

Neologismos documentados en *Discursos sobre el arte del dançado* (1642): el léxico técnico de la danza cortesana en el Siglo de Oro*

Engracia María Rubio Perea

<https://orcid.org/0000-0002-9816-7970>

Universidad de Málaga

rubioperea@uma.es

RESUMEN

Este artículo analiza el repertorio léxico técnico documentado en *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (1642) de Juan de Esquivel Navarro, primer tratado sistemático de danza cortesana en castellano. Se identifican treinta y ocho unidades léxicas –neologismos internos, voces patrimoniales especializadas y préstamos italianos– que constituyen las primeras denominaciones técnicas de la danza española del Siglo de Oro. El estudio, desarrollado en el marco de los trabajos del *Diccionario Azcárate de terminología artística (DAZCARTE)*, examina los mecanismos de formación (sufijación, prefijación, composición sintagmática), así como los procesos de especialización semántica y fijación terminológica. Se consideran, además, su transmisión en la tratadística posterior y su incorporación lexicográfica. Los resultados

* El presente trabajo está adscrito al proyecto PID2019-103866GB-I00 de la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España). Agradezco al doctor Francisco Manuel Carriscondo Esquivel, investigador principal del proyecto, sus observaciones y sugerencias tras la lectura de este estudio, que han contribuido significativamente a su mejora.



permiten adelantar la datación de numerosos términos, confirmando el valor de los textos técnicos vernáculos como instrumentos de fijación y transmisión del saber especializado.

Palabras clave: neologismos, léxico técnico, danza española, terminología artística

Documented neologisms in *Discursos sobre el arte del dançado* (1642): the technical lexicon of courtly dance in the Golden Age

ABSTRACT

This article examines the technical vocabulary documented in *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (1642) by Juan de Esquivel Navarro, the first systematic treatise on courtly dance in Spanish. Thirty-eight lexical units are identified –internally formed neologisms, specialized patrimonial terms and Italian borrowings– that represent the earliest technical designations of Spanish Golden Age dance. The study, developed within the framework of the *Diccionario Azcárete de terminología artística* (DAZCARTE), analyses morphological processes (suffixation, prefixation, syntagmatic compounding, participial substantivization), along with semantic specialization and terminological standardization. Their transmission in later treatises and their uneven incorporation into lexicography are also considered. The findings allow the antedating of many terms, confirming the role of vernacular technical texts as key instruments for terminological fixation and the transmission of specialized knowledge.

Keywords: neologisms, technical vocabulary, Spanish dance, artistic terminology

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO

Aunque la danza alcanzó una destacada centralidad social y cultural entre los siglos XV y XVII –hasta el punto de que su conocimiento se consideraba requisito indispensable para acceder a los círculos cortesanos más selectos (Gosalvez Lara 1987)–, el estudio de su léxico técnico como parte de la historia de la lengua española ha

quedado al margen de las prioridades investigadoras. Frente a esta laguna lexicológica, proliferan los estudios dedicados a los espectáculos coreográficos, las fuentes documentales y las primeras codificaciones sobre la danza (Martínez del Fresno 2011, Mera 2008, Ruiz Mayordomo 1999, Bustos Rodríguez 2015 y Nocilli 2011), así como trabajos de enfoque clasificatorio o repertorial (Cotarelo y Mori 1911, Esses 1992), que apenas han prestado atención a la formación del vocabulario especializado empleado en la descripción técnica y didáctica del baile cortesano.

En este contexto, el tratado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (1642) de Juan de Esquivel Navarro constituye una fuente clave para el estudio del léxico técnico de la danza cortesana española¹. Considerado el primer tratado sistemático en castellano sobre esta materia (Rubio Perea 2024), su valor reside en la fijación de un repertorio terminológico destinado a designar pasos y movimientos con fines normativos y didácticos. Su contenido permite documentar un vocabulario técnico en proceso de formación, vinculado a la codificación práctica del baile y al desarrollo terminológico de la Escuela Española de Danza, ya plenamente estructurada en el siglo XVII (Ruiz Mayordomo 1999: 293).

Este estudio presenta una cala en los neologismos y en la fijación terminológica de la danza del Siglo de Oro, como resultado del trabajo realizado en el equipo de redacción del *Diccionario Azcárate de Terminología Artística (DAZCARTE)*, dirigido desde la Universidad de Málaga por el profesor Francisco M. Carriscondo. El análisis se apoya en el tratamiento lexicográfico de cada término como entrada en el *DAZCARTE*, lo que asegura un registro sistemático y homogéneo –con definición, variantes, etimología, documentación histórica y ejemplos– que excede el mero inventario descriptivo.

¹ Cabe mencionar los estudios de Brooks (2003) y Yepes (1988), centrados en la descripción de los pasos recogidos en el segundo capítulo del tratado y en sus propuestas de reconstrucción coreográfica. En ninguno de estos trabajos se aborda, sin embargo, el estudio morfológico ni la formación terminológica de las voces.

El análisis se centra en los neologismos formados internamente, que constituyen las primeras denominaciones técnicas documentadas en el ámbito coreográfico del Siglo de Oro. Se entiende aquí por *neologismo técnico* toda unidad léxica que, aun pudiendo contar con documentación previa en la lengua común, aparece en el corpus estudiado con una acepción especializada no registrada con anterioridad en el ámbito de la danza, o bien se documenta por primera vez como denominación técnica de un paso, movimiento o elemento coreográfico. Este criterio permite distinguir entre la novedad formal absoluta de una voz y su especialización terminológica dentro de un dominio concreto. El objetivo es identificar sus rasgos y examinar los mecanismos de creación desde una perspectiva morfológica e histórico-documental.

De manera complementaria, se incluyen también algunas voces patrimoniales especializadas y dos préstamos italianos (*cabriola*, *campanela*), cuya menor representatividad en el repertorio no impide reconocer en ellas tanto la pervivencia del léxico heredado como la apertura a influencias externas. Por su carácter más restringido, estas unidades se abordan conjuntamente en un único apartado. Debe precisarse, por tanto, que el trabajo no pretende agotar todo el léxico técnico presente en la obra de Esquivel Navarro, sino analizar aquellas unidades que resultan relevantes para el estudio de la neología, la especialización semántica y la fijación terminológica en el ámbito coreográfico.

Para determinar el valor neológico de los términos, se ha constatado su uso en el siglo XVII, distinguiendo entre sus primeras dataciones en lengua común y posterior fijación como acepciones técnicas, en muchos casos anteriores a las cronologías registradas en el corpus del *Diccionario histórico de la lengua española* (CDH) de la Real Academia Española². Se han consultado, asimismo, el *Nuevo*

² En algunos casos, las primeras documentaciones de ciertos términos vinculados a la práctica dancística aparecen en textos literarios, antes incluso que en tratados especializados. Así, *El maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega ofrece tempranas menciones de voces como *contenencia* o *mudanza*, integradas en un contexto dramático y no técnico. No obstante, este tipo de ocurrencias son excepcionales y, en la mayoría de los casos, las

tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE), el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)* de Corominas y Pascual y los repertorios lexicográficos generales pertinentes, con el fin de contrastar la documentación histórica, la trayectoria lexicográfica y la información etimológica de las voces analizadas. Siguiendo este criterio, se ha considerado también la inclusión de los términos en la tratadística coreográfica posterior³ y su presencia –o ausencia– en los repertorios lexicográficos generales. Por centrarse este estudio exclusivamente en el repertorio de voces técnicas documentadas en el capítulo segundo del tratado de Esquivel Navarro, no se consideran aquí los términos referidos a nombres de danzas y bailes –algunos de ellos préstamos franceses o italianos– ni unidades no atestiguadas en esta obra, que serán objeto de análisis en investigaciones futuras.

El repertorio analizado incluye un total de treinta y ocho términos, que constituyen las primeras denominaciones técnicas registradas en lengua castellana para el ámbito de la danza cortesana: *cabriola entera*, *cabriola atravesada*, *campanela*, *campanela breve*, *campanela de compás mayor*, *campanela por dentro*, *cargado*, *carrerilla*, *contenencia*, *cruzado*, *cuatropeado*, *cuatropeado atrás*, *deshacer*, *deshecha*, *doble*, *encaje*, *floreo*, *florete*, *girada*, *media cabriola*, *mudanza*, *paso*, *quiebro*, *retirada*, *reverencia galana*, *reverencia cierta*, *reverencia cortada*, *rompido*, *sacudido*, *salto al lado*, *salto en vuelta*, *sencillo*, *sostenido*, *vacío*, *voleo*, *vuelta al descuido*, *vuelta de folias*, *vuelta de pechos*⁴.

primeras fijaciones con valor terminológico se localizan en la tratadística coreográfica del Siglo de Oro.

³ Se han consultado dos tratados posteriores dedicados a la danza española: el manuscrito *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, atribuido a Juan Antonio Jaque (s. XVII), y el *Breve tratado de los passos del danzar a la española* de Pablo Minguet e Yrol (1764). Ambos, disponibles en acceso abierto en la Biblioteca Digital Hispánica con las signaturas MSS/17718 y R/7862(4), respectivamente, forman parte del corpus textual del DAZCARTE utilizado para la datación, ejemplificación y esclarecimiento del uso de los términos, entre otros aspectos.

