UNIVERSIDAD DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de "Talleres Coreográficos" en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía

---

ROSA MARÍA SUÁREZ MUÑOZ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

(Línea de Educación Física y Deportiva)

Directora:

DRA. MARIA DEL MAR ORTIZ CAMACHO

2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Rosa María Suárez Muñoz
ISBN: 978-84-1306-270-9
URI: http://hdl.handle.net/10481/56574

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Ciencias de la Educación
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de "Talleres Coreográficos" en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía

---

Memoria de TESIS DOCTORAL dirigida por la Doctora María del Mar Ortiz Camacho, en el marco del Programa de Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, que presenta Dña. Rosa María Suárez Muñoz para optar al grado de Doctor en el Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación.

Fdo. Rosa María Suárez Muñoz

Vº Bº de la Directora

Dra. María del Mar Ortiz Camacho

Reconocimiento:

Este trabajo se ha realizado en el seno del Grupo de Investigación Didactic and innovation in education and physical sport activity (D-I-EPSA) (HUM-979) del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Junta de Andalucía.

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis es un sueño hecho realidad. Para la consecución del mismo he tenido la suerte de contar con la ayuda y apoyo desinteresado de muchas personas, cada una de ellas fundamental para la culminación de este trabajo de investigación que ha formado parte de mi vida estos últimos años. Sin cualquiera de ellas el resultado no hubiera sido el mismo, por ello expreso mis agradecimientos:

A María del Mar, mi directora y amiga, por su ánimo y apoyo constantes, por enseñarme tanto, por ser un modelo para mí, por aceptar dirigir esta tesis tan "particular" y con la que hemos disfrutado tanto, y porque hay un antes y un después en mi vida tras conocerla en aquel Congreso de Danza de Málaga en mayo de 2015.

A Antonio Baena, por ser un ejemplo a seguir y por su gran ayuda en mi formación como investigadora.

A Antonio Najarro, actual director del Ballet Nacional de España (BNE), por su consideración, amabilidad y total predisposición a colaborar en todo lo que he necesitado para la elaboración de este trabajo.

A todo el equipo humano y técnico que conforman el BNE, pues me han abierto sus puertas y han compartido conmigo toda la información necesaria. En especial, a María Jesús García, Regidora de Vestuario, que siempre solucionó mis dudas. Igualmente agradezco la colaboración de Azucena Huidobro, Gachi Pisani y Belén Moreno, así como a los bailarines y bailarinas de esta entidad.

A mis compañeros de los distintos Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía por su colaboración.

A Rubén Olmo, Antonio Canales, Pacita Tomás, y Juan Mata, coreógrafos e intérpretes de prestigio, a los que he tenido la oportunidad de entrevistar para el desarrollo de esta investigación.

A mi marido José y mi hija Claudia por su amor, comprensión, entrega, cooperación constante, por sufrir mis ausencias con paciencia y ayudarme a compaginar todos los aspectos de mi vida. Por quererme y aceptarme como soy. Sin ellos no hubiera podido llegar hasta aquí.

A mis hermanos por su cariño y apoyo incondicional, en especial a Juanfra por su inestimable ayuda y paciencia conmigo, no hubiera podido realizar esta tesis sin él.

A mis padres por haberme dado la oportunidad de dedicarme a la danza, que es mi vocación, y por haberme acompañado en todas las decisiones de mi vida. Por su sacrificio, cuidados y entrega. Por ser los mejores padres del mundo a los que amo. Gracias por todo, siempre.

Al resto de mi familia, el *clan Suárez,* por estar siempre ahí, por sus palabras de ánimo, por ser mi raíz más profunda y el sitio a donde siempre quiero volver.

A mis amigos que han estado cerca en este proceso y que me han alentado y comprendido, y a aquellos que me han acompañado en días de estudio e incansable trabajo.

Por último, gracias a la danza que me ha dado tanto y que me hace sentir viva cada día.

Si los cuerpos de los danzantes son la materialización de la poesía puesta en movimiento, los trajes sobre sus cuerpos son el color de la poesía.

José Nieto, 2007

RESUMEN

La indumentaria en la Danza Española es relevante por su simbolismo en el contexto escénico, por ser un elemento expresivo y comunicativo que contextualiza la obra en el espacio y el tiempo, así como por identificar el estilo de danza. Hasta la fecha apenas existen trabajos científicos que aborden esta temática. El objetivo del presente estudio ha sido analizar, desde una perspectiva holista, la evolución del vestuario escénico en el Ballet Nacional de España (BNE), realizando un paralelismo con su utilización en el ámbito educativo. Para ello, se ha estudiado el uso de la indumentaria teatral por parte de: 1) Los coreógrafos y bailarines del BNE, a través del análisis de cuatro de sus obras representativas de los estilos dancísticos de la Danza Española y de diferentes etapas del BNE; 2) El profesorado de los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía (España) (CPDA) que imparte la asignatura de *Talleres Coreográficos;* 3) Diferentes intérpretes y coreógrafos de reconocido prestigio, que aportan información significativa para este estudio.

Para responder a este objetivo general, se ha efectuado una triangulación metodológica combinando investigación cualitativa y cuantitativa. Se ha realizado una revisión de la literatura y se han empleado dos cuestionarios diseñados *ad hoc* y entrevistas semiestructuradas. Todos los instrumentos han sido validados por expertos. Se ha llevado a cabo el análisis de los datos obtenidos a través de los cuestionarios mediante el programa estadístico SPSS v.25 y el análisis de las entrevistas y las preguntas abiertas de los cuestionarios a través de una codificación abierta ("in vivo") en el software NVIVO 10.

Como conclusión, desde el ámbito profesional y educativo de la danza, se ha resaltado la importancia del uso del vestuario teatral en la Danza Española, su aportación a la interpretación en la representación escénica, su funcionalidad para permitir el movimiento libre y su evolución como consecuencia de los cambios experimentados en el lenguaje de la danza, confirmándose las hipótesis planteadas en este estudio.

Palabras clave

Danza, Danza Española, expresión corporal, indumentaria, vestuario teatral, Ballet Nacional de España, Conservatorio Profesional de Danza.

SUMMARY

Clothing in Spanish Dance is relevant for its symbolism in the stage context, for being an expressive and communicative element that contextualises the performance in space and time, as well as for identifying the style of dance. To date, there are hardly any scientific studies on this subject. The aim of this study has been to analyse, from a holistic perspective, the evolution of stage costumes in the National Ballet of Spain (BNE), making a parallel with their use in the educational field. To this end, the use of theatrical clothing has been studied by: 1) The choreographers and dancers of the BNE, through the analysis of four of their representative works of the dance styles of the Spanish Dance and different stages of the BNE; 2) The teaching staff of the Professional Dance Conservatories of Andalusia (Spain) (CPDA), who teach the subject of *Choreographic Workshops;* 3) Different interpreters and choreographers of renowned prestige who provide significant information for this study.

In order to meet this general objective, a methodological triangulation combining qualitative and quantitative research has been carried out. A review of the literature has been carried out and two *ad hoc* designed questionnaires and semi-structured interviews have been used. All instruments have been validated by experts The analysis of the data obtained through the questionnaires has been carried out using the statistical program SPSS v.25 and the analysis of the interviews as well as the open-ended questions of the questionnaires using open coding ("in vivo") in the NVIVO 10 software.

As a conclusion, from the professional and educational field of dance, the importance of the use of theatrical costumes in Spanish Dance, their contribution to performance in stage representation, their functionality to allow free movement and their evolution as a consequence of the changes experienced in the language of dance has been highlighted, confirming the hypotheses put forward in this study.

Keywords: Dance, Spanish Dance, Body Language, Dress, Theatrical Costumes, National Ballet of Spain, Professional Dance Conservatory.

ÍNDICE

INDICE

INDICE DE FIGURAS…… 9
INDICE DE TABLAS…….. 18
GLOSARIO DE ABREVIATURAS……... 25
INTRODUCCIÓN……... 29

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO…….. 33
1.1. La indumentaria teatral como elemento comunicativo …… 33
1.1.1. El diseño en la indumentaria teatral……..... 35
1.1.2. Evolución histórica de la indumentaria teatral……..... 37
1.1.3. Aportación del vestuario escénico a la interpretación…….… 42
1.1.4. Semiología y simbolismo de la indumentaria teatral en la Danza Española……..……. 44
1.2. Fundamentación de la Indumentaria en la Danza Española……..... 46
1.2.1. La Danza Española ……..... 46
1.2.2. La indumentaria en la Danza Española. Diferenciación por estilos…….. 47
1.2.3. La indumentaria en el Folclore…….……..... 48
1.2.3.1. El Folclore…….…….. 48
1.2.3.2. La indumentaria tradicional……. 49
1.2.3.3. Principales características de los trajes tradicionales españoles…..…. 51
1.2.4. La indumentaria en la Escuela Bolera……...……...… 67
1.2.4.1. La Escuela Bolera……. 67
1.2.4.2. La indumentaria Bolera……..... 69
1.2.5. La indumentaria en el Baile Flamenco……...…….. 74
1.2.5.1. El Baile Flamenco……. 74
1.2.5.2. La indumentaria Flamenca…… 77
1.2.6. La indumentaria en la Danza Estilizada……...…… 83
1.2.6.1. La Danza Estilizada…….. 83
1.2.6.2. La indumentaria para la Danza Estilizada…… 88
1.3. El vestuario teatral en el Ballet Nacional de España……..... 94
1.3.1. Historia del BNE 94
1.3.2. La indumentaria teatral en el BNE. Departamento de Regiduría de vestuario……..……. 98
1.3.3. Evolución del vestuario teatral del BNE…….. 109
1.3.3.1. La indumentaria escénica en la historia del BNE. Recorrido por sus Obras……. 109
1.3.3.2. Evolución del vestuario teatral del BNE a través de cuatro obras significativas: *El Sombrero de Tres Picos*, *Grito*, *Sorolla*, *Alento*….. 116
1.3.4. El vestuario en el BNE y la moda…… 162
1.4. El vestuario escénico en la asignatura *Talleres Coreográficos* en los CPDA..... 167
1.4.1. La Danza en las Enseñanzas obligatorias……...……. 167
1.4.2. La danza en las Enseñanzas de Régimen Especial…….. 169

1.4.3. El currículo de la Danza Española en las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía……... 172
1.4.4. La asignatura *Talleres Coreográficos*……..... 174
1.4.5. La indumentaria en el currículo de Danza en Andalucía…… 176

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA…….. 183
2.1. Objetivos, variables e hipótesis…… 183
2.1.1. Objetivos y variables…….. 183
2.1.2. Hipótesis…….. 185
2.2. Diseño……. 185
2.3. Procedimiento para la recogida de datos…… 186
2.4. Muestra…….. 190
2.4.1. Elección de la muestra…….. 190
2.5. Instrumentos de medida……... 192
2.5.1. Tipos de preguntas……... 194
2.6. Procedimiento…… 196
2.6.1. Procedimiento de elaboración de los cuestionarios y entrevistas……..... 196
2.6.2. Procedimiento para validar los cuestionarios y entrevistas……..... 197
2.7. Clasificación y tabulación…… 199
2.8. Análisis de los datos……. 199
2.8.1. Análisis de datos. Metodología cuantitativa…… 199
2.8.2. Análisis de datos. Metodología cualitativa……. 200
2.9.Criterios éticos……. 207

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE RESULTADOS…….. 211
3.1. Objetivo 1. Conocer las características sociodemográficas de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA……. 211
3.1.1. Género de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA……... 211
3.1.2. Edad de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA…….. 211
3.1.3. Años de experiencia profesional de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA……. 212
3.2. Objetivo 2. Constatar la importancia del vestuario teatral en la puesta en escena de obras coreográficas…….. 213
3.2.1. Cuestionario profesorado-CPDA…… 213
3.2.2. Cuestionario bailarines-BNE…….. 216
3.2.3. Resultados entrevistas y preguntas abiertas…… 219
3.3. Objetivo 3. Estudiar la génesis del proceso creativo y del diseño de vestuario de un proyecto escénico de danza escénico…….. 222
3.3.1. Referencias a la creatividad. Aportaciones de coreógrafos y personalidades de la danza…… 222
3.3.2. Referencias a los procesos creativos. Aportaciones de coreógrafos, personalidades de la danza y del profesorado-CPDA……... 224
3.3.3. Proceso de diseño de vestuario……. 231

3.4. Objetivo 4. Comprobar la funcionalidad del vestuario para el intérprete: confluencia entre la estética, la adaptación del figurín y el estilo de danza. 241
3.4.1. Cuestionario profesorado-CPDA…… 241
3.4.2. Cuestionario bailarines-BNE…….. 248
3.4.3. Entrevistas y preguntas abiertas……. 257
3.5. Objetivo 5. Analizar la importancia del traje en la capacidad expresiva e interpretativa del bailarín……..…….. 269
3.5.1. Cuestionario profesorado-CPDA…… 269
3.5.2. Cuestionario bailarines-BNE…….. 273
3.5.3. Entrevistas y preguntas abiertas……. 276
3.6. Objetivo 6. Analizar las transformaciones sufridas por el vestuario de las obras del BNE seleccionadas para este estudio……..……... 281
3.6.1. Cuestionario bailarines-BNE……...…… 281
3.6.2. Entrevistas y preguntas abiertas……... 284
3.7. Objetivo 7. Estudiar la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma con ACME, en la promoción cultural de España……...……. 299
3.7.1. Cuestionario profesorado-CPDA……..……..……. 299
3.7.2. Cuestionario bailarines-BNE……..…….…… 301
3.7.3. Entrevistas…...…….…… 305
3.8. Objetivo 8. Conocer la importancia de la indumentaria en la asignatura de Talleres coreográficos en los CPDA y su relación con el BNE……. 307
3.8.1. Cuestionario profesorado-CPDA…….…… 307
3.8.2. Entrevistas y preguntas abiertas……... 319

CAPÍTULO 4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS…… 325
4.1. Discusión de los resultados para el objetivo 1……...……. 325
4.2. Discusión de los resultados para el objetivo 2……...…….…… 326
4.3. Discusión de los resultados para el objetivo 3…… 327
4.4. Discusión de los resultados para el objetivo 4…...……. 328
4.5. Discusión de los resultados para el objetivo 5…… 329
4.6. Discusión de los resultados para el objetivo 6…..…….. 331
4.7. Discusión de los resultados para el objetivo 7…..…….. 332
4.8. Discusión de los resultados para el objetivo 8……...……. 334

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES……..…… 339

CAPÍTULO 6. LIMITACIONES, PROSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN, APORTACIONES Y PRODUCCIÓN CIENTÍFICA…….…. 345

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS…….…….. 351

ANEXOS…….…….. 371
Anexo 1. Contrato de entrevistador……...… 371
Anexo 2. Entrevista a Antonio Najarro……..… 372

Anexo 3. Entrevista a Rubén Olmo…….…….. 374
Anexo 4. Entrevista a Antonio Canales……. 376
Anexo 5. Entrevista a Pacita Tomás……. 378
Anexo 6. Entrevista a Juan Mata…….…….. 380
Anexo 7. Cuestionario para bailarines-BNE…….. 382
Anexo 8. Cuestionario para profesorado-CPDA…… 390

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Loïe Fuller en 1896……... 40
Figura 2. Isadora Duncan……. 40
Figura 3. Traje de Flamenca usado en "El Baile" de *Sorolla*……... 53
Figura 4. Traje "corto" usado en "El Baile" de *Sorolla*……... 53
Figura 5 .Traje Femenino de Ansó usado en "La Jota" de la obra *Sorolla*…….. 55
Figura 6. Traje Masculino de Ansó usado en "La Jota" de la obra *Sorolla*……..... 55
Figura 7. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Asturias……..…... 56
Figura 8. Pareja bailando, ataviada con el traje tradicional asturiano…….. 56
Figura 9. Foto de traje de Gonella perteneciente al Museo del Traje, expuesto en la Casa de Víctor Hugo de París (2017) en la Exposición: "Trajes Españoles, entre la sombra y la luz"……..… 57
Figura 10. Trajes de payeses pitiusos…….…. 57
Figura 11. Ilustración del traje típico de Tenerife……...… 58
Figura 12. Ilustración del traje típico de Cantabria……..… 58
Figura 13. Traje de Lagartera (Toledo)……..….. 59
Figura 14. "La fiesta del pan, Salamanca". Figurín de Nicolás Vaudelet para Sorolla…….……..... 60
Figura 15. Postal del traje típico de Cataluña……..… 60
Figura 16. Traje Femenino de Montehermoso usado en "El Mercado, Extremadura" de la obra *Sorolla*…….…. 61
Figura17. Traje Masculino de Montehermoso usado en "El Mercado, Extremadura" de la obra *Sorolla*……..… 61
Figura 18. Detalle de la Gorra de Montehermoso ……... 61
Figura 19. Traje tradicional Femenino gallego usado en "La Romería, Galicia" de la obra *Sorolla*……...……..…… 62
Figura 20. Traje tradicional Masculino gallego usado en "La Romería, Galicia" de la obra *Sorolla*……..….... 62
Figura 21. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Logroño……..……. 63
Figura 22. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Madrid……..…... 63
Figura 23. Foto de Traje de Huertana……...……..…. 64
Figura 24. Foto de Traje de Huertano……..… 64
Figura 25. Postal del traje femenino de El Roncal……..…. 65
Figura 26. Postal del traje típico de Navarra…… 65
Figura 27. "Las Grupas, Valencia". Figurín de Nicolás Vaudelet para Sorolla..... 66
Figura 28. Traje tradicional Masculino del País Vasco usado en "Los Bolos, Guipúzcoa" de la obra *Sorolla*…….…… 66
Figura 29. Una bolera……..…. 70
Figura 30. Un pasar de las seguidillas boleras……..... 70
Figura 31. Traje de Maja de finales del Siglo XVIII, expuesto en el Museo del Traje de Madrid……..….. 71
Figura 32. Traje de Majo de finales del Siglo XVIII, expuesto en el Museo del Traje de Madrid……... 71
Figura 33. Daguerrotipo de una bolera, 1845-1847?..... 72
Figura 34. Figurín de Juan Gutiérrez Reynolds para el estreno de Danza y Tronío el 13 de julio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela……... 73

Figura 35. Figurín de vestido bolero realizado por Pedro Moreno para la reposición de Danza y Tronío en la Gala Homenaje a Marienma el 19 de diciembre de 2017, en el Teatro de la Zarzuela……..…. 73
Figura 36. Imagen de un café cantante de finales del Siglo XIX……..... 79
Figura 37. Mujer vestida de flamenca a mediados de los años 40, en Linares (Jaén)……..... 80
Figura 38. Mujer posando vestida de flamenca a mediados de los años 40, en Linares (Jaén)……...……..... 80
Figura 39. Traje corto. Finales de la década de 1960. Perteneciente a Lina……... 81
Figura 40. Traje con lunares realizado por Lina. Perteneciente a Milagros Mengíbar. Años 70……... 81
Figura 41. Traje de flamenca de niña. Principio de los años 80. Realizado por Lina y perteneciente a Pilar Sáenz Sánchez-Dalp……..... 81
Figura 42. Joaquín Cortés durante una actuación en Cannes……... 82
Figura 43. Imagen promocional del espectáculo *Soul* de Joaquín Cortés, estrenado en 1999, en la que aparece con bata de cola……..... 82
Figura 44. Bata de cola dorada, con flecos y escote en la espalda. Año 2000……. 83
Figura 45. Figurín diseñado por Aída Gómez y Ana Lacoma para *Sevilla*……..... 83
Figura 46. Traje de *La niña bonita,* de *El Fandango del Candil,* diseñado por Néstor de La Torre para Antonia Mercé, *La Argentina,* 1927……..... 88
Figura 47. Figurín de *La niña bonita,* de *El Fandango del Candil,* diseñado por Néstor de La Torre para Antonia Mercé, *La Argentina,* 1927……..... 88
Figura 48. Figurín de Salvador Bartolozzi para Los peregrinitos, 1932……..… 90
Figura 49. Vestido de volantes amarillo con mantoncillo azul, según figurín de Salvador Bartolozzi…….. 90
Figura 50. Figurín para El Amor Brujo, 1932…….. 90
Figura 51. Corpiño rojo con mangas de caireles y falda de aplicaciones de diferentes estampados, con mantoncillo a la cintura, según figurín de Salvador Bartolozzi, utilizado por La Argentinita en 1933 para el Amor Brujo……..... 90
Figura 52. Corpiño de seda rosa con aplicaciones de lentejuelas y tirantes con hombreras bordadas. Falda del mismo tejido y bordado con volante plisado, realizado según figurín de José Caballero……..... 91
Figura 53.Vestido de volantes de seda blanco con sobrepuesto a modo de chalequillo con aplicaciones de lentejuelas doradas haciendo juego con volantes de tul, realizado según figurín de Federico Rey……..……. 91
Figura 54. Vestido de crep verde con aplicaciones de terciopelo en forma de hoja y falda de volantes, según figurín de Víctor Cortezo……..…. 91
Figura 55. Figurín de Víctor Cortezo para Concierto de Aranjuez. Segundo tiempo……..……. 91
Figura 56. Figurines de Teresa Helbig para *Origen* y *Alento,* para la obra *Alento* del BNE……...……..... 93
Figura 57. Vestido utilizado en Origen en la obra *Alento*……..….. 93
Figura 58. Figurín de Teresa Helbig para Origen de la obra *Alento*……..… 93
Figura 59. Traje utilizado en Origen de la obra Alento del BNE……..….. 93
Figura 60. Zapateras en uno de los almacenes del BNE……..... 100
Figura 61. Detalle de zapateras en uno de los almacenes del BNE……..... 100
Figura 62. Detalle de la funda de algodón que cubre la Barra 27 en la que se guardan trajes pertenecientes a *El Sombrero de Tres Picos* y a *Sorolla*, BNE…..... 100
Figura 63. Baúles de vestuario en uno de los almacenes del BNE……..… 100

Figura 64. Trajes utilizados en la obra *Alento* del BNE, en Sastrería para ser revisados……..…. 102
Figura 65. Personal de Sastrería trabajando en el taller del BNE……..….. 102
Figura 66. Baúles utilizados para transportar el vestuario del BNE durante las giras……..… 102
Figura 67. Detalle del interior de los baúles utilizados para transportar el vestuario del BNE durante las giras……...……..… 102
Figura 68. Planos de 3 de los 4 almacenes con los que cuenta el BNE para el almacenaje de su vestuario……..……... 103
Figura 69. Cabecera de Ficha de vestuario con los figurines correspondientes a los tres primeros trajes de la producción Aires de Villa y Corte……... 105
Figura 70. Ficha correspondiente a todas las piezas que componen el 1º traje de *Aires de Villa y Corte* con sus pertinentes códigos de barras……..…… 109
Figura 71. Imagen de escena de *Ritmos* de Alberto Lorca……... 116
Figura 72. Foto de escena de *El Sombrero de Tres Picos*……... 118
Figura 73. Foto de escena de *Grito*……...……... 118
Figura 74. Foto de escena de *Sorolla*……..... 118
Figura 75. Foto de escena de *Alento*……...…..... 118
Figura 76. Representación de *El Sombrero de Tres Picos* en las Termas de Caracalla de Roma, por el Ballet de Rafael de Córdova……..…… 123
Figura 77: Detalle de Caja 53 de uno de los Almacenes de vestuario del BNE, en donde se puede leer el contenido procedente del BN Festivales de España……... 123
Figura 78. Fotografía facilitada por la Ópera de Roma, mostrando piezas del vestuario de *El Sombrero de Tres Picos* diseñado por Picasso en la exposición Artistas en la Ópera……...……..…. 124
Figura 79. Réplicas de vestuario de *El Sombrero de Tres Picos* diseñado por Pablo Picasso, (traje de picador y vestido para un grupo de vecinas) realizado por la Ópera de París……...……... 125
Figura 80. Programa de mano *de El Sombrero de Tres Picos* en 1981……..…. 126
Figura 81. Interior del programa de mano (I) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981……...……... 126
Figura 82. Interior del programa de mano (II) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981, con detalles del Programa……... 126
Figura 83. Interior del programa de mano (III) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981, con detalles del reparto……...……... 126
Figura 84. Cartelera de espectáculos del periódico ABC de Sevilla del 6 de Mayo de 1981……...…….. 127
Figura 85. Figurín de Vestido de Molinera de Picasso……... 128
Figura 86. Vestido de Molinera utilizado en las versiones de 1981 y 1986 por el BNE……..… 128
Figura 87. Traje de corregidor sobre diseño original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*…… 129
Figura 88. Traje de sevillana para *El Sombrero de Tres Picos*……... 129
Figura 89. Traje de Molinero sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*……..…….. 129
Figura 90. Traje de Picador sobre original de Picasso *para El Sombrero de Tres Picos*……..... 129
Figura 91. Programa de *El Sombrero de Tres Picos* en 1986……..... 130

Figura 92. Interior del programa de mano de *El Sombrero de Tres Picos* en 1986……..…… 130
Figura 93. Traje de Torero sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*……..... 131
Figura 94. Traje de Harinero Asturiano sobre original de Picasso *para El Sombrero de Tres Picos*……...……..….. 131
Figura 95. Traje de Aguadora sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*……...……..… 131
Figura 96. Traje de Maja sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*……. 131
Figura 97. La Molinera de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí……..….. 133
Figura 98. El Molinero de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí…….. 133
Figura 99. Figurín perteneciente al *Sombrero de Tres Picos* de 2005. Diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí……..…..… 133
Figura 100. La Corregidora de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005. Diseño original de Yvonne Blake inspirado en el estilo de Dalí……...……... 133
Figura 101. El Corregidor de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí……..…….. 133
Figura 102. Vestido de Molinera utilizado en la versión de 1981 por el BNE…..... 134
Figura 103. Vestido de Molinera utilizado en la versión de 2016 por el BNE…... 134
Figura 104. Programa del Estreno de *Grito* en 1997……..……..... 136
Figura 105. Interior del programa de mano de *Grito* en 1997……..……... 136
Figura 106. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, Variante 1, producción 1997… 136
Figura 107. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, Variante 3, producción 1997…. 136
Figura 108. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, Variante 7, producción 1997…. 136
Figura 109. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* Variante 14, producción 1997... 136
Figura 110. Pieza de vestuario femenino (1) para *Grito*, producción 1997……. 137
Figura 111. Pieza de vestuario femenino (2) para *Grito*, producción 1997……. 137
Figura 112. Pieza de vestuario femenino (3) para *Grito*, producción 1997……. 137
Figura 113. Pieza de vestuario femenino (4) para *Grito*, producción 1997……. 137
Figura 114. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, vestuario masculino, Variante 1, producción 1997…….. 137
Figura115. Pieza de vestuario masculino (1) para *Grito*, producción 1997……. 138
Figura 116. Pieza de vestuario masculino (2) para *Grito,* producción 1997…….. 138
Figura 117. Figurín 19 de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014…….. 139
Figura 118. Figurín 20 de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014…….. 139
Figura 119. Figurín 21 de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014…….. 139
Figura 120. Figurín 22 de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014…….. 139
Figura 121. Variante 1 de vestuario femenino de *Grito,* producción 2014…… 139
Figura 122 .Variante 2 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014……. 139
Figura 123 .Variante 3 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014……. 140
Figura 124 .Variante 4 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014……. 140
Figura 125. Programa de *Sorolla* en Los Teatros del Canal en 2014…….. 141
Figura 126. Interior del programa de mano de *Sorolla* en 2014…….. 141
Figura 127. Figurín de Nicolás Vaudelet para Cosiendo la vela de *Sorolla*……..… 142
Figura 128. Vestuario femenino para la pieza Cosiendo la vela de *Sorolla*……... 142

Figura 129. Dengues de Romance preparados para ser completados con flecos para la pieza La Romería de *Sorolla*……... 143
Figura 130. Vestuario femenino para la pieza La Romería de *Sorolla*…… 143
Figura 131. Figurín de Nicolás Vaudelet para la pieza La Romería de *Sorolla*.… 143
Figura 132. Vestuario masculino (2) para la pieza La Romería de *Sorolla*…… 143
Figura 133. Figurín de Nicolás Vaudelet para El Mercado de *Sorolla*…… 144
Figura 134. Vestuario femenino para la pieza El Mercado de *Sorolla*…… 144
Figura 135. Figurín de Nicolás Vaudelet para El Mercado de *Sorolla*…… 144
Figura 136. Vestuario masculino para la pieza El Mercado de *Sorolla*…….. 144
Figura 137. Figurín de Nicolás Vaudelet para La fiesta del pan de *Sorolla* (femenino)…… 144
Figura 138. Vestuario femenino de La fiesta del pan, *Sorolla*…… 144
Figura 139. Figurín de Nicolás Vaudelet para La fiesta del pan de *Sorolla*…… 145
Figura 140. Vestuario masculino de La fiesta del pan, *Sorolla*……... 145
Figura 141. Figurín de Nicolás Vaudelet para El Encierro de *Sorolla*…… 145
Figura 142. Vestuario para El Encierro de *Sorolla*……. 145
Figura 143. Figurín de Nicolás Vaudelet para Los Bolos de *Sorolla*…….. 146
Figura 144. Foto de escena de Los Bolos de *Sorolla*……... 146
Figura 145. Figurín de Nicolás Vaudelet para El Pescado de *Sorolla*……. 146
Figura 146. Vestuario masculino para El Pescado de *Sorolla*..... 146
Figura 147. Foto de escena de El Pescado de *Sorolla*……. 147
Figura 148. Vestuario femenino para El Pescado de *Sorolla*…….. 147
Figura 149. Figurín de Nicolás Vaudelet para el traje de Ansó de La Jota de *Sorolla*…….. 147
Figura 150. Vestuario femenino de Ansó de *Sorolla*……... 147
Figura 151. Figurín de Nicolás Vaudelet para La Jota de *Sorolla*…….. 148
Figura 152. Foto de escena de La Jota de *Sorolla*……... 148
Figura 153. Figurín de Nicolás Vaudelet para El Palmeral de *Sorolla*…… 148
Figura 154. Vestuario de El Palmeral de *Sorolla*……. 148
Figura 155. Figurín de Nicolás Vaudelet para Las grupas de *Sorolla*……. 149
Figura 156. Traje para Las grupas de *Sorolla*…….. 149
Figura 157. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario femenino de La pesca del atún de *Sorolla*……... 149
Figura 158. Traje femenino para La pesca del atún de *Sorolla*……... 149
Figura 159. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario masculino de La pesca del atún de *Sorolla*……... 150
Figura 160. Traje masculino para La pesca del atún de *Sorolla*……...……... 150
Figura 161. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario de Los nazarenos de *Sorolla*…….. 150
Figura 162. Traje para Los nazarenos de *Sorolla*……... 150
Figura 163. Figurín de Nicolás Vaudelet para Los toreros de *Sorolla*……..... 151
Figura 164. Vestuario de Los toreros, *Sorolla*……. 151
Figura 165. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla*……. 151
Figura 166. Vestuario femenino de El baile, *Sorolla*…….. 151
Figura 167. Vestuario masculino de El baile, *Sorolla*…… 152
Figura 168. Foto de escena de El baile de *Sorolla*……...…… 152
Figura 169. Cartel del estreno de *Alento*……. 154

Figura 170. Programa del estreno de *Alento*…… 154
Figura 171. Interior del programa del estreno de *Alento*……. 155
Figura 172. Figurines de Teresa Helbig y foto de escena de Origen, de la obra *Alento*…… 156
Figura 173. Trajes femenino y masculino de Origen, de la obra *Alento*…….. 156
Figura 174. Figurín femenino de Teresa Helbig .*Alento*…….. 157
Figura 175. Traje femenino de Luz de la obra *Alento*…….. 157
Figura 176. Figurín masculino de Teresa Helbig, *Alento*……. 157
Figura 177. Traje masculino de Luz de la obra *Alento*…… 157
Figura 178. Figurín y traje de Teresa Helbig de Ánimas. *Alento*……. 157
Figura 179. Figurín de Teresa Helbig de Ánimas. *Alento*…… 158
Figura 180. Traje femenino, 2ª variante, de Ánimas. *Alento*……... 158
Figura 181. Figurines de Teresa Helbig del Elenco Mascuilino de Acecho…… 158
Figura 182. Traje 1 Acecho…….. 158
Figura 183. Traje 2 Acecho……...……... 158
Figura 184. Traje 3 Acecho…….. 158
Figura 185.Traje 4 Acecho……... 158
Figura 186. Figurín de Teresa Helbig de Bata de cola para Ser. *Alento*…….. 159
Figura 187. Bata de cola de Ser. *Alento*…… 159
Figura 188. Figurín de Teresa Helbig de Ser. *Alento*……... 159
Figura 189. Traje femenino de Ser, 2ª versión. *Alento*……. 159
Figura 190. Figurines de Teresa Helbig masculino y femenino de la pieza Alento de *Alento*……... 160
Figura 191. Traje femenino de Alento , de la obra *Alento*……... 160
Figura 192. Traje masculino de Alento , de la obra *Alento*…….. 160
Figura 193. Figurín de Nicolas Vaudelet para *Sorolla*……. 163
Figura 194. Figurín de Nicolas Vaudelet para *Bolero* de Rafael Aguilar, para la reposición que hizo el BNE……. 163
Figura 195. Figurines de Teresa Helbig de Ánimas, para la obra *Alento*……. 164
Figura 196. Figurín de *Poeta* ,1998…….. 164
Figura 197. Merchandising del BNE diseñado por García Madrid (2015)…….. 165
Figura 198. Cartel del desfile de vestuario *Siente el Vestuario del BNE*, realizado el 29 de abril de 2014 en la Nave Central de Matadero……... 165
Figura 199. Imagen del desfile de la Colección de Primavera-Verano 2015 "Siete Islas" de Juan Duyos, en el que participaron las bailarinas del BNE…….. 166
Figura 200. Foto de Pablo Paniagua del desfile de la colección *Raíces* de OTEYZA…….. 167
Figura 201. Evolución de la normativa aplicable a los estudios profesionales de Danza en España……... 171
Figura 202. Regulación de las Enseñanzas Profesionales de Danza (Andalucía)… 171
Figura 203. Figurín de Juan Francisco Suárez para *Marinero en Tierra* de los *Talleres Coreográficos* del CPD de Granada……... 176
Figura 204. Foto de la obra *Marinero en Tierra* del CPD *Reina Sofía* de Granada. 176
Figura 205. Listado de categorías y subcategorías en el programa NVIVO 10….. 205
Figura 206. Género de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA……. 211
Figura 207. Edad de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA…….. 212

Figura 208. Años de experiencia profesional de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA…….……. 213
Figura 209. Distribución de frecuencias de importancia del vestuario para profesorado-CPDA……..……. 214
Figura 210. Distribución de frecuencias de la importancia de vestuario para bailarines-BNE……...…….. 217
Figura 211. Referencias en las entrevistas y preguntas abiertas a la importancia del vestuario en las obras coreográficas……...…… 219
Figura 212. Marca de nube respecto a la consulta de frecuencia de palabras en cuanto al nodo importancia del vestuario……...……...…... 221
Figura 213. Consulta de frecuencia de palabras respecto al nodo importancia del vestuario……... 222
Figura 214. Resumen de referencias a la creatividad en las entrevistas…….. 223
Figura 215. Resumen de referencias a los procesos creativos por parte de profesorado y coreógrafos……..…….. 224
Figura 216. Clasificación procesos creativos……..... 226
Figura 217. Resumen de referencias al proceso de diseño de vestuario por parte de profesorado y coreógrafos y personalidades de la danza……... 231
Figura 218. Clasificación diseño vestuario profesorado-CPDA…….. 234
Figura 219. Distribución de frecuencias de *libertad de movimientos*…….. 242
Figura 220. Distribución de frecuencias de la *variable contexto*……. 242
Figura 221. Distribución de frecuencias de la *variable estética*…….. 243
Figura 222. Distribución de frecuencias relativa a la importancia de los tejidos…. 243
Figura 223. Distribución de frecuencias relativas al vestuario supeditado a las *necesidades de movimiento* de los bailarines……..…. 250
Figura 224. Distribución de frecuencias relativas a la *comprensión del carácter de la danza* a través del vestuario……..... 250
Figura 225. Distribución de frecuencias respecto al *contexto geográfico y temporal*……... 250
Figura 226. Distribución de frecuencias respecto al *esfuerzo físico*…….……... 251
Figura 227. Distribución de frecuencias acerca de *bailar con la cara tapada*…… 251
Figura 228. Foto de escena de la pieza "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*……... 251
Figura 229. Foto de escena de la pieza "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*…...… 251
Figura 230. Distribución de frecuencias respecto a la variable *bailar con humo*… 252
Figura 231. Distribución de frecuencias, variable *reducción campo visual*…… 252
Figura 232. Distribución de frecuencias de la variable falta de aire por *bailar con la cara tapada*…….. 253
Figura 233. Distribución de frecuencias variable *peso del mantón*……. 253
Figura 234. Distribución de frecuencias variable bailar con chaqueta de luces….. 253
Figura 235. Detalle de la chaqueta de torero de la pieza "Los Toreros" de la obra *Sorolla*……..… 254
Figura 236. Foto de escena de la pieza "Los Toreros" de la obra *Sorolla*……... 254
Figura 237. Distribución de frecuencias variable bailar con vestidos con cinturón ancho, *Alento*……... 254
Figura 238. Detalle de cinturón de "Origen" de la obra *Alento*……...… 255
Figura 239. Traje de mujer de "Origen" de la obra *Alento*…….. 255
Figura 240. Resumen de referencias a la *funcionalidad* del vestuario en las entrevistas y preguntas abiertas……... 258

Figura 241. Resumen de referencias a la *estética* en las entrevistas y preguntas abiertas……..... 259
Figura 242. Resumen de referencias a la *importancia de los tejidos* en las entrevistas y preguntas abiertas……..….. 261
Figura 243. Pacita Tomás con bata de cola I…….…... 262
Figura 244. Pacita Tomás con bata de cola II…….. 262
Figura 245. Resumen de referencias a la *libertad de movimientos* en las entrevistas y preguntas abiertas……..…….. 263
Figura 246. Resumen de referencias a la *contexto geográfico y temporal* en las entrevistas y preguntas abiertas……..….. 264
Figura 247. Figurín de Nicolás Vaudelet para "La jota" (Aragón) de *Sorolla*…… 265
Figura 248. Figurín de Nicolás Vaudelet para "La romería"(Galicia) de *Sorolla*... 265
Figura 249. Resumen de referencias a la incomodidad a causa del vestuario en las preguntas abiertas a bailarines-BNE……...……..…….. 266
Figura 250. Figurín I de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*…….…. 266
Figura 251. Figurín II de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*…… 266
Figura 252.Traje de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*……...……. 266
Figura 253. Foto de escena de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla*…… 266
Figura 254. Taburete de la obra *Alento*……...……. 267
Figura 255. Foto de escena de la pieza" Alento" de la obra *Alento*……. 267
Figura 256. Distribución de frecuencias respecto a la *contribución del vestuario escénico a la interpretación*…… 270
Figura 257. Distribución de frecuencias respecto a cómo afecta a la interpretación de la danza el *uso de vestuario escénico*……...…..... 270
Figura 258. Distribución de frecuencias respecto al *uso de ropa de ensayo o vestuario escénico*……..….. 274
Figura 259. Distribución de frecuencias respecto a que el vestuario contribuye a la *interpretación del personaje*……...…….. 274
Figura 260. Resumen de referencias al *uso de ropa de ensayo o vestuario escénico*……..... 276
Figura 261. Resumen de referencias a la aportación del vestuario escénico a la interpretación……..…. 277
Figura 262. Figurín de Sonia Grande para *Negro Goya*……... 279
Figura 263. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*……..... 279
Figura 264. Distribución de frecuencias respecto a la incidencia que la *evolución del lenguaje de la danza* ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE.. 281
Figura 265. Distribución de frecuencias respecto a la incidencia que la evolución de la *preparación física* y *morfología de los bailarines* ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE……...……...….. 282
Figura 266. Resumen de referencias a la evolución del vestuario teatral del BNE. 285
Figura 267. Joaquín y Pacita vestidos para bailar Asturias…….. 287
Figura 268. Traje corto de volantes de Pacita Tomás…….. 287
Figura 269. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, producción 1997……...… 290
Figura 270. Variante de vestuario femenino de *Grito*, producción 1997……. 290
Figura 271. Figurín de Pedro Moreno para Grito, producción 2014…… 290
Figura 272 .Variante de vestuario femenino de Grito, producción 2014……. 290
Figura 273. Vestuario de "La Romería", *Sorolla*……. 293
Figura 274. Vestuario de "El Mercado", *Sorolla*……. 293

