuerpo humano y exigía del alumno un perfecto dominio de sí mismo. De los colegios jesuitas abiertos parece ser que los parisinos de Harcourt y de Clermont fueran los más activos en materia de pedagogía coreográfica y en cada fiesta fin de curso se intercalaban danzas. Solamente había niños matriculados por lo que los papeles femeninos se travestían, fenómeno que alimentó la polémica entre jesuitas y jansenistas sobre la educación y la moralidad de los espectáculos (Louison-Lassabliere: 2007, p. 122-123). La presencia de niñas se percibe en otras circunstancias como el *Ballet du Temps* (1654) en el que dos niñas acompañan a un jovencito y van vestidos de Minutos, de lo que se deduce que la danza se impartía en casas particulares para niños no escolarizados y niñas de familias acomodadas.

Aunque las damas de la corte tomaban parte en los espectáculos acompañando a la reina en montajes de fiestas cortesanas, su participación tenía un carácter privado. Esta situación cambiaria a partir de *El Triunfo del Amor*, ballet de cour en 20 *entrées* con libreto de Quinault representado Saint- Germain en 1681, siendo el último ballet de Luis

XIV y en la puesta en escena del 15 de abril, en el Palais Royal, el primero en el que aparecen bailarinas profesionales.

El maestro Beauchamp, que había bailado disfrazado como mujer junto a Luis XIV, confió su papel a Mlle. de Lafontaine siendo de esta forma la primera mujer que bailó en escena profesionalmente y, a raíz de su éxito, bautizada como Reina de la danza provocando una situación que dará un giro radical a la Historia del Ballet: la presencia de la bailarina profesional en el ballet escénico. El enorme éxito de la incorporación bailada de presencia femenina llevaría a Lully a reponerlo en la Ópera haciendo debutar profesionalmente a Mlles. Resaut, Pesant, Carré, Leclerc y la mencionada Lafontaine. Esta última desarrolló la danza como actividad hasta 1696, retirándose al convento de religiosas de la Asunción y siendo sustituida por Mlle. Subligny. Junto a Mlle. Guyot, que también se hizo religiosa y Mlle. Prévost formada en la Academia Real de Danza de Paris (1680-1741) que reinó triunfadora, son los puntos luminosos de este primer periodo.

Marie-Thérèse Perdou de Subligny (1666-1735) entró en la Academia en 1688-89 y fue sucesora de Mlle. de Lafontaine. En 1697 actuó en la primera opera-ballet, *La Europa Galante*, música de André Campra, maestro de capilla de Notre Dame de Paris, y coreografía de Louis Pécour, maestro de danza sucesor de Beauchamp hasta 1727. Como danzarina noble, interpretó todos los nuevos ballets hasta 1707, siendo la primera bailarina francesa que apareció en Inglaterra entre 1700 y 1703.

En 1715 Luis XV, con sólo cinco años sucedía a su abuelo Luis XIV. La Opera contaba con un cuerpo de baile de 12 bailarines y diez bailarinas. En el periodo de ocho años de regencia del duque de Orleans, la apertura en la vida política y la moral privada se reflejó en un nuevo estilo artístico, íntimo, decorativo y a menudo erótico, el Rococó. La tradición de fiestas de Luis XIV continuó bajo Luis XV y luego con Luis XVI pero con menos brillo porque los ballets de corte se convirtieron en ballets teatrales. En el *siglo de las luces*, aparecen los orígenes de la danza moderna. A los cambios en costumbres y modas y el ascenso de una clase burguesa rica le corresponde un cambio análogo en el estilo de danza. El siglo XVII había representado una reacción en contra del XVI, intento de evasión del formalismo rígido y pomposo. El viejo fondo del *Ballet de Corte* se conservaba, bailando con traje de ciudad, plumas y pelucas, y las mujeres llevaban zapatos de tacón alto y vestidos largos de corte sobrecargados de pasamanería y lazos, lo que no facilitaba ni la velocidad ni la elevación. Reinaba la danza “mecánica” y todavía no había nacido la danza de “expresión”. La danza del XVIII, que

conserva al principio de siglo el formalismo de la escuela clásica, abandona la solemnidad y se encamina hacia la comodidad, la ligereza y la espontaneidad. El maestro y reformador de la danza Noverre busca el realismo en los temas y a través de la técnica la expresión y la sensibilidad (Boucier: 1981, p.126) El minueto y la contradanza siguen de moda pero modificándose ligeramente en un sentido más vivo, y la gavota se convierte en una danza ágil y alegre. La gracia parece ser la característica de la danza de esta época.