⁴ Todas estas voces se registran como entradas en el *Diccionario Azcárate de Terminología Artística (DAZCARTE)*, repertorio léxico nativo digital integrado en la plataforma

Aunque estas voces se concentran en una sección temáticamente delimitada –el capítulo segundo del tratado–, no constituyen un glosario autónomo ni responden a una ordenación alfabética. Su disposición textual se aproxima más bien a la de un manual técnico inserto en una obra mayor, en la medida en que presenta, describe y ordena los pasos y movimientos con una finalidad didáctica, normativa y codificadora. En este sentido, la función terminológica del capítulo no deriva de una organización propiamente lexicográfica, sino de su papel en la enseñanza y normalización de la práctica dancística. No obstante, por la acumulación de tecnicismos, la presencia de definiciones explicativas y la voluntad de clarificación conceptual, el repertorio mantiene ciertos puntos de contacto con lo que algunos autores han denominado *lexicografía menor* (Nieto Jiménez 2001) o *glosario escondido* (Haensch 1982: 146; Martínez de Sousa 1995: s. v. *glosario escondido*), aunque, como ya se anticipa, la obra de Esquivel Navarro no se considera ejemplo de ninguna de estas categorías.

2. NEOLOGISMOS TÉCNICOS DOCUMENTADOS

2.1. Neologismos por sufijación

La sufijación nominal es el procedimiento derivativo que muestra una mayor productividad en la formación del léxico técnico del tratado y así aparece documentado en las entradas del *DAZCARTE*. En efecto, la creación de sustantivos mediante la adición de sufijos constituye una estrategia sistemática en el repertorio, especialmente en la designación de pasos, movimientos y conceptos técnicos relacionados con la práctica de la danza. Según la *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE), la derivación nominal incluye formaciones deverbales mediante sufijos como *-e*, *-o* y *-eo* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2025: § 5.6). Este procedimiento genera sustantivos que designan acción,

efecto o resultado del verbo base del que proceden, como *encaje*, *floreo*, *quiebro*, *salto* y *voleo*.

El neologismo *encaje*, descrito por Esquivel Navarro como aquel que “se encaxa la punta del pie que se levanta, a el lado del talón del que está en el suelo por la parte de a fuera” (1642: 11v)⁵, revela la transparencia semántica del término y su adecuación al principio según el cual los pasos deben realizarse conforme al significado de su base: *encaje*, *encajar*, *cruzado*, *cruzar*, etc. Desde el punto de vista histórico, consultado el CDH (Real Academia Española s/a), *encaje* se documenta por primera vez, aunque sin valor técnico, en “Concordia y capitulación” (*Documentos para la historia de las Bellas Artes* 1485). El primer testimonio, con acepción específica del ámbito de la danza, corresponde al tratado de Esquivel Navarro (1642), seguido de nuevas menciones en tratados posteriores, como los de Juan Antonio Jaque (s. XVII) y Minguet e Yrol (1764). En cuanto a su incorporación en la lexicografía académica, el *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española 1732: s. v. *encaxe*) al tratar esta unidad léxica lo hace bajo la subentrada pluriverbal *salto y encaje* que define como ‘género de mudanza’ y que consiste en cambiar el pie durante un salto. Esteban de Terreros y Pando, por su parte, aunque no describe el movimiento en detalle, recoge *encaje* como ‘cierto paso de la danza’, y menciona igualmente *salto y encaje* como ‘otro paso de la misma’. En la lexicografía contemporánea, solo se conserva la expresión pluriverbal, lo que confirma, en un principio, la perdurabilidad del término en el vocabulario especializado de la danza española.

⁵ Dado que el presente estudio no se ocupa de aspectos grafemáticos ni paleográficos, las citas de Esquivel se presentan con una regularización filológica mínima orientada a facilitar la lectura: se desarrollan abreviaturas, se resuelve la lineta, se sustituye la *f* por *s* y se regularizan *u/v* e *i/j* según su valor vocálico o consonántico. Esta intervención no afecta al contenido léxico ni terminológico de los ejemplos, y permite mantener su valor documental sin dificultar la comprensión del pasaje. Esta regularización afecta únicamente a la presentación de los ejemplos en el presente artículo.

En el caso de los neologismos formados por el sufijo *-o*, destaca la formación de *floreo* y *voleo*⁶. El primero designa el movimiento de vaivén del pie en el aire, en línea con las connotaciones iterativa y durativa propias del sufijo *-eo* (Pharies 2002: *s.v.* *-eo*), tal como describe Esquivel Navarro: “jugando el Floreo de la cintura abaxo” (1642: fol. 18r). Esta denominación, documentada ya en el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia, según recoge el *DCECH* (Corominas y Pascual 1980-91: *s.v.* *flor*), adquiere en el tratado su primer uso técnico en danza. Su definición se consolida posteriormente en el *Diccionario de autoridades* (1726)⁷ y perdura en el *Diccionario de la lengua española* (*DLE*), subrayando el componente oscilatorio, rítmico y sostenido del gesto, coherente con los valores aspectuales señalados por Pharies (2002). Por su parte, *voleo* se emplea para designar un movimiento de elevación rápida del pie: “El Boleo se obra en el Villano: Es un puntapie que se da en algunas mudanças de el, levantando el pie lo mas que se pueda” (Esquivel Navarro, 1642: fol. 19r). Aunque documentado como término general desde el siglo XV en el *Cancionero* de Gómez Manrique ([c. 1470] 2003), es Esquivel Navarro quien lo introduce en el repertorio técnico dancístico. Su incorporación al *DRAE* no se produce hasta 1803, con una definición próxima a la recogida en el tratado.

A diferencia de estas voces, el término *quiebro* no figura en el listado de pasos codificados que Esquivel Navarro enumera como parte del repertorio técnico de la danza, sino que se emplea

⁶ Como muestran los ejemplos, cuando el sufijo *-o* se adjunta a bases terminadas en *-e* –es decir, a verbos de la familia en *-ear-*, da lugar al formante *-eo*. Pharies (2002: *s.v.* *-eo*) indica que este sufijo tiende a desvincularse de las formas verbales para unirse a otros tipos de radicales, motivo por el cual le asigna una entrada independiente. No obstante, dado que se origina a partir de una base verbal, hemos considerado oportuno tratarlo de manera conjunta. La *Nueva gramática de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2009: §5.6) sigue igualmente este criterio.

⁷ Un antecedente significativo se encuentra ya en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias, donde se registra la voz con el sentido de ‘cierto ademán que hace el que pelea con espada antes que venga a la herida’ (*s.v.* *floreo*), es decir, como una acción enfática y reiterada previa al combate. Aunque aún ajena al ámbito coreográfico, esta acepción remite a un movimiento caracterizado por la repetición y el control.

como recurso auxiliar para caracterizar movimientos complejos o compuestos, aportándoles un matiz expresivo adicional. No obstante, se ha considerado oportuno incluirlo como neologismo debido a su importancia dentro del estilo de la danza barroca⁸. Así ocurre, por ejemplo, en la descripción de los *rompidos con carrerillas*, donde Esquivel Navarro menciona explícitamente los “quiebro de rodillas” como elementos ornamentales, cuya ejecución requiere una destreza técnica considerable.

Y aqui solamente, y en los Rompidos que tienen Carrerillas, parecen bien los Quiebro de rodillas; mas se han de hazer con tanta destreza y primor, que se conozca que aquel movimiento no se haze de floxedad, sino de destreza: porque el que naturalmente fuere floxo de rodillas, no dançarà bien (Esquivel Navarro 1642: fol. 19r).

Este sustantivo deverbal se ha localizado por primera vez, según los datos del CDH (Real Academia Española s/a), en *El Seguro de Tordesillas* (Conde de Haro [1439] 1992), aunque sin un uso técnico. De nuevo *Discursos sobre el arte del danzado* recoge por primera vez la acepción técnica que reaparece en el manuscrito de Jaque (s. XVII), donde se advierten indicios de un empleo coreográfico análogo. En cuanto a su presencia en los repertorios lexicográficos, *quiebro* no figura en la lexicografía académica como término técnico propio de la danza. Sin embargo, Esteban de Terreros y Pando lo incorpora en su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1788, s. v. *quiebro*), definiéndolo como ‘movimiento particular de danza, con la reverencia cortada’, lo que evidencia un cierto grado de especialización. Cabe señalar, no obstante, que esta acepción no coincide plenamente con la que encontramos en los tratados coreográficos del siglo XVII, donde el término mantiene un valor

⁸ Según Yepes, en el manuscrito *Reglas de danzar* (siglo XVI) se utiliza el término *quebradito*, que, en su opinión, “equivale a un *plié* (doblar las rodillas) algo fuerte o acentuado” (1988: 200). La autora remite al *Diccionario de autoridades* (s.v. *quebradillo*), donde se define como un ‘movimiento especial que se hace con el cuerpo como quebrándolo, y suele usarse en danza’. En el tratado de Esquivel, se precisa que se trata de un quiebro de rodilla, lo que lleva a Yepes a considerar este gesto como un rasgo característico de la danza española.

más genérico. Será en el siglo XVIII cuando *quiebro* adquiriera un sentido técnico plenamente consolidado, como demuestra Minguet e Yrol en su *Breve tratado de los passos del danzar a la española* (1764), donde se registra la voz *quiebro* como parte de las unidades pluriverbales *quiebro por delante* y *quiebro en vuelta*, integradas ya dentro del vocabulario especializado de la danza española.