Figura 275. Figurín de Nicolás Vaudelet para "La fiesta del pan" de *Sorolla*……. 294
Figura 276. Vestuario de "La fiesta del pan", *Sorolla*……. 294
Figura 277. Figurín de Nicolás Vaudelet para "Los Toreros" de *Sorolla*…… 294
Figura 278. Vestuario de "Los toreros", *Sorolla*…….. 294
Figura 279. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla*……. 295
Figura 280. Vestuario de "El baile", *Sorolla*……... 295
Figura 281. Figurín de Teresa Helbig para *Alento*……... 296
Figura 282. Vestuario de "Ánimas", *Alento*……. 296
Figura 283. Figurín de Pablo Picasso "Vestido de la Corregidora" para el ballet *El Sombrero de Tres Picos*……... 298
Figura 284. Vestuario de La Corregidora, *El Sombrero de Tres Picos*…… 298
Figura 285. Distribución de frecuencias respecto a la *vinculación de danza y moda*……..... 300
Figura 286. Distribución de frecuencias respecto a la *visibilidad que le puede dar a la Danza Española un evento de moda* como la "Fashion Week Madrid"…. 302
Figura 287. Distribución de frecuencias respecto a la colaboración entre moda y danza……..... 302
Figura 288. Imagen del desfile de la Colección de Primavera-Verano 2015 "Siete Islas" de Juan Duyos……... 304
Figura 289. Resumen de referencias a la importancia de la relación Danza-Moda……..... 305
Figura 290. Distribución de frecuencias respecto a *Importancia del estudio de repertorio* en los CPDA e *Inspiración en el vestuario* BNE……...… 310
Figura 291. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *El Sombrero de Tres Picos*……..….... 310
Figura 292. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Alento* del BNE……..... 311
Figura 293. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Grito* del BNE……..... 312
Figura 294. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Sorolla* del BNE……..…. 312
Figura 295. Resumen de referencias a la inspiración en el vestuario del BNE…… 319
Figura 296. Resumen de referencias al estudio del repertorio del BNE…….. 320

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Principales elementos que componen el Traje tradicional andaluz…… 53
Tabla 2. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Ansó……... 55
Tabla 3. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Asturias….. 56
Tabla 4. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Ibiza……... 57
Tabla 5. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Tenerife….. 58
Tabla 6. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Cantabria… 58
Tabla 7. Principales elementos que componen el Traje de Lagartera (Toledo)…... 59
Tabla 8. Principales elementos del Traje de vistas de La Alberca (Salamanca)….. 60
Tabla 9. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Barcelona.. 60
Tabla 10. Principales elementos del Traje de Montehermoso (Cáceres)……. 61
Tabla 11. Principales elementos del Traje tradicional de Galicia…… 62
Tabla 12. Principales elementos que componen el Traje tradicional de La Rioja... 63
Tabla 13. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Madrid…. 63
Tabla 14. Principales elementos del Traje tradicional de Murcia……... 64
Tabla 15. Principales elementos del Traje tradicional de Navarra…….. 65
Tabla 16. Principales elementos que componen el Traje tradicional de Valencia... 66
Tabla 17. Principales elementos que componen el Traje tradicional del País Vasco…… 66
Tabla 18. Principales elementos que componen los trajes boleros…….…..... 71
Tabla 19. Características de la indumentaria flamenca de finales del Siglo XIX……..… 78
Tabla 20. Características de la indumentaria flamenca en la primera mitad del Siglo XX……... 79
Tabla 21. Principales obras con argumento del BNE……...… 110
Tabla 22. Principales obras sin argumento del BNE…….…... 113
Tabla 23. Versiones de *El Sombrero de Tres Picos* con diseños de vestuario de Pablo Picasso……... 125
Tabla 24. Versiones de *Grito*……... 135
Tabla 25. Ficha técnica de *Sorolla*……..…. 140
Tabla 26. *Ficha técnica de Alento*……..... 153
Tabla 27. Resumen de obras seleccionadas…….. 161
Tabla 28. Horas semanales de las EP de Danza Española en Andalucía……. 173
Tabla 29. Variables y Objetivos. Cuestionario profesorado-CPDA……... 184
Tabla 30. Variables y Objetivos. Cuestionario bailarines-BNE……...… 184
Tabla 31. Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2015/2016.. 189
Tabla 32. Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2016/2017.. 189
Tabla 33. Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2017/2018.. 189
Tabla 34. Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2018/2019.. 189
Tabla 35. Tipos de preguntas para el Cuestionario de bailarines-BNE……..…. 196
Tabla 36. Tipos de preguntas para el Cuestionario de profesorado-CPDA……..... 196
Tabla 37. Resultados del CCI sobre 5 expertos……... 197
Tabla 38. Dispersión en el acuerdo de los jueces……... 198
Tabla 39. Características del grupo de bailarines-BNE participantes en el estudio. 201
Tabla 40. Características del grupo de docentes participantes en el estudio…… 202
Tabla 41. Categorías, subcategorías y descripción……...… 205
Tabla 42. Estadísticos descriptivos importancia vestuario para profesorado-CPDA. Diferencias por géneros……..... 214
Tabla 43. Tabla cruzada entre el género y la importancia del vestuario profesorado-CPDA……..... 215

Tabla 44. Prueba de Chi-cuadrado, género-importancia vestuario profesorado-CPDA……... 215
Tabla 45. Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia del profesorado-CPDA e importancia que otorgan al vestuario en las representaciones……... 216
Tabla 46. Análisis direccional entre las variables experiencia del profesorado-CPDA e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas…… 216
Tabla 47. Estadísticos descriptivos importancia vestuario para bailarines-BNE, y diferenciación por géneros……... 217
Tabla 48. Tabla Cruzada entre género e importancia vestuario bailarines-BNE…. 217
Tabla 49. Prueba de Chi-cuadrado, género-importancia vestuario bailarines-BNE 218
Tabla 50. Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia de los bailarines-BNE e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de obras coreográficas……..…. 218
Tabla 51. Análisis direccional entre las variables experiencia de los bailarines-BNE e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas…… 219
Tabla 52. Estadísticos descriptivos funcionalidad del vestuario profesorado-CPDA……..…... 241
Tabla 53. Estadísticos descriptivos por género Masculino…….. 241
Tabla 54. Estadísticos descriptivos por género Femenino……... 242
Tabla 55. Tabla cruzada entre género y libertad de movimientos……... 244
Tabla 56. Prueba de Chi-cuadrado género-libertad de movimientos……... 244
Tabla 57. Tabla cruzada entre género-contexto, profesorado- CPDA……. 245
Tabla 58. Prueba de Chi-cuadrado, género-contexto, profesorado-CPDA…….. 245
Tabla 59.Tabla cruzada género-tejidos, profesorado-CPDA……..... 246
Tabla 60. Prueba de Chi-cuadrado, género profesorado-importancia tejidos…….. 246
Tabla 61. Tabla cruzada género-estética, profesorado-CPDA…… 247
Tabla 62. Prueba de Chi-cuadrado, género-estética profesorado-CPDA…….. 247
Tabla 63. Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia del profesorado-CPDA y estética……... 247
Tabla 64. Estadísticos descriptivos funcionalidad de vestuario bailarines BNE…. 248
Tabla 65. Estadísticos descriptivos por género Masculino…….. 249
Tabla 66. Estadísticos descriptivos por género Femenino……... 249
Tabla 67. Tabla cruzada género-bailar con chaqueta de luces bailarines-BNE…... 256
Tabla 68. Prueba de Chi-cuadrado género-bailar con chaqueta de luces bailarines-BNE……. 256
Tabla 69. Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia de los bailarines-BNE y bailar con chaqueta de luces…….. 257
Tabla 70. Análisis direccional entre las variables experiencia de los bailarines-BNE y bailar con chaqueta de luces……. 257
Tabla 71.Estadísticos descriptivos aportación a la interpretación del vestuario escénico, profesorado-CPDA……... 269
Tabla 72. Estadísticos descriptivos aportación a la interpretación del vestuario escénico por género Masculino y Femenino…… 269
Tabla 73. Tablas cruzadas entre género e interpretación alumnado……. 271
Tabla 74. Prueba de Chi-cuadrado género-interpretación de alumnado…….. 271
Tabla 75. Tabla cruzada género-ropa de ensayo…….. 272
Tabla 76. Prueba de Chi-cuadrado género-ropa de ensayo…….. 272

Tabla 77. Análisis direccional entre las variables experiencia profesorado-CPDA y uso de ropa de ensayo o vestuario escénico…….. 273
Tabla 78. Estadísticos descriptivos importancia de los aspectos expresivos e interpretativos, bailarines-BNE…… 273
Tabla 79. Estadísticos descriptivos importancia de los aspectos expresivos e interpretativos, bailarines género Masculino y Femenino…… 273
Tabla 80. Tabla cruzada género-uso de ropa de ensayo o vestuario escénico, bailarines-BNE……. 275
Tabla 81. Prueba de Chi-cuadrado género-uso de ropa de ensayo o vestuario escénico, bailarines-BNE……..... 275
Tabla 82. Tabla cruzada género-interpretación del personaje, bailarines-BNE…... 276
Tabla 83. Prueba de Chi-cuadrado género-interpretación de personaje, bailarines-BNE…….. 276
Tabla 84. Estadísticos descriptivos acerca de la evolución del vestuario teatral del BNE……... 281
Tabla 85. Estadísticos descriptivos acerca de la evolución del vestuario teatral del BNE, bailarines género masculino y femenino…….. 281
Tabla 86. Tabla cruzada género-influencia de la evolución de la danza en la evolución del vestuario escénico……..... 282
Tabla 87. Prueba de Chi-cuadrado género-influencia de la evolución de la danza en la evolución del vestuario escénico……. 283
Tabla 88. Tabla cruzada género-influencia de la evolución de la preparación física de los bailarines en la evolución del vestuario escénico…… 284
Tabla 89. Prueba de Chi cuadrado género-influencia de la evolución de la preparación física de los bailarines en la evolución del vestuario escénico……. 284
Tabla 90. Estadísticos descriptivos vestuario de danza vinculado a la moda…….. 299
Tabla 91. Estadísticos descriptivos vestuario de danza vinculado a la moda, género masculino y femenino…….. 300
Tabla 92. Tabla cruzada género-relación danza y moda…….. 300
Tabla 93. Prueba de Chi-cuadrado género-relación moda-danza……. 301
Tabla 94. Estadísticos descriptivos visibilidad D. Española por evento de moda y colaboración moda y danza…….. 301
Tabla 95. Estadísticos descriptivos visibilidad D. Española por evento de moda y colaboración moda y danza, bailarines género masculino y femenino……... 302
Tabla 96. Tabla cruzada género-Fashion Week Madrid…….. 303
Tabla 97. Prueba de Chi-cuadrado género-Fashion Week Madrid…….. 303
Tabla 98.Tablas cruzadas género-moda y danza……. 304
Tabla 99. Prueba de Chi-cuadrado género-moda y danza…… 305
Tabla 100. Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las cuatro obras seleccionadas……..... 308
Tabla 101. Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las cuatro obras seleccionadas, género masculino…… 308
Tabla 102. Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las cuatro obras seleccionadas género femenino……..... 309
Tabla 103. Tabla cruzada especialidad de danza-estudio repertorio BNE…….. 313
Tabla 104. Prueba Chi-cuadrado especialidad de danza-estudio repertorio BNE... 314
Tabla 105. Análisis direccional entre las variables experiencia del profesorado-CPDA y la importancia del estudio de repertorio del BNE……. 314
Tabla 106. Tabla cruzada especialidad de danza-inspiración vestuario BNE…….. 315

Tabla 107. Pruebas de Chi-cuadrado especialidad de danza-inspiración vestuario BNE…….. 315
Tabla 108. Tablas cruzadas especialidad de danza-conocimiento/inspiración: *Sombrero de Tres Picos, Grito, Sorolla, Alento*……... 316

GLOSARIO DE ABREVIATURAS

GLOSARIO DE ABREVIATURAS

AAI: Asistente de Iluminación

ACME: Asociación de Creadores de Moda de España

BN: Ballet Nacional

BNE: Ballet Nacional de España

BOE: Boletín Oficial del Estado

CAP: Certificado de Aptitud Pedagógica

CCI: Coeficiente de Correlación Interclase

CND: Compañía Nacional de Danza

CP: Conservatorio Profesional

CPDA: Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía

FACYDE: Federación de las Asociaciones de Coros y Danzas

FEAF: Federación Española de Agrupaciones de Folclore

GESVES: Gestión de vestuario

INAEM: Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música

LEA: Ley de Educación de Andalucía

LOE: Ley Orgánica de Educación

LOGSE: Ley Orgánica General del Sistema Educativo

LOMCE: Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa

ORCAM: Orquesta Coro de la Comunidad de Madrid

RAE: Real Academia Española de la Lengua

RD: Real Decreto

SIMOF: Salón Internacional de Moda Flamenca

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Desde niña mi vocación ha sido la danza. Por este motivo hoy me siento una privilegiada, ya que puedo dedicar mi vida a una profesión que me hace feliz y me llena de experiencias y vivencias únicas. Mis pasos en la danza siempre estuvieron acompañados por los estudios obligatorios y superiores, llegando a compatibilizar los últimos años de la Carrera de Danza Española con una titulación universitaria. Si en aquel momento hubiera existido un Grado Superior de Danza, como existe hoy en día, me hubiera decantado por estudiarlo. Esta inquietud por continuar con una formación académica, me llevó a obtener la Licenciatura en Derecho en la Universidad de Granada, mientras la compaginaba con actuaciones en diferentes ballets, audiciones, clases, etc. Así mismo realicé el curso para la obtención del Certificado de Aptitud Pedagógica (CAP), ingresé en el Programa de Doctorado de Derecho Internacional Público y accedí a una bolsa de trabajo de Danza Española, en la Junta de Andalucía.

Finalmente me dediqué profesionalmente a la danza, desde 2002, como profesora interina de Danza Española en el Conservatorio Profesional de Danza *Pepa Flores* de Málaga. Un año después continué mi labor docente en el Conservatorio Profesional de Danza *Luis del Río* de Córdoba, y en el año 2004 opté a las oposiciones al cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, convocadas por la Junta de Andalucía. Obtuve plaza como profesora titular de Danza Española en dicha Comunidad Autónoma, consiguiendo destino definitivo en el Conservatorio Profesional de Danza *Reina Sofía* de Granada. Desde ese momento no he dejado de formarme y de crecer como bailarina y docente, desempeñando varios cargos en el Conservatorio (Jefa de Estudios, Jefa de Departamento, Coordinadora del Plan de Igualdad, tutora…), participando en Proyectos de Innovación educativa, asistiendo a numerosos Congresos de Danza, presentando Comunicaciones, participando como coreógrafa en distintos proyectos, etc. Igualmente realicé en 2007 el curso de Equiparación a Licenciatura del título de Danza Española, en el Conservatorio Superior de Danza *María de Ávila* de Madrid, obteniendo el Titulo Superior de Danza en la Especialidad de Pedagogía.

Este devenir por actividades de carácter científico despertó en mí el interés por realizar una tesis doctoral sobre una temática específica, el vestuario en la Danza Española. Concretamente, mi inclinación por el uso del vestuario en esta especialidad de

danza parte de la gran importancia que tiene para la ejecución de la misma, así como para su contextualización e identificación de los diferentes estilos que la conforman.

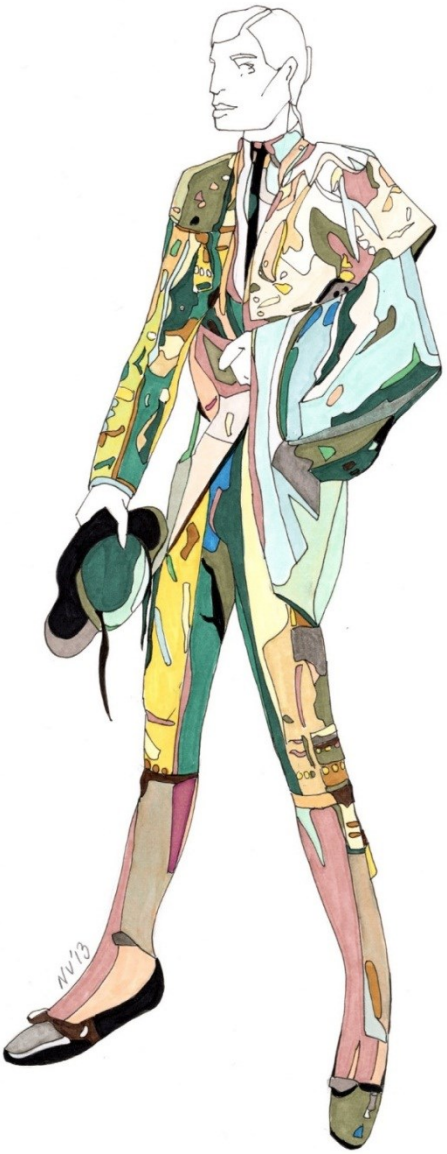
Siempre me ha movido la curiosidad y el deseo de investigar en una especialidad como la Danza Española, en la que el poso intelectual es escaso y que está tan necesitada de un *corpus* científico-teórico.

Mi oportunidad llegó en 2015 cuando, en el IV Congreso Internacional de Danza, organizado por la Universidad de Málaga, conocí a María del Mar Ortiz. Allí le expuse mi deseo de realizar esta tesis y mi desconocimiento de cómo llevarla a cabo. Ella se ofreció a dirigirla e ingresé en el Programa de Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la línea de Educación Física y Deportiva. Mil trescientos cincuenta días después, he conseguido realizar la investigación.

El hecho de centrar este trabajo en el uso del vestuario en el Ballet Nacional de España (BNE) responde a que es el máximo exponente de la Danza Española a nivel nacional e internacional. Además, en sus 40 años de historia, nunca se ha abordado de manera científica y rigurosa el estudio de su vestuario como pieza clave en la interpretación de esta disciplina. La única aproximación a un análisis con carácter científico se realizó para conmemorar el 30º aniversario de la creación del BNE (2008), con la publicación del libro *El vestuario en el Ballet Nacional de España*, en el que se hizo una recopilación de bocetos y fotos del vestuario de las obras más representativas.

Considerando que el vestuario forma parte de la historia del BNE, y dada la repercusión internacional como institución que representa la cultura de nuestro país, se valora que la investigación en este campo es necesaria para el conocimiento y difusión de esta manifestación artística respaldada por el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM), dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte.

Extrapolar este uso del vestuario, al que se hace en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía, en la asignatura de *Talleres Coreográficos*, responde a paralelismos conceptuales y a la necesidad de poner en valor este instrumento que ensalza la funcionalidad del lenguaje corporal y la interpretación en las representaciones escénicas de toda índole, estén realizadas por profesionales o por estudiantes de la danza. Por todo ello, creo firmemente en la necesidad de llevar a cabo esta tesis doctoral.



CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

1.1. La indumentaria teatral como elemento comunicativo

1.2. Fundamentación de la Indumentaria en la Danza Española

1.3. El vestuario teatral en el BNE

1.4. El vestuario escénico en la asignatura de *Talleres Coreográficos* en los CPDA

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este trabajo se centra en la evolución del vestuario teatral de la Danza Española dentro de las artes escénicas en España, como parte fundamental de la expresión corporal. Igualmente se constata su importancia como elemento que dota a la obra de contenido, significado, estilo y contextualización, tanto histórica como temporal.

Se realiza un acercamiento a la indumentaria de los cuatro estilos que conforman la Danza Española y a su historia reciente, reconociendo la transmutación que supuso la creación del BNE en 1978. Se hace un recorrido por la trayectoria del BNE, sus obras más significativas y el uso que hace del vestuario escénico.

Asimismo, se abarca la creación de los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía y su currículo en esta Comunidad, concretando la presencia del vestuario escénico en estas enseñanzas a través de la asignatura *Talleres Coreográficos.*

1.1. La indumentaria teatral como elemento comunicativo

"El vestido es uno de los más formidables signos no lingüísticos de la comunicación no verbal" (Barthes)

Según la definición de la Real Academia Española de la Lengua (RAE) *el vestido* es: "La prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo".

Franco (2007), asegura que la acepción *ropa*, también llamada *vestimenta, atuendo,* o *indumentaria* se refiere al "conjunto de prendas generalmente textiles fabricadas con diversos materiales y usadas para vestirse, protegerse del clima adverso y en ocasiones por pudor" (p.17). Estos términos serán usados indistintamente a lo largo de este trabajo.

La vestimenta está ligada a la propia existencia del hombre. Desde la Prehistoria la humanidad ha buscado la manera de cubrir su cuerpo por diferentes motivos, principalmente para satisfacer la necesidad de abrigo, pero existen otras justificaciones que han influido en la manera en que se ha utilizado la indumentaria a lo largo de la historia. El hecho vestimentario, no es una circunstancia aislada, supone un reflejo de la realidad y está inmerso en un contexto social, político, religioso, cultural, económico,

etc. que le es inherente. Se puede afirmar que "la vestimenta es un *hecho social total*[1] por excelencia, puesto que afecta al hombre en su totalidad, como sujeto individual y como sujeto social […]" (Martínez, 2009, p.27). "Desde el análisis de la sociedad se puede explicar la evolución de la indumentaria y viceversa, un análisis exhaustivo de la indumentaria puede decir mucho de la sociedad que la empleó o que la está utilizando" (Llonch, 2010, p.70).

La indumentaria presenta una dualidad respecto al sujeto, de una parte lo integra socialmente, y de otra, lo separa y lo ratifica en su singularidad. Ésta se va transformando conforme transmuta la sociedad y, en este proceso de transformación, cobra sentido el término *moda,* entendido como la incorporación de las formas imperantes en un período de tiempo específico. Es necesario diferenciar el término *moda* de *indumentaria,* ambos conceptos no son sinónimos, de hecho, la moda transciende la vestimenta para aplicarse a otros aspectos más amplios y tiene un componente temporal que la hace ser cambiante. Se manifiesta como el hecho que se transforma en un sistema de preferencias (Abad- Zardoya, 2011).

La moda, desde el punto de vista del hecho vestimentario, surgió alrededor del Siglo XIV en Europa:

> Momento en que se impone esencialmente por la aparición de un tipo de vestido radicalmente nuevo, diferenciado sólo en razón del sexo: corto y ajustado para el hombre, largo y envolviendo el cuerpo para la mujer. Revolución de indumentaria que colocó las bases del vestir moderno. La misma ropa larga y holgada que se había llevado indistintamente durante siglos por los dos sexos, se sustituyó por un atuendo masculino compuesto por un jubón, especie de chaqueta corta y estrecha unida a calzones ceñidos que dibujaban la forma de las piernas, y por un traje femenino que perpetuaba la tradición del vestido largo, pero mucho más ajustado y escotado.[…] Transformación que instituyó una diferencia muy marcada, excepcional entre los trajes masculinos y femeninos, y se hizo extensiva a toda la evolución de las modas futuras hasta el siglo XX. (Lipovetsky, 1996, p. 30)

[1] El término *hecho social total,* fue acuñado por Mauss y utilizado posteriormente por Simmel, para referirse a los fenómenos sociales. Marcel Mauss (Épinal, 1872 – París, 1950) fue un prestigioso sociólogo y antropólogo francés conocido como uno de los padres de la etnología francesa. Por su parte, Georg Simmel (Berlín ,1858- Estrasburgo, 1918) destacó como filósofo y sociólogo alejado de la corriente sociológica estructuralista, siendo conocido por su innovadora reflexión fragmentaria de los fenómenos sociales.

1.1.1. El diseño en la indumentaria teatral

El vestuario en las artes escénicas adquiere funciones simbólicas que aportan información acerca de la época histórica en que se desarrolla la acción, el punto geográfico, la climatología, el carácter del personaje, etc. Igualmente debe concebirse en conjunto con el resto de escenografía y de elementos de la escena, como parte de un *todo,* aportando información acerca de la atmósfera de la obra, la ambientación de la misma, su significación…, transcendiendo así las funciones del vestuario utilizado en la vida ordinaria. Zapata (2013) considera el traje como un elemento escénico que, junto a la iluminación y escenografía construyen el *código visual* de la obra. Igualmente señala que el conjunto de prendas, accesorios, complementos, calzado, etc. permiten caracterizar al personaje y contextualizarlo dentro de la obra, tomando en consideración la cronología de los acontecimientos, sus relaciones con otros personajes, sus características psicológicas y el punto de vista desde el que se narra la obra.

En este contexto el papel del diseñador de vestuario adquiere una importancia relevante en la génesis de las obras teatrales y coreográficas.

> El diseñador de vestuario, siguiendo las pautas de la dirección, diseña los trajes atendiendo a la concepción global del espectáculo […] El proyecto de vestuario se puede definir como un conjunto armónico de trajes que han sido confeccionados según los figurines diseñados por un figurinista, quien a su vez se atiene a una idea de conjunto previamente definida por el director de escena para un determinado espectáculo. (Roldán, 2017, p.13)

El diseñador de vestuario y el figurinista no tienen por qué coincidir, aunque lo más habitual es que sea la misma persona la que realice ambas funciones. El figurinista es el ilustrador de los diseños realizados por el diseñador de vestuario de la propuesta escénica. El vestuario escénico es la carta de presentación del bailarín o actor, por eso es tan importante el sentido de su uso, que debe estar en concordancia con lo planteado por el director artístico. Se hace necesario un trabajo en equipo en el que se realicen reuniones entre el director de escena y el diseñador con el fin de poner en común ideas y propuestas. De esta forma se realizan los figurines, que deben ser aprobados por el director. Posteriormente se formaliza un seguimiento de la confección del vestuario en el taller, para comprobar que se da un fiel traslado de lo proyectado en el figurín a la realidad. Esta es una de las tareas más difíciles que se plantean en el

desarrollo de este proceso, por lo que se hacen necesarias constantes visitas del diseñador de vestuario al taller de confección, así como numerosas pruebas de vestuario a los bailarines implicados en el montaje. De esta forma se va perfilando el resultado final más óptimo y fiel al proyecto inicial de vestuario.

El diseñador de vestuario suele ser elegido por el director artístico y es fundamental una fluida comunicación entre ambos en lo que se refiere a la idea original del espectáculo, el presupuesto con el que se cuenta, los plazos de entrega, el calendario de ensayos y de pruebas de vestuario, el elenco que participa, el diseño de escenografía e iluminación, etc. Se trata de un trabajo en equipo esencial para obtener un exitoso resultado final. El diseñador de vestuario deberá documentarse previamente antes de ofrecer una propuesta al director artístico.

Alba (2015) pone énfasis en esta comunicación entre director y diseñador, así como en el desarrollo de los bocetos y en el resultado final de los figurines que deben ser detallados y transmitir veracidad. Igualmente otorga mucha importancia a la fase de documentación que debe realizar el diseñador, en la que es necesario priorizar la contextualización espacial y temporal para dotar a la obra del estilo exigido por la dirección artística.

Por su parte Zapata (2013) considera que el diseñador es clave en la realización del vestuario, pues sus decisiones impactan en el sentido de la obra, su estilo, atmósfera y perfil de los personajes. De su buena elección dependerá el éxito y la coherencia de la misma, iniciando una comunicación con el espectador que le otorgará una información complementaria para su comprensión. Pavis (2000) contempla que el vestuario es concebido externamente por el director escénico y el figurinista, pero es portado por el ejecutante bajo una doble mirada del espectador acerca de su función estética y comunicativa.

El vestuario escénico tendrá sentido, pues, cuando esté integrado en la obra con el resto de elementos escénicos. Es importante que el diseñador de vestuario asista a los ensayos de la compañía para observar el movimiento de los bailarines en la ejecución de la coreografía, la iluminación que se va a utilizar, la escenografía, etc. Se trata de un proceso vivo que va sufriendo modificaciones casi hasta el día del estreno, teniendo en

cuenta que el vestido que baila debe respetar el movimiento, por encima de todo, y tener en cuenta las pautas coreográficas.

1.1.2. Evolución histórica de la indumentaria teatral

Según Roldán (2017), se puede comenzar a hablar de indumentaria escénica en el ámbito profesional en España a partir del Siglo XVI, en que aparecen las primeras compañías profesionales de actores. Sin embargo, los primeros proyectos de vestuario como tal se desarrollaron en espectáculos de música y danza, teniendo un papel destacado en la escenificación. En el Siglo XVII en España las diferentes representaciones se llevaban a cabo en las corralas y las casas de comedias y, en ocasiones, en las calles, como es el caso de los autos sacramentales. En esta época el vestuario escénico tenía varias funciones como eran: ubicar la acción dramática en un contexto geográfico y temporal, y mostrar las características del personaje. Su uso era útil, sobre todo para la caracterización de personajes alegóricos, religiosos, etc. En el caso de los autos sacramentales, que se llevaban a cabo durante el Corpus Christi, también se acompañaban de danzas populares en las que el grupo de bailarines mostraba unidad en el modelo de indumentaria utilizado, aunque aún no se podía hablar de diseño de vestuario como tal.

Durante la primera mitad del Siglo XVIII, en lo referente al ballet, los bailarines imponían sus gustos respecto al vestuario que tenían que usar, sin embargo, en la segunda mitad del Siglo, debido a la propia evolución de la danza y de su técnica que cada vez resultaba más compleja, se requería que la indumentaria utilizada se fuera simplificando. Hasta ese momento en la indumentaria femenina, por ejemplo, los trajes eran voluminosos y de gran rigidez, y se usaban máscaras y antifaces que impedían admirar la expresividad facial. Debido a esta incomodidad para bailar, fueron los propios bailarines quienes introdujeron modificaciones en el vestuario para simplificarlo y hacerlo más compatible con la libre expresión corporal. Estas variaciones fueron propiciadas en Francia por Noverre[2]. Los cambios supusieron la eliminación del corsé y la sustitución de los zapatos por zapatillas blandas.

[2] Jean Georges Noverre (29 de abril de 1727-19 de octubre de 1810), fue un bailarín y coreógrafo francés que se considera el padre del ballet moderno, su irrupción causó una revolución en el mundo del ballet en todas sus formas. El día internacional de la danza se celebra el 29 de abril en su honor, pues fue la fecha de su nacimiento.

Se inició así una auténtica reforma del vestuario para la danza, aunque siguieron durante un tiempo las disyuntivas entre la ornamentación y la libertad de movimientos, hasta que Maillot, el modisto de la Ópera de París, confeccionó las primeras mallas. A partir de entonces se implementó una nueva forma de movimiento más libre y expresivo, gracias a las características facilitadoras de la libertad muscular que suponía esta nueva prenda (Markessinis, 1995). Desde ese momento el *maillot* tuvo una gran aceptación entre los bailarines hasta el punto que se ha mantenido su uso hasta nuestros días (Roldán, 2017).

Otro de los hitos en la indumentaria escénica en la danza fue el diseño del primer tutú en 1830 por el figurinista Eugène Lami (1800-1890), quien lo ideó para la bailarina Marie Taglioni (1804-18884) para el ballet *Dios y La Bayadera* (1830). Aunque su verdadera aportación fue el diseño que hizo dos años más tarde, también para Taglioni, en el ballet *La Sílfide* (1832), donde la combinación de la luminotecnia y la indumentaria grácil y etérea, consiguieron una puesta en escena envolvente que recreaba una atmósfera sobrenatural (Roldán, 2017).

En esta época en España se desarrollaba la escuela española de danza, que convivía con el ballet, aunque en lo que a indumentaria se refiere, no hubo muchas innovaciones. Amorós y Díez (citados por Roldán, 2017) señalan que sólo en los complementos existieron diferentes matices que imprimieron cierto sello personal y creativo a algunos atuendos, siendo el calzado el que adquiría una categoría distintiva pues en el baile español convivían danzas que debían ejecutarse con zapatos (panaderos, zapateado y fandangos), con otras que se realizaban con zapatillas planas, o de media punta (bolero) y con otras que se realizaban con unas zapatillas denominadas *españolitas* que llevaban un pequeño tacón (seguidillas y cachucha).

Con el Teatro Naturalista, en la segunda mitad del Siglo XIX, se buscaba un mayor realismo sobre las tablas, con una ambientación localista. El uso del vestuario escénico pasó a un segundo plano, y los actores usaban su propia ropa desgastada en las actuaciones. Como reacción a esta tendencia apareció el Simbolismo a finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX. En éste la escenografía y la indumentaria también proyectaban estados anímicos y consiguieron aportar una visión de conjunto.

El surgimiento del Thèâtre d'Art, regentado por Rouché[3], supuso que el simbolismo se fusionara con la vanguardia y la indumentaria pasara a estar subordinada a una idea de obra dictada por el director de escena.

Respecto al Teatro del Arte de Moscú, fundado en 1898, es necesario destacar la figura de uno de sus fundadores: Konstatntin Stanislavski (1863-1938), quien puso en valor el vestuario escénico como un recurso que formaría parte del personaje, convirtiéndose en una extensión del mismo. Éste consideraba que el actor tenía que vivir el papel, transcendiendo la interpretación, por lo que el vestuario suponía una ayuda absoluta para tal cometido. Igualmente señalaba la importancia de la coordinación entre el director de escena y los figurinistas, para conseguir una mayor armonía en la ambientación de la obra.

A principios del Siglo XX fueron destacables las aportaciones al vestuario escénico de Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872- 1966). Appia fue un escenógrafo suizo que integró diferentes niveles en la escena, para hacerla tridimensional, en la que la luz actuaba para envolver la escenografía y al actor o bailarín. Diseñaba la iluminación de forma que cambiaba a lo largo de la obra, en función de las necesidades de la misma. Respecto al vestuario, Appia consideraba que éste no debía entorpecer la interpretación en el teatro o la danza y, en el caso de los bailarines, opinaba que debía simplificarse el vestuario y enfatizar el movimiento con efectos de luz.

Por su parte Gordon Craig, escenógrafo y diseñador de vestuario, propugnaba que el vestuario escénico tenía una utilidad decorativa y que se integraba en la puesta en escena de forma simbólica. Craig abogaba por interpretar la realidad y no reproducirla fielmente, lo que se traducía en un vestuario que adolecía de verdad.

Ambos escenógrafos sí coincidían en la importancia de la iluminación en el desarrollo de la obra, así como respecto al movimiento de los bailarines. Por esta época el tutú romántico se acorta por encima de la rodilla y aparece el *tutú de rueda* (Roldán, 2017).

[3] Jacques Rouché (1862-1957) fue un director de escena francés que propugnaba que el vestuario debía ser diseñado en relación con el escenógrafo.

Otro de los acontecimientos que influyeron en la renovación del vestuario escénico fue la aparición de la *Danza Moderna*, en la que se buscaba la libertad total en la indumentaria escénica para favorecer el movimiento fluido de los bailarines, así como la expresividad. Es destacable la figura de Loïe Fuller[4], que experimentó con la indumentaria y la iluminación en sus coreografías, enfatizando el uso de la parte superior del cuerpo, sin dar protagonismo apenas a las piernas (Figura 1). Igualmente es necesario citar a Isadora Duncan[5], que influyó decisivamente en las tendencias de la moda, presentándose en escena descalza y usando velos y ropa suelta, despojándose así de los corsés imperantes hasta ese momento en la danza (Figura 2).

Su vestuario suelto, que no presionaba nada el cuerpo, constituyó un impulso para el llamado *traje reforma.* Desde mediados del Siglo XIX, médicos y feministas estaban de acuerdo en que las mujeres debían liberarse de una vez por todas del corsé. Los primeros temían problemas de salud por la brutal opresión que la prenda ejercía en el tronco y las feministas luchaban por una mayor libertad de movimiento, en sentido literal y abstracto. (Seeling, 2014, pp.15 y 22).

Figura 1. Loïe Fuller en 1896, recuperado de hhttps://videodanza.files.wordpress.com/2014/06/fuller.jpg

Figura 2. Isadora Duncan, recuperado de https://okdiario.com/curiosidades/2018/11/18/6-datos-curiosos-sobre-bailaria-isadora-duncan-3362197

[4] Marie Louise Fuller (1862-1928), fue una reconocida bailarina y actriz estadounidense conocida en el mundo artístico como Loïe Fuller. Destacó por el uso de los tejidos y la luz en sus actuaciones, siendo innovadora en este terreno.

[5] Angela Isadora Duncan (1877-1927), fue una bailarina estadounidense conocida por ser la creadora de la danza moderna, al renovar el concepto de la danza, basándolo en movimientos naturales y alejados de la rigidez imperante hasta ese momento.

Ambas bailarinas experimentaron novedosas formas de expresión corporal, rompiendo con la verticalidad en el baile, y realizando una puesta en escena innovadora en la que el uso de la indumentaria cambiaba completamente respecto al que se había hecho hasta ese momento.

A principios del Siglo XX, otro acontecimiento que supuso una revolución en la indumentaria en la danza, y en la moda en general, fue la irrupción en el panorama escénico del occidente europeo de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (1872-1929). Este artista y empresario ruso fue funcionario de los Teatros Imperiales Rusos en un principio, y tras ser destituido, fue madurando la idea de producir espectáculos de ballet, lo que le llevó a fundar una gran compañía de ballet en 1910 cuya fama ha perdurado hasta la actualidad.

Los Ballets Rusos tenían una estética novedosa, y respondían a la idea de *espectáculo total,* propugnada por Wagner, por lo que aglutinó un grupo brillante de bailarines, músicos, pintores, coreógrafos, figurinistas etc. que realizaron obras de gran calidad.

> Diaghilev fue el precursor del arte total en los ballets, pues su puesta en escena era el resultado de un trabajo armonizado donde la coreografía, la danza, el vestuario, la escenografía y la música sacrificaban el protagonismo individual por integrarse en un proyecto de espectáculo común. (Roldán, 2017, p. 220)

Su principal aportación a la indumentaria en la danza fue que relacionó la vestimenta teatral con la escenografía y con la coreografía. De esta manera los coreógrafos y figurinistas se interesaban por el arte y la danza respectivamente para poder mejorar esta relación. Destacados artistas, como Pablo Picasso, trabajaron como figurinistas para estos ballets y tuvieron tanto influjo en la moda en general que, diseñadores de renombre como Coco Chanel, participaron realizando los figurines en sus producciones. En ocasiones, estos diseños no se adaptaban a las necesidades de movimiento de los bailarines y podían significar un peligro para su integridad física, al impedirles moverse correctamente; sin embargo, a pesar de estas dificultades, los bailarines solían aceptar con orgullo estas innovaciones en el vestuario así como en la peluquería y el maquillaje. Algunos de los figurinistas que colaboraron habitualmente con Diághilev fueron: Larionov, Benois, Bakst, Goncharova, mientras que otros

participaron esporádicamente, como Picasso y Matisse. Esta compañía influyó en el arte y en la moda durante dos décadas, hasta su desaparición.

Por tanto, la indumentaria teatral ha sufrido una transformación a lo largo de la historia, teniendo especial interés el cambio que supuso la eliminación del corsé, la liberalización del movimiento y el uso de tejidos livianos a partir de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX.

1.1.3. Aportación del vestuario escénico a la interpretación

*"*El cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo" (Pavis)

En el caso de las artes escénicas el diseño de un vestuario está íntimamente ligado al perfil del personaje. Ayuda a construir su personalidad, a contextualizarlo en el tiempo y el espacio, y a identificar la clase social a la que pertenece. Respecto a la Danza Española, el vestuario facilita la identificación del estilo de danza que se representa, diferenciando si se trata de Folclore, Baile Flamenco, Danza Estilizada o Escuela Bolera.

El vestuario está relacionado con la moda, el contexto socio-cultural, el cuerpo de los intérpretes, la escenografía, el diseño de luces, el estilo de danza, la música… Todo ello contribuye a crear un lenguaje visual específico e importante para la interpretación y la ejecución de la danza. Éste puede condicionar las emociones del espectador, alterar su interpretación de la obra, manipular su atención, reforzar el mensaje que recibe e incluso generar interés o rechazo por la obra que está contemplando. En cuanto a la relación del vestuario con el cuerpo del intérprete, el primero debe entenderse como una prolongación del segundo, pero también puede ser una máscara que se superpone al cuerpo y esconde la personalidad del verdadero *yo*.

En la danza los procesos no verbales como escenografía, vestuario, iluminación, música, etc. están íntimamente ligados a los aspectos dancísticos e interpretativos de lo que se quiere representar. El vestuario constituye uno de los recursos más importantes para dotar a la obra de contenido interpretativo, estilo y contexto histórico (Pelletteri, 1996).

En la construcción del personaje, en la danza y el teatro, es esencial entender la relación entre el cuerpo y el vestuario escénico. "La corporeidad se refiere al ser

humano y el ser humano es y vive a través de la corporeidad" (Águila & López, 2019, p. 414). En este caso, se trata de un cuerpo construido en interacción con el resto de elementos que componen la puesta en escena. En su fundación interviene el vestuario, dotándolo de connotaciones culturales, genéricas, temporales, sociales, etc., generando una apariencia imbuida de significado (Cubeiro, 2015).