La compañía de danza de la Academia Real de Música y Danza no era muy numerosa, sin llegar a sobrepasar los 40 titulares. La danza teatral se enriqueció y perfeccionó y fue creciendo el número de artistas que bailaban en la Ópera. Los nobles que habían brillado en las danzas cortesanas mantuvieron su estatus social como público con el privilegio de los palcos de la Ópera. La Ordenanza Real de 1713 estableció el sueldo de los bailarines, algo superior al de las bailarinas, corifeos y figurantes no titulares. Las mujeres figurantes no percibían sueldo, pero se hizo habitual que fueran mantenidas por señores ricos lo que propició la consideración de *bailarina figurante mantenida por amantes* como una forma de ganarse la vida, y para los nobles caballeros una norma social admitida de la que se jactaban. En cuanto a las bailarinas importantes primeras figuras, también harían fortuna no solo con sus exigentes cachets sino con la protección de nobles aristócratas, que además rivalizaban por obtener los favores de las más famosas.

Creada la Escuela de danza de la Academia Real, aumentó el número de muchachas que deseaban ingresar. Las primeras bailarinas fueron adquiriendo tal importancia que los celos entre rivales ocasionaba la exigencia caprichosa de añadir bailes al *divertissement* al margen de la acción principal. Las bailarinas consagradas, en su retiro pasaban a ser admiradas maestras que formaban a las nuevas promesas, jovencitas que sabían halagar y mostrar admiración hacia las que habían triunfado. Y, una vez formadas, estas nuevas *reinas de la danza* se convertían a su vez en rivales de las propias maestras y entre ellas mismas, teniendo su propio público, cuya defensa de fans de unas u otras llegaba a provocar en los teatros situaciones de una violencia increíble.

Françoise Prévost (1680-1741) desarrolló su carrera en la Ópera desde 1699. Sucesora de la Subligny en 1705, destacó en la época de principios del XVIII como especialista de *passe-pieds*, retirándose en 1730 con una pensión de 1000 libras.

El XVIII es el siglo de dos grandes bailarinas rivales: La Sallé y la Camargo, sucesoras de su maestra, la Prévost, cuya supremacía desaparecería ante estas *grandes de la danza*.

Marie Salle (1707-1756), reemplazó a Mademoiselle Prévost en 1721 en la ópera en las *Fiestas Venecianas*. Estrenó en París el 23 de Agosto de 1735 *Las Indias Galantes* de Jean-Philippe Rameu y en 1740 apareció por última vez en escena en *La Tempestad* para marchar a Londres, lejos de las intrigas de París. Allí hizo una actuación triunfal apareciendo en *Pígmalión* con una túnica de muselina, traje revolucionario para la época muy distinto al habitual, sin peluca y con los cabellos sueltos, como una estatua griega. De su actuación en Londres, Castil-Blaze nos ha dejado esta narración: “...Se batían a las puertas del Teatro. Una infinidad de retardados se vieron obligados a conseguir con espada o puñetazos la plaza que habían comprado a precios desorbitados. En el momento en que la bailarina se preparaba para hacer su última reverencia estallaron los aplausos. Una lluvia de bolsas llenas de oro cae sobre el teatro y una lluvia de caramelos sigue el mismo camino...”. Estos caramelos fabricados en Londres contenían guineas de oro envueltos en bank-notes o cheques bancarios. La velada le supuso a la bailarina más de doscientos mil francos. . María Sallé cuya fisonomía según Noverre era noble, expresiva y espiritual ingenua y graciosa, tenía un estilo caracterizado por su finura y ligereza, lejos de los atrevidos saltos y cabriolas de la Camargo