En cuanto al término *salto*, el *DCECH* lo registra como un derivado de *saltar*, voz documentada entre 1220 y 1250, y procedente del latín *saltare* ‘bailar’ (Corominas y Pascual 1980-91: s.v. *salto*). No obstante, indican que la voz se registra hacia 1140, procedente del latín *saltus*, *-us*. Pharies, por su parte, sostiene que en realidad el término *salto* deriva del participio de perfecto pasivo de *salio*, *-ire*, *-tum* “saltar, brincar” (2002: s.v. *-o*). Este término está presente en el léxico de la danza de Esquivel Navarro como núcleo de las unidades pluriverbales *salto al lado* y *salto en vuelta*, que serán tratadas más adelante.

Dentro de este tipo de creación léxica, los sufijos *-ncia* y *-nza*, –ambos derivados del latín *-ntia-*, presentan diferencias formales de registro en español: *-ncia* conserva un perfil culto más próximo al modelo latino, mientras *-nza* es su variante patrimonial, de amplia difusión en la lengua hablada (Pharies 2002: s.v. *-ancia*, *-anza*). En el léxico técnico de la danza, las voces *contenencia* y *mudanza*, integradas en el repertorio terminológico de Esquivel Navarro, ilustran la productividad histórica de estos sufijos como formadores de *nomina actionis*. No obstante, dado que ambas voces cuentan con documentación anterior a Esquivel Navarro –general y, en algunos casos, técnica–, no se consideran neologismos estrictos, sino voces especializadas incorporadas al repertorio terminológico del tratado. La primera voz *contenencia*, derivada de *contener*, refleja un mayor grado de formalización, acorde con su perfil culto. En el tratado de Esquivel Navarro, *contenencia* designa un movimiento mesurado y ceremonial, relacionado con el control y la medida cortesana:

Luego se añaden, dar un passo al lado con izquierdo, y otro con derecho, juntando los dos como para la Reverencia, y sobre las puntas de ambos hazer una Contenencia, y luego consecutiamente

deshazer esto con el pie derecho, y salir con izquierdo a los Dobles, dando a cada segundo passo, y salto para el tercero apastorada-mente; de manera que se reconozca que se remedan las Mudanças de las Aldeas (Esquivel Navarro 1642: fol. 23v-24r).

Desde el punto de vista histórico, *contenencia* se documenta tempranamente en *Los Milagros de Nuestra Señora* (Gonzalo de Bercero, [1246-52] 1971). Su primera documentación técnica aparece en el *Maestro de danzar* (Lope de Vega [1594] 1995), siendo luego recogida por Esquivel Navarro (1642), Jaque (s. XVII) y Minguet e Yrol (1764). Lexicográficamente, su definición especializada se establece en el *Diccionario de autoridades* (1726), siguiendo interpretaciones previas de Covarrubias (1611)⁹.

Por su parte, *mudanza*, derivada de *mudar* mediante el sufijo *-nza*, aparece documentada desde mediados del siglo XIV con valor general. Su especialización en el ámbito coreográfico, según los datos del CDH (Real Academia Española s. a.), se consolida ya en los siglos XVI y XVII, antes del tratado de Esquivel Navarro, en obras como *Historia natural y moral de las Indias* (José de Acosta [1590] 1987) y *El maestro de danzar* (Lope de Vega [1594] 1995)¹⁰, donde el término no designa un paso aislado, sino una estructura coreográfica organizada, compuesta por diversas secuencias a compás. Su difusión es temprana¹¹ tanto en repertorios lexicográficos –como el

⁹ Covarrubias la describe como ‘cierto retiramiento del cuerpo, a modo de medida, que hace el que va danzando, en que parece contenerse y retirarse’ (1611: s.v. *contenerse*). Esta perspectiva se mantendrá con escasas variaciones en diccionarios técnicos como el de Terreros y Pando (1786), donde se confirma su valor especializado.

¹⁰ Véanse los testimonios de Acosta ([1590] 1987: 434): “Alrededor de éstos, bien desviados, salían de dos en dos los demás, bailando en coro con más ligereza, y haciendo diversas mudanzas y ciertos saltos a propósito, y entre sí venían a hacer una rueda muy ancha y espaciosa. Sacaban en estos bailes las ropas más preciosas que tenían, y diversas joyas, según que cada uno podía. Tenían en esto, gran punto, y así desde niños se enseñaban a este género de danzas”; y de Lope de Vega ([1594] 1995): “ALD. Digo que sí, y yo soy de aquí también; aunque el temor de un desdén me tiene fuera de mí. Traigo una buena pavana, que en mudanzas he tañido; nueva y diferente ha sido”.

¹¹ La voz *mudanza* aparece por primera vez en repertorios lexicográficos del siglo XVII, concretamente en el *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum* de Minsheu (1617: s.v. *mudanças de dança*), donde se registra como ‘L. Tripudiales saltaciones. A. Dancing trickes’. Poco después, en el *Vocabolario español-italiano*, Franciosini

Diccionario de autoridades (Real Academia Española 1734), donde se define como conjunto de movimientos danzados— como en la tradición coreográfica posterior.

Una proporción relevante de los neologismos técnicos recogidos en *Discursos sobre el arte del dançado* está constituida por sustantivos participiales que, tras un proceso de recategorización del participio (Carriscondo Esquivel 2018), funcionan como denominaciones técnicas de pasos y movimientos. Aunque este fenómeno no puede entenderse como un proceso derivativo propiamente dicho, este patrón morfológico, basado en la estructura segmental común a las formas participiales (base + vocal temática + sufijo flexivo), favorece la lexicalización de estas unidades, que adquieren valor sustantivo dentro del repertorio¹². De este modo, participios regulares de la primera y segunda conjugación, con usos ajenos al ámbito coreográfico, se incorporan al vocabulario técnico de Esquivel Navarro: *cargado*, *cruzado*, *girada*, *retirada*, *rompido*, *sacudido* y *sostenido*¹³. Es en su tratado donde estos términos aparecen por primera vez con sentido especializado en el ámbito de la danza, lo que justifica su consideración como primeras denominaciones técnicas documentadas, es decir, como auténticos neologismos técnicos desde una perspectiva historiográfica.

El análisis de la circulación posterior de estas voces revela trayectorias divergentes: mientras *cargado*, *cruzado*, *rompido* y *sacudido* mantienen su condición de términos técnicos en tratados como el *Libro de danzar* de Jaque (s. XVII) y el *Breve tratado de*

(1620: s.v. *mudança*) señala su uso en el ámbito artístico al definirla como ‘mutanza, mutazione, e si dice anche nel baliare’.

¹² Según Carriscondo Esquivel (2018: 46), este fenómeno no debe entenderse como un proceso derivativo en sentido estricto, dado que no implica la adición de un afijo, sino la fijación o lexicalización de formas participiales que mantienen su estructura morfológica original.

¹³ Primeras ocurrencias registradas, tras la consulta del CDH: *cargado*, [c.1200] 1965, *La fazienda de Ultra Mar* de Almerich; *cruzado*, [1236-46] 1992, *El duelo de la virgen* de G. de Berceo; *girada*, [1379-84] 2002, *Traducción de Vidas paralelas de Plutarco* de J. Fernández de Heredia; *retirada*, [1569-73] 1948, *De la guerra de Granada* de D. Hurtado de Mendoza; *rompido*, [c. 1250] 1956, *Vidal mayor*; *sacudido*, [a. 1300] 1995, *Biblia. Escorial*; *sostenido*, [c. 1240-72] 1985, *Traslación del Psalterio* de Herman el Alemán.

los passos de danzar a la española de Minguet e Yrol (1764), *girada* y *retirada* son sustituidas progresivamente por expresiones como *vuelta de tornillo* (Brooks 2003: 108) y *rastrón* (Moya 2015: 218), evidenciando una evolución terminológica en el discurso coreográfico. En el plano lexicográfico, la incorporación de estas voces también es desigual: *cargado* y *cruzado* se introducen en el *DRAE* de 1780, mientras que *girada* y *retirada* no aparecen hasta la edición de 1803, aunque todas ellas –salvo *retirada*– se conservan actualmente en el *DLE* con la marca diatécnica *Danza*. *Rompido*, por su parte, figura en el *Diccionario de autoridades*, pero desaparece en el *DRAE* de 1822; *sacudido* se documenta a partir de 1803 y se registra por última vez en 1837; *sostenido*, ausente hasta 1884, es la única de estas voces que ha logrado mantenerse estable hasta hoy. Resulta significativo que el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* de Terreros y Pando (1788) registre *rompido* y *sacudido*, pero no *sostenido*, que solo incorpora con un significado ajeno al ámbito de la danza.