Para el actor y el bailarín, vestirse para la escena implica tener una conciencia corporal clara, pues su apariencia será el centro de atención del espectador. El vestuario se presenta como una extensión del cuerpo (Pavis, 2000). Esta presencia escénica implica una concentración en el presente, para lo que es fundamental tener una conciencia corporal trabajada desde el gesto, el físico, el movimiento, la expresividad y la apariencia externa a través de la indumentaria. Igualmente es importante el maquillaje "que "viste" tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva" (Pavis, 2000, p.186), actuando como un filtro sobre el rostro.

En el ámbito del teatro varios son los autores que destacan la importancia del vestuario para facilitar la interpretación. Son significativas, entre otras, las teorías de Stanislavski (2009), quien consideraba que la construcción de un personaje se componía de su apariencia externa, incluyendo el trabajo de la voz, la expresión corporal y la indumentaria, además de sus elementos psíquicos; así como el trabajo de Pellettieri (1996), quien determina que el diseño de un vestuario escénico está íntimamente ligado al diseño del personaje, pues ayuda a construirlo y a contextualizarlo. Por su parte, Pavis (2000) señala que una de las principales funciones del vestuario escénico es la caracterización del personaje, mediante la que se define la clase social, la época, el estilo, las circunstancias de la acción y la identificación del intérprete.

El exdirector del BNE José Antonio Ruiz (2009) se refería a la importancia del vestuario para la interpretación en la Danza Española en la presentación del libro *El vestuario en el Ballet Nacional de España,* aduciendo que:

> Éste no ejerce sólo la parte estética, debe ser una extensión o prominencia de la piel del intérprete. […] El vestuario debe percibir tus movimientos, transmitirlos y acentuarlos. Ha de ser dúctil, completar al personaje que intérpretes y, aunque parezca una barbaridad, transpirar contigo y palpitar con tus emociones; yo creo que el buen diseño tiene que tener vida, que sólo se activa cuando entras dentro de él. (Ministerio de Cultura, 2009, p.13)

Se puede concluir que el vestuario va más allá del mero ornamento respecto al intérprete, se presenta como un componente escénico determinante que aporta entidad a la interpretación y confluye en la transmisión de mensajes en su concordancia con el resto de elementos teatrales.

> Las características principales del traje teatral no son sólo formas, color y exactitud cronológica o fantástica interpretación subjetivista, sino algo más: ese "algo más" es lo que hace del traje de teatro un elemento preponderante de la puesta en escena" (Nieva, 2000, p.147).

1.1.4. Semiología y simbolismo de la indumentaria teatral en la Danza Española

La indumentaria es una parte importante de la *Comunicación no verbal.* En este ámbito el aspecto influye en la percepción del individuo y el vestido supone una expresión que otorga información de manera consciente. En definitiva "sabemos que la apariencia y la vestimenta son parte de los estímulos no verbales totales que influyen en las respuestas interpersonales, y que en ciertas condiciones son los determinantes principales de tales respuestas" (Knapp, 1992, p.173). Por su parte Hollander (1978) afirma que: "las prendas son objetos hechos de tela que transmiten mensajes, cuyo poder va más allá que el mensaje que transmiten las prendas en sí mismas" (p.2).

En el análisis semiótico de una representación de danza el vestuario teatral tiene la potestad de aportar información respecto al concepto que se quiere transmitir, convirtiéndose en un elemento escénico comunicativo. Se parte de esta premisa para articular su significado simbólico en el contexto escénico, adoptándose como referencia la definición de semiótica ofrecida por Eco (1986) como "la ciencia que estudia todos los procesos culturales como actos de comunicación" (p.69). Eco resalta la importancia de la cultura como proceso de comunicación, considerando que todos los aspectos de la misma son susceptibles de ser abordados como contenidos comunicativos. Karam, (citado por Luque, 2015) determina igualmente que:

> El objeto de la semiótica son los sistemas semióticos (imágenes, gestos y objetos) que en ocasiones, se mezclan con el lenguaje verbal; de esta forma la semiología se puede definir como una translingüística que atraviesa hasta el lenguaje interior, es decir, una especie de código que se puede encontrar en todos los sistemas expresivos, sean lingüísticos o no.

La semiología desde mediados del Siglo XX comenzó a estudiar cualquier manifestación cultural como un lenguaje al que se podía aplicar la metodología para el estudio de la lengua. La danza, y sus elementos escénicos, como el vestuario, son susceptibles de ser estudiados como sistemas expresivos y comunicativos. El vestuario escénico, por tanto, transmite conceptos, como parte de la comunicación no verbal intrínseca a la imagen escénica de los espectáculos de danza.

> La vestimenta es un hecho social que puede ser estudiado a dos niveles: uno material por su carácter de objeto, y un nivel simbólico, por su contenido de representación o de expresión de la ocupación social, de prestigio de poder, de posición dominante o subalterna en las relaciones sociales establecidas entre los sexos, de la etnia, de la edad, de identidades […]Esta dualidad de la vestimenta se corresponde de manera ejemplar con la función semiótica, al convertirse en la materia que soporta el significado, correspondiendo el significante con la cara material y el significado con la cara abstracta. […]Lo que hace específico al traje es la importancia que puede llegar a adquirir la parte simbólica en relación al soporte material (Martínez, 2009, p.55).

Las funciones del vestuario en el ámbito escénico, pues, pueden dividirse en tres campos: funcional, lúdico y simbólico, aunque en la danza en concreto las funciones que cobran más fuerza son la funcional y la simbólica. La vestimenta escénica se somete a una lectura significante por parte del espectador, convirtiéndose en un objeto-signo. Aunque su significado no se desprende del hecho en sí vestimentario, sino que también se completa con el cuerpo en acción y la contextualización histórica (Quintero, 2015).

A partir de la aparición del libro *Sistema de la Moda* de Roland Barthes (1915-1980), en 1967, se comienza a reflexionar de forma científica acerca del vestido como herramienta comunicadora. Para Barthes el vestido aparece como el significante particular de un significado general externo a él. El autor define el *signo* como "la unión del significante y del significado, del vestido y del mundo, del vestido y de la moda" (Barthes, 1967, p.226). Considera que los signos no son naturales, sino culturales, y que la relación entre significado y significante se apoya en objetos equivalentes pero no iguales. Para Barthes la semiología deberá examinar las representaciones colectivas, no a la realidad a la que éstas se refieren, de la realidad se encargaría la sociología. La semiología indagaría el significante de las cosas.

Se hace necesario resaltar la importancia que el vestuario tiene dentro de la Danza Española, en particular, como portador de un contenido simbólico, cultural e identitario. Éste se integra en el imaginario español y puede considerarse una proyección de la identidad y cultura de nuestro país. La indumentaria utilizada en la Danza Española contextualiza la obra en el espacio y el tiempo, e identifica el estilo de danza que se está representando. En esta línea Salas (2009) indica que las características más propias de la Danza Española:

> Se manifiestan a través del vestuario. Una indumentaria que atraviesa con éxito todos los significados y sus manifestaciones teatrales. Se han creado estereotipos y algunos de ellos sirven para identificar a la cultura española en general, desde la castañuela y el abanico a los trajes de volantes (con la "bata de cola" como su máxima expresión) […] En su traje típico hay algo atemporal, lo que está dado por sus elementos vernáculos unidos a los que se han convertido en tópicos. (p.50)

En la actualidad la Danza Española trasciende esos tópicos y se proyecta como un género de danza culta y moderna, dotada de varios códigos de lenguaje coreográfico que identifican cada uno de los estilos que la conforman: la Escuela Bolera, el Folclore, la Danza Estilizada y el Baile Flamenco. A través de esta investigación se pretende poner en valor la importancia del vestuario teatral de la Danza Española, en general, y del Ballet Nacional de España (BNE), en particular, como herramienta comunicadora de un concepto nacional propiamente hispánico. El vestuario característico de la Danza Española se considera, pues, una proyección de nuestra identidad cultural y se erige en un símbolo patrio.

1.2. Fundamentación de la Indumentaria en la Danza Española

1.2.1. La Danza Española

La Danza Española es una forma de danza de gran riqueza técnica y estilística, única en el mundo y genuinamente ligada al sentir popular y a la identidad de España.

Marrero (1959) afirma: "La danza española es, ante todo, danza" (p.24), y aclara: "Con "danza; ante todo, danza", quiero decir que se danza, ante todo, por una "convicción vital" (p. 25). El autor defiende que todo se puede danzar, y que la Danza Española proviene de las más hondas raíces del ser humano, está íntimamente ligada a la vida. En la misma línea Bonilla (1964) mantiene: "La danza española, cuando se ha orientado hacia el ballet, puede dotarlo, en su riqueza de ideas, de un vigor expresivo,

de ese vigor auténticamente hispano, a veces casi ascético, sin desorbitarlo ni convertirlo en tópico" (p.320).Por su parte Arranz del Barrio (2016), respecto a la labor del coreógrafo de Danza Española, manifiesta que: "Se trata de diseñar, configurar y significar la danza, ya que, el componente coreográfico viene dado por la tradición. Esta manera de obrar implica una acción singular, característica de identidad del baile español […] (p.108).

Teniendo en cuenta estas reflexiones queda patente que la Danza Española procede del impulso vital del carácter español, algo, que por otra parte, no es ajeno a la danza en general, pues aparece en la propia naturaleza del ser humano y está presente en todas las civilizaciones. Wigman (citada por Colomé, 2007), sostiene que la danza es una lengua viva que habla del hombre al hombre, y el propio Colomé (2007) añade que la danza es "un lenguaje que tiene un innegable valor pedagógico porque funciona desde la naturalidad, desde lo más profundo- una vez más- de nosotros mismos" (p. 211).

La Danza Española representa un patrimonio coreográfico de extraordinario valor, ligado a la historia y la cultura de España. Para ayudar a preservarlo y promocionarlo se creó en 1978 el Ballet Nacional de España (BNE), cuyo objetivo principal fue ser embajador de esta disciplina y contribuir a la permanencia y evolución de la misma.

Por otro lado, la Danza Española también tiene presencia en el ámbito educativo, como una especialidad de danza independiente, dentro de las Enseñanzas de Régimen Especial, apareciendo en el currículo de las Enseñanzas Básicas, Profesionales y Superiores de danza en Andalucía.

1.2.2. La indumentaria en la Danza Española. Diferenciación por estilos

El estilo, según una de las acepciones del diccionario de la lengua española es: "El conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, de un género o de un autor". Podemos considerar por tanto, que la Danza Española presenta una gran complejidad técnica, ya que engloba a cuatro estilos de danza diferenciados entre sí como son: la Escuela Bolera, el Folclore, el Baile Flamenco y la Danza Estilizada, cada cual con unas características propias que los identifican. "El conjunto

de estas realidades forma lo que hoy en día conocemos como Danza Española, con un vocabulario específico para cada una de las materias que la componen, que exige una especial versatilidad para su interpretación" (BOE Nº 306, 1997, pp.37.607- 37.608). En este caso el vestuario escénico resulta imprescindible para dotar a cada estilo de rasgos propios. Mediante la indumentaria se intuyen significados sociales y culturales, se puede discernir el estilo de danza, la zona de España a la que pertenece o la época en la que se contextualiza (Algar, 2012).

A continuación se realiza una aproximación a la indumentaria en cada uno de los estilos que conforman la Danza Española.

1.2.3. La indumentaria en el Folclore

1.2.3.1.*El Folclore*

El Folclore, ha tenido otras acepciones a lo largo de la historia: danza tradicional, danza regional, bailes regionales, danza popular, etc. sin embargo en este estudio se opta por la denominación de Folclore, pues es la que se recoge en la regulación de las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía, y es así como se denomina a una de las asignaturas del currículo de Danza Española en esta Comunidad, según el Decreto 240/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y currículo de estas Enseñanzas.

Esta especialidad de danza goza de un extenso mosaico de representaciones dancísticas a lo largo de España, con diferentes técnicas y estéticas coreográficas fruto del devenir histórico de cada región. España posee un vasto acervo de danzas tradicionales, abundantes en matices, a través de las que se han expresado los sentimientos, las tradiciones, los gestos propios y la impronta genuina de la cultura de este país.

Si atendemos a la clasificación que realiza Linares (1996), estas danzas tradicionales se dividían en: Danzas Gremiales, Danzas Religiosas y Danzas Festivas. Las dos primeras solían tener una coreografía determinada, mientras que las festivas no tenían una coreografía fija. Esta distinción nos lleva a discernir entre *baile* y *danza,* siendo el *baile* más desenvuelto, componiendo coreografías libremente a partir del conocimiento de pasos típicos de coplas y estribillos, y la *danza* más cerrada, sometida a unas reglas o estructura fija, en la que no tiene cabida la improvisación.

Linares (1996) utilizaba la denominación de *Danza Española Regiona*l y *Danza Tradicional* indistintamente, y sugería que la misma podía dividirse para su estudio en tres tipos de danzas: aquellas en las que predominaba el uso de los pies, otras en las que el desempeño del braceo y manos era lo más relevante, y un tercer tipo en que ciertas partes del cuerpo, como las caderas, tenían una importancia vital para dotar a la danza de estilo propio. Según el autor, en el folclore español estas tres formas se fusionaban y subrayaba que: "las danzas de la zona oriental de España son ceremoniosas y delicadas, las de la zona sur, vivas y valientes, y las de la zona norte tienen un aire guerrero y militar" (p.74).

De este crisol de bailes, el autor destaca en primer lugar, las seguidillas y fandangos, de los que surgieron los boleros y las jotas. Esta última se puede considerar como el baile español por antonomasia. La jota, como baile, se extendió por toda la Península, tomando las características de cada comarca, lo que hace que haya una gran diferencia de interpretación en función de dónde se ejecute.

1.2.3.2. *La indumentaria tradicional*

Casariego (1977), en el prólogo del libro "Trajes Regionales Españoles" de Manuel Comba, manifiesta:

> Es el traje, también, una de las maneras más evidentes de manifestar los mil matices de nuestra personalidad individual, o la colectiva de la corporación a que pertenecemos. De ese modo, por el atuendo, podemos juzgar a la persona, ya que generalmente en la vestimenta volcamos y reflejamos, aun sin darnos cuenta, mucho de lo que llevamos adentro. (p.11)

Respecto al traje tradicional, destaca la definición que realiza Herranz (2018):

> Por "traje tradicional español" entendemos un conjunto de formas de vestido que a lo largo de un proceso histórico, en cuyo curso se da una paulatina integración de sus componentes, prendas fundamentales y complementos, alcanzan a construir una imagen definitoria y reconocible de España y sus regiones con sus diferentes iconos. (p.85)

El traje tradicional en España es muy variado y se vincula a la cotidianeidad, a la economía doméstica, a las fiestas populares, etc. ya que unos trajes se usaban en los momentos festivos y otros para el trabajo, el paseo, etc. A través de ellos se reconoce la

posición social de quien lo viste, el oficio que desempeña, a qué parte de España pertenece... El atuendo en este contexto facilita la comprensión de una sociedad y sus costumbres. Es tal su importancia que actualmente forma parte del patrimonio cultural, material e inmaterial de España, y corresponde al Estado y a las Comunidades Autónomas su salvaguarda, teniendo en cuenta los acuerdos suscritos con la Unesco a raíz de la "Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial" celebrada en París del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2013. También tienen un papel destacable en este aspecto las dos federaciones de folclore existentes en España que trabajan con constancia, rigor y seriedad por este bien común y que son: la Federación Española de Agrupaciones de Folclore (FEAF), y la Federación de las Asociaciones de Coros y Danzas (FACYDE).

El atuendo tradicional ha ido evolucionando a lo largo de la historia, aunque manteniendo los rasgos propios de cada localidad. Se ha dejado influenciar por la moda y ha servido de inspiración a ésta. Herranz (2018) afirma: "El vestido siempre es testigo de la Historia, la tradición es heredera de la moda y queda vinculada a ella a través de las prendas ancladas en el pasado" (p.89). La autora defiende el poder de la simbología del traje tradicional español que ahonda en las creencias y el sentir popular y, como consecuencia de ello, ha sido fuente de inspiración de diseñadores de la talla de Balenciaga, que indagaba en las raíces de la España tradicional, y de otros tantos diseñadores de renombre internacional como: John Galliano, Yves Saint Laurent, Valentino, Givenchy, Karl Lagerfeld, etc.

El traje se presenta así como un hecho folclórico y social que evoluciona. No queda como un resquicio estático, sino que va cambiando lentamente y adaptándose al entorno al que pertenece (Ortega, 1988).

A continuación se exponen las características más relevantes de los trajes tradicionales de España. Se tiene en cuenta la opinión vertida por Comba (1977) acerca de que, en este país, no existe un "Traje nacional" como tal. Esto es debido a la gran diversidad y variedad de trajes tradicionales existentes dentro de la geografía española, resultando imposible que uno solo de ellos aglutine en sí mismo la riqueza y la amalgama de matices que cada uno conlleva, siendo muy difícil encontrar entre todos alguna característica en común. En España el traje tradicional y los accesorios ornamentales están condicionados por la climatología, la configuración del terreno, la

tradición, la estética, el medio de vida, la economía y la historia del lugar de donde procede. Todo esto influye en los materiales, tejidos y elementos de los que está compuesto, existiendo diferencias entre el traje de hombre y mujer, el del trabajo y la vida diaria, así como los que se utilizaban para asistir a las festividades locales y otros actos sociales.

Con el fin de indagar en la realidad de los trajes tradicionales españoles, es necesario acercarse al conocimiento de algunas de sus prendas y complementos más representativos, al igual que sus características específicas en función de la Comunidad Autónoma a la que pertenecen. Se trata de una aproximación a grandes rasgos, sin el ánimo de ser exhaustiva, pues, como defiende Navarro (2014), existen muchas diferencias dentro de una misma región y provincia: "Los trajes tradicionales no pueden ser considerados sólo regionales, ni siquiera provinciales como pretendía la Sección Femenina, sino locales. Entendiendo por locales los términos municipales de una provincia" (p.25).

1.2.3.3.*Principales características de los trajes tradicionales españoles*

Herrera (1984) en su libro "Trajes y bailes de España", establece un punto en común en la vestimenta general en España, que fue el uso de mantilla en la mujer y de la capa en el hombre. Estas prendas no tienen su origen con los trajes tradicionales, sino que sus antecedentes son más antiguos.

La mantilla deriva del latín "mantellum" que significa manto, se refiere a una pequeña manta o trozo de tela semicircular, inicialmente de paño o terciopelo, que se echaba por la cabeza con la parte recta sobre la frente y la parte curva cayendo por los hombros y espalda; la usaban para resguardarse del frío y como prenda de devoción para ir a la iglesia, o de lujo en las fiestas y solemnidades. Con el tiempo pasó a ser de tela fina estampada o bordada, de tul bordado y de blonda o encaje, sobre todo se elaboró en estos materiales en Andalucía y Levante. Respecto a su antecedente más remoto y documentado Herrera (1984) cita a Estrabón, escritor Griego del Siglo I a.C. quien, al describir los diferentes pueblos del Mediterráneo, cuenta que las mujeres ibéricas llevaban sobre la cabeza un extraño tocado apuntado, cubierto por un manto. En la actualidad se sigue manteniendo su uso en procesiones y actos religiosos, Semana Santa, bodas, bautizos, etc.

Comba (1977), por su parte, se refiere a la forma de llevarla:

> Se echaba la mantilla sobre la frente, cubriendo a veces parte del rostro, al cual sombreaba; se cruzaba en la cintura, se elevaba sobre la "teja", de origen fenicio…[…]Había mantillas de "laberinto" y la que recataba una rosa cerca de la peineta; en este alarde de coquetería fueron reinas las andaluzas.[…] Quedó para la devoción la mantilla negra. La blanca para momentos en que la alegría lo requiere, como los toros, en los cuales también ostentan las de madroños y las de tela. (p.62)

La Capa Española según Herrera (1984), tiene su origen en el "sagum" o sayo celtibérico del que hablan Plinio y otros historiadores romanos.

La capa solía realizarse también con lana de oveja pues una de sus funciones principales era dar abrigo. Tuvo un talante distinguido durante el siglo XX acompañada de frac o chistera, en el caso de los hombres, para asistir a eventos de cierta solemnidad. Sin embargo, su uso no fue exclusivamente masculino, también ha sido vestida por las mujeres, siendo el modelo femenino más rico en bordados y adornos.

Navarro la describe como:

> Pieza suelta sin mangas de línea circular, se confecciona con paño y/o bayeta de color oscuro, o negro cuyo vuelo es amplio hasta llegar a alcanzar los seis metros, y de un largo que llega a la media pantorrilla. Se complementa con una esclavina y broches o botones de plata. En los vueltos o vistas son de terciopelo, cuyos colores se suelen intercalar, pero siempre está constituido este vuelto por dos colores. (p.164)

Una vez descritas las principales características de la mantilla y la capa, como elementos comunes en todas las regiones españolas, a continuación se muestran los ejemplos más significativos de la indumentaria de cada Comunidad. Se enumeran los elementos principales que componen cada traje mediante tablas de elaboración propia, que comienzan en las piezas inferiores hacia las piezas superiores. Se tienen en cuenta para su descripción los datos recogidos en el libro "Indumentaria Tradicional de España", catálogo realizado por la Federación Española de Agrupaciones de Folclore (FEAF) en el año 2000, entre otras obras ya citadas.

- ***Andalucía***

Traje tradicional andaluz

En Andalucía existe una gran diversidad de trajes tradicionales en función de las diferentes provincias andaluzas, por lo tanto, establecer el traje de flamenca (también denominado "traje de gitana" o "traje de faralaes") y el traje "corto" masculino, como el genuino traje tradicional andaluz, supone un reduccionismo simplista que no se corresponde con la realidad. Sin embargo, es un hecho que el traje de Flamenca se ha erigido como el traje tradicional andaluz (Martínez, 2009).

A continuación se detallan sus elementos más relevantes.

Tabla 1
Principales elementos que componen el Traje tradicional andaluz

Traje de Flamenca	
	– Zapatos de tacón – Vestido compuesto por corpiño (que incluye tiras bordadas) y amplia falda, con volantes o faralaes – Mantoncillo. Puesto de diferentes formas, aunque lo más usual es hacerlo a modo de chal sobre los hombros – Peinas y flores en la cabeza

Figura 3. Traje de Flamenca usado en "El Baile" de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Traje "corto" (Masculino) y traje campero		
	Traje "corto" - Pantalón estrecho - Camisa blanca - Chaqueta corta - Sombrero cordobés	*Traje campero* - Botas camperas - Pantalón de talle alto - Camisa blanca - Faja de lana - Chaqueta corta a la cintura - Sombrero calañés o cordobés

*Figura 4.*Traje "corto" usado en "El Baile" de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

El traje de flamenca se ha considerado como un *bien cultural*, pues cumple con los requisitos que así lo definen según Martínez (2009):

> Puesto que cumple las condiciones generalmente exigibles a los Bienes Culturales (es el producto material o inmaterial de una sociedad determinada y es portador de un contenido simbólico identitario que la comunidad reconoce como suyo) forma parte, por tanto, del Patrimonio Etnológico Andaluz: en primer lugar, por su procedencia artesanal y la supervivencia de unas técnicas de elaboración artesanales, sucesivamente perfeccionadas en el transcurso del tiempo, y con unas formas específicas de transmisión de saberes en el seno de una comunidad y en segundo término, por su contenido simbólico representativo de identidad […].(p.117)

Se trata del traje regional español más reconocido a nivel nacional e internacional, representante de un acervo cultural identitario andaluz.

El traje de flamenca es el que más ha evolucionado de todas las vestimentas tradicionales españolas, estando fuertemente influenciado por las tendencias de la moda. Se ha desarrollado una auténtica industria de la moda flamenca a su alrededor en la que destacan diversas pasarelas de moda flamenca desarrolladas en Sevilla (SIMOF, "We love flamenco", etc.) que han ido evolucionando el vestido de flamenca al nivel de las tendencias de moda del siglo XXI, llegando a considerarse una pieza más de indumentaria para asistir a la feria y *lucirse.*

Se aleja así, de su idea original para desarrollar el baile típico de las sevillanas, pues los últimos modelos son tan estrechos (algunos con *corte sirena*), que impiden mover las piernas con la soltura que requieren los pasos de este baile. Son diseños bellos y originales, pero alejados de su genuina función de atuendo para el baile. El auténtico traje de flamenca debería constar de una falda amplia como base para facilitar el movimiento. Sin embargo, las tendencias de moda actuales priorizan una estética determinada, por encima de la funcionalidad requerida para el desarrollo de la danza en óptimas condiciones.

- ***Aragón***

Según Comba (1977) "las prendas de vestir que pueden considerarse como generales en todo Aragón son tres: las alpargatas, la manta y el sombrero a manera de rodela" (p.103).

En Aragón existen diferencias en la indumentaria en función de la zona de Aragón de donde proceda, siendo uno de los trajes más típicos el del Valle de Ansó (Huesca).

A continuación se detallan sus principales elementos (Tabla 2 y Figuras 5 y 6).

Tabla 2
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Ansó

Traje tradicional de Ansó femenino	
	- Zapatos bajos - Medias blancas - Camisa holgada con alto cuello - Dos faldas plegadas largas - Corpiño unido a la falda - Diadema

Figura 5. Traje Femenino de Ansó usado en "La Jota" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Traje tradicional de Ansó Masculino	
	- Alpargatas - Medias blancas - Zaragüelles - Faja - Camisa blanca - Chaqueta, chaleco y calzón de pana - Pañuelo de seda o algodón en la cabeza - Sombrero de fieltro o terciopelo redondo

Figura 6. Traje Masculino de Ansó usado en "La Jota" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

- ***Asturias***

El traje oficial de Asturias es el de la zona central, sus elementos más significativos se detallan a continuación (Tabla 3 y Figuras 7 y 8).

Tabla 3
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Asturias

Traje de Asturias Femenino	
	- Zapatos negros - Medias blancas de hilo de lana - Faldón blanco rematado con puntilla - Saya de lana roja, con cintas de terciopelo negras - Faltriquera negra de terciopelo atada a la espalda - Mandil de terciopelo adornado con cintas - Camisa de manga larga con bordados en las hombreras y cuello de tira alta - Corpiño o cotilla de abertura delantera con cordones de seda - Dengue de paño negro, cruzando el pecho y anudado a la espalda con cintas de terciopelo negras - Adornos: Collares y pendientes de coral, medallas o reliquias de plata. Pendientes de coral o de cristal negro - Pañuelo blanco de cuatro puntas, anudado en la cabeza

Figura 7. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Asturias. Recuperado de https://www.todocoleccion.net/sellos-colecciones/espana-trajes-tipicos-regionales-serie-completa-nuevos-sin-fijasellos~x56637695.

Traje de Asturias Masculino	
	- Coricies, calzado de cuero que se ata con cintas, o madreñas (calzado de madera) - Medias caladas blancas - Calzoncillo blanco - Calzón de pana o paño oscuro, con aberturas laterales - Chaleco a juego con pantalón - Camisa blanca de amplias mangas largas - Faja de lana roja - Montera de paño, o de terciopelo para las festividades

Figura 8. Pareja bailando, ataviada con el traje tradicional asturiano. Recuperado de https://www.vintageandchicblog.com/wp-content/uploads/2017/01/bailando-trajes-tradicionales asturias.jpg.

- ***Baleares***

Destacan los trajes típicos de Mallorca, Menorca e Ibiza. A continuación se describen los elementos principales de este último (Tabla 4 y Figuras 9 y 10).

Tabla 4
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Ibiza

Traje de Ibiza Femenino (Gonella)	
	- Jubón ajustado - Saya estrecha y oscura - Delantal dorado - Camisa con manga larga adornada con numerosos botones - Pañuelo y sombrero

*Figura 9.*Foto de traje de Gonella perteneciente al Museo del Traje, expuesto en la Casa de Víctor Hugo de París (2017) en la Exposición: "Trajes Españoles, entre la sombra y la luz". Recuperado de https://www.diariodeibiza.es/multimedia/fotos/cultura/2017-09-12-102677-gonella-casa-victor-hugo.html.

Traje de Ibiza Masculino	
	- Alpargatas - Calzón blanco - Pantalón negro de lana - Faja - Chaqueta corta - Chaleco con botones dorados o plateados, o bien campanillas de plata - Camisa blanca de alto cuello - Pañuelo al cuello - Tocado pequeño

Figura 10. Trajes de payeses pitiusos. Recuperado de https://www.diariodeibiza.es/pitiusesbalears/2009/12/27/indumentaria-tradicional-ibicenca/381752.html.

- ***Canarias***

Destaca el traje típico de Gran Canaria y el de Tenerife que se describe a continuación (Tabla 5 y Figura 11).

Tabla 5
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Tenerife

Traje de Tenerife Femenino
- Botines negros - Medias blancas de algodón - Delantal blanco (hasta la rodilla) - Enagua con tiras bordadas, encajes, etc. - Falda de tela del país con dibujos a rayas sobre fondo negro o rojo - Corpiño negro o rojo - Pañuelo (encima mantilla amarilla o blanca para salir) - Sombrero de palma con terciopelo
Traje de Tenerife Masculino
- Botas de cordones - Polainas de lana sobre la bota - Calzón amplio bordado y otro más corto de terciopelo - Camisa de lino - Chaleco de tela del país, o de terciopelo, liso o con rayas - Fajín de color claro con franjas - Sombrero de fieltro

Figura 11. Ilustración del traje típico de Tenerife. Recuperado de https://timplesyvolcanes.blogspot.com/2009/03/algunos-trajes-tipicos-de-canarias-ole.htm.

- ***Cantabria***

El traje de romería, que corresponde a la zona central, es el típico de Cantabria, también denominado *Traje de Montañés* (Tabla 6 y Figura 12).

Tabla 6
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Cantabria

Traje de Montañesa
- Zapato de paño negro con adornos - Medias de hilo blancas o azules - Saya hasta los tobillos de vuelo y diferentes colores (predomina el rojo y el verde) con tiras de terciopelo en la parte de abajo - Corpiño de pana o terciopelo - "Pañuelo portugués" cruzado bajo el corpiño - Camisa de mangas largas y anchas - Collares de cuentas y pendientes largos - En la cabeza pañuelo de flores
Traje tradicional Masculino (Valles Pasiegos)
- Chátaras de cuero - Medias blancas o azules - Pantalón de pana ajustado bajo la rodilla y aberturas laterales - Camisa con pechera de finas lorzas - Chaleco con botones - Chaqueta corta de la misma pana que el calzón - Ceñidor de lana azul o violeta - Montera de felpa con copa de cuatro gajos

*Figura 12. T*raje típico de Cantabria. Recuperado de https://aprenderespanolenmadrid.wordpress.com/2012/05/03/traje-regional-de-cantabria-traje-tradicional-cantabro-trajes-regionales-espanoles/

- ***Castilla-La Mancha***

Existen gran cantidad de trajes en función de las localidades, destacando los de Campo de Criptana (Ciudad Real), Herencia (Ciudad Real), Tomelloso (Ciudad Real), Guadalajara (Comarca de la Alcarria), siendo los más conocidos los de Toledo, especialmente el Traje de Lagartera (Tabla 7 y Figura 13).

Tabla 7
Principales elementos que componen el Traje de Lagartera (Toledo)

	Traje de Lagartera de Vistas(Femenino) - Se adorna con cintas de seda o encaje de bolillos y se elabora en lana y seda - Zapatos de terciopelo negros - Medias bordadas - Falda bajera, con varios refajos debajo, adornados - Falda ancha de lana azul o roja, muy fruncida, rematada por puntillas de plata y oro - Camisa de lienzo bordada en los puños y el escote - Corpiño con galones dorados - Chaqueta de terciopelo negro, con mangas ajustadas - Canesú adornado con cintas - Delantal de terciopelo ricamente adornado - Relicarios, rosarios y pendientes de media luna - Cintas rizadas de seda negra en el pelo - Ramo de flores sobre el pecho
	Traje de Lagartera (Masculino) - Pantalón corto de paño negro - Polaina de paño negro - Camisa bordada - Chaqueta de terciopelo - Faja - Sombrero de ala ancha

Figura 13. Traje de Lagartera (Toledo). Recuperado de https://studio42dotnet.files.wordpress.com/2012/02/spanish-dress2.jpg.

- ***Castilla y León***

Existe una gran riqueza de trajes en esta Comunidad, destacan los de Burgos, Palencia, Valladolid, Zamora…En este caso se exponen los elementos principales del traje de vistas de La Alberca (Salamanca) por ser considerado uno de los trajes de gala de etnografía popular, más antiguos de España. Este atuendo se usaba en Corpus, para ofrecer en mayordomías o fiestas patronales, y para casarse. El traje pesa unos 11 kilos, 9 de ellos pertenecen a las alhajas y coral que se colocan de menor a mayor sobre el cuello, y que representan el estatus económico de la familia (Tabla 8 y Figura 14).

Tabla 8
Principales elementos del traje de vistas de La Alberca (Salamanca)

- Medias
- Camisón
- Camisa galana
- Jubón con botones en plata
- Pañuelo al cuello
- Manteos
- Bernio de paño, con encajes de plata
- En la cabeza pañuelo bordado
- Cinta de seda colocada en la espalda con forma de M, que hace alusión a la Virgen María.
- Sobre el cuello las alhajas y corales, colocadas de menor a mayor. Se compone también de los siguientes amuletos : corazón de plata (regalo de pedida del novio), castaña de indias (para el dolor), trucha articulada (para la fecundidad), relicario (caja de cristal para guardar imágenes de santos), zarpa de bestia (pie de tejón engarzado en plata, para espantar al diablo), media luna (para alejar las enfermedades nocturnas del niño), la higa (para protección del mal), sonajeros (para ahuyentar las enfermedades del recién nacido)

Figura 14. "La fiesta del pan, Salamanca". Figurín de Nicolás Vaudelet para Sorolla (BNE, 2013). Fuente: BNE.

- ***Cataluña***

En el traje típico de Cataluña destaca principalmente la *Barretina,* que se considera un emblema o símbolo catalán. Existen diferencias en el atuendo en función de que sea de Gerona, Lérida, Tarragona, etc. En este caso se describen los elementos del traje tradicional de Barcelona (Tabla 9 y Figura 15).

Tabla 9
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Barcelona

Traje típico de Barcelona Femenino

- Alpargatas o zapatos de raso negros
- Medias blancas bordadas
- Sayas con bordados o flores
- Delantal negro
- Jubón de manga corta
- Pañoleta bordada
- Corpiño de seda negro con mangas ajustadas cerrado por cordones
- Gandaya (Redecilla del pelo) y pañuelo en la cabeza
- Gargantilla, collar o relicario

Traje típico de Barcelona Masculino

- Alpargatas con cintas negras o zapatos con hebilla
- Medias de hilo blancas
- Calzón corto
- Chaleco corto con botones
- Chupa de terciopelo con botones
- Faja
- Camisa blanca
- Barretina roja de punto

Figura 15. Postal del traje típico de Cataluña. Recuperado de https://www.todocoleccion.net/postales-cataluna/postal-barcelona-traje-tipico-escrito-13-3-1960~x46318069.

- ***Extremadura***

El traje oficial de Extremadura es el de Montehermoso (Cáceres), por su singularidad y originalidad (Tabla 10 y Figuras 16 ,17 y 18).

Tabla 10
Principales elementos del traje de Montehermoso (Cáceres)

Traje de Montehermoso Femenino	
	- Zapatos negros de piel - Medias azules de lana - Mandil negro con rayas roja y azul - Esclavina negra, con cintas ondulantes rojas y ribeteada en verde - Jubón con mangas de terciopelo bordado - Varias sayas de colores, y una negra plisada (roja, verde, amarilla…) - Camisa blanca de lino - 4 cintas en la parte trasera - Faltriquera bordada - Pañuelo en la cintura y en la cabeza

Figura 16 . Traje Femenino de Montehermoso usado en "El Mercado, Extremadura" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Traje de Montehermoso Masculino	
	- Chias de seda de diferentes colores - Calcetas blancas de hilo - Calzón de paño negro - Faja negra bordada - Chaleco con picos de terciopelo bordado - Camisa blanca de lino - Sombrero de piel

Figura 17 . Traje Masculino de Montehermoso usado en "El Mercado, Extremadura" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 18. Detalle de la Gorra de Montehermoso (Museo del Traje de Juanjo Linares, 2016). Fuente: Archivo personal.

- ***Galicia***

Existen diferentes tipos en función de que la indumentaria fuera para el trabajo, o para asistir a un acto social o a una festividad. Son muchas las piezas que componen el traje tradicional gallego, pero no todas se pueden vestir a la vez, pues se usaran unas u otras dependiendo de si se trata del traje *de gala* (confeccionado con telas caras y usado para las ceremonias y solemnidades), *de media fiesta* (el usado para ir al mercado, a misa…no muy ornamentado), el de *todos los días,* etc.

Los elementos más significativos del traje tradicional gallego son los siguientes (Tabla 11 y Figuras 19 y 20).

Tabla 11

Principales elementos del traje tradicional de Galicia

Traje tradicional gallego Femenino	
	- Zapatos de cuero o zuecos - Medias - Enaguas - Refajo - Saya con bordado ancho - Mantelo o muradana (Abierto por detrás) - Xustillo - Corpiño - Camisa blanca con los puños adornados con encajes - Mantón de flecos - Dengue - Cofia - Pañuelo atado en la cabeza

Figura 19 . Traje tradicional Femenino gallego usado en "La Romería, Galicia" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Traje tradicional gallego Masculino	
	- Botines de paño o zuecos - Calzones con botonadura de plata en los costados - Calzón blanco interior - Chaleco - Faja debajo del chaleco - Camisa blanca - Pequeña montera

Figura 20. Traje tradicional Masculino gallego usado en "La Romería, Galicia" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

- ***La Rioja***

El traje que más identifica esta Comunidad es el de Abelda de Iregua (Tabla 12 y Figura 21), de hecho se utiliza en toda La Rioja. Igualmente son destacables los trajes de: Arnedo, Briones, Calahorra (traje de carnaval), Cache (traje de *Cachivirrio*), Leiva (traje de peregrino) y el de la Sierra de Cameros.

Tabla 12
Principales elementos que componen el Traje tradicional de La Rioja

Traje de Abelda de Iregua
- Alpargatas con cintas rojas o negras
- Medias caladas blancas
- Pololos y enaguas blancos
- Cinturón rojo de raso
- Camisa blanca
- Cintas que cruzan el pecho y dos cintas atadas en los brazos con un lazo
- Falda blanca con puntillas y con flores hechas con cintas de colores
- Lazo sobre el moño
- Pendientes largos
Traje tradicional de La Rioja, Masculino
- Alpargatas con cintas negras
- Medias caladas blancas
- Faja roja
- Pantalón negro de pana con aberturas laterales
- Camisa blanca
- Chaleco estampado
- Pañuelo de colores para el cuello

Figura 21. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Logroño. Recuperado de http://hispanismo.org/geografia-y-etnografia/10041-trajes-regionales-espanoles-en-sellos-1967-71-a.html

- ***Madrid***

El más conocido es el Traje Goyesco, siglo XVIII (Tabla 13 y Figura 22).

Tabla 13
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Madrid

Traje Goyesco Femenino
- Zapatillas de danza de media punta negras con cintas negras, o zapatos de tacón.
- Medias blancas
- Enaguas blancas
- Cuerpo de terciopelo, adornado con madroños en las mangas
- Pañuelo blanco de seda
- Cinta de terciopelo para el cuello
- Redecilla con madroños para el pelo y lazo de raso
Traje Goyesco Masculino
- Zapatillas de danza negras, o zapato negro
- Medias blancas
- Fajín
- Camisa blanca
- Chaleco y pantalón de raso del mismo color
- Chaqueta corta de terciopelo, con puntillas, madroños, etc.

Figura 22. Sello de Correos (España) del traje tradicional de Madrid. Recuperado de http://hispanismo.org/geografia-y-etnografia/10041-trajes-regionales-espanoles-en-sellos-1967-71-a.html

- ***Murcia***

Merecen especial mención los trajes de labor de la Huerta de Murcia que se detallan a continuación (Tabla 14 y Figuras 23 y 24).