Mlle. Camargo, Marie-Anne Cupis de Camargo (1710-1770), hija de madre española, debutó el 5 de Mayo de 1726 en *Los caracteres de la danza*. Su padre, Ferdinand Joseph de Cupis de Camargo, maestro de danza, le enseñó los primeros pasos. Jovencita de físico muy atractivo, morena de ojos profundos y cuerpo magnífico, demostró un talento especial hacia la danza, gracia y fuerza, y un sensible oído para la música. Por recomendación de la princesa de Ligne, alumna de M. Camargo, tomó clases con Mlle. Françoise Prévost, todavía famosa bailarina y que cumplidos ya los cuarenta intentaba esconder el paso del tiempo no mostrándose nunca a plena luz del día y utilizando un buen maquillaje. La Camargo solo estudió con la Prévost tres meses al cabo de los cuales regresó a Bruselas siempre bajo la tutela de la Princesa de Ligne quien la introdujo en sociedad comenzando a aparecer en fiestas y bailes ofrecidos para la alta nobleza de los Países Bajos. Ante la propuesta de formar parte de la Compañía de M. Penissier, su padre puso la condición de acompañarla como violinista de la orquesta, para no dejar la vigilancia de su hija, que ya tenía un gran éxito entre los caballeros.

Padre e hija acudieron contratados a la Ópera de Rouen y la maravillosa bailarina debutó en París junto a los bailarines Blondi y Dupré bajo la dirección de Pécourt.

Su enorme éxito provocó los celos de la Prévost sobre todo cuando empezó a triunfar con una forma de baile propia de aires vivos creada a partir de las diferentes maneras de baile aprendidas y con pasos *batidos* o pequeñas *cabriolas*. Los *entrechats* eran saltos hasta el momento exclusivos de los bailarines pero ella los comenzó a ejecutar en sus bailes, introduciéndolos en 1730 en la ópera, y para poder lucirlos decidió acortar las faldas. Además lanzó a la escena un modelo de tacón-aguja que las elegantes se apresuraron a copiar en las ciudades (Boucier, 1981, p. 135). Igualmente, dada la altura que alcanzaba su salto, introdujo un elemento de protección bajo las faldas, un culotte muy ajustado, el calzón protector o *inexpressibles*, probable antecesor de los maillots ajustados usados en danza y que se hará prenda obligada para las bailarinas de la época cuando empiecen a saltar.

Ante los problemas causados por las rivalidades e intrigas que le impedían avanzar profesionalmente, La Camargo abandonó la tutela de la Prévost y pasó a ser alumna de M. Blondy. Amante oficial del Conde de Clermont entre 1734 y 1740, en 1751 dejó definitivamente la ópera. Su contribución a la danza fue considerable, habiendo aparecido en un total de 78 ballets y óperas y Voltaire comparó sus saltos con los de las ninfas. En 1772, Marius Petipa con música de Ludwig Minkus le dedicaría un ballet basado en la relación mantenida junto a su hermana Madeleine con el Conde de Melun en mayo de 1727, ballet estrenado en 1872 protagonizado por la famosa bailarina Adèle Grantzov.

En la segunda mitad del XVIII, otra bailarina, Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) fue la encarnación de la bailarina escandalosa del siglo XVIII. Hija ilegítima, nacida en 1743 y reconocida por su padre, Fabien Guimard recibió una educación rodeada de atenciones. La educación coreográfica la recibió con la ayuda que su madre conseguía de M. D'Harnoncourt y del presidente de Sain-Lubin, ambos educadores conocidos de jóvenes talentosos y preparando como futuras amantes a las jovencitas. De complexión excesivamente delgada para la época, la Guimard comenzó en el cuerpo de baile de la Comedia Francesa a los quince años, obteniendo un gran éxito con *La muerte de Orfeo* y *Vertumno*. En 1760 sustituye a Mlle. Allard quien había sufrido una lesión. Debutó en la Opera el 9 de mayo de 1762 en el papel de Terpsícore en el prólogo de *Fiestas Griegas y Romanas*. Supo utilizar su habilidad como cortesana para conseguir un teatro propio, bautizado el *Templo de Terpsícore*, en el Hôtel de Pantin regalado por

el duque de Soubise y utilizó su influencia para encabezar una revuelta en contra de Noverre, cuyo nombramiento como maestro de ballet de la Ópera impuesto por María Antonieta no fue bien aceptado, logrando su partida sin recibir pensión ni nombramiento académico compensatorios.