El neologismo *cuatropeado* resulta especialmente relevante por su interés morfológico e histórico. Su estructura deriva de la base nominal *cuatropea* (de latín *quadrupēs ~edis*)¹⁴ y el sufijo participial *-ado*, interpretación que se aleja de la propuesta formulada en la *NGLE* (Real Academia Española y Asociaciones de Academias de la Lengua Española 2025: §10.8h), donde se analiza como una formación prefijada a partir del cuantificador *cuatro-*. Esta hipótesis, sin embargo, resulta insostenible, ya que presupone la existencia de una base autónoma *-peado*, no documentada en el sistema léxico del español. Como señala Serrano Dolader (1999: 4730), los sustantivos parasintéticos son excepcionales en español y su aplicación en este caso carece de justificación. La existencia documentada de la base *cuatropea* desde época temprana –como demuestra el testimonio *quatropedia* en el *Moamín. Libro de los animales que cazan* (Toledo [1250] 2003)– permite sostener un proceso de derivación regular y

¹⁴ Para la base latina se ha consultado la versión del *Oxford Latin Dictionary* (1968: s. v.), disponible en acceso abierto a través de Internet Archive.

transparente que culmina en *cuatropeado* como término técnico¹⁵. Su significado alude explícitamente a un movimiento caracterizado por cuatro tiempos, como confirma el propio Esquivel Navarro¹⁶:

se ha de executar con violencia y presteza, levantando los pies en buena perfeccion, y en sentando el pie que la comiença, alçar el otro, y con la mesma presteza cargar sobre el pie que esta en el suelo, quitandole de su lugar, ocupandole el que cae; esto sin doblar las rodillas, que en ningun movimiento se ha de hazer, sino en los Rompidos, que han de tener carrerilla, y en los passos estraños y retiradas. Llamanse Quatropeados, porque es un movimiento atropellado, y de quatro tiempos (1642: fol. 15r).

El término se documenta por primera vez como denominación técnica en el tratado de Esquivel Navarro, donde adquiere un valor especializado y se emplea incluso como base en la formación de unidades pluriverbales, como *cuatropeado atrás*¹⁷. Posteriormente, reaparece en la tratadística posterior de Jaque (s. XVII) y Minguet e Yrol (1764), lo que evidencia su continuidad en la tradición coreográfica hispánica. Su incorporación a la lexicografía académica es temprana: el *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española

¹⁵ Un resultado análogo se observa en la segunda edición del *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Pedro Felipe Monlau (1881: s.v. *cuatropea*), donde la voz *cuatropeado* se documenta como derivado de *cuatropea*.

¹⁶ En *Discursos sobre el arte del dançado*, *cuatropeado* se describe como un movimiento violento y ejecutado con gran presteza, aunque compuesto por cuatro tiempos, lo que podría parecer contradictorio con la idea de rapidez. No obstante, esta aparente paradoja queda resuelta en la explicación que ofrece Minguet e Yrol varias décadas más tarde, al descomponer el paso en dos cargados, un paso y un vacío. Como afirma Brooks (2003: 104), esta combinación permite distribuir el movimiento en cuatro tiempos definidos, lo que da cuenta de su estructura interna y justifica la denominación, en tanto se trata de un movimiento compuesto por cuatro fases coreográficas.

¹⁷ La estructura de este compuesto sintagmático, organizada según el patrón [N + adv], reaparece en la obra de Minguet e Yrol (1764), quien vuelve a parafrasear el contenido transmitido por Esquivel. Si bien la transparencia semántica de esta unidad pluriverbal podría hacer dudar de su carácter como compuesto sintagmático, en el contexto coreográfico cumple una función denominativa específica, aludiendo a un concepto técnico cuya complejidad no es directamente inferible a partir de los elementos que lo integran: “Hazense Quatropeados atrás, y se han de executar saltando con el pie derecho, y cayendo sobre el mesmo, y luego encaxar el hizquierdo tras el; y consecutiamente otro excaxe con el derecho” (Esquivel, 1642: fol. 15r-15v).

1737) recoge la variante *quatropiado* con definición específica como movimiento de danza; posteriormente, el *DRAE* (1817) actualiza la grafía a *cuatropiado*, término que se ha mantenido en las ediciones sucesivas. Sin embargo, este término no figura en repertorios técnicos contemporáneos, donde se ha visto sustituido por expresiones como *paso cabriolado* (Marinero y Ruiz Mayordomo 1992: 45). Esta evolución refleja un caso paradigmático de fijación, especialización y posterior desplazamiento terminológico en el discurso técnico de la danza.

Cierran este apartado los neologismos *florete* y *carrerilla*, que proceden de la lexicalización del diminutivo del que derivan, tomando como base léxica el nombre de *flor* y *carrera*, respectivamente. En el caso de *florete*, se trata del primer paso descrito por Esquivel Navarro, lo que confirma su relevancia dentro del repertorio técnico de la danza española del siglo XVII. Documentada previamente como diminutivo común en *El Victorial* (Gutierrez Díaz de Games [1431-49] 1994), *florete* adquiere en el tratado su primer valor especializado, plenamente fijado en el ámbito coreográfico. Su definición formal encuentra paralelos en la tradición italiana – *fioretto*¹⁸– y su presencia queda confirmada en tratados posteriores como el de Minguet (1764). *Carrerilla*, por su parte, deja de designar una ‘pequeña carrera’ para funcionar como unidad terminológica autónoma que nombra un paso concreto, integrado en determinadas secuencias coreográficas. Esta acepción especializada, documentada por primera vez en el tratado de Esquivel Navarro, se mantiene en textos posteriores y es recogida por repertorios lexicográficos como el *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española 1729) y el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* de (Terreros

¹⁸ Señala Brooks (2003: 107–108) que la variante italiana *fioretto*, documentada en las obras de Marco Fabrizio Caroso (*Il ballarino*, 1591) y Cesare Negri (*Le gratie d’amore*, 1602), presenta una correspondencia funcional evidente, y su uso se mantiene con notable vitalidad en textos franceses, italianos y españoles de los siglos XVI y XVII. No obstante, a la luz de los datos históricos, se defiende aquí, en línea con la propuesta de Corominas y Pascual, una etimología directa a partir de *flor* (Corominas y Pascual 1980-91: s. v. *flor*), frente a la posible influencia de paralelos romances.

y Pando 1788), lo que confirma su progresiva estabilización como término técnico dentro del léxico de la danza española.

2.2. Neologismos por prefijación

Si bien la prefijación no constituye un procedimiento especialmente productivo en el léxico técnico de la danza recogido por Esquivel Navarro, se documenta un uso significativo del formante reversivo *des-* en torno al verbo *deshacer* y a sus derivados *deshecha*, *deshecho*¹⁹. Este elemento aparece en el tratado bajo dos formas de realización: como verbo conjugado (*se deshacen*) y como participio adjetival (*hecha y deshecha*), en todos los casos con un valor semántico plenamente operativo en el discurso coreográfico.

El empleo de estas formas se observa de manera destacada en el apartado dedicado a “Con qué pie se empiezan las mudanzas”, donde Esquivel Navarro describe la correlación entre la ejecución y la inversión de los movimientos:

La Pabana se comienza con pie izquierdo, y con cuatro Passos accidentales, dos Vazios, y un Rompido con izquierdo Carre-rilla, y otro Rompido con el derecho, con Siete passos extraños, los quatro Graves, y tres Breves, y la Reverencia. Comiençase las mudanças con izquierdo, y deshazense con derecho. La Gallarda se comienza con Reverencia, que la executa el pie izquierdo. Salese a los Onze passos con izquierdo, estos son accidentales, rompiendo con derecho; porque los passeos de Gallarda, se obran con él, y se deshazen con izquierdo (1642: fol. 20v-21r).

Igualmente, en la descripción de las mudanzas de la pavana, *hecha y deshecha* se presenta en correlación aspectual, indicando una secuencia coreográfica bifásica: “el qual dança una mudança de pavana hecha y deshecha, o dos medias mudanças, el hecho de una y el deshecho de otra; que es cosa que lo hazen los que saben algo lo que se hazen” (Esquivel Navarro 1642: fol. 30r).

¹⁹ De acuerdo con la tradición lexicográfica, en el *DAZCARTE* se ha optado por consignar en el leuario los adjetivos de dos terminaciones en su forma masculina singular.

En estos contextos, *deshacer* y *deshecha* no designan pasos concretos, sino que cumplen una función técnico-descriptiva precisa: indicar la inversión o resolución del movimiento ejecutado. El prefijo *des-* se activa como operador de contramovimiento gestual, reforzando así la codificación progresiva de la coreografía. Esta interpretación se ve respaldada por el *Diccionario de Construcción y Régimen* de Cuervo (1893: 1079), donde se define *deshacer* como ‘hacer en dirección contraria lo mismo que se ha hecho antes (transitivo)’. La primera documentación se ha localizado en el CDH (Real Academia Española s. a.), concretamente en el anónimo *Pioridat de poridades*: “E leuantos otro & dixo. oyt lo que digo & entendet lo que deffecho es poder de alexandre. assy commo se desfizo el nublo de las nuues” (c. 1250 [2004]).