Tabla 14
Principales elementos del traje tradicional de Murcia

Traje de Huertana	
	- Esparteñas con cintas negras - Medias blancas - Cucos (pantalón interior) - Enaguas con puntillas - Refajo de lana con flores bordadas de diversos colores - Delantal blanco, generalmente bordado con flores - Camisa blanca de manga corta adornada con puntillas y pasacintas - Corpiño negro - Manto de Manila con flecos, normalmente bordado - Faltriquera - Cruz para el cuello

Figura 23 .Foto de traje de Huertana (Museo del Traje de Juanjo Linares, 2016). Fuente: Archivo personal

Traje de Huertano	
	- Esparteñas con cintas negras - Medias blancas de repizco - Zaragüeles. Calzón ancho con pliegues blanco - Faja - Camisa con cuello de tira estrecha - Chaleco de pana, terciopelo o tela adamascada

Figura 24.Foto de traje de Huertano (Museo del Traje de Juanjo Linares, 2016). Fuente: Archivo personal

- ***Navarra***

Los trajes de Navarra son muy variados, en cada valle se ha desarrollado un atuendo original. Destaca el traje femenino del valle de El Roncal (Tabla 15 y Figuras 25 y 26).

Tabla 15
Principales elementos del traje tradicional de Navarra

Traje Femenino del El Roncal (Navarra)	
	- Jubón negro bordado - Falda amplia morada hasta el tobillo - Sobre falda plegada a la cintura del mismo color, que muestra un forro rojo al recogerse atrás mediante un broche denominado *bitxi* - Camisa con puños adornados - Chaqueta con mangas ajustadas y abierta por delante - Mantelina roja (solteras) o negra (casadas o viudas) - Cinta de terciopelo negro para el cuello - Relicarios y collares de oro

Figura 25. Postal del traje femenino de El Roncal. Recuperadado de https://aprenderespanolenmadrid.wordpress.com/2012/06/07/traje-regional-de-navarra-traje-tradicional-navarro-trajes-regionales-espanoles

Traje tradicional de Navarra Masculino	
	- Alpargatas - Medias blancas - Chaleco - Faja ancha morada - Camisa blanca - Pantalón blanco - *Zorongo* (pañuelo de colores vivos para la cabeza) - Manta

Figura 26. Postal del traje típico de Navarra. Recuperadado de https://aprenderespanolenmadrid.wordpress.com/2012/06/07/traje-regional-de-navarra-traje-tradicional-navarro-trajes-regionales-espanoles

- ***Comunidad Valenciana***

En la Comunidad Valenciana existen diferentes tipos de trajes tradicionales: los de Castalla, Monóvar, Onil, Tibi... (Alicante), Valls de Uxó (Castellón), etc. El más conocido es el traje tradicional de Valencia, que hace alusión a los labradores de la huerta de Valencia (Tabla 16 y Figura 27).

Tabla 16
Principales elementos que componen el Traje tradicional de Valencia

Traje de labradora valenciana

- Zapatos negros o forrados de la misma tela que la falda
- Medias blancas de hilo o seda
- Enaguas blancas adornadas con encajes
- Falda y corpiño de la misma tela bordados en hilo de oro y plata
- Delantal bordado con lentejuelas e hilo dorado
- Peinado con trenzas, moño y dos rodetes
- Sobre el moño agujas y peineta doradas
- Arracadas
- Broches y collares
- Cintas de seda para la cintura y la espalda
- Mantilla de seda o tul

Traje de labrador Valenciano (Torrenti)

- Alpargatas blancas con cintas negras
- Medias caladas blancas
- Pantalón de raso verde con botones dorados
- Chaqueta a juego con el pantalón
- Camisa blanca con botones dorados y puntillas
- Faja roja
- Barret rojo (para la cabeza)
- Alforja

Figura 27 . "Las Grupas, Valencia". Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE

- ***País Vasco***

Existen algunas diferencias entre el traje de Vizcaya, Guipúzcoa, y Álava, siendo utilizado de forma general el que se detalla a continuación (Tabla 17 y Figura 28).

Tabla 17
Principales elementos que componen el Traje tradicional del País Vasco

Traje tradicional Femenino

- Alpargatas o zuecos
- Saya negra o roja
- Delantal
- Jubón ajustado de paño
- Camisa blanca
- Pañuelo en la cabeza y otro al cuello

Traje tradicional Masculino

- Alpargatas
- Camisa blanca
- Pantalón blanco
- Faja roja
- Boina roja o negra

Figura 28 . Traje tradicional Masculino del País Vasco usado en "Los Bolos, Guipúzcoa" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE

1.2.4. La indumentaria en la Escuela Bolera

1.2.4.1.*La Escuela Bolera*

Según Mayordomo (1999): "En el Siglo XVIII aparece la cristalización de la escuela española de danza: el bolero" (p.273). A partir de este momento la escuela española de danza pasó a denominarse Escuela Bolera, debido a la gran popularidad de este baile.

Las características principales del bolero ya las describía Cairón (1820):

> Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos tanto bajos como altos; en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los *bienparados*, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas**.** (p.103)

Estas características aparecen en todos los bailes que pertenecen a la Escuela Bolera, así como el quiebro acentuado del torso y un braceo específico, *a la española*, ya que las manos, al llevar las castañuelas, se ven limitadas en sus evoluciones, se busca la ligazón de los pasos, y los movimientos y cambios rápidos de brazos.

La Escuela Bolera es considerada como el ballet clásico español, debido al gran parecido existente con el Ballet Clásico en numerosos pasos, aunque ambos se diferencian por hacer un uso distinto del braceo, del quiebro del torso y del acompañamiento de castañuelas. Todos estos aspectos imprimen el estilo a esta forma de danza. Por lo tanto no hay que caer en el error de pensar que la Escuela Bolera es Ballet Clásico con castañuelas. En la Escuela Bolera el uso del braceo es más circular y en el Ballet Clásico más alargado, igualmente existen posiciones de brazos específicas de la Danza Española que no existen en el Ballet Clásico y los acentos, y formas de ejecutar los pasos, son diferentes.

Respecto a su evolución histórica Espada (1997) considera que existen tres etapas:

> *Primera etapa:* siglos XVII, XVIII y XIX*,* en la que el bolero es reconocido y prestigiado, iniciándose una escuela internacional de ballet español que lo tenía como protagonista y que se erigió como auténtica fuente de danza. *Segunda etapa*: finales del s. XIX y principios del s. XX, época de esplendor, y *Tercera etapa*: dos últimos tercios

del siglo XX, etapa de resurgimiento gracias al trabajo de grandes bailarines/as, como: La Argentina, Pilar López, la familia Pericet, Antonio Ruiz Soler, Marienma, Vicente Escudero, etc. y de sus compañías privadas, que desarrollaron el repertorio de la Escuela Bolera. (p. 117-119)

Por su parte Salas (1996) considera que el esplendor de la Escuela Bolera se produjo, en un primer momento, en el período que va de 1835 a 1880, y posteriormente hubo otro conato entre los años 1940 y 1965. El esplendor de finales del siglo XIX "fue una especie de explosión, de éxito de una moda que implicó no solo a artistas españoles, sino a otros de la cultura del ballet europeo (Elssler, Taglioni, Grisi). […] Para el autor "el esplendor consistió en dos cosas: la popularización de un repertorio tradicional, que llega a los grandes teatros en forma de breves piezas de concierto y la clarificación de su enseñanza" (p.46).

Sin embargo para Marienma (1997), el período correspondiente a finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX, fue de decadencia a consecuencia de:

- El bolero, precisa de una base técnica que los bailarines españoles descuidaron
- Encerrados en normas fijas y rígidas coreografías, escasearon las aportaciones nuevas
- Faltaba calidad en la música
- En las academias se comenzaron a enseñar otros estilos de danza que requerían menos formación.
- En el extranjero, sin embargo, si continua la tradición de los bailarines de la primera época que siguieron ejecutándola con las mismas exigencias.(p.79-80)

En este breve recorrido histórico por el devenir de la Escuela Bolera, es necesario poner en valor la estirpe Pericet. Se trata de tres generaciones de bailarines y profesores que extendieron la Escuela Bolera desde Sevilla, a Madrid y Sudamérica. Ángel Pericet Carmona (1877-1944) fue el primero de esta saga que comenzó a difundir las enseñanzas de su maestra Amparo Álvarez *La Campanera*[6], legando a numerosos discípulos un extenso repertorio de bailes y pasos boleros. En los primeros años del Siglo XX las academias que tenían en Madrid y Sevilla gozaban de gran afluencia de alumnado, y, posteriormente, en los años 40, contribuyeron al resurgir de esta

[6] Amparo Álvarez *La Campanera* fue una destacada bailarina bolera sevillana, de mediados del siglo XIX, muy versátil, que "encarna a la perfección los frutos del mestizaje que sentó las primeras bases del recién nacido baile flamenco, porque supo conjugar en su baile la elegancia de la escuela bolera con el temperamento y la garra- aquella flamencura que el maestro Otero, apegado a los cánones boleros, llamaba *exageración* –que son hoy rasgos definitorios del baile flamenco". (Navarro, 2002, p.246).

disciplina, junto a la labor desarrollada por las compañías de Pilar López, Antonio Ruiz Soler, Marienma, etc. El código de pasos desarrollado por los Pericet quedó recogido en el *Cuaderno Pericet,* que elaboró Ángel Pericet Carmona, en el que se recopilan una serie de pasos, y diferentes combinaciones de los mismos, divididos en tres cursos, con tres grupos de pasos cada uno. Estas combinaciones constituyen el *corpus* básico del currículo de la asignatura de Escuela Bolera en los CPDA, entre otros contenidos y bailes de repertorio.

En la actualidad, pocas compañías de danza llevan la Escuela Bolera en su repertorio. Es una *rara avis,* pudiendo considerarse el final del siglo XX y principios del Siglo XXI, como una época de crisis de esta forma de baile. Es un hecho que se produce a pesar de incluirse en las programaciones oficiales de los Conservatorios Profesionales y Superiores de danza en España y de los esfuerzos del BNE, sobre todo a raíz de la dirección de D. Antonio Najarro, por programar reposiciones del repertorio bolero del BNE (como han sido las programaciones de *Eritaña, Puerta de Tierra* y el *Paso a Cuatro* de Antonio Ruiz Soler, y *Danza y Tronío* de Marienma, desde 2012 hasta 2018).

1.2.4.2.*La indumentaria bolera*

La forma de bailar Escuela Bolera en los Siglos XVIII y XIX, estaba muy condicionada por el vestuario, ya que las ricas chaquetillas con pesada ornamentación en los hombros, así como los rígidos corpiños con ballenas, impedían un movimiento libre de los brazos. De esta postura impostada surgen también los quiebros característicos de esta forma de danza. Grut (2002) hace alusión a este hecho comentando la posición de brazos en esta época, en la que los codos no debían estar más altos que los hombros, a causa del uso de estas chaquetas: “The elbows should be no higher than the shoulders, harking back to the era when heavy epaulettes did not allow for the arms engravins” (p.3 y 5). La autora se refiere a una posición específica con una ligera inclinación del cuerpo hacia adelante y los brazos adelantados y ligeramente abiertos a ambos lados de la cabeza, y añade: “These position of arms and body can be seen in all engravings, lithographs and figurines of the eighteenth and nineteenth centuries” (p.5). Se puede observar esta actitud corporal en las Figuras 29 y 30.

Figura 29.Una bolera. (A. Cabral, 1842). Museo Carmen Thyssen Málaga. Archivo personal.

Figura 30. Un pasar de las seguidillas boleras.
(M. Téllez, 1790?). Biblioteca Nacional de España. Recuperado de http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/T%C3%A9llez%20Villar,%20Marcos;jsessionid=BECD0DD9C5B3D593FC47B1E15F87E65F.

A lo largo del tiempo esta posición del cuerpo al bailar fue cambiando hasta elevar los brazos por encima de la cabeza, en parte debido a la influencia del Ballet Clásico. Como consecuencia, el vestuario se fue aligerando para permitir esta movilidad.

Salas (1996) considera que esta ósmosis con el ballet clásico se produjo sobre todo en Francia:

> Fue sin duda alguna el centro difusor del ballet de Escuela Bolera y allí se verificó en teatros de ópera y escuelas un proyecto de fusión de la Escuela bolera con el ballet. Los temas españoles en este período se hicieron cosa habitual y diaria en el repertorio francés. Pero no fue hasta 1835, en que París se rindió a la furia de lo español en el ballet y es así como se producen las piezas fundamentales que representan la estilización de lo teatro-español con la escuela francesa. (p.45)

El autor señala que en España, esta fusión se produce sobre todo en el Gran Teatro del Liceo (bajo la dirección de Magriñá) y a través de grandes maestros de la Escuela Bolera, como Pedro de la Rosa, Antonio Boliche, Sebastián Cerezo, etc. por su conocimiento del ballet franco- italiano.

Este hecho provoca coincidencias también en el vestuario, produciendo sinergias entre ambos estilos. Mientras que al principio del siglo XIX apenas hay novedades en el vestuario español, entroncado con los atuendos tradicionales, a raíz de la aparición del tutú en 1830, diseñado por el figurinista Eugène Lami (Roldán, 2017), la Escuela Bolera lo integra en su vestuario mezclándolo con el traje tradicional de pequeños volantes, alargándolo y enriqueciéndolo con decoraciones, bordados, etc. (Salas, 1996).

Por su parte Espada (1997) añade: "Generalmente para el traje bolero se toma como base el traje de la mujer madrileña y andaluza de finales del siglo XVIII y XIX, conocido con el nombre de "maja" o "goyesco". Lo mismo ocurre con el hombre" (p.140). (Tabla 18 y Figuras 31 y 32).

Tabla 18
Principales elementos que componen los trajes boleros

Traje de "maja"	
	- Chapines o zapatito Goyesco (o zapatilla de ballet con cintas). Diferente calzado en función del baile a realizar - Basquiña con dos faralaes de madroños - Jubón - Chaqueta de terciopelo bien ornamentada, sobre todo en los hombros - Adornos: abanico, mantilla, madroñera

Figura 31. Traje de Maja de finales del Siglo XVIII, expuesto en el Museo del Traje de Madrid. Recuperado de http://modadossiglosatras.blogspot.com/2012/09/moda-goyescael-majismo.html.

Traje de "majo"	
	- Zapato *goyesco* - Medias - Calzón - Faja - Chaleco con cuello de tira - Camisa con adornos - Chaqueta con solapa y orrnamento en hombros - Capa española, montera, o capote

Figura 32. Traje de Majo de finales del Siglo XVIII, expuesto en el Museo del Traje de Madrid. Recuperado de http://modadossiglosatras.blogspot.com/2012/

Figura 33. Daguerrotipo de una bolera, 1845-1847?, posiblemente retrata a Marie Guy-Stéphan. Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Marie_Guy-St%C3%A9phan.

Las conclusiones de Plaza (2018), sobre el daguerrotipo adquirido por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) en 2010, que parece ser el retrato de la bailarina francesa Marie Guy-Stéphan (Figura 33) vistiendo el traje de el Jaleo de Jerez con el que actuó en el Teatro del Circo de Madrid, (posiblemente entre 1845-1847), conducen al descubrimiento de las características particulares de los atuendos usados para el baile en esta época. Este traje en cuestión fue diseñado por Manuela Fariñas y Lorenzo París para el Jaleo de Jerez del tercer acto del ballet *El diablo enamorado*, teniendo en cuenta modelos anteriores de la propia artista y de Fanny Elssler.

Según Plaza (2018) este traje se compone de:

> Saya o basquiña española corta, emplomada por los bajos y guarnecida con volantes de encaje negro; el corpiño de varillas en v unido a la falda con un acusado aguijón; las mangas cortas y ajustadas con un volante de encaje negro; escote amplio; varillas y estructura del armazón del corpiño rematado con galones; galón dorado en el cuello rematado con un volante de encaje negro. El pelo aparece recogido en un moño, adornado con una peina y flores en el lado de la cabeza. Las imágenes finalmente cuentan con pulseras ajustadas en las muñecas y castañuelas con sus cintas anudadas a los dedos. Si bien estos son los elementos comunes, tienen ligeras diferencias, que oscilan entre un volante o dos, o en las zapatillas que llevan cintas o aparecen sin ellas principalmente. (p.425)

Se observa, por tanto, el uso de varillas en el corpiño como apuntamos antes, así como el amplio escote que dejaba los hombros al aire, lo que podría dificultar el movimiento y elevación de los brazos.

Teniendo en cuenta esta acinesia provocada por la indumentaria, es evidente que en la evolución del traje de danza en general y el de Escuela Bolera en particular, fue fundamental la revolución industrial. La industria textil trajo consigo nuevos tejidos más ligeros y adecuados para el desarrollo de la movilidad corporal. El tejido de punto (desarrollado en Francia en 1816) fue una gran aportación, pues al ser elástico y otorgar ligereza a la prenda, favoreció la evolución de la técnica de la danza al permitir una mayor libertad de movimientos (Roldán, 2017). En las ilustraciones siguientes (Figuras 34 y 35) se presenta como ejemplo de vestido bolero más ligero este diseño de Pedro Moreno realizado para la reposición de Danza y Tronío (coreografía de Marienma para el BNE), en la Gala Homenaje a Marienma realizada el 19 de Diciembre de 2017 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Este vestido presenta menos ornamentación y mayor ligereza en los tejidos respecto al diseño original para su estreno en 1984. Esta evolución en la indumentaria facilita la ejecución de la Escuela Bolera como se realiza en el siglo XXI, con una mayor amplitud de movimientos de piernas y torso, fruto de la evolución de la forma de bailar de los bailarines de Danza Española en la actualidad, como consecuencia también de una evolución de su fisionomía y de las nuevas técnicas de danza, muy entroncadas con la Danza Clásica.

Figura 34. Figurín de Juan Gutiérrez Reynolds para el estreno de Danza y Tronío el 13 de julio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela (BNE, 1984). Fuente: BNE.

Figura 35. Figurín de vestido bolero realizado por Pedro Moreno para la reposición de *Danza y Tronío* en la Gala Homenaje a Marienma el 19 de diciembre de 2017, en el Teatro de la Zarzuela (BNE, 2017). Fuente: BNE.

1.2.5. La indumentaria en el Flamenco

1.2.5.1.*El Baile Flamenco*

Cruces (2012) considera que el Baile Flamenco resulta de la unión de varias culturas, y escuelas y que bebió de la Danza Popular, la Escuela Bolera, los Bailes de Candil, bailes de palillos y académicos durante los siglos XVIII a XIX. De hecho en el último tercio del siglo XVIII:

> Lo andaluz se impuso rápidamente, coincidiendo con el movimiento romántico, sugestionado por las costumbres y los hábitos del pueblo andaluz, reflejándose en una generosa representación gráfica de grabados, cuadros y figuras y en un andalucismo escénico, que provocaría el clima adecuado para el nacimiento del flamenco (Blas, 1995, p.18)

En Andalucía, debido a la impronta de su pueblo, proclive a las reuniones y juergas en tabernas, patios, ventas… en donde el cante y baile eran los protagonistas, se fue forjando el embrión de lo que posteriormente se llamó *Flamenco,* y que, en el contexto de finales del Siglo XVIII, se caracterizaba por: un baile genuino y popular, ejecutado en las tabernas, en cuevas (a donde acudían familiares y extranjeros en un ambiente intimista), en fiestas nocturnas a la luz de candiles *(Bailes de candil*), y en la calle sobre la tierra a la luz de la luna. En cuanto a los intérpretes, la mayoría eran gitanos, y los guitarristas aficionados. Sus centros geográficos fueron: Cádiz (Puerta Tierra); Sevilla (Triana) y Granada (Sacromonte). "Estas reuniones fueron conocidas con los siguientes nombres o denominaciones: *Fandango, Jaleo, Tango, Zambra y Bailes de Candil*, y todo ello, además de lo que supone como estilo propio, sinónimo de fiesta, juerga, baile, jaleo y bulla" (Blas,1995,p.16).

A mediados del XIX se atisban cambios en la danza en Andalucía y se va acuñando el término *Flamenco* para nombrar a determinados bailes que trascienden de los que acabamos de enumerar:

> […] En 1864, lo vemos empleado con carácter genérico para referirse a un tipo determinado de bailes. Es en la gacetilla que anuncia la función del Salón de Oriente del 18 de febrero, en la que intervendrían *varios cantadores y gitanas para los bailes flamencos.* Y no solo eso. Desde 1865 estos bailes se convierten en protagonistas indiscutibles de las funciones que se dan en los salones sevillanos. (Navarro, 2002, p.268)

De esta forma se camina hacia la consolidación de los *cafés de cante* a partir de los años ochenta y noventa del Siglo XIX. Según Navarro (2002):

> Los cafés de cante fueron la versión popular y flamenca de los cafés *chantant* que hicieron furor en Europa hacia las últimas décadas del siglo XIX. Ellos propiciaron la cristalización y codificación definitiva del baile flamenco. […] Desde 1870, la afición al flamenco se extiende por toda la geografía hispana y se abren cafés cantantes en los más apartados rincones no sólo de Andalucía, sino de toda España […] En la mayoría el Flamenco alternó no sólo con los bailes boleros, sino con las llamadas *artes escénicas menores, las varietés, las representaciones cómico-jocosas, el arte frívolo y el género ínfimo*, aunque hubo algunos en los que el arte Flamenco reinó de forma exclusiva. (p. 277)

En los cafés de cante se introdujeron los *cuadros flamencos* compuestos por bailaores y bailaoras, guitarristas, cantaores, palmeros, etc. En esta época destacan figuras de la danza fundamentales para la historia del flamenco como: La Macarrona, La Malena, La Cuenca, La Mejorana, Antonio el de Bilbao, El Estampío, etc.

Este apogeo permaneció latente durante el resto del siglo XIX, predominando en el repertorio los tangos, las alegrías las soleares y los zapateaos, breves en su ejecución respecto a la actualidad. El Flamenco en este periodo se caracterizaba por las diferencias entre el baile del hombre y de la mujer. El baile femenino era de cintura para arriba: gracia en la figura, expresividad en el rostro, movimientos de cadera, quiebros, apenas algunas escobillas, y juegos de brazos y manos. El baile de hombre era austero, sobrio, de figura erguida, y se concentraba de cintura para abajo, buscando el lucimiento personal en el virtuosismo de sus zapateados. (Navarro, 2002, p. 289)

Siguiendo por este breve recorrido histórico Cruces (2012) señala:

> Una vez codificados los bailes flamencos que hoy reconocemos bajo esta denominación, desde mediados del siglo XIX, las redefiniciones y creaciones artísticas personales redondearían algunas de estas fórmulas, tanto en técnicas concretas de ejecución, como en la confección de aires definitorios e incluso esquemas coreográficos de cada estilo. La combinación de estos modos bailaores con las orientaciones seguidas por maestros y maestras de baile ha terminado por delimitar también escuelas personales y territoriales de baile flamenco, como la sevillana, la granadina o la de Jerez. (pp. 233-234)

Efectivamente, en esta época destacan las academias de baile y sus maestros. En éstas se formaliza el baile originario de los gitanos y se fijan unas formas específicas. En sus aulas se formaban todo tipo de personas, no sólo profesionales, pues el baile estaba bien valorado y era del gusto de los jóvenes. Las academias más afamadas estaban en Sevilla, destacando la del maestro *Otero*, que publicó un libro fundamental para la historia de la Danza Española, y por el que conocemos todo el proceso de integración del Flamenco en la academia (*Tratado de bailes*). Comienza por intercalar en bailes genuinos andaluces como El Vito, Panaderos y Peteneras, pasos nuevos con una terminología distinta. Junto a las jerezanas, el rodazán, el piflá, etc, se habla del desplante, zapateos, redobles y repiqueteo.

A principios del siglo XX el Baile Flamenco se consolida y amplía su repertorio con nuevos palos como el garrotín, las guajiras, la farruca…, se renuevan las inquietudes artísticas de los bailaores y bailaoras de esta nueva etapa, destacando una fecha en el calendario:

> El 15 de abril de 1915 se estrenaba en el Teatro Lara de Madrid *El amor brujo* de Manuel de Falla. El papel principal lo hacía la bailaora Pastora Imperio. Ese día empezaba una nueva época en la historia del baile andaluz y Flamenco, en ella alcanzaría el prestigio universal que hoy disfrutan. (Navarro, 2002, p.380)

A partir de aquí se puede hablar del surgimiento del *Ballet Flamenco.* En este momento el Flamenco pasa de los cafés de cante, que comienzan a decaer, al teatro. Se trata de una época de esplendor, de gran calidad técnica y artística en la que despuntaron figuras fundamentales de la historia de la danza como: Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López *La argentinita*, Vicente Escudero, Pilar López, Antonio Ruiz Soler, etc. Se caracteriza por una ruptura de los cánones tradicionales y la aportación de numerosas innovaciones estructurales y formales, si bien la más importante es el cambio en el enfoque creativo. Se abre paso la elaboración intelectual de una minoría culta. La coreografía ha ido evolucionando, se intercalan pasos del ballet clásico y de la danza contemporánea; los movimientos son más expresivos y la mujer se libera al realizar los mismos pasos que el hombre, así como el mismo nivel de zapateado.

Se llega al final de este breve recorrido histórico en el Siglo XXI. En éste se abren nuevos horizontes evolutivos en la historia del Flamenco, a partir de ser

considerado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2010. Esto supuso:

> Un respaldo internacional que, en realidad, continuaba la estela previa de trabajos técnicos, científicos y de reconocimiento institucional que tuvo su expresión máxima en el Estatuto de Andalucía de 2007, que menciona expresamente al flamenco como especial objeto de políticas públicas y competencia cultural. (Cruces, 2012, p. 221)

En este período la forma de bailar es diferente, ha evolucionado al igual que la música, la indumentaria… técnicamente se produce una transformación total al incorporar al baile tendencias alejadas del Flamenco. Destacan en esta etapa personalidades de la danza como: Rocío Molina, Israel, Galván, Olga Pericet, etc. que convergen hacia distintos escenarios contemporáneos.

1.2.5.2.*La indumentaria flamenca*

Sobre este tema existen varias publicaciones como: *La indumentaria en el baile flamenco. Un recorrido histórico*, de Fátima Franco y *El traje de flamenca* de Rosa María Martínez Moreno, en las que me basaré, entre otras publicaciones, para realizar esta aproximación a la indumentaria flamenca.

Según Martínez (2009) el Traje de flamenca:

> Es la acepción más generalizada y se refiere al conjunto vestimentario, como parte importante de los aspectos visibles del estilo flamenco. El término "flamenco" es usado también en su acepción más coloquial que lo relaciona con las formas musicales entreveradas de influencias gitanas e incorporadas al folklore autóctono a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Damos preferencia a ésta entre otras denominaciones porque resulta más amplia conceptualmente hablando-ya que en realidad lo que reconocemos como tal es el resultado final de una amalgama de piezas variables- y porque su uso está fuertemente imbricado con contextos festivos donde se cantan y bailan formas musicales flamencas o aflamencadas: Ferias, Romerías y Cruces de Mayo. (p.128)

Del traje de flamenca o el "traje corto" para hombre, visto desde el punto de vista del folclore y de su uso para asistir a la feria, y otras fiestas andaluzas, ya se ha dado cuenta con anterioridad, cuando se ha tratado el tema de la indumentaria en el folclore y concretamente, en la Comunidad Autónoma Andaluza. En esta ocasión se

trata de hacer una aproximación a la indumentaria flamenca utilizada en el entorno profesional. Ésta comenzó a surgir como tal en los cafés cantantes de finales del Siglo XIX, en donde la indumentaria comenzó a tener una mayor relevancia. "Con el comienzo de la profesionalización aparece una variante destinada exclusivamente al baile de espectáculo: se trata de la bata de cola, cuyos primeros testimonios fotográficos datan de la década de 1870". (Martínez, 2009, p.28) Esta pieza se convierte en un símbolo genuino y característico de la indumentaria femenina en el flamenco, parece ser que "la Mejorana fue la primera en llevarla en el escenario" (Franco, 2007, p.81), aunque a finales del siglo XX y en el Siglo XXI, se ha venido usando también por bailaores (Antonio Canales, Joaquín Cortés, Manuel Liñán, etc.).

En la segunda mitad del Siglo XIX quedan resquicios de los trajes de majos dieciochescos que confieren al atuendo flamenco las siguientes características (Tabla 19 y Figura 36).

Tabla 19
Características de la indumentaria flamenca de finales del Siglo XIX

Indumentaria femenina
- Calzado: se usaban zapatos con el talón cerrado o abotinados - Enaguas: estaban muy adornadas para ser mostradas durante la danza - Traje: el vestido tenía diferente anchura en función de la moda imperante, la cintura estaba muy marcada y el escote era pronunciado. Constaba de parte superior o corpiño y falda - Basquiña: la falda era voluminosa por el gran número de enaguas interiores que llevaba. Los volantes aparecían en los bajos de la falda - Bata de cola: era más corta que en la actualidad - Mantoncillo o pañuelo: se usaba mantoncillo o pañuelo sobre los hombros y atado a la cintura - Mantilla: la de blonda era la usada de forma habitual - Mantón de Manila: aparece como parte de la indumentaria flamenca a partir de esta época (aunque su origen era anterior, siendo introducido en España en el siglo XVI) - Peinado: moño bajo adornado con flores naturales y peinas de carey medianas o grandes - Peinas: Elaboradas en carey o nácar, también se usaban bajo la Mantilla - Aderezos: pendientes de filigrana, collares, pulseras (de oro y plata principalmente), etc.
Indumentaria Masculina
- Calzado : se usaban botas de cordones o botines - Pantalón: se introduce el pantalón largo de talle alto y se eliminan las medias - Faja: elaborada en punto, raso o lana - Camisa: solía ser blanca con cuello de tira - Chaleco: ceñido y del mismo color y tejido que la chaquetilla - Chaquetilla: muy corta de lana o paño, con botones o caireles, las solapas y bolsillos aparecen adornados con franjas de raso o terciopelo - Sombrero: se podía acompañar de sombrero de ala ancha

Figura 36. Imagen de un café cantante de finales del Siglo XIX, recuperado de http://flamencocandela.com/breve-historia-del-arte-flamenco/

A continuación se detallan las características principales de la indumentaria flamenca en la primera mitad del Siglo XX (Tabla 20).

Tabla 20

Características de la indumentaria flamenca en la primera mitad del Siglo XX

Indumentaria femenina

- Calzado: cerrado y sujeto para facilitar el baile
- Enaguas: almidonadas con uno o varios volantes
- Traje: enterizo muy ceñido al talle, escotado, con mangas cortas, falda acampanada adornada con uno o varios volantes, confeccionado en tejidos como el satén o el moaré, lisos o estampados en lunares o flores
- Bata de cola: evoluciona aligerándose debido a la aparición de materiales sintéticos y la introducción de nuevos cortes
- Mantoncillo o pañuelo: se incorporan al traje de flamenca; se generaliza el mantoncillo de tres picos (pues era más barato). También se usaba el pañuelo de talle de cuatro picos. En el caso del pañuelo de tres picos se podía colocar pillado a los hombros o sobre un hombro a la cintura, en el caso de cuatro picos, se colocaba cruzado sobre el pecho
- Mantilla: va desapareciendo progresivamente
- Mantón de Manila: se introducen motivos autóctonos en su decoración. A partir de los años 30 se vuelven menos pesados y reducen su tamaño
- Peinado: moño bajo adornado con peineta grande en carey, nácar o plástico de colores. Se sustituyen las flores naturales por las flores artificiales
- Peinas: se usaban mucho, eran altas y grandes, con forma rectangular o de circunferencia casi completa
- Aderezos: aparecen pendientes afiligranados imitando al carey, y los collares eran de cuentas de vivos colores

Indumentaria Masculina

(Apenas sufre modificaciones)

- Calzado: se comenzó a usar el botín de baile
- Pantalón: de talle alto, de lana o algodón, la pernera recta desde el muslo
- Faja: elaborada en punto, raso o lana.
- Camisa: solía ser blanca con cuello de picos, las mangas anchas con sisa baja para permitir el braceado
- Chaleco: ceñido y del mismo color y tejido que la chaquetilla
- Chaquetilla: muy corta de lana o paño, con botones o caireles, las solapas y bolsillos aparecen adornados con franjas de raso o terciopelo, se aligeran los materiales y a veces se realizan en terciopelo por completo
- Sombrero: se podía acompañar de sombrero de ala ancha (cordobés), también por catite o calañés

Figura 37. Mujer vestida de flamenca a mediados de los años 40, en Linares (Jaén). Fuente: Archivo personal de la familia Mármol Morillas

Figura 38. Mujer posando vestida de flamenca a mediados de los años 40, en Linares (Jaén). Fuente: Archivo personal de la familia Mármol Morillas

Características de la indumentaria flamenca desde 1950 a 1980

A partir de 1950 se aceleran las transformaciones que sufre el atuendo flamenco profesional, influenciado, en gran medida, por las tendencias de la moda. En los años 60, con la aparición de la minifalda, comienzan a proliferar los trajes de flamenca cortos, hasta la rodilla, realizados en tejidos como el nylon, el tergal, el algodón, la muselina, y con diferentes estampados geométricos, de lunares, etc. claramente influenciados por la cultura pop (Figura 39). Esta moda es bastante pasajera…En menos de una década se vuelven a usar los vestidos largos (Figura 40). En cuanto al uso de la mantilla, desaparece por completo. En este período las batas de cola se almidonaban proporcionando un sonido específico al moverlas y una forma especial de cogerlas y de bailar con ellas.

Por otro lado, el traje varía en función del baile que se vaya a ejecutar, siendo los utilizados para palos festeros, con amplias faldas y cuerpos ajustados, y en colores claros o vivos, y los realizados para palos serios, estrechos hasta mitad de la pierna y a partir de ahí abiertos para poder zapatear, realizados en colores más sobrios. Se comienzan a usar las faldas de capa de diferentes vuelos y las mangas casi desaparecen o bien llegan hasta el codo rematadas en uno o dos volantes.

Los adornos comenzaron a ser de plástico, los pendientes más usados eran aros y las flores artificiales se colocaban encima de la cabeza. Los estampados que predominaban eran lisos o de lunares.

En el caso masculino se utiliza la camisa con chorreras en la parte delantera, en otras ocasiones se usa una camisa anudada a la cintura con estampados o lunares (en este caso no se usaba chaleco y chaquetilla). El sombrero va restringiendo su uso a bailes como el Garrotín.

Figura 39. Traje corto. Finales de la década de 1960. Perteneciente a Lina. Fuente: Junta de Andalucía. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/wp-content/uploads/2013/05/MACSE_catalogo_lina_baja.pdf.

Figura 40 .Traje con lunares realizado por Lina. Perteneciente a Milagros Mengíbar. Años 70. Fuente: Junta de Andalucía. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/wp-content/uploads/2013/05/MACSE_catalogo_lina_baja.pdf.

Características de la indumentaria flamenca desde 1980 hasta la actualidad

Figura 41. Traje de flamenca de niña. Principio de los años 80. Realizado por Lina y perteneciente a Pilar Sáenz Sánchez-Dalp. Fuente: Junta de Andalucía. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/wp-content/uploads/2013/05/MACSE_catalogo_lina_baja.pdf.

En los años 80 y mediados de los 90 hubo un período de excesiva ornamentación en los vestidos, con numerosos volantes que otorgaban un gran volumen tanto a las faldas como a las mangas (Figura 41).

En el albor del siglo XXI se impone una silueta ceñida, dando protagonismo al cuerpo femenino, en la que prácticamente desaparecen los volantes y los tejidos son mucho más ligeros, igualmente se sustituyen las nejas por los godets. Se prescinde de los mantoncillos que se cambian por flecos aplicados en hombros o escote.

Respecto a la indumentaria masculina, deja atrás la camisa anudada y se usan camisas de mangas largas y anchas, con mucha caída, realizadas en seda, entre otros tejidos. Se imponen los pantalones de pinzas rectos, acompañándose de chaqueta de traje. En ocasiones el bailaor usa un pañuelo anudado al cuello. En un determinado período, a finales de los años 90, se llegó a prescindir de elementos superiores en la indumentaria, bailando solo con pantalón. Fue una tendencia a la que recurrieron diversos bailaores como Joaquín Cortés, los Vivancos, etc. (Figura 42).

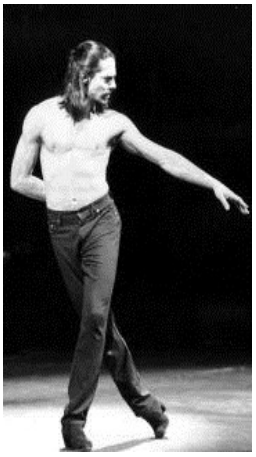


Figura 42. Joaquín Cortés durante una actuación en Cannes. Enero de 2001.Fuente: ABC. Recuperado de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-01-2001/abc/Espectaculos/joaquin-cortes-y-otros-artistas-espa%C3%B1oles-ponen-broche-flamenco-al-midem_7557.html.

Figura 43. Imagen promocional del espectáculo *Soul* de Joaquín Cortés, estrenado en 1999, en la que aparece con bata de cola. Fuente: Diario de Sevilla. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/gente/Historia-bata-perdida_0_221378292.html.

Es necesario señalar que, desde el Siglo XIX, han sido muchas las ocasiones en que se ha producido una inversión vestimentaria, desde La Cuenca, pasando por Carmen Amaya y Sara Baras, son muchas las mujeres que han elegido la indumentaria masculina para presentarse ante el público. En sentido contrario, no son menos los hombres que han usado la bata de cola y otras indumentarias femeninas en algún momento de su trayectoria profesional como es el caso de: Joaquín Cortés, Antonio Canales, Manuel Liñán, etc. (Figura 43).

En cuanto al calzado el tacón comienza a tener diferentes alturas y formas (carrete, cubano, standard, garrucha, normal) y las chapas se cambian por clavos en la punta y el tacón.

Las batas de cola se vuelven mucho más ligeras, con cortes en nesga y al no llevar enaguas se forran por dentro (Figuras 44 y 45).

Figura 44. Bata de cola dorada, con flecos y escote en la espalda. Año 2000.Realizada por Lina y perteneciente a Isabel Pantoja. Fuente: Junta de Andalucía. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/wp-content/uploads/2013/05/MACSE_catalogo_lina_baja.pdf.

Figura 45. Figurín diseñado por Aída Gómez y Ana Lacoma para *Sevilla* coreografía de Aída Gómez, estrenada el 3 de enero de 1999 en el Teatro de la Zarzuela. (BNE, 1999). Fuente: BNE.

El período contemporáneo se caracteriza por una extrema estilización de la indumentaria flamenca y una simplificación de las formas y los adornos, en la que prima la libertad de movimientos y la utilización de tejidos que favorecen la movilidad como la lycra o el punto. Las enaguas desaparecen o, si se usan, no tienen su función anterior de dar volumen al vestido, sino la ornamental. El diseño del traje, en el momento actual, se encuentra muy influenciado por las tendencias de la moda, lo que se observa en la innovación respecto a la elección de tejidos y estampados.

1.2.6. La indumentaria en la Danza Estilizada

1.2.6.1.*La Danza Estilizada*

Según Marienma (1997): “la Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la escuela bolera” (p.97).

Estilizar o estilización supone una depuración que, aplicada a la Danza Española deriva en esta libre composición de coreografías realizada con sensibilidad musical y un conocimiento profundo de las otras especialidades que conforman esta disciplina. El dominio de la técnica de los tres estilos, así como el respeto y conocimiento musical, unidos a la creatividad del coreógrafo, conducirán a una estilización entroncada en las

raíces. Esto es lo que realizaron los grandes compositores españoles, como Albéniz, Granados, Falla, etc. en el terreno musical, unas composiciones estilizadas, cultas, españolas y basadas en la raíz popular (Espada, 1997).

Esta forma de danza es la más compleja técnicamente, pues requiere de madurez interpretativa y una preparación técnica universal, además de una extraordinaria ejecución del toque de castañuelas y zapateados, debiendo dotarlos de gran variedad de matices. Marienma (1997) consideraba primordial la fidelidad a la música, fundiendo con la misma el sonido de las castañuelas y zapateados como un acompañamiento respetuoso.

Las aportaciones técnicas y estilísticas deben ser de gran calidad y consecuencia de la formación, sensibilidad, conocimiento y cultura del coreógrafo. Éste debe coordinar su individualidad y su pertenencia a una sociedad concreta con los múltiples factores que la conforman (Espada, 1997).

Su origen se remonta a principios del Siglo XX y supone un enfoque culto y teatral de la Danza Española cuyos precursores fueron: La Argentina, La Argentinita y Vicente Escudero, dando lugar a un auténtico *ballet español.*

Las piezas musicales en las que se apoya esta forma de danza son, básicamente, las obras de músicos españoles nacionalistas como: Falla, Granados, Albéniz y Turina, o extranjeros influenciados por temas españoles: Ravel, Korsakov, etc., aunque en la actualidad, existen nuevos compositores que renuevan el panorama musical para esta especialidad de danza, como Fernando Egozcue.