En cuanto a María Allard, su turgidez no le impidió bailar con suma vivacidad. Si bien tuvo una vida borrasca, piedra de escándalo, la historia la recuerda como madre del tercer *dios de la danza* y el siglo XVIII jamás olvidó su paso a dos con Dauverbal, en *Silvia*. (Reyna: 1981, p. 66)

La danza del siglo XVIII, bautizado por los hermanos Goncourt como *el siglo danzante* quedó reflejada en cuadros de un dibujo galante y tan voluptuoso como podían ser la pavana y el minué. Watteau nos deja personajes que no aparecen estancados sino moviéndose vibrante en danzas como *Les trois cousins*, *Bal sous une colonnade*; *Iris ou la Danse*, *Menuet de l'Ermitage*, *Fête champêtre*, *Plaisir Pastoral*, identificando las danzas con paisajes propios de cada provincia, y haciendo bailar parejas. Lancret (1690–1743) nos representada a las bellas del teatro: La Sallé y la Camargo que aparecen tal y como eran: verdaderas libélulas vestidas de azul, de seda, sus faldas florecidas de guirnalda, de rosas, extendidas en un fuego de colores. Lancret, que representa a las bellas del teatro, como la Sallé, pinta hacia 1730 Lancret a La Camargo bailando en un elegante jardín de una *fête galante* cuadro en el que la famosa bailarina comparte un *pas de deux* con su compañero Laval.

En el mismo siglo bailaron Mlle. Colombe, que aparece representada con pequeñas alas atadas a la espalda y Raour pintó a Mlle. Prévost, expresando el impulso juvenil y nervioso de la danza. Fragonard pintó a la delgadísima Guimard, tocando un instrumento de música.

La Academia de Danza aparece mencionada en el almanaque de los espectáculos hacia 1778 por última vez. En los últimos años de siglo se funda el Instituto Nacional y divido en clases, reemplazando a las antiguas Academias Reales. La técnica desarrollada en el XVIII, aún siendo imperfecta, convirtió a los bailarines en estrellas caprichosas y bien pagadas. Si a los hombres se les concedió el título de *dios de la danza*, la fama a las bailarinas les proporcionó una vida voluble llena de lujos. Recibieron en los escenarios muestras de admiración en forma de valiosos obsequios y una buena actuación era la forma de salir del anonimato de las últimas filas o *guardacostas*. Ser estrella les permitió decidir sobre los propios trajes, danzas y músicas para sus actuaciones. María Sallé sufrió los celos de La Prévost y a su vez fue la eterna

rival de La Camargo. Hasta el gran Noverre, maestro, coreógrafo, gran reformador de la danza, nombrado director de la Academia por la propia María Antonieta, impulsor de la eliminación del miriñaque y de máscaras y caretas reivindicando la importancia del ballet-pantomima, sufrió las consecuencias del enfrentamiento con la Guimard cuyo retiro marcó el final de una época. La época cuando las bailarinas fueron reinas, las Reinas de la danza.

BIBLIOGRAFÍA

80 Récits sur la danse. Le miroir de la danse. (1969), París.

BOURCIER, P. (1981), *Historia de la Danza en Occidente*, Barcelona.

DE GONCOURT, E. (1973), *La Guimard*, Ginebra.

GUEST, I. (2001), *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, París.

LETAINTURIER-FRADIN, G. (1973), *La Camargo, 1710-170*, Ginebra.

LOUISON-LASSABLIÈRE, M.J. (2007), *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du XVe au XVIIe siècle*, París.

MENESTRIER C.F. (1682), *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, París.

RAMEAU, P. (1725), *Le Maître à danser*, París.

REYNA, F. (1981), *Historia del Ballet*, París.

VILLETTE, J. (1714), *Règlement de l'Opéra*, París.