Lejos de constituir un uso puntual, la forma sustantiva se consolida en repertorios lexicográficos posteriores. El *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española 1726-39) recoge *deshecha* con significados vinculados a una mudanza contraria que deshace la ya formada, acepción coherente con su uso en el discurso dancístico. Asimismo, el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (Terreros y Pando 1786: s. v. *deshecha*) registra el término como un paso de la danza, que deshace otro. A partir del *DRAE* (Real Academia Española 1791), *deshecha* se consagra como sustantivo femenino, consolidando su autonomía gramatical, que se mantiene hoy en día en el *DLE*.

2.3. Neologismos por composición sintagmática

Uno de los patrones más recurrentes en la formación del léxico especializado de la danza, junto con la derivación, es la composición sintagmática, entendida como la combinación de varias palabras que, en conjunto, expresan un significado unitario, un rasgo común en numerosos lenguajes de especialidad (Gutiérrez Rodilla, 2013; Cabré, 1993). Este tipo de construcciones resulta especialmente eficaz para designar realidades técnicas con precisión y economía expresiva, gracias a su transparencia semántica, que se articula mediante un sustantivo núcleo acompañado de

adjetivos, otros sustantivos o complementos preposicionales que lo delimitan. Estas estructuras permiten “establecer fronteras más o menos nítidas entre vocablos comunes y especializados, por un lado, y entre términos afines pertenecientes a un ámbito concreto, por otro” (Quirós García 2010: 150).

Para la identificación de estos compuestos sintagmáticos²⁰ en el plano diacrónico, se han seguido criterios similares a los propuestos por Corveddu (2023), quien considera indicios relevantes tanto la presencia de clasificaciones u oposiciones construidas sobre un mismo elemento nuclear como el uso de recursos tipográficos –como la cursiva, el subrayado o la negrita– que los autores emplean para marcar la relevancia diatécnica de determinados términos. En este sentido, el tratamiento de estas expresiones como unidades pluriverbales, presentadas en forma de clasificaciones organizadas alrededor de un mismo núcleo y tipográficamente diferenciadas mediante el uso de la cursiva y la separación por punto y aparte, permite confirmar su carácter de compuestos sintagmáticos.

2.3.1. *Esquema sustantivo + adjetivo*

Este modelo composicional del tipo [N + A] constituye el esquema más productivo entre las construcciones analizadas, y abarca unidades pluriverbales como *cabriola entera*, *cabriola atravesada*, *campanela breve*, *reverencia galana*, *reverencia cierta* y *reverencia cortada*²¹. Todas estas formaciones comparten como rasgo estructural la posposición del adjetivo, rasgo característico de las construcciones adnominales o predicativas, así como la concordancia

²⁰ En relación con la delimitación de estas unidades, Val Álvaro (1999) señala una serie de criterios orientados a verificar su grado de fijación, la ausencia de autonomía sintáctica y la cohesión semántica. Sin embargo, en el ámbito de la danza –como ocurre en otras disciplinas especializadas–, la escasez de documentación contextualizada dificulta la comprobación empírica de estos rasgos. No obstante, en este trabajo se indican aquellos casos en los que ha sido posible localizar testimonios en tratados posteriores, lo que permite reforzar su consideración como unidades léxicas consolidadas.

²¹ Para su lematización, en el *DAZCARTE* se ha optado por incluir las unidades pluriverbales bajo una entrada principal, siguiendo los criterios habituales del quehacer lexicográfico (*cabriola entera* > *cabriola*), de modo que las distintas composiciones se agrupan bajo el mismo lema univerbal.

en género y número entre el núcleo nominal y el adjetivo que lo modifica.

En este sentido, el adjetivo cumple una función claramente clasificadora, y puede adoptar distintas formas dentro del sintagma, generando lo que Buenafuentes de la Mata (2010: 73) denomina “verdaderas series paradigmáticas alrededor del núcleo sustantivo”, en las que el adjetivo delimita el significado y clasifica la unidad dentro del paradigma. En particular, los participios adjetivales derivados de verbos transitivos –como en *cabriola atravesada* o *reverencia cortada*– introducen un valor de resultado del proceso verbal (Bosque 1999: 285). Véanse, al respecto, los ejemplos proporcionados por Esquivel Navarro:

La Cabriola atravessada es un Salto con dos Cruzados en el ayre, atras y adelante. Caese con ellas sobre las puntas, abierto y no rompido; y por esto se llaman Atravessadas, y porque naturalmente se atraviessan los pies con los dos Cruzados; y también se podrán intitular Cabriolas cruzadas (1642: fol. 14r-14v).

Suspendese el cuerpo, y sin arrastras el pie, se lleva detrás del derecho que quede en Cruz, y sobre la punta, haziendo al sentarle un Quiebro pequeño, y bolverlo a sacar son un salto, o Substenido, dexandole en el ayre para obrar lo que se sigue. Llamase Reverencia Cortada, por cortarse dos vezes, una quando baxa el pie derecho, y otra quando se saca con el salto (1642: fol. 17v-18r).

Las obras de Jaque (s. XVII) y de Minguet e Yrol (1764) incorporan en sus páginas la unidad *reverencia cortada*; en cambio, no registran la forma pluriverbal *cabriola atravesada*. En la descripción de esta última, Esquivel Navarro indica que algunos la denominan *cabriola cruzada*, forma que sí aparece recogida en Minguet e Yrol, aunque reformulada por completo en su explicación.

En *reverencia galana*, el segundo constituyente es la forma femenina del adjetivo *galano*, voz históricamente relacionada con *gala* y *galán*. Corominas y Pascual explican *galano* como resultado de la reinterpretación de *galán* como forma apocopada de un adjetivo de dos terminaciones, con posterior especialización de *galán*

como sustantivo (Corominas y Pascual 1980-91: s.v. *gala*). En este sintagma, *galana* funciona como modificador calificativo de valor apreciativo, acorde con el léxico cortesano y con las categorías estéticas de la época.

En términos semánticos, la *reverencia galana* se contrapone a la *reverencia cierta* por su carácter menos común, según la descripción de Esquivel Navarro:

Hase de poner en el puesto con mucho desenfado, el cuerpo bien derecho, poniendo los pies en la proporcion que se ve por esta planta: de la qual salen con el pie izquierdo dos Reverencias, una Cierta y comun, y otra que se llama Galana. (1642: fol. 22r)

Ambas variantes comparten el mismo punto de partida –el uso del pie izquierdo–, pero difieren en su trayectoria, tal como señala el tratadista. Según Brooks (2003: 112), las dos formas de reverencia descritas por Esquivel Navarro sitúan su ejecución entre los estilos renacentistas y barroco, siendo la *galana* afín a registros más antiguos y la *cierta* más próxima al gusto de su tiempo. A diferencia de las anteriores unidades pluriverbales, no se han localizado referencias a *reverencia cierta* ni a *reverencia galana* en tratados posteriores.

Por último, resulta pertinente señalar la presencia de construcciones en las que el adjetivo pospuesto introduce una caracterización cualitativa o gradativa del movimiento, como *cabriola entera* o *campanela breve*. En estas unidades, el modificador adjetival precisa, fundamentalmente, la modalidad de ejecución del movimiento descrito. Así lo ejemplifica la definición de *campanela breve* en el tratado de Esquivel Navarro: “La campanela breve tiene la misma calidad, salvo que es menos campanuda, y mas liberal; por lo qual tiene el nombre de breve” (1642, fol. 12v). Estas denominaciones conforman un repertorio léxico funcional característico de las prácticas escénicas codificadas, en el que los calificativos actúan como marcadores de variación dentro del sistema terminológico del arte coreográfico.

De este grupo, únicamente *campanela breve* ha sido documentada en una obra posterior: el tratado de Minguet e Yrol (1764),

donde se reproduce casi literalmente la definición propuesta por Esquivel Navarro.

2.3.2. *Esquema adjetivo + sustantivo*

Dentro del tipo sintagmático [A + N] se documenta la construcción *media cabriola*, cuyo primer constituyente es el adjetivo partitivo *medio*, empleado aquí con valor prenominal. El alcance y la productividad de estas unidades léxicas resultan más restringidas que las construcciones con orden de constituyentes invertido, debido a que “la posición habitual del adjetivo en español es pospuesta al sustantivo” (Val Álvaro 1999: 4828). En el caso que nos ocupa, el adjetivo muestra concordancia regular de género y número con el sustantivo (*media cabriola*, *medias cabriolas*), integrándose morfosintácticamente como modificador directo.