Desde el punto de vista académico, su estudio no comienza hasta las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía, en donde aparece como asignatura independiente, debido a que se basa en el conocimiento de los otros tres estilos que conforman la Danza Española, y por lo tanto, para afrontarla, el alumnado debe dominar sus fundamentos para poder asimilar y comprender esta materia.

Se puede señalar el primer tercio del Siglo XX como la eclosión de diferentes corrientes artísticas que confluyeron en el espacio y el tiempo, conociéndose este período como la *Edad de Plata* de la cultura española. En esta época germinó la danza estilizada y se relacionó interdisciplinarmente con otras artes.

> En definitiva, durante la Edad de Plata la danza experimentó un brillante desarrollo imbricada en las corrientes culturales más renovadoras tanto en el panorama interior como en el extranjero, logrando un impacto transnacional que vinculó estrechamente esta disciplina con la configuración de los imaginarios de "lo español" en la sociedad desde entonces hasta la actualidad. (Murga, 2017, p.37)

El estreno en 1915 en el Teatro Lara de Madrid de la gitanería *El Amor Brujo*, con partitura de Manuel de Falla, basada en el libreto de María Lejárraga para la bailaora Pastora Imperio, supuso un punto de inflexión en la historia de la Danza Española. Destaca, en este caso, la colaboración en la escenografía de Néstor de la Torre[7], que inicia un camino de colaboraciones entre intelectuales y artistas con el mundo de la danza que marcarán el devenir y la consolidación de la Danza Estilizada.

Otro de los aspectos determinantes para el desarrollo de este estilo de danza fue el influjo que supusieron los Ballets Russes de Serge Diaghilev[8], desde su primera visita a España en 1916. Su propuesta de *arte total,* influido por el concepto propugnado por Wagner, coadyuvó a la modernización de las artes escénicas en España, iniciando una etapa de vanguardias y transmutación de la tradición dancística española.

El otro factor determinante del desarrollo de la Danza Estilizada en esta época fue la intervención de Antonia Rosa Mercé y Luque, *La Argentina* [9](1888-1936). Fue una auténtica renovadora de la Danza Española, buscando nuevas facetas de la danza, mezclando su técnica con ritmos flamencos, creando un nuevo lenguaje. "*La Argentina*

[7] Néstor Martín Fernández de la Torre (Las palmas de Gran Canaria 1887-1938), fue un pintor, enmarcado en el simbolismo y el modernismo, que realizó múltiples colaboraciones como figurinista y escenógrafo con figuras de la danza como Antonia Mercé, *La Argentina*.

[8] Sergei Paulovitch Diaghilev (1872-1929), nació en Sélischi, un pueblo del centro de Rusia, en el seno de una culta y acaudalada familia. Se licenció en Derecho, ejerció como crítico de arte y promotor de numerosas exposiciones de pintura, fue nombrado funcionario de la administración de los Teatros Imperiales para misiones especiales, y destacó por ser el empresario creador de los famosos Ballets Rusos, cuya fama y prestigio pasarían a la historia (Roldán, 2017).

[9] Antonia Rosa Mercé y Luque, *La Argentina,* nació en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1888. Su padre fue maestro de baile y primer bailarín del Teatro Real de Madrid, y su madre también fue bailarina. Estudió en el Conservatorio de Madrid y posteriormente se traslada a Sevilla para aprender los bailes flamencos, continuando su formación en Barcelona y de nuevo en Madrid. Comienza su carrera artística, instalándose en París, siendo *El amor brujo* su obra más preciada y con la que obtuvo mayores éxitos. Con *Les Ballets Espagnols,* sus montajes alcanzarían la categoría de danza universal, iniciando la vanguardia dancística en España. Cosechó grandes éxitos en sus giras americanas y en España recibió el título de Caballero de la Orden Nacional de la Legión de Honor (1930), y el Lazo de la Orden de Isabel La Católica (1931). Para crear su baile bebió en todas las fuentes de la Danza Española; Escuela bolera, Folclore y Flamenco, estilizando los pasos de manera que creó un repertorio técnico y estilístico, al que aportó gracia, elegancia, plasticidad, musicalidad y emoción. Asimismo se le debe la incorporación de la castañuela como instrumento solista de concierto, y el otorgarle a la Danza Escénica Española un prestigio Universal. Falleció en Bayona en 1936. (Navarro, 2003)

coreografió los primeros dramas modernistas de la Danza Española, y trabajando solamente con colaboradores de su país, creó una forma artística genuinamente nacional" (Bennahum, 2009, p.26).

Siguiendo los pasos de los Ballets Russes, *La Argentina* formó en 1928 los Ballets Espagnols. La acompañaban músicos y figuras del baile como Vicente Escudero, o el mimo francés Georges Wague. "La Argentina empezó a ser conocida como la Pavlova del flamenco" (Bennahum, 2009, p. 37).

> Antonia Mercé trató de proyectar una imagen de "bailarina española estilizada". Para ello combinó la asimilación de diferentes elementos: por un lado la tradición más académica en la que se había formado durante sus años como miembro del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid; por otro lado, el folklore regional que se dedicó a estudiar durante su trayectoria artística; y por último, las teorías más recientes de la danza moderna europea y estadounidense. (Murga, 2015, p.7)

Otro de los precursores de la Danza Escénica Española como se ha comentado antes fue Vicente Escudero (Valladolid, 27 de octubre de 1888?- Barcelona, 4 de Diciembre de 1980), bailaor rebelde y vanguardista, pero a la vez defensor de la pureza y la tradición. Entre sus mayores aportaciones se encuentra la incorporación de la seguiriya como baile flamenco (Navarro, 2003).

Posteriormente destacó, Encarnación López Júlvez *La Argentinita*[10], quien, siguiendo la estela de los Ballets Espagnols, formó la *Compañía de Bailes Españoles.* La formación de esta Compañía respondía a la recuperación, en clave de vanguardia, del patrimonio popular español y su posterior difusión. Los promotores de esta iniciativa

[10] Encarnación López Júlvez *La Argentinita*, nació en Buenos Aires en 1897; bailaora y bailarina, sus padres eran españoles. Cuando tenía seis años de edad, la familia se trasladó Madrid, y a partir de aquí comienza su carrera como niña prodigio, pues con sólo 7 u 8 años ya actuaba en público. A los doce años empezó a bailar en los salones de variedades de Madrid, y comenzó a estudiar canto. Desde 1915 y hasta finales de la década, *La Argentinita* se convierte en una gran estrella de las Variedades, y entra en contacto con la Generación del 27, cuando inicia una amistad con Federico García Lorca. Se suceden una serie de colaboraciones con el poeta, como la realizada en 1931, cuando grabó 10 piezas de la *Colección de Canciones Españolas Antiguas*, recogidas y armonizadas por Lorca. Por esa época inició su idilio con el torero intelectual Ignacio Sánchez Mejías, de forma clandestina, ya que él estaba casado. Formará la Compañía de Bailes Españoles, en 1933, con la que estrena en Cádiz una versión de El Amor Brujo.

Posteriormente, a partir de 1938, Encarnación y su hermana Pilar López, se trasladan a Nueva York. Encarnación se convirtió en una de las estrellas más grandes de la danza internacional realizando cine y numerosas actuaciones en los más prestigiosos teatros de esta ciudad. El 28 de mayo de 1945, realizó su última actuación en el Metropolitan Opera House de Nueva York, bailando *El capricho español.* Falleció el 24 de septiembre de 1945en esta ciudad. *La Argentinita* fue una artista muy interesada por la danza popular española, acercándose a ella para su posterior recreación. (Navarro, 2003).

fueron *La Argentinita*, Ignacio Sánchez Mejías[11] y Federico García Lorca, quienes viajaron, a principios de 1933, por Andalucía, para buscar componentes para la Compañía. Convocaron a profesionales del baile como Antonio Triana y Rafael Ortega, su propia hermana, Pilar López, así como a viejas glorias del baile flamenco: Fernanda Antúnez *La Fernanda,* Malena Seda *La Malena* y Juana Vargas *La Macarrona.* El 10 de junio de 1933 estrenaron en Cádiz una versión de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, en el Teatro Falla. Intervino la Orquesta Bética de Cámara bajo la dirección de Ernesto Halffter, con decorados y figurines de Manuel Fontanals. Esta Compañía estuvo vigente hasta la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, en agosto de 1934.

La Argentinita y su hermana Pilar López, difundieron la Danza Escénica Española por el mundo, exiliándose una temporada a América debido al estallido de la Guerra Civil Española, su camino fue paralelo hasta el fallecimiento de Encarnación. Pilar López volvió a España en 1946 y homenajeó a su hermana, presentando a su ballet en el Teatro Fontalba de Madrid. A partir de aquí consiguió una estabilidad importante manteniendo su *Ballet Español* por décadas, en el que destacaron figuras de la danza como Alberto Lorca, Mario Maya y Antonio Gades, entre otros (Marinero, 2014).

Pilar López se convirtió en heredera del acervo dancístico de su hermana, a lo que ella aportó innovaciones en el terreno de la Danza Estilizada como su coreografía sobre *El Concierto de Aranjuez* (estrenada en 1952), que posteriormente Antonio Gades incorporó al repertorio del BNE cuando fue su director en 1979. Otras de sus aportaciones fueron las coreografías sobre *Triana*, *Rumores de la Caleta*, *Puerta de Tierra* o *El Polo* de Albéniz, *Capricho español* de Rimsky-Korsakov, *Alborada del Gracioso* de Ravel, etc.

El resto de impulsores de esta forma de Danza a partir de los años 40 fueron: Antonio Ruiz Soler, Carmen Amaya, Marienma, Antonio Gades, y, en la actualidad, el propio BNE.

[11] Ignacio Sánchez Mejías (Sevilla, 6 de junio de 1891-Madrid, 13 de agosto de 1934) conocido como torero intelectual, pues también fue escritor, y cronista taurino. Se relacionó con la Generación del 27. Lorca le dedicó la elegía *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* con motivo de su muerte en trágicas condiciones, a consecuencia de una cogida en el ruedo de Manzanares

1.2.6.2.*La indumentaria para la Danza Estilizada*

El hecho vestimentario en el germen de la Danza Estilizada está influenciado claramente por el influjo que ejercieron los Ballets Russes de Diaghilev a su paso por España. La puesta en escena de este ballet suponía un trabajo en el que el protagonismo individual se sacrificaba en beneficio del proyecto de espectáculo común (coreografía, danza, vestuario, escenografía y música (Roldán, 2017).

Esta idea fue asimilada por parte de Antonia Mercé *La Argentina*, que pretendió imitar este concepto de ballet total con la creación, en 1928, de los Ballets Espagnols. Para ello contó con numerosos artistas que ensalzaron la escenografía y el figurinismo al mismo nivel que el resto de aspectos que componían la escena. Colaboraron con esta compañía pintores de la talla de Néstor Martín-Fernández de la Torre que diseñó los figurines y decorados de *El fandango del Candil* (1927) (Figuras 46 y 47), *Triana* (1929) y *Au Coeur de Séville* (1929) (Murga, 2015).

Figura 46. Traje de *La niña bonita,* de *El Fandango del Candil,* diseñado por Néstor de La Torre para Antonia Mercé, *La Argentina,* 1927. Fuente: Museo Nacional del Teatro de Almagro. Recuperado de http://www.descubrirelarte.es/2017/11/22/la-vanguardia-y-el-cuerpo-en-movimiento.html.

Figura 47. Figurín de *La niña bonita,* de *El Fandango de Candil,* diseñado por Néstor de La Torre para Antonia Mercé, *La Argentina,* 1927. Fuente: Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/Figurin-de-La-nina-bonita-para-El-fandango-de-candil-Nestor-Martin-Fernandez-de-la_fig5_305681652.

La Argentina procuraba proyectar una imagen cuidada y estilizada, llamando la atención de la publicidad de la época, que aprovechó su popularidad para anunciar diferentes objetos. Esto mismo ocurrió con Tórtola Valencia[12], que se convirtió en un

[12] Carmen Tórtola Valencia (Sevilla 1882- Barcelona 1955), bailarina española y artista polifacética. En el baile destacó por sus danzas de inspiración oriental. Se le encuadró en el "*modern style:* un género que

referente para la moda y el diseño, llegando a protagonizar campañas publicitarias de los productos Myrurgia. Se constata por tanto, el carácter interdisciplinar que adquiría el papel de los bailarines de esta época. La Argentina se preocupaba de ensalzar su figura encargando a los diseñadores de vestuario que alargaran ópticamente su torso, haciendo caer la falda en v por detrás (influencia del diseño art decó), fusionó el vestido bolero con el vestido cóctel y acortó la bata de cola modernizando su diseño a semejanza del vestido de calle (Bennahum, 2009).

Como se observa, las tendencias de la moda influyeron en el concepto que La Argentina adoptó respecto al vestuario escénico, dejándose influir por diseñadores de alta costura como Paul Poiret y, posteriormente, por Jean Patou.

De la misma forma el coreógrafo y bailarín catalán Joan Magrinyà, realizó espectáculos, a partir de 1932, en los que contó con la colaboración de diseñadores de decorados y figurines, destacando la realizada con el pintor Joan Miró, para su solo *Arlequín* (Murga, 2017).

Otra de las personalidades de la danza que realizó este tipo de colaboraciones con figurinistas fue Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, así como su hermana Pilar López. La Argentinita contó con las contribuciones de Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón y Manuel Fontanals, quien colaboró en la nueva versión de El Amor Brujo que realizó en 1933, así mismo contó con Alberto Sánchez en *La Romería de los Cornudos* de 1933. Todas estas colaboraciones se presentaban cercanas a la vanguardia (Figuras 48 y 49).

innovaba el panorama del ballet tradicional y lo llevaba hasta un público mucho más amplio". (Queralt, 2005, p.31). Adquirió una fama internacional que la llevó a protagonizar campañas publicitarias. Abandonó la danza en 1930 y murió en el olvido en 1955.

Figura 48. Figurín de Salvador Bartolozzi para Los peregrinitos, 1932 Fuente: Fondo de la Fundación Argentinita y Pilar López, depositado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 49. Vestido de volantes amarillo con mantoncillo azul, según figurín de Salvador Bartolozzi, utilizado por La Argentinita en 1932 para el Romance de los Peregrinitos. Fuente: Casa Museo Natal de Federico García Lorca de Fuentevaqueros. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española", celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

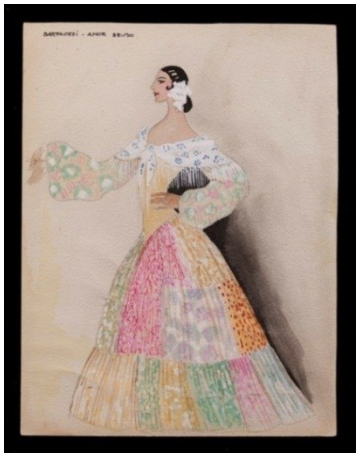


Figura 50. Figurín para El Amor Brujo, 1932. Fuente: Fondo de la Fundación Argentinita y Pilar López, depositado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 51. Corpiño rojo con mangas de caireles y falda de aplicaciones de diferentes estampados, con mantoncillo a la cintura, según figurín de Salvador Bartolozzi, utilizado por La Argentinita en 1933 para el Amor Brujo de Manuel de Falla. Fuente: Colección de José Manuel Presa. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española",celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

En cuanto a Pilar López destacan las colaboraciones con José Caballero (para Seguidillas en 1953 y la Boda de Luis Alonso en 1954), Víctor Cortezo (para Concierto de Aranjuez en 1952), Vicente Viudes (para *Eritaña* en 1950), y Manuel Muntañola (Bata de cola para *El Café de Chinitas* 1943-1957) (Figuras 52, 53, 54 y 55).

Figura 52. Corpiño de seda rosa con aplicaciones de lentejuelas y tirantes con hombreras bordadas. Falda del mismo tejido y bordado con volante plisado, realizado según figurín de José Caballero, utilizado por Pilar López en 1954, para La Boda de Luis Alonso. Fuente: Colección de José Manuel Presa. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española", celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

Figura 53. Vestido de volantes de seda blanco con sobrepuesto a modo de chalequillo con aplicaciones de lentejuelas doradas haciendo juego con volantes de tul, realizado según figurín de Federico Rey, utilizado por Argentinita de 1939-1944, para La Boda de Luis Alonso. Fuente: Colección de José Manuel Presa. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española", celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

Figura 54. Vestido de crep verde con aplicaciones de terciopelo en forma de hoja y falda de volantes, según figurín de Víctor Cortezo, utilizado por Pilar López en 1952. Fuente: Fuente: Colección de José Manuel Presa. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española", celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

Figura 55. Figurín de Víctor Cortezo para Concierto de Aranjuez. Segundo tiempo. La noche. Para el Ballet de Pilar López en 1952. Fuente: Fundación Argentinita y Pilar López. Foto de archivo personal realizada durante la Exposición "Querida Comadre. Lorca y Argentinita en la Danza Española", celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en abril de 2016.

Es destacable en este período la figura de Vicente Escudero, quien diseñaba sus propios decorados, trajes y zapatos, y también contó con la colaboración de Jean Metzinger en algunos proyectos. Este artista multidisciplinar se dedicó a la pintura,

explicando las relaciones entre la plástica y sus coreografías en su libro *Pintura que baila* (1950) (Murga, 2015). En su famoso *Decálogo del Baile Flamenco,* presentado el 9 de Diciembre de 1951 en Barcelona, establece las bases para todo aquel que quiera bailar con pureza. El número 9 se refiere a la indumentaria y reza: "Bailar con indumentaria tradicional". Según Escudero (citado por Navarro, 2003):

> Esto suponía bailar con un traje de corto, una chaquetilla corta. Antiguamente, los bailaores antiguos, cuando yo era un muchacho pequeño, les oía yo que se quitaban la chaqueta para bailar y bailaban en mangas de camisa. El motivo es que antiguamente se levantaban mucho los brazos para bailar y entonces la chaquetilla se subía a la cabeza, por eso se quitaban la chaquetilla para bailar.

La indumentaria masculina en este caso, no sufre demasiadas modificaciones a lo largo del tiempo y es prácticamente la misma que se utilizaba para el baile flamenco. Las innovaciones aparecen, sobre todo, en los diseños de las camisas, el corte de los pantalones y en los tejidos elegidos, que van siendo más elásticos e incorporan las tendencias contemporáneas.

No se pueden establecer unas características generales de la indumentaria masculina y femenina en la Danza Estilizada a lo largo de la historia, pues los diseños dependían de la obra en la que aparecían y del diseñador del vestuario, relacionándose con la escenografía, con el carácter de la música, el sentido del texto, etc. En general se comparten las evoluciones generales que sufre la indumentaria profesional flamenca, es decir, en el caso femenino, se van aligerando los tejidos, se prescinde de las enaguas y prácticamente desaparecen los volantes. Se prioriza la libertad de movimientos, aunque sin dejar de lado la estética, que aparece muy influenciada por las tendencias de la moda actuales. Un ejemplo de esta tendencia, es el vestuario de la obra de Danza Estilizada *Alento* del BNE, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 12 de junio de 2015, con diseño de figurines de Teresa Helbig (Figuras 56, 57, 58 y 59).

Figura 56. Figurines de Teresa Helbig para *Origen* y *Alento,* para la obra *Alento* del BNE, 2015. Fuente:BNE.

Figura 57. Vestido utilizado en *Origen* en la obra *Alento* del BNE, 2015. Fuente:BNE.

Figura 58. Figurín de Teresa Helbig para *Origen* de la obra *Alento* del BNE, 2015. Fuente:BNE.

Figura 59. Traje utilizado en *Origen* de la obra *Alento* del BNE ,2015. Fuente:BNE.

Para concluir, se ha de tener en cuenta que los estudios que se han realizado acerca de la Danza Estilizada en los últimos tiempos, se han elaborado a través del trabajo de campo y del análisis documental, sin haber profundizado en un análisis coreográfico, en parte, debido a que no existe la tradición de la notación coreográfica en la Danza Española. Sin embargo, en las obras de Danza Estilizada, ha quedado patente el trabajo del figurinista, a través de dibujos y fotografías que sí dejan una constancia gráfica de las tendencias dancísticas y su evolución, así como de aspectos del entorno social y de la época en que fueron creadas. Es por ello fundamental poner en valor el trabajo de los figurinistas en el proceso creativo de las obras coreográficas, pues dejan una huella para la historia de la danza, que suele estar ligada a la moda indumentaria, elevada por un profundo sentido estético. Estos artistas se interesaron por la danza y

vieron en ella una oportunidad de expresar sus tendencias artísticas, experimentando nuevos medios de comunicación y colaborando con la modernización del panorama dancístico en España. Como hemos podido observar en la evolución de la indumentaria teatral en la Danza Española, con el tiempo, se ha buscado una estética actual, libre de ornamentos innecesarios, ganando en funcionalidad y precisión mimética.

1.3. El vestuario teatral en el Ballet Nacional de España

1.3.1. Historia del BNE

El BNE nació en 1978. La Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura creó entonces las Compañías Nacionales de Danza: Danza Española y Clásica. En un principio, Antonio Gades asumió la dirección del BNE bajo el nombre de Ballet Nacional Español y Víctor Ullate la dirección del Ballet Nacional de España Clásico, actual Compañía Nacional de Danza.

En la actualidad se trata de una unidad de producción del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM)[13], dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte.

Originariamente nació por la necesidad de proteger y fomentar el gran acervo patrimonial que supone la Danza Española como expresión de la identidad cultural del país. Durante sus 40 años de existencia ha sido el mayor embajador de la Danza Española dentro y fuera de nuestras fronteras, alcanzando un gran prestigio internacional, al nivel de las mejores compañías clásicas del mundo.

Con su creación se pretendía recuperar y preservar el repertorio de grandes maestros de la Danza Española, fomentar la producción de nuevos creadores y desarrollar una cantera de excelentes figuras de la danza. La existencia del BNE es fundamental para poder explicar la historia reciente de la Danza Española. Por esta institución han pasado los principales coreógrafos y bailarines de esta disciplina, desarrollándose algunas de las piezas más emblemáticas de esta especialidad de danza (Amorós, 2003).

A lo largo de este tiempo se han sucedido diferentes direcciones artísticas, que han dejado su impronta en cada período, sin embargo, en todos los casos se ha

[13] El INAEM se creó mediante el RD 565/1985 de 24 de abril, como el organismo dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte, que se encargaría de impulsar las actuaciones relacionadas con el teatro, el circo, la música y la danza en España.

procurado preservar el repertorio clásico y el legado de los maestros, coexistiendo con las nuevas creaciones, siempre desde el respeto a las cuatro formas de danza de esta disciplina (Folclore, Escuela Bolera, Flamenco y Danza Estilizada).

Las direcciones artísticas que han estado al frente de esta institución desde su origen han sido: Antonio Gades (1978-1980); Antonio Ruiz Soler (1980-1983); María de Ávila (1983-1986); José Antonio Ruíz (1986-1992); Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997); Aída Gómez (1998-2001); Elvira Andrés (2001-2004); José Antonio Ruíz (2004-2011) y Antonio Najarro (desde septiembre de 2011 hasta agosto de 2019).

Antonio Gades (1978-1980)

Antonio Gades (Elda, 1936-Madrid, 2004), implantó la línea artística que ha definido al Ballet Nacional de España hasta nuestros días, pues no desarrolló una compañía *de autor,* sino que también dejó paso a grandes creadores. Cuando Antonio Gades fue nombrado como el primer director de esta institución ya era una figura de prestigio internacional. Para entonces había estrenado una de sus obras maestras: *Bodas de Sangre* (1974)*,* que posteriormente incorporaría al repertorio del BNE, y que junto a sus posteriores obras, *El Amor Brujo* y *Carmen*, constituyeron una trilogía legendaria que pasaría a la historia de la Danza Española, también por su adaptación al cine de la mano de Carlos Saura. Antonio Gades creó el Ballet Nacional Español de la nada poniendo en pie un proyecto anhelado desde hacía tiempo en el que incorporó obras propias, recuperó otras de grandes maestros como Pilar López, Marienma, Antonio, etc. y dio cabida a los coreógrafos más vanguardistas en esa época como Rafael Aguilar (Ros, 2016).

Antonio Ruiz Soler (1980-1983)

Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921 - Madrid, 1996), conocido como el *dios del baile*, ha sido una de las figuras de la danza más importantes del Siglo XX. Como director del BNE quiso incorporar al mismo la estructura propia de las grandes compañías clásicas incluyendo a primeros bailarines, solistas, artistas invitados, etc. Durante su etapa predominaron las reposiciones de sus propias obras, dejando en el repertorio del BNE un extenso legado.

María de Ávila (1983-1986)

Durante la dirección de María de Ávila (Barcelona, 1920 - Zaragoza, 2014) se fusionaron temporalmente las dos compañías nacionales, el Ballet Nacional de España y el Ballet Nacional Clásico, quedando ella al frente de la dirección artística de ambas. Su mandato se caracterizó por un afán de internacionalización, innovación creativa y renovación de los repertorios. En 1984, se estrenó el programa más importante de la historia del BNE en el que se incluían cuatro obras que pasarían a la posteridad como icónicas del BNE: *Danza y Tronío* de Marienma, *Medea* de José Granero, *Ritmos* de Alberto Lorca y *Solo* de Victoria Eugenia.

José Antonio Ruíz (1986-1992)

José Antonio Ruíz (Madrid, 1951) ha sido director de esta institución en dos ocasiones, y puede considerarse un miembro *de la casa*, pues también fue bailarín y coreógrafo en el BNE. Se preocupó de dar un impulso internacional a la compañía, así como de la formación de los bailarines, también a nivel interpretativo, contando con un excelente elenco, con integrantes de la talla de Aida Gómez, Lola Greco, Maribel Gallardo, Antonio Márquez, etc. Durante esta primera dirección apenas se incorporan obras de repertorio y, sin embargo, hay una gran producción de obras hechas expresamente para el BNE.

Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997)

Esta fue una dirección de transición, tras la renuncia de José Antonio en 1992, cuyo principal objetivo fue mantener el nivel técnico y artístico que existía hasta ese momento. Aurora Pons (Barcelona, 1936- Madrid, 2016), ejerció la coordinación y Nana Lorca (Lorca, 1937) y Victoria Eugenia, *Betty* (Madrid, 1933), ostentaron la dirección adjunta. Las tres habían estado vinculadas al BNE como coreógrafas, intérpretes y maestras. Durante su dirección se incluyeron algunas obras de Victoria Eugenia, junto con la de otros autores y no se repuso repertorio.

Aída Gómez (1998-2001)

Aída Gómez (Madrid, 1967), ha sido la directora más joven en ostentar este cargo. Ella también formó parte con anterioridad del BNE como solista y primera bailarina. Su dirección se caracterizó por la vuelta de las reposiciones de repertorio pero

sin dejar de lado las nuevas creaciones con las que arriesgó a través de propuestas innovadoras como *Poeta* (1998) de Javier Latorre, con música de Vicente Amigo, figurines de Devota & Lomba y escenografía de la Fura del Baus. Igualmente destacó por su interés en dar una proyección internacional a la compañía, así como por el impulso que ofreció a jóvenes intérpretes y creadores.

Elvira Andrés (2001-2004)

Elvira Andrés (Madrid, 1958) fue bailarina y solista en la primera etapa del BNE, regresando años más tarde para ponerse al frente de esta entidad con el fin de retomar el repertorio de los grandes maestros y dar cabida a las nuevas generaciones. En este período se estrenó *Fuenteovejuna* de Gades (1994) y se repuso el *Concierto de Aranjuez* de Pilar López, también se programaron nuevas creaciones.

José Antonio Ruíz (2004-2011)

Con esta segunda etapa de dirección, José Antonio quiso culminar el camino iniciado en 1986, y siguió ampliando el repertorio con sus coreografías, siendo más las aportaciones propias que las reposiciones de repertorio.

Antonio Najarro (desde septiembre de 2011 hasta agosto de 2019)

Fue integrante y coreógrafo del BNE con anterioridad y conocedor, por tanto, de esta institución. La palabra que puede definir el período de la dirección de Antonio Najarro (Madrid, 1975) es *visibilidad*. Najarro ha tenido un gran empeño en hacer visible la Danza Española, fomentando su difusión a través de las redes sociales, la televisión, la comunión con otras disciplinas como la moda, la pintura, la fotografía…, ampliando las giras internacionales y nacionales, etc. Destaca su esfuerzo por hacer llegar la Danza Española lo más lejos posible, sin descuidar su calidad técnica y artística. También ha realizado una encomiable labor social, mediante la danza inclusiva, así como un gran esfuerzo por acercar la Danza Española de forma didáctica a escolares y estudiantes de Conservatorios a través de diferentes iniciativas, entre ellas, la publicación del libro *Bailando un tesoro* (2016) de Azucena Huidobro, o el video juego que lleva el mismo nombre. Igualmente ha impulsado el mecenazgo y la firma de acuerdos con otras entidades como ACME (Asociación de Creadores de Moda de España) para la difusión de la danza española desde otros ámbitos. Su dirección supone

una mirada de futuro sin olvidar el acervo heredado de las anteriores direcciones artísticas. Durante su mandato se han alternado al cincuenta por ciento las nuevas producciones con las reposiciones de repertorio, siendo su intervención la más respetuosa con los Estatutos del BNE que inciden en la necesidad de conservar el patrimonio dancístico a la vez que se crea un repertorio nuevo y contemporáneo.

Las obras coreográficas que se han realizado en el período de cada dirección artística aparecen recogidas en las Tablas 20 y 21.

1.3.2. La indumentaria teatral en el BNE. Departamento de Regiduría de vestuario

El BNE tenía un repertorio coreográfico, en mayo de 2019, de 120 producciones con un inventario que consistía en 4.730 trajes y 21.402 prendas con 2480 pares de zapatos. Para la conservación y organización de este vestuario se creó en 1998 la sección "Regiduría de Vestuario", que depende del Departamento de Producción y cuenta con la colaboración de la sección de Sastrería. Hasta entonces, los fondos de vestuario del BNE se almacenaban sin un criterio específico, por lo que era necesario catalogar e informatizar estas piezas. El objetivo de la sección de Regiduría de Vestuario fue adaptar los protocolos de actuación de los museos que estaban dotados de fondos de vestuario, a los almacenes del BNE. Estas dependencias guardan la memoria de los espectáculos a través de un vestuario que debería considerarse patrimonio cultural y que, algún día, podría exponerse en un museo. El vestuario del BNE es fiel testigo de su trayectoria y, a través de él, se podría escribir la historia de la Compañía. La indumentaria que se utiliza es de gran interés por las personalidades de la danza que las vistieron, por el diseñador que las ideó, o por el montaje al que pertenecen… Es necesario poner en valor este auténtico tesoro que se presenta como seña de identidad del BNE (García, 2009).

La labor que desarrolla el Departamento de Regiduría de Vestuario es de gran importancia, pues debe hacer funciones meticulosas de documentación y conservación. En principio los objetivos que se plantearon fueron los siguientes:

- Documentar y ordenar el vestuario por coreografías.
- Fotografiar y etiquetar todos los trajes, así como las piezas que lo conforman. Elaborar códigos para identificarlas. Describir las piezas en una ficha-tipo en la que se muestren todas las modificaciones, adaptaciones y limpiezas que van

sufriendo (Figura 70).

- Acondicionar espacios para el almacenamiento del vestuario.
- Mantener limpio y protegido el vestuario en los almacenes. Elaborar fundas de algodón para proteger las prendas de la luz y el polvo.
- Almacenar el vestuario en la sede del BNE, ubicando y localizando las piezas.
- Informatizar todo lo relacionado con la obra en la que se integra el vestuario: programas de mano, figurines, fotos de escena, pruebas de vestuario, fotos de las piezas, cartelería, escenografía, etc.

La labor de catalogación de todo el material existente desde 1978 terminó en 2001. A partir de ese momento, el departamento de Regiduría continúa realizando este protocolo y asume funciones de producción. Desde entonces se supervisa el vestuario de todas las producciones, asegurándose que los tejidos serán adecuados para su lavado y conservación, que en la elaboración se dejen márgenes para futuros arreglos, se vigilan los adornos para que no impidan la ejecución de la danza, se proveen de piezas de tela extras para futuros arreglos o reposiciones de vestuario, etc.

Se establece que las pruebas de vestuario se realicen en la sede del BNE, con la presencia del director de la compañía, el coreógrafo, el diseñador y los bailarines implicados. Se fijan plazos para la finalización del vestuario en la fase de ensayos, de forma que puedan ser usados con anterioridad y así poder subsanar posibles dificultades antes de su puesta en escena. Esta labor ingente de catalogación del vestuario permite conocer exactamente los fondos de vestuario del que dispone el BNE, cuál es su estado, en qué zona se encuentran almacenados, qué modificaciones y lavados sufrió cada pieza y en qué fecha, qué bailarines la usaron, a qué coreografía pertenece, etc. (García, 2009).

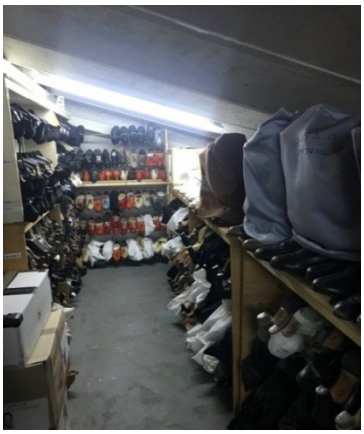


Figura 60. Zapateras en uno de los almacenes del BNE, 2018. Fuente: Archivo personal.

Figura 61. Detalle de zapateras en uno de los almacenes del BNE, 2018. Fuente: Archivo personal.

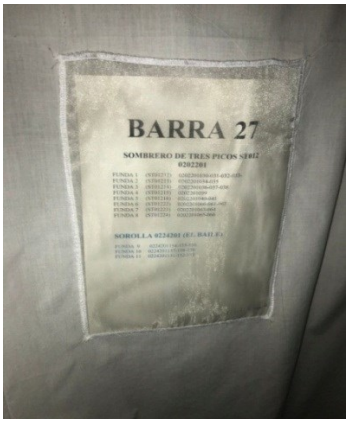


Figura 62. Detalle de la funda de algodón que cubre la Barra 27 en la que se guardan trajes pertenecientes a El Sombrero de Tres Picos y a Sorolla, BNE, 2018. Fuente: Archivo personal.

Figura 63. Baúles de vestuario en uno de los almacenes del BNE, 2018. Fuente: Archivo personal.

Funciones de la regidora de vestuario del BNE

- Dar de alta todos los trajes, accesorios y calzado del BNE.
- Informatizar los mismos en la base de datos *vestuario.*
- Registro, control de existencias y supervisión de etiquetas de cada una de las prendas que forman un traje, incluido el calzado y accesorios, añadiendo el código identificativo.
- Fotografiar los trajes, calzado y accesorios para inventario.
- Describir y catalogar los trajes, calzado y accesorios, y las técnicas aplicadas.
- Descripción del estado de cada uno de los trajes, calzado y accesorios: actualizar los cambios que se producen en cada traje por cambios de elenco, deterioro y limpiezas, documentación detallada de los mismos.

- Estimación de aquellos trajes aptos para préstamo, alquiler, uso escénico o reciclaje.
- Control de préstamos de vestuario autorizados por la dirección.
- Control de altas y bajas del vestuario, calzado y accesorios, en el BNE.
- Registro y seguimiento de entradas y salidas: giras, préstamos y limpieza.
- Almacenamiento de las prendas, calzado y accesorios, ubicando cada elemento en el almacén y base de datos.
- Registro y archivo de la documentación, figurines, muestras de tejidos, y programas de mano de cada una de las obras.
- Coordinación de la limpieza y mantenimiento del vestuario, del calzado y accesorios de las producciones en activo y en almacén.

- Organización del espacio, aplicación de medidas de protección de los trajes, calzado y accesorios en el almacén, para la prevención de riesgos.

Labores de producción

- Coordinación y seguimiento de la realización del vestuario, accesorios y calzado de las nuevas producciones del BNE (descripción de los trajes para establecer las cláusulas del concurso o contrato de procedimiento negociado, solicitud de presupuestos a talleres, supervisar muestras de tejidos y de la realización de los trajes y calzado, coordinación de las pruebas de vestuario y calzado necesarias, planificar los tiempos para los ensayos previos en la sede del BNE, etc.).
- Petición de la ropa de convenio de los miembros del BNE, tanto personal artístico como técnico.
- Función de regiduría de vestuario en el desarrollo de las representaciones: informando al bailarín y personal de sastrería de cómo y cuándo deben ir vestidos, así como peinado, maquillaje estipulado por el diseñador, etc. Igualmente debe realizar la documentación adecuada para cada gira y elenco, para el correcto funcionamiento de sastrería en gira.
- Elaboración de la documentación con la información completa de cada producción para el futuro.
- Suministro de zapatos nuevos, o reciclados, y zapatillas a los bailarines del BNE y control de entregas.

Es necesario citar que estas funciones de regiduría las lleva realizando, desde 1998, María Jesús García Gutiérrez, quien desarrolla su trabajo de forma organizada, sistemática y rigurosa. Igualmente hay que poner en valor la labor del personal de sastrería del BNE (muchos de ellos ex bailarines del BNE) (Figuras 64 y 65), cuyo trabajo diario es fundamental para que el vestuario luzca impecable sobre el escenario y perfectamente ajustado al cuerpo de los bailarines.

Figura 64. Trajes utilizados en la obra *Alento* del BNE, en Sastrería para ser revisados, 2018. Fuente: Archivo personal.

Figura 65. Personal de Sastrería trabajando en el taller del BNE, 2018. Fuente: Archivo personal.

Figura 66. Baúles utilizados para transportar el vestuario del BNE durante las giras, 2018. Fuente: Archivo personal.

Figura 67. Detalle del interior de los baúles utilizados para transportar el vestuario del BNE durante las giras, 2018. Fuente: Archivo personal.

La sede del BNE actualmente cuenta con 4 almacenes de vestuario, en los que se distribuyen los trajes en barras, y arcones, y los zapatos en zapateras (Figuras 60, 61, 62 y 63). Así mismo, cuenta con diversos baúles de viaje, especialmente ideados para transportar el vestuario durante las giras de forma que sufran el menor deterioro posible durante el trayecto (Figuras 66 y 67).

Figura 68. Planos de 3 de los 4 almacenes con los que cuenta el BNE para el almacenaje de su vestuario, 2016. Fuente: BNE.

El departamento de regiduría, ante un nuevo proyecto de vestuario, realiza una serie de indicaciones generales a la dirección de la obra para que se tengan en cuenta en el momento del diseño y realización del vestuario, con el fin de garantizar futuros arreglos, réplicas de vestuario, adaptaciones de talla, lavados y mantenimiento, etc. Se dan las siguientes premisas:

Respecto a los tejidos

- Irán acompañados de su etiquetado, donde se recoja la denominación, calificativos, contenidos en fibras y en porcentaje de su composición
- Todos los tejidos deberán haber sido lavados antes de la confección de los trajes.

- Serán de fácil mantenimiento, siempre lavables con agua y jabón, y tras el proceso de lavado no perderán apresto, volumen y plisados.
- Se entregarán retales de cada uno de ellos (los teñidos y los no teñidos) para reparar posibles deterioros, así como un par de botones de repuesto por prenda.
- Si fuesen sometidos a proceso de tinción, se realizará evitando el sangrado del tinte y el coste estará incluido en el precio de licitación.

Referente a los trajes

- Estarán realizados de manera que se faciliten los cambios rápidos en escena, con cierres resistentes de fácil utilización: cremalleras, automáticos y corchetes de plástico o, en su defecto, de materiales que no se oxiden.
- Siempre que sea posible estarán forrados con retor (algodón). El forro y tejido deben estar cosidos juntos, como si de una tela se tratase, para facilitar los movimientos de costura.
- Las costuras y bajos tendrán el suficiente margen para futuras adaptaciones.
- Cuando el proceso de tinción se realice sobre el traje ya confeccionado. se teñirá junto a una pieza de tejido del mismo, y se entregará para reparar posibles deterioros.

En cuanto a las pruebas de vestuario

- Todas deberán realizarse en la sede del BNE, ajustándose en la medida de lo posible, y siempre de acuerdo con la dirección artística, al horario de los bailarines.
- A la entrega definitiva del vestuario se habrán hecho todas las rectificaciones pertinentes tras las diferentes pruebas realizadas.
- El adjudicatario se comprometerá a asistir a los ensayos con vestuario previos al estreno, a efectos de subsanar cualquier posible anomalía.