Desde una perspectiva semántica, la definición aportada por Esquivel Navarro aclara que la *media cabriola* no es simplemente una variante menor, sino una modalidad diferenciada del salto, caracterizada por ser “menos trabajosa” y ejecutada con un solo pie: “Llamanse Medias Cabriolas, porque se levantan y se cae en ellas con un pie, y se passan menos que las enteras” (1642: 14v).

A partir de esta definición técnica, el adjetivo *media* adquiere un valor técnico y estructural, que alude a una ejecución parcial o simplificada en relación con la *cabriola entera*. No se trata, por tanto, de un uso meramente cuantitativo, sino de una forma de clasificación técnica del movimiento en función de su intensidad, trayectoria y apoyo.

En lo que respecta a su transmisión en tratados posteriores, la *media cabriola* aparece también registrada en la obra de Minguet e Yrol (1764), quien retoma los elementos descritos por Esquivel Navarro, aunque los amplía y reformula con cierto grado de elaboración. Si bien esta unidad no figura como entrada autónoma en la tradición lexicográfica general, el *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española 1729) sí alude a su existencia dentro del artículo dedicado a *cabriola*, en el que se incluye: ‘Hailas trenzadas, tejidas, de ala de pichón, médias cabriolas &c.’ (s. v. *cabriola*).

2.3.3. *Esquema sustantivo + sintagma preposicional*

Esta tipología estructural es la segunda estructura fija más representativa en el tratado de Esquivel Navarro. Dado su semejanza con un sintagma libre, ha sido una construcción muy discutida (Buena-fuentes de la Mata 2010: 81). Este esquema compositivo, cuyo sintagma preposicional suele aparecer encabezado con la preposición *de* –seguido o no de artículo–, presenta en *Discursos sobre el arte del danzado* una variedad de preposiciones. De este modo, frente al esquema con la preposición *de* (*campanela de compás mayor, vuelta de folias, vuelta de pechos*), que se muestra como el más productivo, también se reflejan estructuras con la preposición *a* (*salto al lado, vuelta al descuido*), con la preposición *en* (*salto en vuelta*) y, finalmente, con la preposición *por* (*campanela por de dentro*). Esto refleja la complejidad estructural que pueden llegar a tener este tipo de construcciones.

Las formaciones con la preposición *de* adoptan esquemas del tipo [N + de + N] y [N + de + N + A], caracterizados por la ausencia del artículo definido ante el segundo sustantivo. En estos casos, la selección genérica recae sobre el núcleo de la construcción, es decir, el primer elemento de la formación. Es el caso, por ejemplo, de *vuelta de pechos*: “La Buelta de pechos no ha de ser muy alta, sino bien redonda, cayendo sobre las puntas y Cruzado, y que la buelta sea entera, bolviendo el rostro a la parte donde se començò” (Esquivel Navarro 1642: fol. 15v).

En cuanto al número gramatical, se observa que, en las construcciones plurales, el segundo sustantivo suele aparecer en plural. No obstante, este suele estar fijado, de modo que el plural del compuesto se realiza a partir del núcleo de la formación: *campanelas de compás mayor, vueltas de folias* y *vueltas de pechos*. En este último caso se constata una variación en el encabezado que precede a la descripción, donde Esquivel Navarro emplea “bueultas de pecho” (1642: fol. 15v). No obstante, es el único ejemplo que se ha documentado en todo el texto.

Asimismo, al igual que los compuestos del tipo [N + A], se registran procesos de elisión donde el núcleo nominal se sobreentiende

por estar especificado por el complemento preposicional. Tal elisión se aprecia en encabezamientos como el que introduce la descripción de las clases de *campanelas*: “Campanela breue, de compas mayor, y por de dentro” (Esquivel Navarro 1642: fol. 12v), donde se infiere la repetición del sustantivo elidido. Esto se confirma en otros pasajes descriptivos posteriores, por ejemplo: “La Buelta de Folias ha de ser mas levantada que la de los pechos” (Esquivel Navarro 1642: fol. 15v-16r).

De nuevo, estas tres construcciones se documentan en tratados posteriores, como los de Jaque (s. XVII) y Minguet e Yrol (1764), lo que pone de manifiesto su grado de fijación y continuidad dentro del repertorio técnico del arte coreográfico español. Su presencia en dichos textos no solo confirma la productividad del esquema [N + de + N] y [N + de + N + A], sino también la consolidación de estas fórmulas como parte estable del vocabulario especializado de la danza cortesana.

Las formaciones con la preposición *a* responden al esquema [N + al + N], caracterizados por la presencia del artículo (*salto al lado*, *vuelta al descuido*). En ambos casos, el género y el número vienen marcados por el primer elemento de la composición, aunque tanto uno como otro compuesto solo se han documentado en singular en el texto:

La Buelta al descuido se obra, sentando el pie en la conformidad que se sienta para la de Folias, cruzando luego el otro por encima, de tal manera, que la punta del derecho esté al lado de afuera del otro pie, y levantarse sobre las puntas de ambos, y hazer un torno, quedando el rostro al Maestro con mucha gala y descuido: que por el descuido conque esta buelta se dà, sin prevenirla, antes con la atencion que las otras se llama Buelta al descuido (Esquivel Navarro 1642: fol. 16v).

La construcción *salto al lado* no vuelve a registrarse en textos coreográficos posteriores. Sin embargo, Esquivel Navarro indica que este paso también era conocido como *altabajo*, término que sí se documenta en repertorios lexicográficos anteriores como los de Percival (1591) y Minsheu (1617), donde se define como ‘a downright blow’ (s. v. *altabaxo*), interpretación que Brooks (2003) vincula con

un salto o golpe ejecutado con fuerza. La aparición de este sinónimo, pese a carecer también de documentación coreográfica directa, podría reflejar la escasa fijación del compuesto sintagmático original. No obstante, el uso de la cursiva y su función denominativa en el ámbito específico de la danza –donde el significado no se deduce directamente de los componentes del grupo sintagmático– justifican su inclusión en este estudio. En cambio, la unidad pluriverbal *vuelta al descuido* sí cuenta con atestiguaciones posteriores, al ser recogida tanto por Jaque (s. XVII) como por Minguet e Yrol (1764), lo que confirma su pervivencia dentro de la tradición coreográfica española.

Dentro de las construcciones con preposición *en*, se documenta la unidad *salto en vuelta*, correspondiente al esquema [N + en + N], descrita como una variante del *salto al lado*, “saluo que se da en buelta con el, conforme su nombre” (1642: fol. 11r). Esta forma es recogida posteriormente por Jaque (s. XVII), quien la menciona como un paso habitual en la ejecución de diversos bailes, entre ellos la pavana, la gallarda y las folías. En contraste, Minguet e Yrol (1764) no incluye esta denominación en su tratado.

Finalmente, con la preposición *por*, Esquivel Navarro registra la composición *campanela por de dentro* que describe como contraria a la *campanela breve* y a la *campanela de compas mayor*:

La Campanela por de dentro ha de ser al revès de las otras; porque en lugar de salir el pie que la obra por la punta del pie que está en el suelo, sale por el talon, y entra por la punta, haciendo el mismo circulo que con las otras, y se acaba de cox, como las otras de punta pie (1642: fol 12v).

Esta unidad pluriverbal, cuyo esquema composicional [N + de + locución adverbial] difiere de los patrones observados hasta el momento, solo se documenta en la obra de Minguet e Yrol, donde aparece con la variante *campanela por adentro*. Esta forma es definida en términos similares, con la salvedad de que se añade la nota de tratarse de un “movimiento violento”. Una vez más, cabe plantearse si dicho esquema puede ser considerado un compuesto sintagmático. Sin embargo, el hecho de que esta construcción se

mantenga en el tratado de Minguet e Yrol (1764), un siglo después, con la adaptación del modo adverbial *de dentro*, señalado como anticuado desde el *DRAE* 1791 (Real Academia Española *s. v. dentro*), a la forma *adentro*, sugiere un cierto grado de fijación dentro del repertorio coreográfico.

3. OTRO LÉXICO TÉCNICO DOCUMENTADO

Junto a los neologismos incorporados al repertorio técnico, el tratado de Esquivel Navarro recoge un pequeño grupo de voces patrimoniales que adquieren en este contexto un valor terminológico especializado. Se trata de las unidades *doble*, *paso* y *vacío*, todas ellas procedentes de raíces léxicas integradas en el castellano común desde sus orígenes.

En el ámbito coreográfico del Siglo de Oro, estas voces se fijan como términos técnicos, utilizados para designar pasos y movimientos concretos. La voz *paso*, documentada desde época temprana con el significado general de ‘movimiento de los pies al andar’, adquiere en Esquivel Navarro un sentido técnico preciso: designa cada uno de los movimientos reglados que forman parte de una secuencia coreográfica dentro de la danza. La unidad *doble*, por su parte, se emplea para referirse a un tipo específico de paso compuesto por “tres Passos, Graues, y un Quiebro” (Esquivel Navarro 1642: fol. 19v), mientras que el término *vacío* se utiliza para indicar “unos movimientos violetos y naturales, a modo de puntapiés” (1642: fol. 13r).