La base de datos que se creó para catalogar estos fondos de vestuario cuando se forjó el Departamento de Regiduría, se denomina actualmente GESVES, y está en red con el Ministerio de Cultura. Mediante esta base de datos se va actualizando la gestión del vestuario. Para su correcto funcionamiento es necesaria la colaboración del personal de sastrería, que debe ir cumplimentando en una hoja de anotación de costura, todas las modificaciones que van sufriendo las prendas. De esta forma GESVES, además de documentar cada traje, ofrece la posibilidad de consultar un histórico de los bailarines que usaron dicho traje con fechas de alta y baja, con un apartado de estado del traje con los diferentes trabajos que se han realizado sobre él, tales como: adaptación, reparación,

consolidación, conservación preventiva, históricos de limpieza, y la explicación de cuándo, dónde y de qué manera se realizaron los trabajos.

Las prendas se identifican a través de una etiqueta de algodón blanco, que incluye un código. Los códigos de inventario de una obra, o producción, tienen 7 números, los dos primeros en el BNE son 02 siempre, después los tres números siguientes son los de la obra, y los dos restantes son las veces que se ha repetido esa producción. Por lo tanto los trajes de una misma obra tienen el mismo código, añadiendo a cada traje, además del común, tres números, del 001 al infinito para diferenciar cada traje.

Como ejemplo podemos descifrar el código 021220101 perteneciente a una pieza de la producción *Aires de Villa y Corte* (2005) (Figura 70) .El 02 pertenece al BNE, el 122 a la obra *Aires de Villa y Corte*, 01 corresponde a la primera producción de ésta y 01 se refiere al primer traje (todas las prendas de este atuendo tendrían este mismo código). 021220102 pertenecería al 2º traje de esta obra, y así sucesivamente hasta que se identifiquen todos los trajes integrantes de la misma.

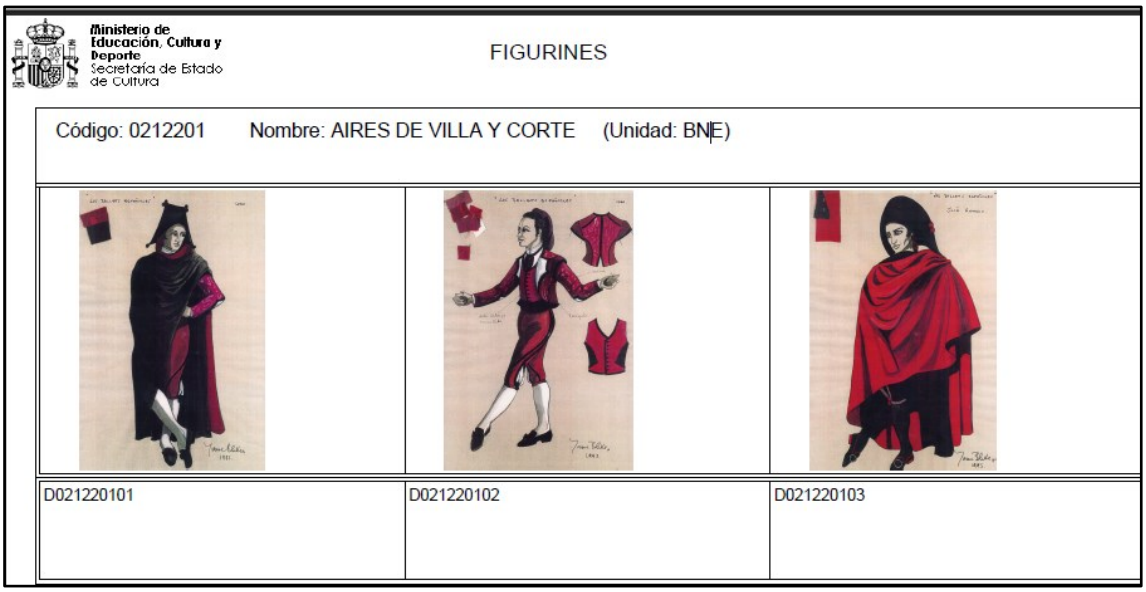


Figura 69. Cabecera de Ficha de vestuario con los figurines correspondientes a los tres primeros trajes de la producción *Aires de Villa y Corte.*

A continuación se muestra la ficha correspondiente al traje número 1 de esta producción, en la que se incluyen los códigos de barras que identifican todas las partes del mismo, la descripción del mismo, así como los bailarines que lo han usado y los diferentes arreglos y limpiezas sufridas por el traje a lo largo del tiempo (Figura 70).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura

FICHA DEL TRAJE

0212201001

Nombre de la producción: AIRES DE VILLA Y CORTE (Unidad: BNE)

Tipo: CIVIL Sexo:Hombre Talla: M Talla Calzado:

Fecha de alta: 22-04-2005 Fecha de baja:

Prendas

Código	Tipo	Color	Localización
021220100157-01	TOCADO	NEGRO	A3C109
021220100154-01	SOMBRERO	NEGRO	A3C109
021220100142-01	MALLAS	BLANCO	A3B64T2F1C109
021220100142-02	MALLAS	BLANCO	A3B64T2F1C109
021220100110-01	CAMISA	VAINILLA	A3B64T2F1C109
021220100147-01	PANTALÓN	ROJO	A3B64T2F1
021220100147-02	PANTALÓN	ROJO	A3B64T2F1
021220100116-01	CHALECO	BICOLOR	A3B64T2F1C109
021220100122-01	CORBATA	NEGRO	A3B64T2F1C109
021220100131-01	FAJA	FUCSIA	A3B64T2F1C109
021220100118-01	CHAQUETILLA	MULTICOLOR	A3B64T2F1C109
021220100113-01	CAPA	NEGRO	A3B64T2F1C109

02122010015701
02122010015401
02122010014201
02122010014202
02122010011001
02122010014701
02122010014702
02122010011601
02122010012201
02122010013101
02122010011801
02122010011301

Descriptivo

- TOCADO TIPO REDECILLA DE RED SOBRE RASO, CON GOMA EN CONTORNO DE CABEZA Y BORLA EN EL EXTREMO.

-SOMBRERO TIPO MONTERA DE TERCIOPELO FINO PEINADO SOBRE CARTÓN, FORMA DE 'U' INVERTIDA, COPA DE 18 CM. Y CUERNOS DE 33 CM. DE ALTO, REMATADO CON 6 BORLAS DE LANA. FORRADO CON ALGODÓN NEGRO.

(1/2) - MALLAS DE 89% SUPPLEX Y 11% ELASTAN MARCA INTERMEZZO TALLA L CON PIE Y TALLE ALTO CON GOMA. COMPRADAS EN 'LA TIENDA' MAYO 2010.

(2/2) MALLAS DE 89% SUPPLEX Y 11% ELASTAN MARCA INTERMEZZO TALLA L CON PIE Y TALLE ALTO CON GOMA. COMPRADAS EN 'LA TIENDA' MAYO 2010.

- CAMISA DE POPELÍN DE ALGODÓN CON CUELLO DE TIRILLA DE 5 CM. DRAPEADO, MANGA LARGA FRUNCIDA EN COPA Y PUÑO DE 6 CM. ABERTURA EN PUÑO Y CENTRO DELANTERO DE BOTÓNES CON ASPECTO DE NACAR.

(1/2) - PANTALÓN TIPO TALEGUILLA, DE TERCIOPELO ELÁSTICO, TIRANTES DE GOMA BLANCA, ENTALLADOS Y CON GOMA EN LOS PUÑOS CON ABERTURAS DE 20 CM. CON ABULLONADO EN ALGODÓN BLANCO, ADORNADO CON CINTAS NEGRAS Y 2 BORLAS DE LANA. SIN FORRAR. ABERTURA EN C.D. CON BOTÓN Y CREMALLERA.

(2/2) - PANTALÓN TIPO TALEGUILLA, DE TERCIOPELO NO ELÁSTICO COMO LAS MANGAS DE LA CHAQUETILLA, TIRANTES DE GOMA BLANCA, ENTALLADOS Y CON GOMA EN LOS PUÑOS CON ABERTURAS DE 20 CM. CON ABULLONADO EN ALGODÓN BLANCO, ADORNADO CON CINTAS NEGRAS Y 2 BORLAS DE LANA. SIN FORRAR. ABERTURA EN C.D. CON BOTÓN Y CREMALLERA.

- CHALECO DE DE RASO ROJO EN DELANTERO Y TAFETÁN TORNASOLADO MORADO EN ESPALDA Y PIEZA EN DELANTERO, ESCOTE EN 'V', ADORNADO CON BIES DE ALGODÓN NEGRO EN CONTORNOS, ESPALDA CON TRABILLA ANCHA DEL MISMO TEJIDO CON OJETES Y CORDÓN. ABERTURA EN C. D. CON 6 BOTONES NEGROS, FORRADO CON FORRO AZUL.

- CORBATA TIPO CORBATÍN DE CREPE CON NUDO COSIDO, CIERRE DE AUTOMÁTICO EN CENTRO ESPALDA.

- FAJA DE TAFETÁN DE 2 METROS 74 CM. POR 14,5 CM. CON CIERRES DE AUTOMÁTICOS.

Pág. 1/4

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura

FICHA DEL TRAJE

0212201001

Nombre de la producción: AIRES DE VILLA Y CORTE (Unidad: BNE)

Tipo: CIVIL Sexo:Hombre Talla: M Talla Calzado:

Fecha de alta: 22-04-2005 Fecha de baja:

- CHAQUETILLA CON TRABAJO DE ALMAZUELAS DE LOS MISMOS TEJIDOS DEL CHALECO Y TALEGUILLA, SIN CUELLO CON MEDIA SOLAPA CON FORMA Y CODERAS DE OTOMÁN BLANCO, DELANTERO Y TEJADILLOS DE TERCIOPELO TORNASOLADO NEGRO, MANGAS DE TERCIOPELO ROJO Y ESPALDA DE TAFETÁN MORADO Y PIEZA CENTRAL DE ESPALDA DE RASO ROJO, ADORNADO CON CINTA DE SEDA NEGRA Y CON BIES DE ALGODÓN EN CONTORNOS. ABERTURA EN CENTRO ESPALDA DE 11 CM. Y ABERTURA EN CENTRO DELANTERO SIN CIERRES. FORRADO CON TAFETÁN TORNASOLADO MORADO.

- CAPA DE LANA, CAPA CASI COMPLETA, CUELLO TIRILLA DE 3,5 CM. COSTURA EN CENTRO ESPALDA CON LARGO DE 137, 5 CM., VISTAS DE TERCIOPELO ROJO Y CIN CIERRES.

Observaciones

Traje que consta de 12 prendas, del figurín D021220101-02, se completa con chapines inventariados en 0212201031.

Intérpretes

Nombre	Rol	Personaje	Parte de la obra
	CUERPO DE BAILE	HOMBRE	1º y 5º movimiento

Adaptaciones	Fechas
Añadida pieza en culera y entrepierna de taleguilla para dar volumen y sustituir el tejido dañado en costuras cambiada la goma de rodilla, añadida pieza en mangas para alargar, antes se lavan los puños y forro, poner en la faja anclaje (presilla de hilo) para unir al botón del chaleco. Realizados unos pantalones nuevos nº 2 en octubre 2006 por no quedar suficientemente actos los nº 1 para la talla del color de las mangas de la chaqueta, cambiada la peineta blanca interior de la redecilla por una de color marrón 23-10-06. Readaptado por cambio de talla, sacada costura de centro espalda desde cintura a tiro 3 cm. en disminición 14-01-08, chaleco: zurcida a mano la espalda costado izquierdo con sisa. faja: zurcido a mano zona de corchetes hembras 23-06-08. Readaptado por cambio de talla sacado 2 cm. en costados el chaleco la faja cosidos los automáticos de nuevo para ensanchar el contorno cintura, pantalón sacar de ancho por centro espalda y perneras 01-04-09,cosido a tocado 4 cangrejos y quitar las presillas laterales 08-01-10, mallas muy zurcidas en el talón 9-04-10.	12-09-2006

Nombre	Rol	Personaje	Parte de la obra
	CUERPO DE BAILE	HOMBRE	1º y 5º movimiento

Adaptaciones	Fechas
Readaptado 09-05-06 movidas costuras para ensanchar el chaleco en costados, alargados tirantes, fijar faja a chaleco con automáticos, mover corchetes para ensanchar y coser 4 ballenas, coser piquetes en el pantalón hechos en anteriores movimientos de costura el 22-04-05.	28-02-2005 12-09-2006

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura

FICHA DEL TRAJE

0212201001

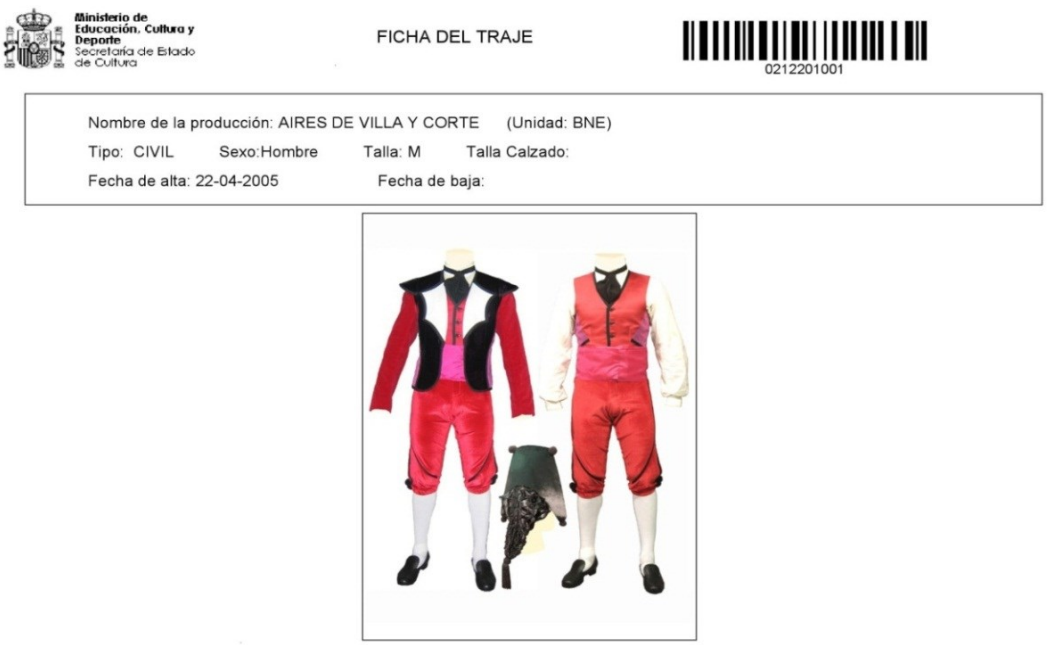
Nombre de la producción: AIRES DE VILLA Y CORTE (Unidad: BNE)

Tipo: CIVIL Sexo:Hombre Talla: M Talla Calzado:

Fecha de alta: 22-04-2005 Fecha de baja:

Acciones y Estados

Tipo de cambio	Fecha	Descripción
Otra acción	01-01-2000	ETIQUETADO FOTOGRAFIADO NO FOTOGRAFIADA LA CAPA ENFUNDADO GUARDADO EN VERTICAL EL TRAJE Y EN HORIZONTAL EL SOMBRERO
Otro estado	01-01-2000	-TRAJE REALIZADO POR GONZALEZ EN MARZO 2005 POR 2.040 EUROS MAS IVA = 2.366,40, PANTALÓN Nº 2 220,40 EUROS IVA INCLUIDO EN OCTUBRE 2006. NO INCLUIDOS LOS ZAPATOS EN EL PRECIO. -LOS ZAPATOS SE ENCUENTRAN INVENTARIADOS EN 0212201031. -SE CAMBIAN LAS MEDIAS POR UNAS NUEVAS Y UN COSTE DE 37 ? UNIDAD IVA INCLUIDO. -COSIDO EN LA REDECILLA, AUTOMÁTICOS EN BORLA Y EN CHAQUETILLA HOMBRO IZQUIERDO Y 3 CINTAS DE ALGODÓN EN EL INTERIOR PARA LAS HORQUILLAS, 7 ABRIL 2005. COSIDA GOMA DE OJAL A HOMBRO DE CHAQUETILLA PARA PASAR POR LA BORLA DE REDECILLA AGOSTO 2005. -COSIDOS AUTOMÁTICOS Y CORCHETES EN LA FAJA PARA AJUSTAR A CINTURA Y EVITAR EL USO DE IMPERDIBLES, ABRIL 2005. MOVIDOS PARA ESTRECHAR EN AGOSTO 2005. - ENSANCHADO PANTALÓN MOVIDAS COSTURAS INTERIOR AL BORDE 22-04-05. -COSIDOS 3 OJALES CON TORZAL EN TRABILLA DE ESPALDA DE CHALECO 13-12-05 --LAVADA LA CAMISA, TALEGUILLA, CORBATA Y MALLAS 06-05-05. --LAVADO EN SEDE CAMISA, MALLAS, TALEGUILLA, CHALECO A MANO CON VINAGRE Y CENTRIFUGADO EN LAVADORA, TOCADO DE RED, CORBATA, Y FAJA 9-12-05. 13-02-06. -ZURCIDO EL CHALECO EN COSTADO IZQUIERDO 15-02-06. -READAPTADO EL TRAJE A [illegible] 09-05-06 MOVIDAS COSTURAS PARA ENSANCHAR EL CHALECO EN COSTADOS, ALARGADOS TIRANTES, FIJAR FAJA A CHALECO CON AUTOMÁTICOS, MOVER CORCHETES PARA ENSANCHAR Y COSER 4 BALLENAS .COSER PIQUETES EN EL PANTALÓN HECHOS EN ANTERIORES MOVIMIENTOS DE COSTURA EL 22-04-05. -ADAPTADO A ANTONIO CORREDERAS EN SEP. 2006, AÑADIDA PIEZA EN CULERA Y ENTREPIERNA DE TALEGUILLA PARA DAR VOLUMEN Y SUSTITUIR EL TEJIDO DAÑADO EN COSTURAS CAMBIADA LA GOMA DE RODILLA, AÑADIDA PIEZA EN MANGAS PARA ALARGAR, ANTES SE LAVAN LOS PUÑOS Y FORRO.PONER EN LA FAJA ANCLAJE(PRESILLA DE HILO) PARA UNIR AL BOTÓN DEL CHALECO. -REALIZADOS UNOS PANTALONES NUEVOS Nº 2 EN OCTUBRE 2006 POR NO QUEDAR SUFICIENTEMENTE ACTOS LOS Nº 1 PARA LA TALLA DE [illegible] DEL COLOR DE LAS MANGAS DE LA CHAQUETA. -CAMBIADA LA PEINETA BLANCA INTERIOR DE LA REDECILLA POR UNA DE COLOR MARRÓN 23-10-06. -READAPTADO EL TRAJE PARA EL MISMO BAILARÍN POR CAMBIO DE TALLA [illegible], SACADA COSTURA DE CENTRO ESPALDA DESDE CINTURA A TIRO 3 CM. EN DISMINICIÓN 14-01-08. CHALECO: ZURCIDA A MANO LA ESPALDA COSTADO IZQUIERDO CON SISA. FAJA: ZURCIDO A MANO ZONA DE CORCHETES HEMBRAS 23-06-08. -READAPTADO A [illegible] POR CAMBIO DE TALLA SACADO 2 CM. EN COSTADOS EL CHALECO LA FAJA COSIDOS LOS AUTOMÁTICOS DE NUEVO PARA ENSANCHAR EL CONTORNO CINTURA, PANTALÓN SACAR DE ANCHO POR CENTRO ESPALDA Y PERNERAS 01-04-09 -COSIDO A TOCADO 4 CANGREJOS Y QUITAR LAS PRESILLAS LATERALES 08-01-10 -MALLAS MUY ZURCIDAS N EL TALÓN 19-04-10


Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura

FICHA DEL TRAJE

0212201001

Nombre de la producción: AIRES DE VILLA Y CORTE (Unidad: BNE)
Tipo: CIVIL Sexo:Hombre Talla: M Talla Calzado:
Fecha de alta: 22-04-2005 Fecha de baja:

Figura 70. Ficha correspondiente a todas las piezas que componen el 1º traje de *Aires de Villa y Corte* con sus pertinentes códigos de barras.

Sería muy interesante tomar como ejemplo este trabajo del Departamento de Regiduría del BNE para hacer unos fondos de vestuario en los CPDA, inventariados, bien conservados y catalogados por estilos y obras, lo que supondría, a medio y largo plazo, una inversión rentable de interés académico y cultural.

1.3.3. Evolución del vestuario teatral del BNE

1.3.3.1. La indumentaria escénica en la historia del BNE. Recorrido por sus obras

Para hacer un recorrido por las diferentes obras del BNE a lo largo de sus 40 años de existencia, es necesario tener en cuenta que el uso del vestuario ha cambiado desde el punto de vista de las necesidades de los diferentes coreógrafos. Estas exigencias varían en función de que la obra tenga argumento o no, pues las obras que lo tienen requieren una documentación previa acerca de la época, los personajes, etc. mientras que si son sin argumento, el concepto puede ser más abstracto. También hay que tener en cuenta el estilo de la obra, si pertenece al Flamenco, la Danza Estilizada, la Escuela Bolera o el Folclore. Considerando estas premisas se realizan las siguientes tablas, de elaboración propia, que aglutinan la mayoría de las obras realizadas a lo largo de este período (con argumento y sin argumento), con referencias a los diseñadores de vestuario, coreógrafos y direcciones artísticas (Tablas 21 y 22).

Tabla 21
Principales obras con argumento del BNE

Obras con argumento	Coreografía	Figurines/Vestuario	Dirección Artística
Bodas de sangre (1979) El Rango (1979)	Antonio Gades Rafael Aguilar	Francisco Nieva Rafael Aguilar	Antonio Gades
El Sombrero de tres picos (1981) El Amor brujo (1981) Retrato de mujer (1981) Don Quijote (1982)	Antonio Ruiz Soler Antonio Ruiz Soler Rafael Aguilar Luisillo	Pablo Picasso José Caballero Rafael Aguilar Roberto Carpio	Antonio Ruiz Soler
Medea (1984)	José Granero	Miguel Narros	María de Ávila
Los Tarantos (1986) El Sombrero de tres picos (1986) Don Juan (1989)	Felipe Sánchez José Antonio José Antonio	Candy Román Pablo Picasso Miguel Narros	José Antonio
Cuentos del Guadalquivir (1994) La Gitanilla (1996)	José Granero José Granero	José Granero Miguel Narros	Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia
La Celestina (1998) Carmen (1999)	Ramón Oller José Antonio	Montse Amenós Sonia Grande	Aida Gómez
Fuenteovejuna (2001)	Antonio Gades	Pedro Moreno	Elvira Andrés
El Loco (2004) El Café de Chinitas (2005) El Sombrero de tres picos (2005) El Corazón de piedra verde (2008) Negro Goya (2011)	Javier Latorre José Antonio José Antonio José Antonio José Antonio	Jesús Ruiz Yvonne Blake Dalí/Yvonne Blake Yvonne Blake Sonia Grande	José Antonio
Electra (2017)	Antonio Ruz	Rosa García Andújar	Antonio Najarro

En las obras con argumento (muchas de ellas basadas en la literatura), el vestuario es fundamental, pues a través de él se identifican los personajes, se les otorgan sus características propias, se contextualiza la acción en el tiempo y en el espacio, etc. por lo tanto, en todas ellas, su aportación es significativa. A continuación recogemos ejemplos del uso del vestuario en algunas de estas obras.

En el caso de *Bodas de sangre*, de Antonio Gades, el sencillo vestuario adquiere una entidad trascendental que ha hecho de esta obra un icono en la historia de la Danza Española. Fue creada en 1974 y posteriormente Antonio Gades la incorporó al repertorio del BNE en 1979. Francisco Nieva fue el responsable del espacio escénico y los figurines, creando un ambiente que trasladaba al espectador a la Almería de 1928, lugar en el que transcurrieron los hechos narrados por Lorca en su obra homónima. El austero vestuario de *Bodas de sangre* pretende enfatizar la dignidad dramática de los distintos personajes. La figura de la Novia siempre aparecía vestida de blanco, y los hombres se presentaban con trajes de pana, chalecos, camisas blancas, fajín y sombrero. El resto de mujeres vestían trajes lisos o estampados en tonos ocres, simbolizando la

aridez de la tierra almeriense, así como mantillas, tradicionalmente usadas para asistir a bodas y otros actos solemnes.

En cuanto a la obra *Retrato de mujer* (1981) de Rafael Aguilar[14], supuso una aportación muy contemporánea para la época, pues el protagonista masculino emergía vestido solo con un slip color carne, aunque la intención de Aguilar, que también diseñó el vestuario, era que apareciera completamente desnudo. La mujer exhibía un sencillo vestido, dejando pues el protagonismo a la expresividad corporal. En estos detalles se apreciaba ya su intención renovadora de la Danza Española y el Flamenco.

El caso de *El Sombrero de tres picos* tiene la peculiaridad de convertirse por sí mismo en un importante reclamo para el público, por el prestigio que tenían todos los actores participantes de esta obra legendaria, como eran: Pedro Antonio de Alarcón, Manuel de Falla, Pablo Picasso y Antonio Ruiz Soler. El contemplar la escenografía y el vestuario diseñados por el pintor malagueño, supone para el público el disfrute de una auténtica obra de arte.

La obra *Don Juan* creada por José Antonio en 1989, fue la primera ocasión en la que el BNE representó una obra con la duración de un espectáculo completo, dividido en dos partes. La labor del diseñador del vestuario Miguel Narros fue complicada por la cantidad de personajes que intervenían en las distintas escenas, lo que requería diferentes atuendos. Había más de 60 personas en escena y algunos bailarines lucían varios trajes, los cuáles se inspiraban en las cuatro estaciones, y hacían alegorías a la vegetación, los frutos, aves, etc. Narros intentó captar con este vestuario el espíritu de lo español e incluir toda la simbología que rodeaba al mito de Don Juan.

La Celestina (1999) de Ramón Oller con diseños de Montse Amenós, supuso una gran innovación en el vestuario y en la concepción de la danza, que rompía con el tratamiento clásico a través de la danza-teatro.

En la versión de *Carmen* (1999) de José Antonio, destacó una estética novedosa respecto a otras versiones estrenadas hasta entonces. Sonia Grande aportó un estilo elegante cercano al musical, incorporando brillos y lentejuelas en los vestidos, todo

[14] Rafael Aguilar (1929-1995) fue un destacado bailarín y coreógrafo renovador de la Danza Española y el flamenco. Se formó en Sadler´s Ballet de Londres, pero pronto inició en España su colaboración con las grandes figuras del momento como Marienma , Antonio, etc. y con el BNE.

quedaba impregnado del espíritu de Carmen, el vestuario transmitía femineidad, sensualidad, tragedia, vitalidad…

Para el montaje de la coreografía *El loco* (2004) de Javier Latorre, se contó con Jesús Ruiz como diseñador de vestuario. Se trataba de un ballet basado en hechos reales acerca de la vida de Félix Gómez, un bailaor atrapado en su genialidad artística que falleció finalmente en un sanatorio. Para transmitir esta dura realidad, el diseño del atuendo de los enfermos mentales del sanatorio transmitía un aspecto descuidado y moribundo acorde con la coreografía de Latorre. En cambio, el personaje femenino de *La dama Blanca* encarnaba la forma de la mujer hermosa que entiende al protagonista demente, lo consuela y se compadece, presentándose envuelta en gasas y cintas deshechas, como metáfora de su fragilidad.

El Café de Chinitas de José Antonio (2005) es una prueba de la capacidad de expresión que tiene el vestuario teatral. Su diseñadora Yvonne Blake se basó en las pinturas de Dalí, y contextualizó la obra en los años veinte. El vestuario resultó ser muy innovador, y cargado de fuerza como el poema lorquiano en el que se inspira. Los detalles de los trajes eran distintos en todos y fácilmente se reconocían los dibujos alegóricos a Dalí: rosas sangrantes, labios rojos, pestañas, pianos, mariposas, etc.

En 2008 se estrenó *El corazón de piedra verde* de José Antonio, inspirada en la obra homónima de Salvador de Madariaga. El vestuario también corrió a cargo de Yvonne Blake. En la obra aparecían personajes de dos culturas: la española de finales del siglo XV y la azteca localizada en México. La dificultad que entrañaba representar mediante el vestuario a culturas tan diversas la solucionó Blake diseñando una serie de trajes básicos para toda la compañía, y añadiéndoles complementos en función del personaje representado, con el fin de seguir las directrices que le dio José Antonio acerca de que la estética vestimentaria debía ser sencilla, limpia, a la vez que abstracta y moderna.

La última obra con argumento hasta la fecha, ha sido Electra (2017) de Antonio Ruz con diseño de vestuario de Rosa García Andújar. En este caso, la tragedia griega se traslada a la España rural actual y esto se traduce en un vestuario de folclore estilizado, caracterizado por la elegancia y la versatilidad, pues algunas piezas asumen diferentes funciones (por ejemplo, las faldas de las campesinas en ocasiones son usadas como mantos sobre la cabeza). Se trata de una indumentaria genérica, que alude a una España

rural sin identificar, sin contextualizar, pues la acción podría ocurrir en Castilla, en Extremadura o en Andalucía.

Tabla 22
Principales obras sin argumento del BNE

Obras sin argumento	Coreografía	Figurines/Vestuario	Dirección Artística
Fantasía Galaica (1979)	**Antonio Ruiz Soler**	**Carlos Viudes**	**Antonio Gades**
Flamenco I (1979)	Antonio Gades, El Güito, Paco Fernández		
Diez Melodías vascas (1979)	Marienma	Liliane de Lees, Víctor María Cortezo	
Fandango (1979)	Marienma	Víctor María Cortezo	
Concierto de Aranjuez (1979)	Pilar López		
Flamenco II (1979)	Antonio Gades, Paco Fernández	Carlos Viudes	
Allegro de concierto (1980)	Antonio Ruiz Soler	Mabel Jr.	**Antonio Ruiz Soler**
Puerta de Tierra (1980)	Antonio Ruiz Soler	Carlos Viudes	
Cancela (1980)	José Antonio	José Granero	
Flamenco (1980)	Antonio Ruiz Soler		
Eritaña (1981)	Antonio Ruiz Soler	Carlos Viudes	
Sonatas (1982)	Antonio Ruiz Soler	José Caballero	
Almería (1982)	Antonio Ruiz Soler	José Caballero	
Zapateado (1982)	Antonio Ruiz Soler		
Flamenco (1983)	Manuela Vargas, Paco Romero		**María de Ávila**
Danza y tronío (1984)	Mariemma,	Juan Gutiérrez	
Ritmos (1984)	Alberto Lorca	Pin Morales y Román Arango	
Seis Sonatas para la reina de España (1985)	Ángel Pericet	Ramón Ivars	
Laberinto (1985)	José Antonio	Pedro Moreno	
Danza IX (1985)	Victoria Eugenia	Emilio Burgos	
Doña Francisquita (1985)	Alberto Lorca	Emilio Burgos	
Alborada del gracioso (1985)	José Granero		
Flamenco (1986)	Martín Vargas, Merche Esmeralda, José Antonio…		**José Antonio Ruiz**
Bolero (1987)	José Granero	José Granero	
Zarabanda (1988)	José Antonio	Pedro Moreno	
Homenaje (1988)	Felipe Sánchez	Andrea D'Odorico	
Fandango de Soler (1988)	José Antonio	Pedro Moreno	
Soleá (1988)	José Antonio	Pedro Moreno	
Chacona (1990)	Victoria Eugenia	Pedro Moreno	
Romance de luna (1990)	José Antonio	Pedro Moreno	
La vida breve (1992)	José Antonio	Emilio Basaldua	

Alegrías de la Lola (1993)	Adoración Carpio	Manuel Mora	**Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia**
La Oración el Torero (1994)	Victoria Eugenia	Miguel Narros	
A mi aire (1994)	Victoria Eugenia	J. de la Torre	
A Ritmo y a compás (1994)	Currillo, Mila de Vargas	Pedro Moreno	
Leyenda (1994)	José Granero	José Granero	
Antar (1994)	Lola Greco	Pedro Moreno	
Bailaora (1995)	Ciro	Justo Robles Salao	
Concierto de Málaga (1996)	Manolo Marín	Manuel Mora	
Intermedio de Goyescas (1996)	Victoria Eugenia	Pedro Moreno	
Romance (1996)	Pedro Azorín, Juanjo Linares	Juanjo Linares	
Grito (1997)	Antonio Canales	Pedro Moreno	
Luz de alma (1998)	Javier Latorre	Aída Gómez	**Aida Gómez**
Mensaje (1998)	Aida Gómez	Aida Gómez	
Silencio Rasgado (1998)	Aida Gómez		
A mi niña Manuela (1998)	Eva La Yerbabuena		
Poeta (1998)	Javier Latorre	Luis Devota y Modesto Lomba	
Sevilla (1999)	Aida Gómez		
Oripandó (1999)	Aida Gómez	Aida Gómez y Mª Jesús García	
A ciegas (1999)	Antonio Canales	Rosa García Andújar	
Semblanzas (1999)	Aida Gómez	Rosa García Andújar	
Nereidas (2000)	Antonio Najarro	Miguel Crespi	
Estamos solos (2000)	José Granero	José Granero	
Concierto de Aranjuez (2001)	Pilar López	Víctor María Cortezo, Pedro Moreno	**Elvira Andrés**
Mujeres (2001)	Elvira Andrés	Elvira Andrés	
De Azabache y plata (2002)	Mayte Bajo	Choni Martín	
Entreverao (2002)	Manolete	Pedro Moreno	
Estampío (2002)	Pacita Tomás y Joaquín Villa, Elvira Andrés	Manuel Mora	
Mareas (2002)	Florencio Campo y Teresa Nieto	Ana Garay	
Ilusiones F.M. (2002)	María Pagés	Rosa García Andújar	
Colores (2004)	Elvira Andrés	Adame	
Aires de Villa y Corte (2005)	José Antonio	Yvonne Blake	**José Antonio**
La leyenda (2005)	José Antonio	Pedro Moreno	
Dualia (2007)	Ángel Rojas y Carlos Rodríguez	Rosa García Andújar	
Caprichos (2007)	Fernando Romero	Sonia Grande	
Cambalache (2007)	Antonio Canales	Yvonne Blake	
Córdoba (2009)	José Antonio	Miguel Narros	
Rumores de la Caleta (2009)	José Antonio	Yvonne Blake	

Ángeles caídos (2012)	Rafaela Carrasco, Rocío Molina, Olga Pericet, Javier Latorre, Manuel Liñán y Rubén Olmo	Macarena Mico	**Antonio Najarro**
Jota de la Dolores (2012)	Pilar Azorín	Fondos BNE	
Paso a Cuatro (2012)	Antonio Ruiz Soler	Fondos BNE	
Suite Sevilla (2012)	Antonio Najarro	Antonio Najarro	
Sorolla (2013)	Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro	Nicolas Vaudelet	
Bolero (2014)	Rafael Aguilar	Nicolas Vaudelet	
Soleá del Mantón (2015)	Blanca del Rey	Yaiza Pinillos	
Alento (2015)	Antonio Najarro	Teresa Helbig (ACME)	
Zaguán (2015)	Mercedes Ruiz, La Lupi y Marco Flores	Yaiza Pinillos	
Homenaje a Antonio Ruiz Soler (2016)	Antonio Ruiz Soler	Vicente Viudes, José Antonio Arroyo, Pablo Picasso	
Gala Homenaje a Marienma (2017)	Marienma	Vitín Cortezo, Juan Gutiérrez Reynolds, Pedro Moreno	
Gala 40 Aniversario BNE ((2018)	Antonio Ruiz Soler,Pilar López,Antonio Gades,Juanjo Linares,Alberto Lorca, Victoria Eugenia, José Antonio, Antonio Najarro, Manuel Liñán	Vicente Viudes, Pedro Moreno,Carlos Viudes,Nicolas Vaudelet, Pin Morales, Román Arango, Yaiza Pinillos	
Eterna Iberia (2019)	Antonio Najarro	Yaiza Pinillos	

Respecto a las obras sin argumento, dependiendo de la idea o concepción abstracta del coreógrafo y de la estética que busque, así como del estilo de danza que predomine en el montaje, el vestuario ayudará a identificar el mismo e incluso a contextualizar la obra temporal y geográficamente. El vestuario ha ido variando a lo largo de estos años, respondiendo sobre todo a las necesidades interpretativas y de movimiento.

De entre las obras arriba expuestas es necesario destacar la innovación que supuso *Ritmos* (1984) en cuanto al uso del vestuario en la Danza Española. A partir de este montaje todo cambió en la concepción estética de la danza en España. La idea coreográfica de Lorca, en esta pieza de danza estilizada, se aproxima a la elegancia y sutilidad de los bailes de salón, y así queda plasmado en el vestuario diseñado por Morales y Arango, en el corte, el vuelo, y el tejido de los vestidos femeninos, así como en el diseño del calzado. La amplitud vaporosa de las faldas en todo su conjunto, crearon una estética innovadora en la danza española (Figura 71).

Figura 71. Imagen de escena de *Ritmos* de Alberto Lorca recuperado el 02 de febrero de 2019 de http://balletnacional.mcu.es/temporada/fotos/ritmos-galeria.

Teniendo en cuenta todos los figurinistas que han trabajado para el BNE se puede decir que los dos que han aportado más novedades y estéticas interesantes a las obras han sido Miguel Narros y Pedro Moreno. Ambos han tenido una gran trascendencia en el mundo de las artes escénicas en general como renovadores de los conceptos teatrales, creando las señas de identidad que han marcado una impronta en el diseño de vestuario para el BNE.

1.3.3.1. Evolución del vestuario teatral del BNE a través de cuatro obras significativas: El Sombrero de Tres Picos, Grito, Sorolla y Alento

Al tratarse de una cantidad ingente de obras y vestuario, se ha decidido acotar el análisis a cuatro obras representativas de los estilos dancísticos de la Danza Española correspondientes a las diferentes etapas del BNE. Para realizar la elección de estas obras se ha tenido en cuenta la utilización del vestuario en la obra original, y en su reposición si la hubiere. Las producciones objeto de estudio son: *El Sombrero de Tres Picos, Grito, Sorolla y Alento.*

A continuación se detallan los motivos de elección de estas obras:

El Sombrero de Tres Picos con diseños de vestuario de Pablo Picasso

a. Se trata de una obra de gran interés histórico y artístico debido a la realización de los figurines y de la escenografía por parte de Pablo Picasso, llegando a considerarse estos trajes como verdaderas obras de arte danzantes o cuadros en movimiento. Por otro lado, está el valor de la composición musical de la mano de un gran músico nacionalista como es Manuel de Falla, y el hecho de que se basa en la obra *El sombrero de tres picos* del universal Pedro Antonio de

Alarcón. Estos motivos artísticos e históricos de peso justifican que, a pesar de reponerse la obra al cabo de los años, e incluso cambiando la coreografía, se mantenga el mismo vestuario original.

b. En esta producción impera la danza estilizada con la impronta del personal estilo de Antonio Ruiz Soler. Nos ha parecido interesante ver cómo se desenvuelve el vestuario en función del tipo de danza que se ejecuta, y en este caso en un ballet con argumento.
c. Es una obra que pertenece a la primera etapa del Ballet Nacional (principios de los años 80), bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler. Se pretende observar obras en distintas etapas de la historia del BNE para poder abordar convenientemente la evolución del vestuario (Figura 72).

Grito

a. En esta obra el vestuario ha experimentado una modificación con el paso del tiempo. En la reposición de esta producción en la temporada 2013/2014 del BNE, se han sustituido los trajes de mujeres por unos figurines nuevos, el motivo será uno de los objetos de estudio en este trabajo.
b. Predomina el estilo flamenco.
c. Pertenece a la etapa del BNE bajo la dirección de Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia, en los años 90 (Figura 73).

Sorolla

a. En esta obra se crea vestuario nuevo, en otras ocasiones se transforma el ya existente, y en otras piezas se reutiliza vestuario de los fondos del BNE.
b. Predomina el Folclore, aunque también se incluyen piezas de Escuela Bolera, Danza Estilizada y Flamenco.
c. Pertenece a la última etapa del BNE bajo la dirección de Antonio Najarro (Figura 74).

Alento

a. En esta obra el diseño de vestuario se realiza por Teresa Helbig, respondiendo al convenio que firmaron la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME) con la Compañía Nacional de Danza (CND), el Ballet Nacional de España (BNE) y el Instituto Nacional de las Artes y la Música (INAEM), cuyo objetivo fue fomentar la creación, promoción y difusión de las artes escénicas y musicales en relación con el diseño de moda español. Se trata de un vestuario totalmente nuevo diseñado para esta obra en concreto y con este propósito de difundir nuestro patrimonio cultural.
b. Predomina la Danza Estilizada, como la evolución propia de la danza española a lo largo del siglo XX y XXI.
c. Es una de las últimas producciones del BNE en la que se presenta una mayor evolución artística y estilística (Figura 75).

Figura 72. Foto de escena de *El Sombrero de Tres Picos*, 2016. Fuente: BNE.

Figura 73. Foto de escena de *Grito*, 2014. Fuente: BNE.

Figura 74. Foto de escena de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 75. Foto de escena de *Alento*, 2015. Fuente: BNE.

Una vez se han presentado las obras a analizar y la justificación de su elección se realiza un análisis de cada una desde el punto de vista del uso del vestuario.

i.El Sombrero de Tres Picos

- *Historia*

El Sombrero de Tres Picos se estrenó el 22 de julio de 1919 en el *Teatro Alhambra* de Londres, con música de Manuel de Falla, coreografía de Leónide Massine y decorados, telón y vestuario diseñados por Pablo Picasso.

Esta obra fue el fruto de un extenso período de preparación de tres años, por parte de los Ballets Rusos de Diaghilev. Se gestó durante su visita a España en 1916 cuando acudieron invitados por Alfonso XIII. En un principio, Diaghilev y Massine tomaron contacto con la música española, admiraban a Manuel de Falla y lograron conocerlo. Quedaron entusiasmados con la composición *El corregidor y la molinera* que Falla realizó para la compañía del matrimonio Martínez Sierra en 1917, basándose en la obra *El Sombrero de Tres Picos* de Pedro Antonio de Alarcón. Ambos animaron a Falla a escribir un ballet completo a partir de esta partitura, y es así como los tres creativos comenzaron a colaborar en este proyecto que vería la luz en 1919. Para la preparación del mismo, a instancias de Falla, realizaron un viaje por varias ciudades del sur de España con el fin de ahondar en el folclore y la cultura autóctona para impregnar en la obra el espíritu hispánico. La trama giraba en torno a un triángulo amoroso entre un molinero, su esposa y el gobernador de la ciudad, en el que se vislumbraba la diatriba política. Para la creación musical Falla se inspiró en temas populares, de hecho en la obra se pueden identificar, la farruca, las sevillanas, el fandango y la jota (García-Márquez, 1993).

Picasso fue llamado por Diaghilev en 1919 para participar en los diseños de escenografía y vestuario de esta obra. Picasso siempre fue un amante de la danza, encontraba un gran interés por pintar el cuerpo en movimiento. A lo largo de su trayectoria artística fueron muchas las incursiones en este mundo, como los bocetos sobre las bailarinas de can-can francés que realizó en los cabarets de París entre 1899 y 1901, o su colaboración (también con Diaghilev) en el Ballet *Parade* (1917), en el que renovó la relación que existía entre danza y pintura. Desde entonces invirtió esta relación considerando que el diseñador de vestuario no tenía que adaptarse siempre a la coreografía, sino que el coreógrafo también debía integrar la coreografía en la escena. Era tal la preponderancia que Picasso otorgaba a la escenografía y el vestuario en el contexto de la obra, en aras de un *espectáculo total,* que sugirió a Falla la creación de

una obertura para el momento de la aparición del telón, propuesta aceptada amablemente por el autor (García-Márquez, 1993).

En *El Sombrero de Tres Picos*, Picasso tuvo en cuenta los cuerpos y los movimientos de los bailarines, hasta el punto que el vestuario de la molinera, papel realizado por la bailarina Tamara Karsavina, quiso diseñarlo sobre ella. Por consiguiente, fue a verla ensayar, realizando finalmente un atuendo simbólico o alegórico de la indumentaria tradicional (Auclair, 2018).

El vestuario, en general, tuvo una inspiración goyesca y hacía un guiño a las diferentes regiones españolas. En el caso de los protagonistas, los molineros, los trajes eran sobrios en yuxtaposición a la explosión de colorido de la indumentaria del cuerpo de baile que se fusionaba con la escenografía, a través de un vestuario tridimensional, lleno de dibujos geométricos y colores vivos, que alcanza en la jota final su máximo apogeo, significando el espíritu festivo del folclore. A partir de esta colaboración, Picasso comienza una etapa más clasicista, alejada del cubismo y la experimentación anterior.

El prolífico trabajo desarrollado por Picasso durante la preparación de esta obra supuso la realización de unas 58 obras sobre papel, incluyendo bocetos definitivos sobre los que se realizó el vestuario y el decorado. Picasso seleccionó 32 de estos para su reproducción en láminas. Se realizó una edición con una tirada de 250 ejemplares numerados (Quesada, 2013). En estos bocetos y trabajos preparatorios imperaba el simbolismo y la estilización del costumbrismo tradicional de la época en la que se desarrollaba la obra literaria (principios del siglo XIX). Igualmente quiso dejar constancia del carácter español de la obra, lo que intentó representar también, mediante la inclusión entre los figurines de un picador y un torero (a pesar de que estos personajes no se incluían en los libretos para el ballet, basados en la obra de Alarcón) (Hellín, 2016). En estos se limitaban a mencionar a los numerosos vecinos espectadores de la acción dramática, sin embargo, Picasso hizo un despliegue de prototipos vestimentarios populares, que supusieron un desafío para él, por la gran cantidad de personajes que ilustra de diferentes estamentos, caracteres y clases sociales. Incluyendo al picador y al torero, recurre a uno de sus temas predilectos desde 1900, colocando a la corrida de toros en el corazón del ballet.

Picasso concibe la obra como un cuadro en movimiento, y se preocupa de la concatenación de los elementos escénicos, como la escenografía y el vestuario con la coreografía y la música, basándose en el espíritu *Wagneriano* de *obra de arte total.* El pintor malagueño priorizó el sentido estético del vestuario para hacerlo confluir con la escenografía en un todo. Se basó más en lo visual que en el simbolismo narrativo de los trajes, al contrario de lo que hizo en *Parade.*

En la coreografía Massine intentó hacer confluir el folclore español y la técnica clásica. Para ello se propuso conocer la dinámica y el estilo de la danza española en todas sus formas. El encargado de introducirlo en la idiosincrasia del flamenco y del baile español fue el famoso bailaor Félix Fernández García. Éste se implicó tanto en los ensayos en Londres con el carácter de la obra, que se convenció de que él mismo interpretaría el papel del molinero. Sin embargo, cuando tuvo conocimiento de que ese papel lo realizaría el propio Massine, sufrió enajenación mental y fue ingresado en un sanatorio, desde ese momento fue apodado Félix *el loco.*

El Sombrero de Tres Picos es un ejemplo de espectáculo total, de obra completa, en la que todos los elementos que la conforman tienen un papel preponderante y una equidad estilística y artística de calidad.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España. Antecedentes*

Fue tal el éxito que obtuvo *El Sombrero de Tres Picos* tras su estreno en Londres en 1919, que muchos quisieron representar esta obra con posterioridad en el ámbito de la Danza Española, como fue el caso de Encarnación López *La Argentinita* (en 1939), Pilar López (en 1947), Ana María (en 1949), Antonio y Marienma con coreografía de Massine en el Teatro de la Scala de Milán en 1953, Antonio con su Ballet Español en 1958, Rafael de Córdova y su Compañía de Ballet Español en 1965, Joan Magriñá en 1973, Marienma y su Ballet de España en 1976, el Ballet Nacional Festivales de España en 1976, hasta llegar a la versión que se hizo en el Ballet Nacional Español en 1981 bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler y las posteriores versiones realizadas por José Antonio Ruiz en 1986 y 2005.

Se toma, pues, como antecedente de la primera inclusión de *El Sombrero de Tres Picos* en el repertorio del BNE, la versión realizada por Antonio Ruiz Soler y su Ballet Español, estrenada en el VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada el 24

de junio de 1958, en el Palacio de Carlos V. En este caso, el papel del Molinero estuvo interpretado por el propio Antonio y la Molinera por Rosita Segovia. En cuanto al vestuario, en aquella ocasión no se utilizaron los diseños de Picasso, sino que el diseño de decorados y figurines estuvo a cargo de Manuel Muntañola. Esta versión supone una extraordinaria aportación a la obra pues, al realizarse en el lenguaje de la Danza Española, el ballet adquiere su verdadero sentido, su tonalidad ibérica, ya presente en la composición de Falla y reforzada ahora por la estilización del folclore y del flamenco que aparecen en la esencia de la coreografía *Antoniana.*

La pregunta que surge, respecto al vestuario, es: ¿cómo llegan al BNE los diseños de Picasso realizados para el estreno de *El Sombrero de Tres Picos* en 1919? Respecto a esta cuestión Juan Mata en la entrevista realizada para esta investigación aporta la siguiente información:

> Este vestuario procedía del Ballet de Rafael de Córdova, aunque propiedad de Juan María Bourio, es lo que reza en el museo del Teatro de Almagro. Después de la utilización por Rafael de Córdova, El Ballet Nacional Festivales de España en el año 1976, lo utiliza en USA celebrando el centenario de Falla, coreografía de Mario la Vega (Mata, 2017).

En esta misma línea Alba (2015) al referirse en su tesis doctoral *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)* a la exposición realizada en 2008 por el Museo Nacional del Teatro denominada "Picasso y Dalí en el Teatro" (2008), para difundir el uso del traje escénico desde ópticas distintas, se refiere expresamente a los trajes de *El Sombrero de Tres Picos* mencionados anteriormente por Mata (2017), en los siguientes términos:

> Los trajes exhibidos correspondían a la versión de *El sombrero de tres picos*, llevada a cabo en 1965 por Rafael de Córdova, en el homenaje tributado a Picasso en el Festival Internacional de Toulouse. En este caso, el vestuario fue confeccionado por el taller de la Ópera de París siguiendo los bocetos realizados por el pintor malagueño para la producción de Diághilev *Le Tricorne* (1919) (Alba, 2015, p.17).

Efectivamente, el Ballet de Rafael de Córdova interpretó en varias ocasiones esta obra con los decorados y figurines de Picasso, siendo destacable la representación que menciona Alba (2015), realizada en el Festival de Messidor en Francia en un homenaje a Picasso, con la presencia del pintor malagueño. Igualmente representó esta

obra con el mencionado vestuario en Las Termas de Caracalla de Roma, en 1973, para el ballet de la Ópera de Roma (Figura 76).

Figura 76. Representación de *El Sombrero de Tres Picos* en las Termas de Caracalla de Roma, por el Ballet de Rafael de Córdova, en 1973 (para el ballet de la Opera de Roma). Recuperado el 25 de febrero de 2019 de http://www.centrodedanzarafaeldecordova.com/rafael-de-cordova/

En cuanto a las piezas utilizadas por el BNE en la versión de Antonio de 1981, puede que procedieran, como afirma Mata (2017), del Ballet Nacional Festivales de España, y que pasaran al BNE cuando éste se constituyó en 1978, como ocurrió con otras piezas de vestuario (Figura 77).

Figura 77: Detalle de Caja 53 de uno de los Almacenes de vestuario del BNE, en donde se puede leer el contenido procedente del BN Festivales de España. Fuente. BNE, 2018.

En la entrevista realizada a Juan Mata por Algar (2015) en su tesis doctoral *La Danza Española Escénica, un oficio artístico: 1940-1990*, éste alude al Ballet Nacional Festivales de España como el antecedente del BNE:

> Del *Ballet Antología* nace incluso la creación del propio Ballet Nacional de España. Porque cuando el *Ballet Antología* hace los inicios del *Ballet Nacional*, se empieza a llamar *Ballet Nacional Festivales de España*. Estaba soportado por el Ministerio de Información y Turismo y empezamos a hacer los Festivales de España con ese título,

Ballet Nacional de España, y se empezó a pagar a los bailarines por parte del ministerio. Mata (citado por Algar, 2015).

Respecto a la indumentaria inicial diseñada por Picasso utilizada por los Ballets Rusos, quedó en manos de Diáguilev en su momento, sirviendo para posteriores representaciones (Quesada, 2013). Se conservan en la Ópera de Roma algunos ejemplares, aunque no está claro si son réplicas u originales. Se pudieron admirar algunas de estas piezas en la exposición de su archivo histórico comisariada por Gianluca Farinelli, Antonio Bigini y Rosaria Gioi, que se realizó en el Museo de Roma, bajo la denominación *Artistas en la Ópera* (figura). Esta se pudo visitar desde noviembre de 2017 hasta marzo de 2018. En el Teatro Costanzi sede de la Ópera de Roma, se alberga un archivo de 60.000 trajes y 11.000 dibujos y figurines (EFE, 2017) (Figura 78).

Figura 78. Fotografía facilitada por la Ópera de Roma, mostrando piezas del vestuario de *El Sombrero de Tres Picos* diseñado por Picasso en la exposición *Artistas en la Ópera*. Fuente: EFE, 2017. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-opera-de-roma-muestra-su-archivo-artistico-piccaso-a-valentino/20000009-3441707#.

En lo referente a las maquetas, dibujos preparatorios y figurines originales de *El Sombrero de Tres Picos* se conoce que se conservan en la actualidad en el Museo Nacional Picasso de París (Piovesan, 2018). Así mismo en el Museo de la Ópera de París existen réplicas del vestuario de *El Sombrero de Tres Picos* que fueron realizadas a partir de maquetas conservadas en el Museo Picasso y la Biblioteca de la Ópera de París, y que pudieron ser admiradas en la exposición *Picasso & La Danse* (del 19 de junio al 16 de septiembre de 2018), organizada por la Biblioteca Nacional de Francia y la Ópera Nacional de París (Figura x). El teatro de la Ópera de París reprodujo el telón

de boca, el decorado y el vestuario originales, gracias a estos documentos conservados, con motivo del montaje de esta obra que realizó Lorca, el hijo de Massine, en marzo de 1992, con el bailarín Patrick Dupond como protagonista (Fundación Juan March, 1993).

Figura 79. Réplicas de vestuario de *El Sombrero de Tres Picos* diseñado por Pablo Picasso, (traje de picador y vestido para un grupo de vecinas) realizado por la Ópera de París, en la exposición *Picasso& La Danse* en la Ópera Garnier. París, 19 de agosto de 2018. Fuente: Archivo personal.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España. Versiones*

A continuación, se presenta una tabla de elaboración propia con las diferentes versiones realizadas por el BNE en las que se utilizó el vestuario diseñado por Pablo Picasso.

Tabla 23

Versiones de El Sombrero de Tres Picos con diseños de vestuario de Pablo Picasso

1º VERSIÓN POR EL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
• Coreografía: Antonio Ruiz Soler. • Música: Manuel de Falla. • Figurines y escenografía: Pablo Picasso. • Estreno: Mayo de 1981, Teatro Lope de Vega de Sevilla.
2ª VERSIÓN
• Coreografía: José Antonio. • Música: Manuel de Falla. • Figurines y escenografía: Pablo Picasso. • Iluminación: Freddy Gerlache. • Realización de vestuario: Cornejo, Ana Lacoma, González. • Estreno de la reposición: Diciembre de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.
1ª REPOSICIÓN (1ª versión)
• Motivo: 20 Aniversario del fallecimiento Antonio Ruiz Soler, espectáculo-homenaje diseñado por Antonio Najarro. • Coreografía: Antonio Ruiz Soler. • Música: Manuel de Falla. • Figurines y escenografía: Pablo Picasso. • Estreno de la reposición: 22 de junio de 2016 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, acompañado por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), dirigida por el maestro Manuel Coves, así como por los músicos del BNE.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España.* ***1º Versión con diseños de vestuario de Picasso (1981)***

Según reza el programa de mano de la actuación realizada en el Palacio de los Deportes de Madrid el 29 de mayo de 1981, se trataría de una nueva versión coreográfica realizada por Antonio Ruiz Soler, diferente a la que coreografió para su Compañía que fue estrenada en el Festival de Música y Danza de Granada en 1958 (Figuras 80, 81,82 y 83).

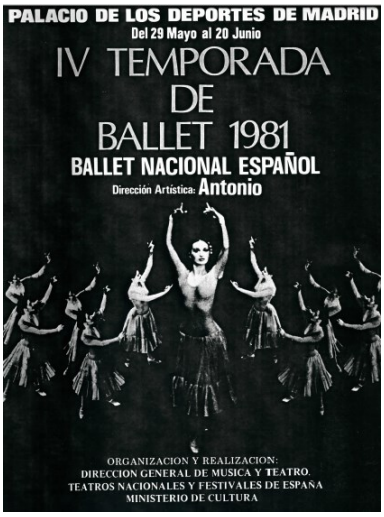


Figura 80. Programa de mano de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981.Fuente: BNE, 2018.

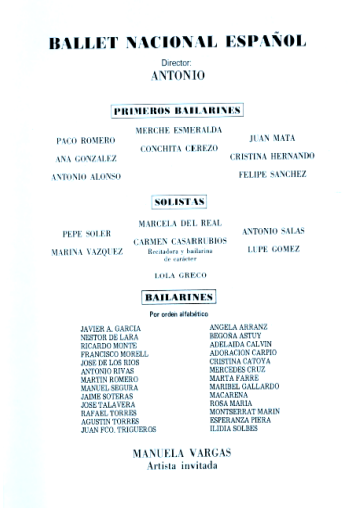


Figura 81. Interior del programa de mano (I) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981. Fuente: BNE, 2018.

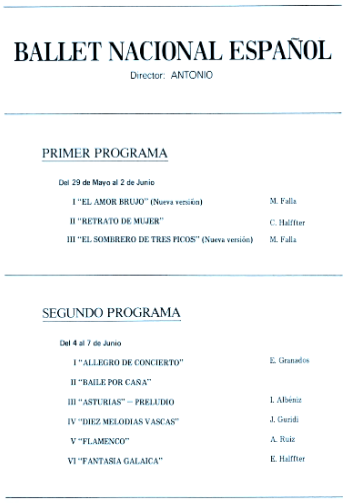


Figura 82. Interior del programa de mano (II) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981, con detalles del Programa. Fuente: BNE, 2018.

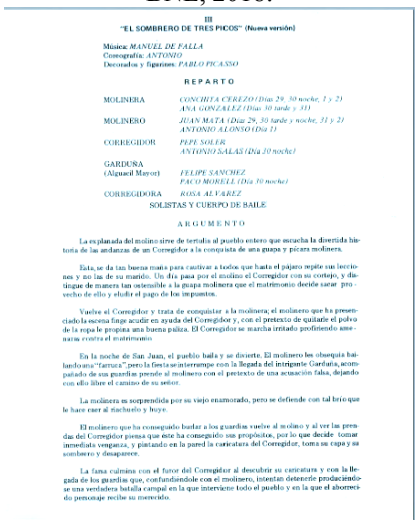


Figura 83. Interior del programa de mano (III) de *El Sombrero de Tres Picos* en 1981, con detalles del reparto. Fuente: BNE, 2018.

Esta información acerca del estreno de *El Sombrero de Tres Picos* en Madrid, el 29 de mayo de 1981, es la que también aparece en la página web del BNE en el

apartado de *Repertorio* y también en el libro *Ballet Nacional de España, 25 años*; sin embargo, en la entrevista realizada a Juan Mata (ex primer bailarín del BNE) para esta investigación, éste afirma que el estreno de esta nueva versión de Antonio de *El Sombrero de Tres Picos* se produjo en Sevilla en el Teatro Lope de Vega, en 1981.
(Mata, 2017):

> El elenco que estrena con este vestuario en el Ballet Nacional de España son Conchita Cerezo, (Molinera) Juan Mata, (Molinero), Pepín Ruiz (Corregidor) y Paco Morell (Garduña) en el teatro Lope de Vega de Sevilla en 1981, así mismo había otro elenco, Ana González, Antonio Alonso, Antonio Salas, Felipe Sánchez.

Esta información se corrobora en el libro *El vestuario en el BNE* (en donde se cita al Teatro Lope de Vega de Sevilla como el lugar del estreno en 1981) y con la *Cartelera de Espectáculos* que aparece en el periódico ABC de Sevilla del 6 de mayo de 1981, en el que se cita textualmente (Figura 84):

> Mañana se presenta en el Nacional Lope de Vega el Ballet Nacional de Antonio, con Merche Esmeralda y Manuela Vargas, junto a un importante plantel de primeras figuras. Ofrecerá dos programas distintos. La segunda parte del primero estará totalmente dedicada al flamenco. En el segundo, junto a nuevas versiones de *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* destaca el estreno mundial de Retrato de mujer de Cristóbal Halffier. (ABC, 1981, p.77)

ESPECTACULOS

MAÑANA, PRESENTACION DEL BALLET NACIONAL DE ANTONIO

Mañana se presenta en el Nacional Lope de Vega el Ballet Nacional de Antonio, con Merche Esmeralda y Manuela Vargas, junto a un importante plantel de primeras figuras. Ofrecerá dos programas distintos. La segunda parte del primero estará totalmente dedicada al flamenco. En el segundo, junto a nuevas versiones de "El amor brujo" y "El sombrero de tres picos", destaca el estreno mundial de "Retrato de mujer", de Cristóbal Halffier.

Figura 84. Cartelera de espectáculos del periódico ABC de Sevilla del 6 de Mayo de 1981, recuperado el 25 de febrero de 2019 de http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1981/05/06/077.htm.

Por lo tanto, puede deducirse que el estreno se produjo el 7 de Mayo de 1981 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, aunque en el programa de mano de la obra *Homenaje a Antonio Ruiz Soler*, realizado por el BNE, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid del 18 de junio al 3 de julio de 2016, y en el programa de mano de esta actuación en el Teatro del Generalife de Granada, el 30 de junio de 2017, se indica como fecha de estreno de esa versión de *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio, el 13 de Mayo de 1981 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Salvando una diferencia de fechas de un par de días (que se ha consultado al Departamento de Comunicación del BNE y que se está investigando sin resultados por el momento a mayo de 2019), lo que parece claro es que el estreno se produjo en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, para interpretarse posteriormente en el Palacio de los Deportes de Madrid el 29 de mayo de 1981.

Respecto al vestuario, en esta ocasión se utilizaron los diseños de Picasso, aunque se permitieron una serie de licencias con el traje de la Molinera, pues fue transformado, respecto al original. De esta manera el diseño inicial era un vestido de dos piezas, rosa y negro con encajes, con falda hasta los tobillos, y para esta ocasión se realizó un traje de una pieza, con la falda más corta y se cambiaron los colores de los volantes y el mantón. Esta transformación se realizó para aligerar el vestido y así permitir una mayor movilidad a la bailarina, ya que la coreografía de Antonio se caracterizaba por su velocidad (Hellín, 2016) (Figuras 85 y 86).

Figura 85. Figurín de Vestido de Molinera de Picasso. Fuente: BNE, reproducción del original conservado en el Musée Picasso, MP 1712, París.

Figura 86. Vestido de Molinera utilizado en las versiones de 1981 y 1986 por el BNE. Fuente: BNE.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España.* ***2ª Versión con diseños de vestuario de Picasso (1986)***

En este caso el cambio se produjo en la coreografía, que esta vez fue realizada por José Antonio Ruiz, aunque el uso del vestuario fue el mismo ya que se respetaron los diseños de Picasso ya utilizados en 1981 (Figuras 87,88, 89 y 90).

Figura 87. Traje de corregidor sobre diseño original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

Figura 88. Traje de sevillana para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente BNE.

Figura 89. Traje de Molinero sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

Figura 90. Traje de Picador sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

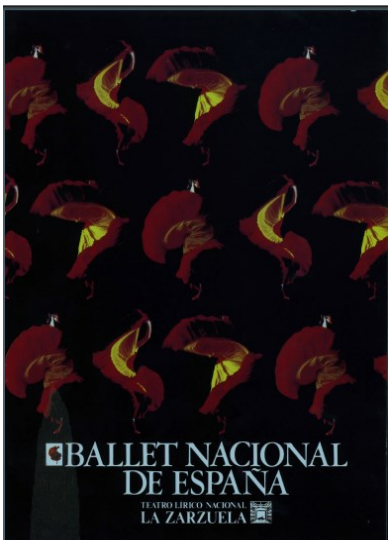


Figura 91. Programa de *El Sombrero de Tres Picos* en 1986. Fuente: BNE, 2018.

Figura 92. Interior del programa de mano de *El Sombrero de Tres Picos* en 1986. Fuente: BNE, 2018.

A continuación, se incluye una obra en la que se utiliza también parte del vestuario diseñado por Picasso.

- *El loco (2004),* basada en la figura de Félix Fernández

  - Coreografía: Javier Latorre.
  - Música: Manuel de Falla, Mauricio Sotelo y Juan Manuel Cañizares.
  - Idea original, libreto y dirección de escena: Francisco López.
  - Diseño de escenografía y vestuario: Jesús Ruiz.
  - Estreno: 6 de Septiembre de 2004, por el Ballet Nacional de España en el Teatro Real de Madrid.

Esta producción puede considerarse también dentro del espectro de obras en torno al *Sombrero de Tres Picos,* dentro del BNE. De hecho, se reutiliza parte del vestuario diseñado por Picasso que fue utilizado en las dos versiones de 1981 y 1986, junto a otro diseñado expresamente para esta obra por Jesús Ruiz. Concretamente se reutilizaron 18 trajes de hombre y 17 trajes de mujer de la producción de *El Sombrero de Tres Picos*, para una escena de *El Loco* (BNE, 2017) (Figuras 93, 94, 95 y 96).

Figura 93.Traje de Torero sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

Figura 94. Traje de Harinero Asturiano sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

Figura 95. Traje de Aguadora sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

Figura 96. Traje de Maja sobre original de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 1986). Fuente: BNE.

La trama giraba en torno al famoso bailaor de Flamenco Félix Fernández García (Sevilla, 1893-Epson, Gran Bretaña, 1941), que acompañó a Diaghilev, Massine y los Ballets Rusos en su devenir por España entre 1916 y 1918, para mostrarles las características propias del folclore y el flamenco patrios. Son pocos los datos que han llegado de su historia real, apenas que era un prodigio para el baile flamenco en solitario, pero menos apropiado para integrarse en una pieza coreográfica del nivel académico del Sombrero de Tres Picos, lo que le impediría realizar el papel del molinero en el estreno en Londres en 1919. Este hecho le ocasionó una gran decepción y le provocó una perturbación mental.

El objeto de estudio de este trabajo sólo incluye las versiones del BNE que utilizan el vestuario de Picasso, sin embargo, se han realizado otras producciones de *El Sombrero de Tres Picos* en el seno del BNE, que conviene conocer con el fin de tener una visión general de lo que supone esta obra en la historia de la institución.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España. Vestuario inspirado en Dalí*
  - Coreografía: José Antonio Ruiz.
  - Música: Manuel de Falla.
  - Vestuario (reconstrucción y diseño): Yvonne Blake.
  - Reconstrucción telón y realización de escenografía: Jordi Castells.
  - Estreno por el Centro Andaluz de Danza: 18 de agosto de 2004, Festival Castell de Peralada.
  - Reposición por el BNE: el 5 de julio de 2005 en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

José Antonio Ruiz quiso revisar la obra *El Sombrero de Tres Picos* desde la estética de Salvador Dalí, teniendo en cuenta el vestuario que éste diseñó para el ballet de Ana María estrenado en el Zeigfeld Theater de Nueva York en 1949 (BNE, 2009). En aquella época, Dalí, que había pasado una década en Estados Unidos, estaba muy solicitado como diseñador de decorados e indumentaria escénica, y parecía quererse medir con Picasso al ofrecer esta versión de su visión particular de *El Sombrero de Tres Picos* (Murga, 2012).

Para esta nueva producción, José Antonio contó con la prestigiosa diseñadora de vestuario Yvonne Blake, a la que encargó el difícil cometido de rediseñar el vestuario a partir de los escasos bocetos y vestidos originales que conservaba el coleccionista Jean-Pierre Grivary en París. Igualmente la diseñadora tuvo que hacer el esfuerzo de crear de la nada, aquellas piezas de las que no se conservaban bocetos, ni vestuario original. Blake reconoció que encontró gran dificultad en realizar este encargo e intentó diseñar estos prototipos al estilo de Dalí con el fin de que la estética de la obra tuviera una unidad y fuera percibida como un todo (Blake, 2009) (Figuras 97,98, 99,100 y101).

Figura 97. La Molinera de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí. Fuente: BNE, 2019.

Figura 98. El Molinero de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí. Fuente: BNE, 2019.

Figura 99. Figurín perteneciente al *Sombrero de Tres Picos* de 2005. Diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí. Fuente: BNE, 2019.

Figura 100. La Corregidora de *El Sombrero de Tres Picos* de 2005. Diseño original de Yvonne Blake inspirado en el estilo de Dalí. Fuente: BNE, 2019.

Figura101. El Corregidor de El Sombrero de Tres Picos de 2005, diseño de Yvonne Blake sobre boceto original de Salvador Dalí. Fuente: BNE, 2019.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España.* ***Reposición de la versión de 1981 de Antonio Ruiz Soler con diseños de Picasso (2016)***

En este caso, respecto al vestuario, la peculiaridad es que se realiza una nueva versión del traje de la Molinera, pues el usado desde 1981 estaba bastante deteriorado, se perpetua el espíritu del anterior al ser más ligero y con variación de colores y de forma respecto al diseño original de Picasso. Se trata del uso de colores más vivos que los utilizados en el diseño previo. Sigue suponiendo una considerable variación del original (Figuras 102 y 103).

Figura 102: Vestido de Molinera utilizado en la versión de 1981 por el BNE. Fuente: BNE.

*Figura103.*Vestido de Molinera utilizado en la versión de 2016 por el BNE. Fuente: BNE.

ii. Grito

Antonio Canales creó esta coreografía para el BNE en la que hacía un breve repaso a los diferentes palos del flamenco: Seguirillas, Solea, Alegrías…

A continuación se muestra una tabla, de elaboración propia, con las diferentes versiones de Grito en el BNE (Tabla 24).

Tabla 24
Versiones de Grito

1º VERSIÓN POR EL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
• Coreografía: Antonio Canales. • Música: José Mª Bandera, José Carlos Gómez, José Jiménez "El Viejín". • Diseño de Figurines: Pedro Moreno. • Diseño de Iluminación: Sergio Spinelli. • Realización de Vestuario: Ana Lacoma, González. • Calzado: Gallardo. • Estreno: 9 Diciembre de 1997 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, por el Ballet Nacional de España.
1º REPOSICIÓN POR BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
• Coreografía: Antonio Canales. • Música: José Mª Bandera, José Carlos Gómez, José Jiménez "El Viejín". • Diseño de Figurines: Pedro Moreno. • Diseño de Iluminación: Sergio Spinelli y Ginés Caballero (AAI). • Realización de Figurines: Pipa y Milagros "En escena", González. • Taller de tintura: María Calderón. • Calzado: Gallardo. • Repuesta bajo la dirección de Antonio Najarro en la temporada 2013/2014.

- *Grito*. ***1º versión por el BNE (*1997)**

Antonio Canales creó esta coreografía para el BNE bajo la dirección de Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia. En esta pieza realizó una amalgama de palos flamencos que discurrían desde las alegrías, pasando por la soleá, las seguirillas y los tangos. Respecto al vestuario, se convino que lo realizara Pedro Moreno, el cual quiso dar una estética diferente, alejada de la tradicional flamenca. El diseñador propuso un vestuario femenino ligero, en organzas y combinaciones de colores neutros y vivos, con mantones de organza deshilachados, sin flores en el pelo. Los trajes masculinos se realizaron en colores que contrastaban con los femeninos (Moreno, 2009) (Figuras 104, 105,106, 107,108, 109, 110, 111, 112,113, 114,115 y 116).

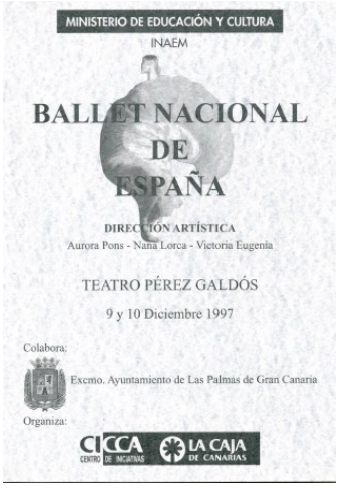

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEM
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
DIRECCIÓN ARTÍSTICA
Aurora Pons - Nana Lorca - Victoria Eugenia
TEATRO PÉREZ GALDÓS
9 y 10 Diciembre 1997
Colabora:
Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
Organiza:
CICCA CENTRO DE INICIATIVAS
LA CAJA DE CANARIAS

Figura 104. Programa del Estreno de *Grito* en 1997.Fuente: BNE, 2019.

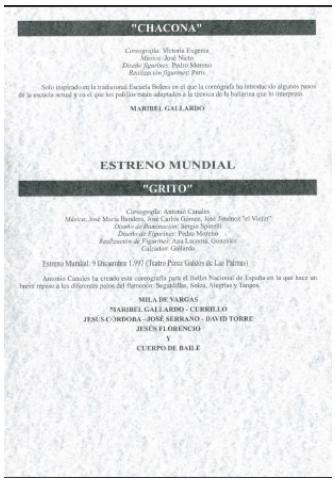

"CHACONA"
Coreografía: Victoria Eugenia
Música: José Nieto
Diseño figurines: Pedro Moreno
Realización figurines: Peris
Solo inspirado en la tradicional Escuela Bolera en el que la coreografía ha introducido algunos pasos de la escuela actual y en el que los publicos están adaptados a la técnica de la bailarina que lo interpreta.
MARIBEL GALLARDO
ESTRENO MUNDIAL
"GRITO"
Coreografía: Antonio Canales
Música: José María Bandera, José Carlos Gómez, José Jiménez "el Viejo"
Diseño de Iluminación: Sergio Spinelli
Diseño de Figurines: Pedro Moreno
Realización de Figurines: Ana Lucena, Gonzalez
Calzados: Galiardo
Estreno Mundial: 9 Diciembre 1997 (Teatro Perez Galdós de Las Palmas)
Antonio Canales ha creado esta coreografía para el Ballet Nacional de España en la que hace un breve repaso a los diferentes palos del flamenco: Seguidillas, Soleá, Alegrías y Tangos.
MILA DE VARGAS
MARIBEL GALLARDO - CURRILLO
JESÚS CÓRDOBA -JOSÉ SERRANO - DAVID TORRE
JESÚS FLORÉNCIO
Y
CUERPO DE BAILE

Figura 105. Interior del programa de mano de *Grito* en 1997. Fuente: BNE, 2019.

Figura 106. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* Variante 1, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 107. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* Variante 3, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 108. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* Variante 7, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

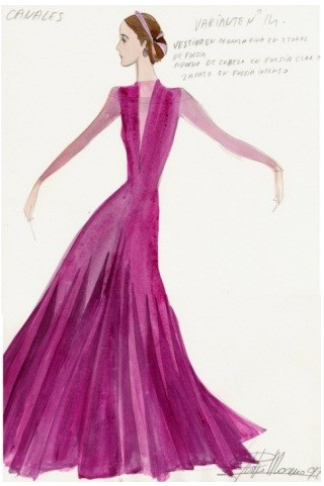


Figura 109. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* Variante 14, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 110. Pieza de vestuario femenino (1) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 111. Pieza de vestuario femenino (2) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 112. Pieza de vestuario femenino (3) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 113. Pieza de vestuario femenino (4) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 114. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* vestuario masculino*,* Variante 1, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 115. Pieza de vestuario masculino (1) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 116. Pieza de vestuario masculino (2) para *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

- *Grito*. ***1ª reposición por el BNE (2013)***

Cuando se planteó por parte de Antonio Najarro la reposición de esta obra, éste manifestó su deseo de hacer cambios en el vestuario femenino. Las motivaciones fueron la necesidad de actualizar el mismo, así como el hecho de que el anterior vestuario estaba muy debilitado por la fragilidad de las organzas. Al estar previsto que se programara esta pieza en numerosas ocasiones en 2014, se vio la necesidad de realizarlos nuevos, respetando el vestuario masculino que estaba mejor conservado. Con esta intención se llamó a Pedro Moreno (diseñador de la primera producción) y se le encargó un vestuario femenino con más peso y que marcara la figura femenina. Con el beneplácito del Director del Ballet Nacional y del coreógrafo, Pedro Moreno realizó 18 nuevos diseños. Se elaboraron 12 vestidos de cuerpo de baile, todos diferentes, y dos vestidos iguales para la primera bailarina, primer y segundo elenco. En total se realizaron 14 vestidos nuevos, en distintas gamas de colores cada uno y se mantuvo el vestuario masculino de la primera producción (Departamento de Regiduría, 2016) (Figuras 117,118, 119,120, 121, 122, 123 y 124).

Figura 117. Figurín 19 de Pedro Moreno para *Grito,* producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 118. Figurín 20 de Pedro Moreno para *Grito,* producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 119. Figurín 21 de Pedro Moreno para *Grito,* producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 120. Figurín 22 de Pedro Moreno para *Grito,* producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 121 .Variante 1 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 122 .Variante 2 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 123 .Variante 3 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 124 .Variante 4 de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

iii.Sorolla

Antonio Najarro ideó esta producción, inspirándose en la colección *Visión de España* del pintor Joaquín Sorolla, realizada por encargo de la Hispanic Society de Nueva York en el año 1911, en la que plasmó su personal visión de España en catorce grandes cuadros destinados a la Biblioteca de la Institución. A continuación se incluye una tabla con su ficha técnica (Tabla 25).

Tabla 25
Ficha técnica de Sorolla

- Coreografía: Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro.
- Música: Juan José Colomer, Paco de Lucía (Zapateado), Enrique Bermúdez (La pesca del atún y El baile, bulería) y música popular.
- Grabación musical: Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), bajo la dirección de Manuel Coves.
- Asistente de dirección de escena: Pascal Jacob.
- Diseño de figurines: Nicolas Vaudelet.
- Diseño de iluminación: Felipe Ramos y Ginés Caballero.
- Diseño de escenografía: Vincent Lemaire.
- Realización de vestuario: *Cosiendo la vela:* Taller de Nicolas Vaudelet; *La fiesta del pan* mujeres, *El palmeral, Las grupas y El baile* mujeres: Pipa y Milagros "En escena"; *Los bolos, Los toreros y Los nazarenos:* José Antonio Arroyo; *Fiesta del pan* hombres, *El mercado* hombres y mujeres, *La romería* hombres y mujeres, *El encierro, El pescado, La jota,* hombres y mujeres, *La pesca del atún, El baile* hombres: fondos del vestuario del BNE.
- Taller de tintura: María Calderón.
- Pintura digital: Círculo textil.
- Monteras de toreros: Sombrerería Medrano.
- Realización de tocados Valencianos: Peinetas ALM.
- Calzado: Gallardo y Sansha.
- Estreno absoluto en las Naves del Español-Matadero de Madrid, el 12 de junio de 2013, por el Ballet Nacional de España.

A través de *Sorolla,* Antonio Najarro pretendía poner en valor la riqueza cultural y dancística de España, haciendo un recorrido por sus diferentes regiones, sus costumbres y sus danzas más representativas, mostrando piezas de los cuatro estilos que conforman la Danza Española.

La obra contó con una excelente puesta en escena de la mano de Franco Dragone[15] y el diseño y adaptación de vestuario de Nicolás Vaudelet. Se aunaron pintura y danza en un espectáculo de gran belleza y calidad que sirvió para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Sorolla y los 35 años de la creación del BNE (Najarro, 2013) (Figuras125 y126).

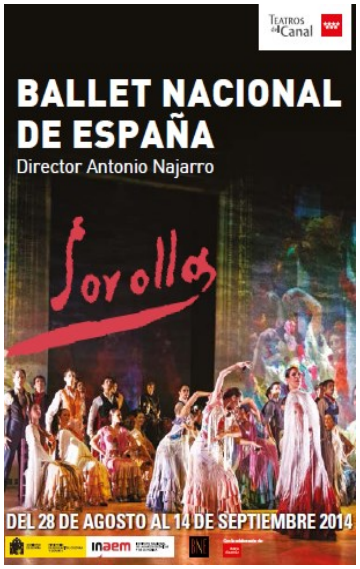


Figura 125. Programa de *Sorolla* en Los Teatros del Canal en 2014. Fuente: BNE, 2019.

Figura 126. Interior del programa de mano de *Sorolla* en 2014. Fuente: BNE, 2019.

Por lo que respecta al vestuario, éste pretendía evidenciar el color y la luz de los cuadros de Sorolla, a la vez que ser representativo del arraigo y tradiciones de la cultura española. El diseñador de vestuario Nicolás Vaudelet se enfrentó a un gran reto, pues al ser muchísimas las piezas necesarias, fue preciso reciclar o transformar algunas del fondo de vestuario del BNE.

[15] Director de escena belga conocido por su trabajo en *Cirque du Soleil*.