En cuanto a su presencia lexicográfica, la trayectoria de estos términos es desigual. *Doble* y *vacío* se incorporan tempranamente al *DRAE* en la edición de 1803 con acepciones acordes a las descritas por Esquivel Navarro y permanecen en el *DLE*. *Paso*, en cambio, no aparece en la lexicografía académica como término técnico de danza hasta 1843, con la definición de ‘cada una de las mudanzas que se hacen en los bailes’, vigente aún en el *DLE* actual. Aunque las tres voces incluyen referencias a la danza española en sus definiciones, solo *doble* conserva en la actualidad la marca diatécnica específica.

Como se ha podido comprobar, la mayoría de las voces recogidas en el tratado de Esquivel Navarro son de base patrimonial latina y han formado parte del castellano desde sus orígenes. Esta circunstancia evidencia la existencia de un léxico propio, suficientemente preciso, a pesar de la influencia y el intercambio cultural y artístico que durante este siglo se produjo entre las diferentes escuelas francesas e italianas. En este sentido, la similitud entre ciertas características coreográficas de la danza española e italiana —como la ejecución de *cabriolas* (saltos con batería) y *giros*—²² propicia la entrada de los términos *cabriola* y *campanela*, ambas de origen italiano.

La primera, *cabriola*, presente en dos lexías complejas (*cabriola atravesada* y *media cabriola*), remite al significado de “brinco del bailarín”. Se trata de un préstamo del italiano *capriola*, proveniente de *capriolo* ‘corzo’, y este del latín *capreolus* (Corominas y Pascual 1980-91: s. v. *cabriola*). Según los datos del *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) (Real Academia Española s. a.), se documenta por primera vez en *Poesías* (Juan de Salinas [1585-a1643] 1987: 332): “al son de tu corneta hacen mudanzas, y tú, cual cabritillo, que salta entre mastranzos y tomillo, porque no bailen [dos mujeres] solas, haces con la cabeza cabriolas”. La segunda voz, *campanela*, junto a sus respectivas unidades pluriverbales (*campanela breve*, *campanela de compás mayor*, *campanela por de dentro*), procede del italiano *campanella*, que significa ‘campanilla’ (Corominas y Pascual 1980-91: s. v. *campana*). Su aparición más temprana se registra en 1490, en *Universal vocabulario en latín y en romance* (Alfonso de Palencia 1490), lo que sugiere una temprana incorporación en contextos cultos. Posteriormente, el término reaparece en textos como *El maestro de danzar*, donde la referencia indica ya una cierta familiaridad del público con su uso en la danza:

²² Pasos propios, según Rodríguez Mayordomo, de “bailarines con gran potencia en las piernas (cuádriceps y gemelos) y poca estatura (centro de gravedad bajo). Además de ello no hay que olvidar que los bailarines españoles son capaces de tocar un instrumento musical (las castañuelas) mientras bailan” (1999: 306).

Entra este pie con aire a dos carreras tras éstas bien ligeras se deshacen, y luego en las que hacen el derecho se note; y esto hecho, se da un salto con media vuelta en alto, y campanela, y luego desharéla deste modo. (Vega Carpio 1594 [1995]: s/p)

La presencia de las voces *cabriola* y *campanela* en el repertorio coreográfico español revela afinidades terminológicas con la tradición italiana. Estudios recientes, como el de Nocilli (2019), han subrayado correspondencias léxicas tales como *campanela/campanella*, *floreta/fioretto*, *cabriola/capriola*, *rompido/spezzato*. No obstante, estos estudios subrayan que, a pesar de las similitudes denominativas, la ejecución coreográfica de tales pasos difiere notablemente, pues responde a tradiciones coreográficas distintas.

Desde el punto de vista lexicográfico, consultado el *NTLLE* (Real Academia Española s. a.), ambas voces están registradas en el *Diccionario de autoridades* (Real Academia Española 1726-39) con acepciones acordes a las descritas por Esquivel. En el caso de *cabriola*, el repertorio académico remite a Covarrubias (1611), quien explica que es “à imitación de los cabriolos o cabritillos monteses, que parece quando saltan correr por el áire” (s. v. *cabriola*). La lexicografía no académica también da cuenta de esta voz; así el *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (Sobrino 1705), la define como un paso característico de la gallarda. Actualmente, tanto *cabriola* como *campanela* figuran en el *DLE* (Real Academia Española s. a.), si bien sin marcas diatécnicas que indiquen su pertenencia al ámbito de la danza española.

4. CONCLUSIONES

El análisis del tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642) confirma su valor como primera fuente sistemática para la documentación del léxico técnico de la danza cortesana en lengua castellana. La obra de Esquivel Navarro constituye un testimonio clave en la fijación de un vocabulario especializado en formación, en el que conviven neologismos internos, voces patrimoniales y préstamos italianos, todos ellos integrados en un discurso didáctico y normativo.

Más allá de adelantar primeras documentaciones o de precisar la cronología de ciertos términos, el análisis muestra que este repertorio constituye la base de un proceso de codificación terminológica que se consolida en la tratadística posterior y se refleja, de manera desigual, en la lexicografía académica. La continuidad de muchas de estas voces en los tratados de Jaque y Minguet e Yrol demuestra que la obra de Esquivel Navarro fijó un vocabulario de referencia para la danza española del Siglo de Oro. La diferente trayectoria de las unidades analizadas puede explicarse, al menos en parte, por su desigual introducción en la tradición tratadística posterior, por su registro lexicográfico y por los cambios en la propia práctica coreográfica, que favorecieron la conservación de algunas denominaciones y la sustitución o pérdida de otras.

Este estudio aporta una descripción morfológica e histórico-documental del léxico técnico de la danza recogido en el tratado de Esquivel Navarro, atendiendo a sus mecanismos de formación, procesos de especialización semántica, transmisión posterior e incorporación lexicográfica. La vinculación de este estudio con el *DAZCARTE* permite integrar estas voces en un repertorio especializado y garantizar un tratamiento homogéneo de sus variantes, dataciones, etimologías y ejemplos. De este modo, la aportación del artículo se sitúa en un doble plano: el análisis de un corpus técnico concreto y su contribución a la sistematización histórica del vocabulario artístico en español.

Los datos muestran, además, que una parte relevante del repertorio de Esquivel Navarro se ha mantenido en el uso especializado y cuenta hoy con registro lexicográfico en el *Diccionario de la lengua española*, en particular, voces como *floreo*, *contenencia*, *cuatropeado* o *girada*, que conservan la marca diatécnica de danza. Otras, en cambio, han caído en desuso o han sido sustituidas por denominaciones posteriores (*quiebro*, *rompido*, *sacudido*), lo que refleja un proceso de selección terminológica característico de los lenguajes de especialidad.

A partir de estos resultados, futuras investigaciones permitirán ampliar el corpus con nuevas fuentes, analizar su tipología y

valorar su utilidad como testimonios documentales; profundizar en el estudio del léxico, tanto en su dimensión formal –derivados, compuestos, préstamos– como en la semántica –traslaciones de significado, problemas definicionales–; y recorrer la suerte de estas voces en su codificación lexicográfica, observando su presencia en la tradición lexicográfica y las divergencias respecto a los repertorios académicos. El desarrollo de estas líneas permitirá valorar la evolución histórica del vocabulario de la danza y contribuir a la consolidación de la historia del léxico español.

FUENTES DOCUMENTALES

ACOSTA, José de

[1590] 1987 *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. José Alcina Franch. Madrid: Historia 16.

Almerich

[c. 1200] *La fazienda de Ultra Mar*. Ed. Moshé Lazar. Salamanca: 1965 Universidad de Salamanca.

BERCEO, Gonzalo de

[1246-1252] *Los Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Brian Dutton. Londres: 1971 Tamesis Books.

ANÓNIMO

[c. 1250] *Vidal Mayor*. Ed. Gunnar Tilander. Lund: Hakan Ohlssons 1956 Boktryckeri.

ANÓNIMO

[c. 1250] *Poridat de poridades*. Escorial L.III.2. Ed. Pedro Sánchez- 2004 Prieto Borja. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

ANÓNIMO

[a. 1300] *Biblia*. Escorial I.j.8. Ed. Mark Littlefield. Madison: Hispanic 1995 Seminary of Medieval Studies.

BERCEO, Gonzalo de

[p. 1236-1246] *El duelo de la Virgen*. Ed. Germán Orduna. Madrid: 1992 Espasa-Calpe.

DÍAZ DE GAMES, Gutierre

[1431-49] *El Victorial*. Ed. Rafael Beltrán Llavador. Madrid: Taurus. 1994

ESQUIVEL NAVARRO, Juan de

1642 *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Imprenta de Juan Gómez de Blas. <<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000115522>>. Consultado: 1 de abril de 2025

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan

[1379-84] *Traducción de Vidas paralelas de Plutarco*. Vol. I. Ed. Juan 2002 Manuel Cacho Bleuca. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

HERMAN EL ALEMÁN

[c. 1240-72] *Traslación del Psalterio*. Ed. Marc Littlefield. Madison: 1985 Hispanic Seminary of Medieval Studies.

HURTADO DE MENDOZA, Diego

[1569-73] *De la guerra de Granada*. Ed. Manuel Gómez-Moreno. 1948 Madrid: Real Academia de la Historia.

JAQUE, Juan Antonio

s. XVII *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantojah*. Manuscrito. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000279445>>. Consultado: 1 de abril de 2025

MINGUET E YROL, Pablo

1764 *Breve tratado de los passos del danzar a la española: que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos*. Madrid: Imprenta del Autor. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000061855>>. Consultado: 1 de abril de 2025

SALINAS, Juan de

[1585-a. 1643] 1987 *Poesías*. Ed. Henry Bonneville. Madrid: Castalia.

TOLEDO, Abraham de

[1250] 2003 *Moamín. Libro de los animales que cazan*. Ed. Óscar Pérez. Madrid: Universidad Complutense.

VEGA CARPIO, Lope de

[1594] 1995 *El maestro de danzar*. Ed. electrónica de Beatriz Jaime Ortea, M. Teresa Peiró Cusell y Yolanda Martínez Pérez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSQUE, Ignacio

- 1999 “El sintagma adjetival. Modificadores y complementos del adjetivo. Adjetivo y participio”. En *Gramática descriptiva de la lengua española*. Vol. 1. Coords., Violeta Demonte e Ignacio Bosque. Madrid: Espasa Calpe, 217-310.

BROOKS, Lynn Matluck

- 2003 *The Art of Dancing in Seventeenth Century in Spain. Juan de Esquivel Navarro and his World. Including a Translation of the Discursos sobre el arte danzado, by Juan de Esquivel Navarro (Seville, 1642) and Commentary on the Text*. Lewisburg/ London: Bucknell University Press/Associated University Presses.

BUENAFUENTES DE LA MATA, María Jesús

- 2010 *La composición sintagmática en español*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Antonia Auxiliadora

- 2015 “Entre el arte y la diversión: los bailes populares y danzas cortesanas en la Edad Moderna”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/16712>>. Consultado: 1 de junio de 2025.

CABRÉ, Teresa

- 1993 *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Antártida/Empúries.

CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco Manuel

- 2018 “Los sustantivos participiales vistos por la Academia”. En *Problemas de demarcación en morfología y sintaxis del español*. Ed., Elena Felú Arquiola. Bern: Peter Lang, 43-65.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio

- 1980-91 *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos.

CORVEDDU, Mario

- 2023 “Tendencias morfológicas en el léxico técnico de la España de inicio de siglo XIX”. *RILEX. Revista sobre investigaciones léxicas*, 6, II, 67-109. <<https://doi.org/10.17561/rilex.6.2.7605>>.

COTARELO y MORI, Emilio

- 1911 *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Bailliére.

COVARRUBIAS, Sebastián de

- 1611 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.

CUERVO, Rufino José

- 1893 *Diccionario de construcción y régimen*. Tomo segundo C-D. Paris: A. Roger y F. Chernoviz.

ESSES, Maurice

- 1992 *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

FRANCIOSINI FLORENTÍN, Lorenzo

- 1620 *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]*. Segunda parte. Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni.

HAENSCH, Günter

- 1982 "Tipología de las obras lexicográficas". En *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*. Eds., Günter Haensch, Lothar Wolf, Stefan Ettinger y Reinhold Werner. Madrid: Gredos, 95-187.

GOSALVEZ LARA, Carlos José

- 1987 *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha

- 2013 "Sobre la formación de palabras y el léxico científico: algunas nociones generales y varias preguntas al aire". En *Formación de palabras y diacronía*. Ed., Isabel Pujol Payet. A Coruña: Universidade da Coruña, Anexos de *Revista de Lexicografía*, 19, 69-78.

MARINERO, Cristina y RUIZ, María José

- 1992 "La Escuela Bolera. Coreología". En *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 41-61.

MARTÍNEZ DE SOUSA, Javier

1995 *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Vox, Bibliograf.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz

2011 *Coreografiar la historia europea cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

MERA, Guadalupe

2008 “La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada”. En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Eds., Begoña Lolo y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: CSIC/Universidad Autónoma de Madrid, 459-480.

MINSHEU, John

1617 *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanicae Etymologiis [...]*. Londres: Joannum Browne.

MONLAU, Pedro Felipe

1881 *Diccionario etimológico de la lengua castellana (ensayo): precedido de unos rudimentos de etimología*. Madrid: Imprenta y estereotopia de Aribau y C.^a.

NIETO JIMÉNEZ, Lidio

2001 “Repertorios lexicográficos españoles menores en el siglo XVI”. En *Cinco siglos de lexicografía del español: IV Seminario de Lexicografía Hispánica*. Ed., Ignacio Ahumada Lara. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 203-224.

NOCILLI, Cecilia

2011 “Retóricas en la danza española del siglo XVII”. En *Coreografiar la historia europeacuerpo, política, identidad y género en la danza*. Ed., Beatriz Martínez del Fresno. Oviedo: Universidad de Oviedo, 89-115.

NOCILLI, Cecilia

2019 “Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanes (Madrid 1630): traduzione e tradizione coreicomusicale nella Spagna del XVII secolo”. En *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*. Eds.,

Alessandro Pontremoli y Cesare Gelmetti. Venecia: Marsilio Editore, 85-103.

OXFORD LATIN DICTIONARY
1968 Oxford: Clarendon Press.

PALENCIA, Alfonso de
[1490] 1992 *Universal vocabulario en latín y en romance*. Ed. Gracia Lozano López. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

PERCIVAL, Richard
1591 *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres: John Jackson y Richard Watkins.

PHARIES, David
2002 *Diccionario etimológico de los sufijos españoles y de otros elementos finales*. Madrid: Gredos.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano
2010 “Sistemática de los cambios y unidades léxicas complejas en los tratados económicos renacentistas”. En *Aspectos de la neología en el Siglo de Oro*. Eds., Robert Verdonk y María Jesús Mancho Duque. Brill, 149-167. <https://doi.org/10.1163/9789042031180_010>.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
s/a Vocabulario Artístico. Proyecto Azcárate de vocabulario artístico. <<https://www.vocabularioartistico.com>>. Consultado: 22 de mayo de 2026.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1726-39 *Diccionario de autoridades*. 6 vols. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro; Imprenta de la Real Academia Española.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1780 *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, reducido a un tomo para su más fácil uso. Madrid: Joaquín Ibarra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1791 *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, reducido a un tomo para su más fácil uso. 3.^a ed. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1803 *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, reducido a un tomo para su más fácil uso. 4.^a ed. Madrid: Viuda de Ibarra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1817 *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 5.^a ed. Madrid: Imprenta Real.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1822 *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 6.^a ed. Madrid: Imprenta Nacional.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1837 *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 8.^a ed. Madrid: Imprenta Nacional.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1843 *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 9.^a ed. Madrid: Imprenta de D. Francisco María Fernández.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1884 *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 12.^a ed. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- s/a *Diccionario histórico de la lengua española* (CDH). <<https://www.rae.es/banco-de-datos/cdh>>. Consultado: 1 de junio de 2025.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- s/a *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). <<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>>. Consultado: 1 de junio de 2025

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- s/a *Corpus diacrónico del español* (CORDE). <<https://www.rae.es/corde>>. Consultado: 1 de junio de 2025.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

- s/a *Diccionario de la lengua española* (DLE). Versión electrónica 23.8.1. <<https://dle.rae.es/>>. Consultado: 1 de junio de 2025.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

2025 *Nueva gramática de la lengua española (NGLE)*. Segunda edición revisada y ampliada. Madrid: Espasa.

RUBIO PEREA, Engracia María

2024 “El léxico de la danza en los dos Diccionarios de autoridades: estudio de las fuentes de autoridad y voces de nueva incorporación”. *Études romanes de Brno*. 45, 4, 214-236. <https://doi.org/10.5817/ERB2024-4-11>

RUIZ MAYORDOMO, María José

1999 “Espectáculos de baile y danza: De la edad media al siglo XVIII”. En *Historia de los espectáculos en España*. Coords., Andrés Amorós y José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 273-318.

SERRANO DOLADER, David

1999 “La derivación verbal y la parasíntesis”. En *Gramática descriptiva de la lengua española*. Vol. 3. Coords., Violeta Demonte e Ignacio Bosque. Madrid: Espasa Calpe, 4683-4756.

SOBRINO, Francisco

1705 *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens.

TERREROS y PANDO, Esteban de

1786-88 *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. 3 vols. Madrid: Viuda de Ibarra.

VAL ÁLVARO, José Francisco

1999 “La composición”. En *Gramática descriptiva de la lengua española*. Vol. 3. Coords., Violeta Demonte e Ignacio Bosque. Madrid: Espasa Calpe, 4757-4841.

YEPES, Ana

1988 “Pequeño panorama de los pasos y danzas españolas en los tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII”. *III Semana de música española: El Renacimiento*. 3 vols. Madrid: Festival de Otoño.

Recepción: 08/09/2025
Aceptación: 25/05/2026