- *Análisis del vestuario de Sorolla por piezas coreográficas*

A continuación se detalla para cada una de las coreografías de la obra, los trajes que se crean para esta producción y los que se reciclan o transforman de otras producciones anteriores:

1- Cosiendo la Vela

En este caso Vaudelet diseñó un modelo nuevo para el vestuario de la primera bailarina que realiza una danza etérea jugando con una tela, para abrir el espectáculo (Figuras127 y 128).

Figura 127. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Cosiendo la vela* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE

Figura 128. Vestuario femenino para la pieza *Cosiendo la vela* de Sorolla, 2013. Fuente: BNE

2- La Romería (Galicia)

Para esta pieza se reciclaron 11 trajes de hombre y 11 trajes de mujer de la producción *Romance* (1996) de Juanjo Linares y Pedro Azorín. Los trajes se decoloraron y se tiñeron de nuevo. En el caso femenino se les cosieron unos flecos a los dengues y, de las dos faldas que llevaba el traje original sólo se utilizó una de ellas, la más corta. Los trajes de hombre se usaron tal y como eran en la anterior producción (Figuras 129, 130, 131 y 132).

Figura 129. Dengues de *Romance* preparados para ser completados con flecos para la pieza *La Romería* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 130. Vestuario femenino para la pieza *La Romería* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 131. Figurín de Nicolás Vaudelet para la pieza *La Romería* de *Sorolla,* 2013. Fuente: BNE.

Figura132. Vestuario masculino (2) para la pieza *La Romería* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

3- El Mercado (Extremadura)

Se reutilizaron cuatro trajes de mujer y cuatro trajes de hombre del fondo de Festivales de España. Se transformaron los femeninos cosiendo cintas al dengue y al delantal. Estas eran nuevas y diferentes en cada traje. Igualmente se hicieron unos cuerpos de raso nuevos para ellas. El traje de hombre se usó tal cual era (Figuras 133, 134,135 y 136).

Figura 133. Figurín de Nicolás Vaudelet para *El Mercado* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 134. Vestuario femenino para la pieza *El Mercado* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 135. Figurín de Nicolás Vaudelet para *El Mercado* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

Figura 136. Vestuario masculino para la pieza *El Mercado* de *Sorolla*, 2013. Fuente: BNE.

4- La fiesta del pan (Salamanca)

Se utilizaron ocho trajes de mujeres y ocho trajes de hombre. Todos los trajes de mujeres se diseñaron expresamente para esta pieza, mientras que los trajes de hombres eran reciclados de la obra *Romance* (1996). Se realizaron nueve trajes de mujeres, con las bases iguales e impresiones digitales diferentes en cada vestido. El procedimiento utilizado fue la estampación de la tela (Figuras 137,138,139 y 140).

Figura 137. Figurín de Nicolás Vaudelet para *La fiesta del pan* de *Sorolla* (femenino) (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 138. Vestuario femenino de *La fiesta del pan*, *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 139. Figurín de Nicolás Vaudelet para *La fiesta del pan* de *Sorolla* (masculino) (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 140. Vestuario masculino de *La fiesta del pan*, *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

5- El encierro

Se trata de cuatro trajes masculinos reutilizados de la producción *Soleá (1986)*. Los zajones también son reciclados de la producción *Carmen (1999)* (Figuras 141 y 142).

Figura 141. Figurín de Nicolás Vaudelet para *El Encierro* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 142. Vestuario para *El Encierro* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

6- Los bolos (Guipúzcoa)

En este caso se reciclaron sólo las camisas, los pantalones, las boinas y las cintas que se añaden al diseño del traje para Navarra, son nuevas. Se realizaron dos trajes para el primer bailarín y ocho para el cuerpo de baile (Figuras 143 y 144).

Figura 143. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Los Bolos* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE

Figura 144. Foto de escena de *Los Bolos* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE

7- El Pescado (Cataluña)

Para esta pieza todo el vestuario fue reciclado, por un lado se usaron los trajes femeninos de las plañideras de *Los Tarantos* (1986) y otras piezas de la obra *Romance* (1996). Se necesitaron un traje de hombre y cuatro de mujeres (Figuras 145, 146, 147 y 148).

Figura 145. Figurín de Nicolás Vaudelet para *El Pescado* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 146. Vestuario masculino para *El Pescado* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 147. Foto de escena de *El Pescado* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 148. Vestuario femenino para *El Pescado* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

8- La Jota (Aragón)

Los trajes de Ansó son reciclados, sólo hubo que hacer los tocados nuevos así como el rosetón y el escapulario (Figuras 149 y 150).

Figura 149. Figurín de Nicolás Vaudelet para el traje de Ansó de *La Jota* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 150. Vestuario femenino de Ansó de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Para el resto se usaron trajes reciclados de la *Jota de Azorín (1983),* aunque se realizaron las sobrefaldas nuevas en los trajes femeninos (Figuras 151 y 152).

Figura 151. Figurín de Nicolás Vaudelet para *La Jota* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 152. Foto de escena de *La Jota* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

9- El palmeral (Elche)

Se trata de un solo de mujer. Se realizaron dos trajes de primera bailarina nuevos, que fueron teñidos (Figuras 153 y 154).

Figura 153. Figurín de Nicolás Vaudelet para *El Palmeral* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

*Figura 154.*Vestuario de *El Palmeral* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

10- Las Grupas (Valencia)

Esta coreografía estaba hecha para 11 mujeres, ocho pertenecen al cuerpo de baile y tres a solistas. Se elaboraron 12 trajes de mujer del siglo XVIII nuevos. Todos eran iguales, solo cambiaba el color de base, la peculiaridad de estos trajes es que estaban pintados con pintura fluorescente. El propio Nicolás Vaudelet se encargó de pintarlos (Figuras 155 y 156).

Figura 155. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Las grupas* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 156. Traje para *Las grupas* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

11- La Pesca del Atún (Huelva)

En esta pieza bailaban dos hombres y dos mujeres, se reciclaron batas de cola de *Oripandó* (1999) que fueron pintadas por Nicolás Vaudelet. Los trajes masculinos se reciclaron de *Soleá* (1988*)* y *Los Tarantos* (1986), y también fueron repintados por el diseñador Vaudelet (Figuras 157,158, 159 y 160). Los delantales usados por los hombres fueron confeccionados nuevos en sastrería del BNE.

Figura 157. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario femenino de *La pesca del atún* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 158. Traje femenino para *La pesca del atún* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 159. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario masculino de *La pesca del atún* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

*Figura 160.*Traje masculino para *La pesca del atún* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

12 - Los Nazarenos (Sevilla)

En esta pieza se necesitaron nueve túnicas amplias que se realizaron nuevas en sastrería. Los capirotes se compraron, al igual que los cinturones (Figuras 161 y 162).

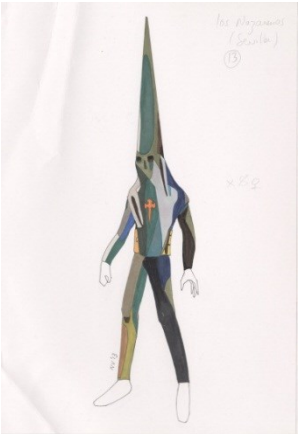


Figura 161. Figurín de Nicolás Vaudelet para vestuario de *Los nazarenos* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 162. Traje para *Los nazarenos* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

13- Los toreros (Sevilla)

Esta pieza se coreografió para seis bailarines. Se realizaron siete vestidos de torero nuevos. Se utilizaron licras y rasos para su confección y se estamparon digitalmente los dibujos del traje, en lugar de bordarlos. Al igual que se hizo con los trajes de Salamanca, la tela se serigrafió antes de cortarla. Las monteras se compraron, los capotes los realizó Arroyo, las camisas fueron recicladas y las medias fueron las utilizadas en *Eritaña* (Figuras 163 y 164).

Figura 163. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Los toreros* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

*Figura 164.*Vestuario de *Los toreros*, *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

14- El baile (Sevilla)

Para esta pieza se necesitaron 17 trajes de mujer y 17 trajes masculinos. Se confeccionaron nuevos los 17 trajes femeninos, todos con el mismo vestido base de popelín de algodón con cintas de raso en los volantes, y se elaboraron mantones con pinturas y estampaciones, los flecos de estos mantones fueron reciclados de la obra *Carmen* (1999). Los trajes masculinos fueron reciclados de diversas producciones (Figuras 165, 166, 167 y 168).

Figura165. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 166. Vestuario femenino de *El baile, Sorolla (*BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 167. Vestuario masculino de El baile, Sorolla (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura168. Foto de escena de *El baile* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

- *Sorolla como ejemplo de Upcycling en la indumentaria teatral*

Se puede considerar el uso del vestuario en la obra *Sorolla* como ejemplo de uso sostenible del atuendo en el ámbito escénico. Las características de esta sostenibilidad son:

- Se suelen emplear materiales naturales, como el algodón orgánico, para la confección de atuendos, pues estos tejidos suelen tener una mayor calidad y durabilidad.
- Los trajes se realizan de forma artesanal, a mano y a medida de los diferentes bailarines, por lo que no se usan cadenas de producción. La modista es considerada una artesana que forma parte del éxito final del traje, por lo que es respetada y cuidada en sus condiciones laborales.
- Este tipo de indumentaria para la escena debe realizarse con perspectiva de futuro, ha de ser duradera, por lo que deberá confeccionarse con la posibilidad de ensanchamientos, arreglos, etc. Igualmente deberá guardarse material original para poder realizar réplicas si fuera necesario. Es importante tener en cuenta este uso posterior, pues los trajes pasarán al fondo de vestuario de la compañía y deberán poderse utilizar de nuevo en otras producciones por bailarines diferentes (como ha ocurrido en *Sorolla,* donde se han recuperado piezas de otras obras).
- Se pueden reciclar piezas de producciones anteriores con el fin de abaratar costes y evitar la necesidad de realizar un vestuario completamente nuevo.
- Se generan menos residuos, reduciendo la contaminación.

El *upcycling* se ha venido usando en las artes escénicas desde hace mucho tiempo, elaborando piezas nuevas a partir de otras existentes en desuso.

En la elaboración de las prendas de vestuario escénico se utilizan técnicas artesanales siguiendo un espíritu *slow*, en el que se prima la calidad. Es importante conseguir buenas piezas para que perduren e incluso puedan llegar a formar parte de un museo.

La vida de la indumentaria escénica es muy larga y para poder mantener ese espíritu de perdurabilidad es fundamental haber realizado una pormenorizada catalogación de todo el vestuario existente En una gran compañía como el BNE, con 118 producciones, es fundamental esta sistematización de los protocolos de guardarropía, pues si se desconocen los fondos con los que se cuenta es difícil su reciclaje para un uso ulterior.

En definitiva, se puede considerar el trabajo de reutilización de vestuario llevado a cabo en *Sorolla*, un auténtico ejercicio de *upcycling,* más que de reciclaje, pues con el resultado obtenido se consiguen piezas de mayor valor que el que tenían las originales, se ensalza el uso del vestuario, se le da un nuevo sentido a las prendas, y todo ello gracias a la creatividad e imaginación del diseñador Nicolás Vaudelet.

iv. Alento

Alento es un reflejo del estilo de Antonio Najarro como creador, así como de su visión personal de la danza clásico española. *Alento* se inspiró en la partitura del compositor, Fernando Egozcue, transmitiendo un mensaje positivo, fresco, brillante y alentador a través de una coreografía dinámica (Najarro, 2015) (Figuras 169, 170 y 171).

A continuación se expone una tabla de elaboración propia, con los datos de la ficha técnica de *Alento (Tabla 26).*

Tabla 26
Ficha técnica de Alento

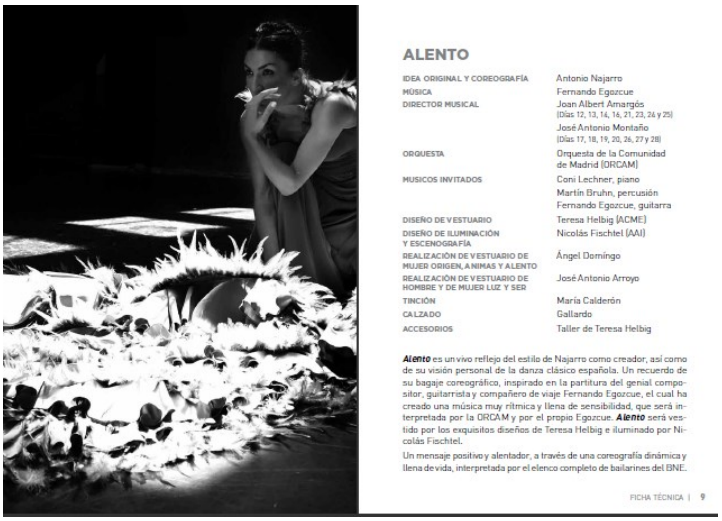
- Idea Original y Coreografía: Antonio Najarro.
- Música: Fernando Egozcue.
- Director Musical de Orquesta: Joan Albert Amargós y José Antonio Montaño.
- Orquesta: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM).
- Diseño de Figurines: Teresa Helbig (ACME).
- Diseño de Iluminación: Nicolás Fischtel (AAI).
- Realización de vestuario: de mujer Origen, Ánimas y Alento: Ángel Domingo; de hombre y mujer Luz y Ser: José Antonio Arroyo.
- Tinción: María Calderón.
- Calzado: Gallardo.

- Accesorios: Taller de Teresa Helbig.
- Estreno: 12 de junio de 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

En lo que se refiere al vestuario en esta ocasión destaca la colaboración con Teresa Helbig, fruto del acuerdo firmado entre la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME) y el INAEM, tema que se tratará en el siguiente apartado.

Figura 169. Cartel del estreno de *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 170. Programa del estreno de *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.



ALENTO

IDEA ORIGINAL Y COREOGRAFÍA	Antonio Najarro
MÚSICA	Fernando Egozcue
DIRECTOR MUSICAL	Joan Albert Amargós (Días 12, 13, 14, 16, 21, 23, 24 y 25)
	José Antonio Montaño (Días 17, 18, 19, 20, 26, 27 y 28)
ORQUESTA	Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM)
MÚSICOS INVITADOS	Coni Lechner, piano
	Martin Bruhn, percusión
	Fernando Egozcue, guitarra
DISEÑO DE VESTUARIO	Teresa Helbig (ACME)
DISEÑO DE ILUMINACIÓN Y ESCENOGRAFÍA	Nicolás Fischtel (AAI)
REALIZACIÓN DE VESTUARIO DE MUJER ORIGEN, ANIMAS Y ALENTO	Ángel Domingo
REALIZACIÓN DE VESTUARIO DE HOMBRE Y DE MUJER LUZ Y SER	José Antonio Arroyo
TINCIÓN	María Calderón
CALZADO	Gallardo
ACCESORIOS	Taller de Teresa Helbig

Alento es un vivo reflejo del estilo de Najarro como creador, así como de su visión personal de la danza clásico española. Un recuerdo de su bagaje coreográfico, inspirado en la partitura del genial compositor, guitarrista y compañero de viaje Fernando Egozcue, el cual ha creado una música muy rítmica y llena de sensibilidad, que será interpretada por la ORCAM y por el propio Egozcue. ***Alento*** será vestido por los exquisitos diseños de Teresa Helbig e iluminado por Nicolás Fischtel.

Un mensaje positivo y alentador, a través de una coreografía dinámica y llena de vida, interpretada por el elenco completo de bailarines del BNE.

FICHA TÉCNICA | 9

Figura 171. Interior del programa del estreno de *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

La aportación del vestuario de Helbig supone un plus a la calidad de la obra *Alento* como queda patente en numerosas crónicas periodísticas posteriores a las actuaciones del BNE:

- El vestuario delicado y original de la gran **Teresa Helbig** vistió a un cuerpo de baile de geniales profesionales que dejan huella. Ellos de verde, ellas de rosa palo. Los tonos *nude* característicos de **Helbig** y sus diseños maravillosos añadieron un plus de belleza. (Gallego-Coín, 2015, p. 44)
- Hombres vestidos de verde brionia y mujeres vaporosas con malva estambre se esmeraron en aparecer compactados y enamorados de la danza. Las manos al aire, el chaleco apretado para marcar el torso masculino, el cinturón de oro en ellas para destellar entre los tonos demasiado terrosos y pálidos. […]Reconforta ver que la danza es cada día más estimada por los diseñadores como yacija de sus creaciones, laboratorio de sus experiencias y pizarra de sus propuestas. Desde aquel desaliño de antaño en el que los bailarines salían con lo puesto y poco más, ahora se cuida el vestuario hasta el detalle, se calculan las luces con la mayor precisión y se dota todo el espectáculo de una dramaturgia sin la cual el conjunto no sería más que una sucesión de números deshilvanados. […] Anoche destacó el buen diseño de luces creado por Nicolás Fitchel […], no menos que el vestuario trabajado por **Teresa Helbig** […]. (Molinari, 2015, p.74)
- La escenografía, vaporosa y etérea, estaba construida sobre la gama cromática de los tonos azulados, y quedaba rematada a la perfección por el vestuario diseñado por **Teresa Helbig.** El final, simplemente maravilloso, y que sirvió de broche de oro a la compañía dirigida por Antonio Najarro (Medina, 2017)

Para crear el vestuario de la obra, Helbig, fiel a su estética detallista, elegante y depurada, se inspiró en una mujer coqueta, seductora, sofisticada, usando variados

tejidos como sedas, plumas, etc. En el caso del hombre su propuesta fue una masculinidad elegante y sensual en concordancia con la música y la coreografía. En general la obra rezuma un ambiente sofisticado, glamouroso, con reminiscencias del jazz, del musical, en el que transitan la tradición y la vanguardia coreográfica, la fuerza y la sutilidad. En todo este universo estético se basó Helbig para crear la imagen de Alento. Como si de una colección de moda se tratara, existía un hilo conductor y un estilo unitario que definieron la estética de la obra. Este nuevo uso del diseño de vestuario para danza es de gran preponderancia, al servir de escaparate mutuo para la promoción de la danza y la moda españolas.

A continuación se muestran los figurines y trajes de las seis piezas que componen *Alento* (Figuras 172 a 192).

1- Origen

Figura 172. Figurines de Teresa Helbig y foto de escena de Origen, de la obra *Alento (BNE, 2015).* Fuente: BNE.

Figura 173. Trajes femenino y masculino de Origen, de la obra *Alento (BNE, 2015).* Fuente: BNE.

2- Luz

Figura 174. Figurín femenino de Teresa Helbig. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 175. Traje femenino de Luz de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 176. Figurín masculino de Teresa Helbig, *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 177. Traje masculino de Luz de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

3. Ánimas.

Figura 178.Figurín y traje de Teresa Helbig de Ánimas. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 179. Figurín de Teresa Helbig de Ánimas. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

*Figura 180.*Traje femenino, 2ª variante, de Ánimas. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

4- Acecho

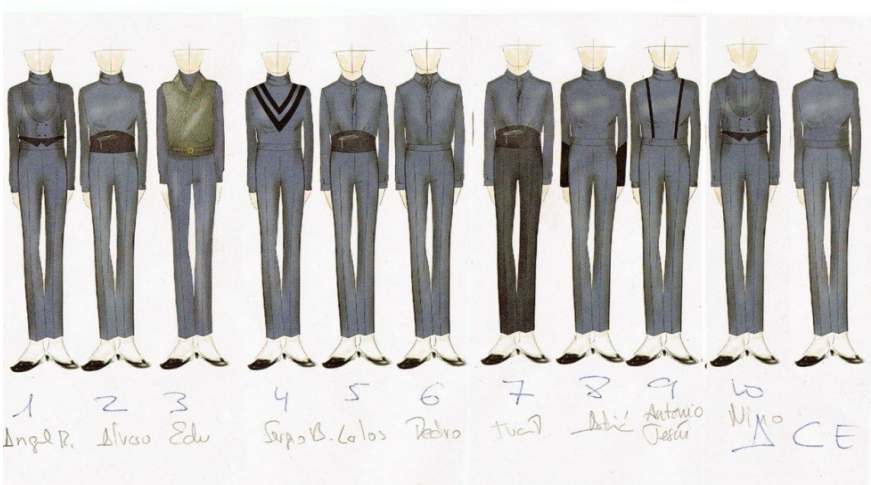


Figura 181. Figurines de Teresa Helbig del Elenco Mascuilino de Acecho. Fuente:BNE.

*Figura 182.:*Traje 1 Acecho, BNE, 2015. Fuente: BNE.

*Figura 183.*Traje 2 Acecho, BNE, 2015. Fuente: BNE.

Figura 184. Traje 3 Acecho, BNE, 2015. Fuente: BNE.

*Figura 185.*Traje 4 Acecho, BNE, 2015. Fuente: BNE.

5- Ser

Figura 186. Figurín de Teresa Helbig de Bata de cola para Ser. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 187.Bata de cola de Ser. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 188. Figurín de Teresa Helbig de Ser. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 189. Traje femenino de Ser, 2ª versión. *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

6- Alento

Figura 190. Figurines de Teresa Helbig masculino y femenino de la pieza *Alento* de *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 191. Traje femenino de *Alento*, de la obra *Alento (BNE, 2015).* Fuente: BNE.

Figura 192. Traje masculino de *Alento*, de la obra *Alento (BNE, 2015).* Fuente: BNE.

Para terminar este apartado se incluye, a modo de resumen, una tabla de elaboración propia con las cuatro obras seleccionadas, teniendo en cuenta sus diferentes reposiciones, diseñadores de vestuario y estilos de danza (Tabla 27).

Tabla 27
Resumen de obras seleccionadas

OBRAS	VERSIÓN	COREOGRAFÍA	MÚSICA	FIGURINES	ILUMINACIÓN	REALIZACIÓN VESTUARIO	ESCENOGRAFIA	ESTRENO	ESTILO DE DANZA
EL SOMBRERO DE TRES PICOS	1ª	Antonio Ruiz Soler	Manuel de Falla	Pablo Picasso			Pablo Picasso	Mayo de 1981, Teatro Lope de Vega de Sevilla	Danza Estilizada
	2ª	José Antonio	Manuel de Falla	Pablo Picasso	Freddy Gerlache	Cornejo, Ana Lacoma, González	Pablo Picasso	Diciembre de 1986 Teatro de la Zarzuela de Madrid	Danza estilizada
	3ª	Antonio Ruiz Soler	Manuel de Falla	Pablo Picasso			Pablo Picasso	18 de junio de 2016, Teatro de la Zarzuela de Madrid.	Danza Estilizada
GRITO	1ª	Antonio Canales	José Mª Bandera, José Carlos Gómez, José Jiménez "El Viejín"	Pedro Moreno	Sergio Spinelli	Ana Lacoma, González		9 de diciembre de 1997, Teatro Pérez Galdós de las Palmas de Gran Canaria.	Flamenco
	2ª	Antonio Canales	José Mª Bandera, José Carlos Gómez, José Jiménez "El Viejín"	Pedro Moreno	Sergio Spinelli y Ginés Caballero	Pipa y Milagros "En escena", González		Temporada 2013-2014	Flamenco
SOROLLA	1ª	Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro.	Juan José Colomer, Paco de Lucía (zapateado), Enrique Bermúdez (La pesca del atún y El baile, bulería) y música popular	Nicolas Vaudelet	Felipe Ramos y Ginés Caballero	*Cosiendo la vela:* Taller de Nicolas Vaudelet; *la fiesta del pan* mujeres, *el palmeral, las grupas y el baile* mujeres: Pipa y Milagros "En escena"; *los bolos, los toreros y los nazarenos:* José Antonio Arroyo; *Fiesta del pan* hombres, *El mercado* hombres y mujeres, *La romería* hombres y mujeres, *El encierro, El pescado, La jota,* hombres y mujeres, *La pesca del atún, El baile* hombres: fondos del vestuario del BNE	Vincent Lemaire	12 de junio de 2013, Naves del español-Matadero de Madrid	Folclore Escuela bolera Flamenco
ALENTO	1ª	Antonio Najarro	Fernando Egozcue	Teresa Helbig (ACME)	Nicolás Fischtel	De mujer Origen, Ánimas y Alento: Ángel Domingo; de hombre y mujer Luz y Ser: José Antonio Arroyo		12 de junio de 2015, Teatro de la Zarzuela de Madrid.	Danza Estilizada

1.3.4. El vestuario en el BNE y la moda

Es importante tratar el tema de la colaboración entre el BNE y la Moda para contribuir a la difusión y visibilidad mutuas. El vestuario característico de la Danza Española se considera una proyección de nuestra identidad cultural y entronca con las tendencias de la moda española en la evolución de su indumentaria escénica.

De esta relación surgen las colaboraciones realizadas por el BNE con diferentes diseñadores nacionales, destacando el convenio firmado con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME)[16]. Por tanto, se establece una sólida base que vincula la danza a la Moda española para su promoción mutua, y se favorece el conocimiento y valoración de la Danza Española a nivel nacional e internacional como expresión de la identidad y la cultura genuinamente españolas.

La colaboración entre el BNE y ACME se formaliza a través de un convenio que se firmó el 25 de febrero de 2014 en la sede del BNE entre el director general del INAEM, Miguel Ángel Recio Crespo, y el presidente de ACME, Modesto Lomba. En este acto estuvieron presentes entre otros, D. Antonio Najarro, director del BNE y D. José Carlos Martínez, director de la CND (ACME, 2014).

En el momento de la firma el director general del INAEM, indicó que esta colaboración "se trata de una labor de acompañamiento mutuo para el fomento de la innovación, la creación, la promoción y la difusión de las artes escénicas en relación con la creación de moda española" (ACME, 2014). De esta manera se inicia un camino de estrecha colaboración para coordinar las actuaciones de estas entidades, intercambiar información sobre sus actividades, fomentar la formación e investigación, y establecer las bases para la realización de proyectos conjuntos en los que prime la calidad y una identidad propia**.** Fruto del acuerdo con ACME surgieron las siguientes colaboraciones:

[16] La Asociación de Creadores de Moda de España (ACME) se constituyó en 1998 por seis diseñadores (Modesto Lomba, Jesús del Pozo, Elio Berhanyer, Antonio Pernas, Ángel Schlesser y Roberto Verino) movidos por la necesidad de establecer un frente común que les permitiera realizar un análisis del estado de la productividad de la moda en España. Con tal fin concretaron estrategias que les permitieran defender sus intereses creativos y económicos. En la actualidad la componen 68 firmas de moda. Según la propia Asociación de Creadores de Moda de España (ACME, 2018) "La Asociación tiene como fin la promoción de la moda española en sus facetas económica y cultural, fomentando actividades que redunden en beneficio del sector del diseño de moda en sus vertientes creativa y comercial, tanto dentro como fuera de España".

- El diseñador francés **Nicolás Vaudelet**[17] participó en el diseño de los figurines de la propuesta artística *Sorolla* estrenada en 2013, obra en la que se hace un recorrido por la danza de las diferentes regiones españolas. Para esta producción se realizaron adaptaciones del vestuario tradicional y se reinventaron los trajes regionales de las diferentes Comunidades Autónomas. Para ello se inspiró en la pintura de Joaquín Sorolla, concretamente en la colección *Visión de España* que la Hispanic Society encargó al pintor en 1911, haciendo un ejercicio con tintes e impresiones en tela para integrar la luz de las pinturas en el vestuario escénico (Figura 193).

Figura 193. Figurín de Nicolas Vaudelet para *Sorolla* del BNE, 2013. Fuente: BNE.

- Igualmente, Vaudelet colaboró en la obra *Bolero* de Rafael Aguilar que repuso el BNE en 2014, creando un nuevo vestuario inspirado en el diseño original de Manuela Aguilar (Figura 194).

Figura 194. Figurín de Nicolas Vaudelet para *Bolero* de Rafael Aguilar, para la reposición que hizo el BNE, 2014. Fuente:BNE.

[17] Diseñador de origen francés que en la actualidad no es miembro de ACME, pero en el momento de la colaboración sí pertenecía a esta asociación.

- La diseñadora catalana **Teresa Helbig** fue la encargada de crear el vestuario de *Alento,* una de las últimas producciones del BNE. Una indumentaria en la que destacan la fluidez de los suaves vestidos de gasa y las espectaculares batas de cola con plumas en el vestuario femenino, así como los modernos chalecos de cuero y trajes de terciopelo para el vestuario del plantel masculino (Figura195).

Figura 195. Figurines de Teresa Helbig de *Ánimas,* para la obra *Alento* del BNE, 2015. Fuente: BNE.

- Con anterioridad a la firma del acuerdo con ACME, existieron otras colaboraciones en la realización de vestuario escénico con grandes diseñadores de Moda de España. Es el caso de la firma Devota y Lomba, que crearon el vestuario de *Poeta* en 1998 (Figura 196).

Figura 196. Figurín de *Poeta* ,1998. Fuente: BNE.

- Desde otra perspectiva del diseño, la firma *García Madrid*, fundada en 2006, ha diseñado el *merchandising* del BNE (sudaderas, camisetas, bolsos, agendas, tazas, etc.), como proyecto ganador de la iniciativa *Creative BNE* en 2015, aunando la belleza y creatividad de la danza con sus principales valores: excelencia, pasión, disciplina, precisión y fuerza. Un proyecto con un diseño sencillo y elegante, que de nuevo refuerza la unión de la moda y las artes escénicas (Figura 197).

Figura 197. *Merchandising* del BNE diseñado por García Madrid (2015). Fuente: BNE.

- Otro evento destacado, fue el desfile de vestuario escénico *Siente el vestuario del BNE (I y II edición, 2014 y 2015)*, iniciativa propuesta por el actual director Antonio Najarro, para dar a conocer y divulgar el vestuario escenográfico de los Ballets del repertorio y de nueva creación (Figura 198).

Figura 198. Cartel del desfile de vestuario, 29 de abril de 2014 en la Nave Central de Matadero. Fuente: BNE, 2014

- Igualmente cabe destacar una colaboración especial con el diseñador Juan Duyos en la presentación de su colección "Siete Islas" para la primavera-verano 2015. Este proyecto consistía en un desfile coreografiado por Antonio Najarro e interpretado por las bailarinas del BNE, con una puesta en escena inédita en un desfile de moda (diecisiete bailarinas organizadas en una coreografía de tres actos), que hoy día se considera uno de los desfiles con mayor repercusión mediática de la pasarela Mercedes

Benz Fashion Week de Madrid, como señalan Martín C. y Tapia I. EFE, (2015): "Uno de los exponentes más recientes y "trending topic" en redes sociales, fue el desfile del diseñador madrileño Juan Duyos, en colaboración con el BNE y comunión con su director y coreógrafo, Antonio Najarro", lo que nos indica el impacto que la relación danza-moda tiene para el público (Figura 199).

Figura 199. Imagen del desfile de la Colección de Primavera-Verano 2015 "Siete Islas" de Juan Duyos, en el que participaron las bailarinas del BNE. Recuperado de http://www.globalflamenco.com/2014/09/23/baile-flamenco-danza-espanola-y-moda-desfilan-de-la-mano-en-la-fashion-week-madrid-2014/

- Finalmente, en la Madrid Fashion Week de 2018, se repitió esta experiencia en la presentación de la colección *Raíces* de la firma de sastrería OTEYZA, inspirada en el folclore español y su estética desde un punto de vista clásico. En este *desfile bailado* intervinieron Antonio Najarro (director del BNE) y el elenco masculino de esta institución, dando vida a las prendas de la colección a través de la danza de raíz, las castañuelas y los zapateados. El resultado fue una experiencia estética visual potente, de gran belleza, en la que la pasarela trascendió la moda y proyectó a ambas disciplinas internacionalmente. Una vez más el impacto mediático fue espectacular con más de 18 millones de visualizaciones del desfile en *Facebook,* batiendo los récords históricos de cualquier desfile de la historia de la moda mundial (Oteyza, 2018) (Figura 200).

Figura 200. Foto de Pablo Paniagua del desfile de la colección *Raíces* de OTEYZA. Recuperado de https://www.webstagram.biz/media/BuJGDkkhAWb

Por tanto, existe una clara relación entre la Danza Española y la Moda, y dado que el vestuario del BNE difunde nuestra cultura, al igual que la Moda española, y que ambas colaboran con un mismo fin, se considera la idoneidad de su relación como portavoces de una identidad propia.

1.4. El vestuario escénico en la asignatura *Talleres Coreográficos* en los CPDA

1.4.1. *La Danza en las Enseñanzas Obligatorias*

En España, en el ámbito educativo está vigente la *Ley Orgánica 8/2013 de 9 de Diciembre para la mejora de la calidad educativa* (LOMCE), la cual modifica el texto de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación (LOE)*. Posteriormente se han modificado algunos aspectos de la misma con la convalidación del *Real Decreto Ley 5/2016 de 9 de Diciembre de medidas urgentes para la aplicación del calendario de implantación de la Ley Org*ánica 8/2013 de 9 de Diciembre (LOMCE). En este país la danza aún no tiene la categoría de materia en las enseñanzas obligatorias, aunque aparece como contenido de la enseñanza obligatoria dentro de las áreas de *Educación Física*, *Música* y *Artística* (Peña de Horno y Vicente, 2019).

Dentro de España se tomará como referencia la Comunidad Autónoma Andaluza, la cual tiene transferidas las competencias educativas por lo que ha desarrollado la *Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía* (LEA) para completar esta regulación.

En esta Comunidad Autónoma la regulación de la **Educación Primaria** se realiza a través del *Decreto 97/2015, de 3 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas correspondientes a la Educación Primaria en Andalucía*, y la *Orden de 17 de marzo de 2015, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Primaria en Andalucía*. En el Anexo I de esta Orden se establece que, en Primaria, la danza se introduce en los tres ciclos del Área de Educación Física en el Bloque 3: *Expresión corporal: expresión y creación artística motriz,* en los que aparecen el uso del flamenco y los bailes populares propios de esta Comunidad como instrumentos a través de los que el alumnado puede expresarse y comunicarse utilizando la imaginación y fomentando la creatividad. En cuanto al Área de Artística, aparece en el primer ciclo en el Bloque 5: *La interpretación musical,* en el que se alude al cuerpo como medio de expresión y al desarrollo de la percusión mediante diferentes partes del cuerpo; así como en los tres ciclos en el Bloque 6: *La música, el movimiento y la danza,* en los que, a lo largo de los cursos, los alumnos deberán, interpretar, identificar e inventar danzas, así como ejecutar coreografías.

En cuanto a la **Educación Secundaria**, se regula por el *Decreto 111/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía*, y la *Orden de 14 de julio de 2016, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad y se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado.* En este caso, en el Anexo II, aparece la materia *Artes escénicas y danza* como parte del bloque de asignaturas específicas de opción en 4º curso de Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) la cual **"**se articula en torno a dos ejes. Por una parte, incide en la formación humanista y artística, y por otra, tiene una marcada orientación hacia el desarrollo del potencial expresivo y creativo del alumnado**".** (Orden de 14 de julio de 2016, Boletín número 144 de 28/07/2016*)*. Así mismo, en la materia de *Educación Física* que se da en los cuatro cursos de la ESO, dentro del bloque de *Expresión Corporal* aparecen los bailes y las danzas como manifestaciones artístico-expresivas, específicamente a partir de 2º de la ESO. Esta última asignatura es específica obligatoria en los cuatro cursos de la ESO, mientras que la materia *Artes escénicas y danza* es una asignatura específica de opción o de libre configuración que se da sólo en 4º de la ESO y que es elegible por el alumnado,

aunque normalmente el Centro la ofertará o no, en función de la formación del profesorado con el que cuente.

1.4.2. La danza en las Enseñanzas de Régimen Especial

En España la regulación de la danza no se produjo hasta la promulgación de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) en 1990. Hasta entonces las enseñanzas de danza se caracterizaban por la ausencia de un plan de estudios y un currículo común. Igualmente no estaba contemplado el grado de cualificación y la titulación que se requería para impartir dichas enseñanzas (Díaz, 1999).

Con la LOGSE el objetivo de las enseñanzas de danza fue otorgar al alumnado una formación y cualificación de calidad, para lo que se constituyó en unos estudios reglados cuya finalidad fue formar a profesionales de la danza y otorgar titulaciones con validez académica. Estos estudios se impartirían en los **Conservatorios de Danza.**

En esta Ley se establecieron tres grados dentro de estas enseñanzas:

- Grado Elemental: Con cuatro años de duración y el desarrollo de una prueba de aptitud para el acceso.
- Grado Medio: Se estructuró en seis años divididos en tres ciclos de dos años cada uno. Para acceder a él también era necesaria una prueba específica. Al finalizar los seis cursos se obtiene el título profesional de Danza.
- Grado Superior: De cuatro años de duración. Se accede mediante prueba y al finalizar se obtiene el Título Superior de Danza.

En consecuencia los Conservatorios de danza podrían ser Elementales, Profesionales o Superiores.

Estas enseñanzas se enmarcan, desde este momento, en las Enseñanzas de Régimen Especial (ERE), que incluyen las Enseñanzas Artísticas y las Enseñanzas de idiomas.

Los aspectos básicos del currículo (materias, asignaturas, etc.) quedaron recogidos en la siguiente normativa:

- Grado Elemental: RD 755/1992, de 26 de junio (BOE de 25 de julio, nº 178)

- Grado Medio: RD 1254/1997, de 24 de julio (BOE de 4 de septiembre, nº 212)
- Grado Superior: RD 1463/1999, de 17 de septiembre (BOE de 29 de septiembre, nº 233)

Esta reglamentación respondía a un interés creciente por estas enseñanzas, por lo que fue necesaria su regulación, aunque conectadas con la estructura general del sistema educativo. Dado su carácter específico tuvieron que ser organizadas con cierta flexibilidad, siendo importante la inclusión de unas titulaciones relevantes (Montero, 2002).

Hasta 2006 no se produjeron cambios en este planteamiento. Este año se aprueba la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación (LOE), que aportó novedades. En el artículo 45 se establecen tres etapas en las enseñanzas artísticas: **enseñanzas Elementales, Profesionales y Superiores.** Igualmente en el artículo 48 se contempla que **las Enseñanzas Profesionales de Danza se organizarían en seis cursos** (desapareciendo los ciclos), y se estipula que las Comunidades Autónomas establecerían el currículo de las Enseñanzas Elementales.

En 2007 se aprobó el Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Esta norma básica se desarrolló en Andalucía mediante la siguiente normativa:

- Decreto 240/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de danza en Andalucía.
- Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de Danza en Andalucía.
- Por su parte La Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía (LEA), trataba de las enseñanzas elementales de danza en Andalucía y establecía que la Consejería de Educación determinaría la organización de estas enseñanzas. En virtud de esto se desarrollaron las siguientes normativas:
- Decreto 16/2009, de 20 de enero, por el que se establece la Ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Danza en Andalucía.

- Orden de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de danza en Andalucía.

Finalmente hay que citar La Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE), que no establece cambios curriculares en danza, pero sí introduce modificaciones en las titulaciones de las enseñanzas profesionales y superiores (Figuras 201 y 202).

*Figura 201.*Evolución de la normativa aplicable a los estudios profesionales de Danza en España.

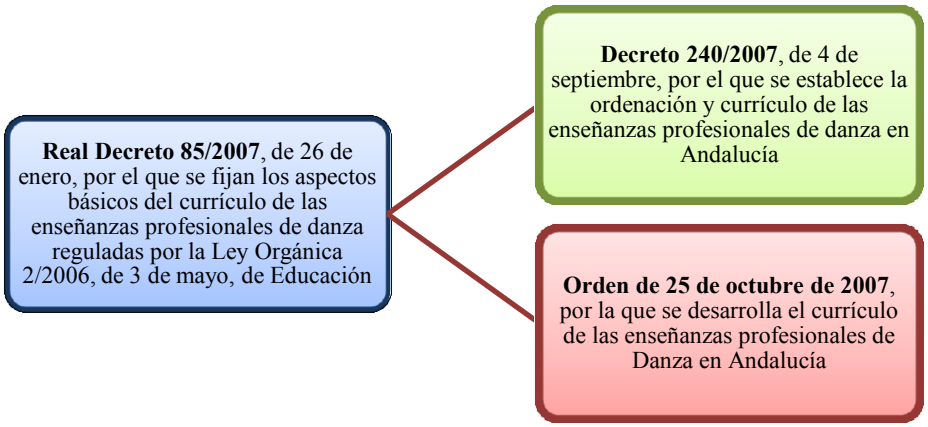


Figura 202. Regulación de las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía.

1.4.3. El currículo de la Danza Española en las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía

En la regulación de las Enseñanzas Profesionales de danza en Andalucía, el Decreto240/2007 establece, en su artículo 8, cuatro especialidades de danza que se podrían impartir en los Conservatorios Profesionales de Danza en Andalucía: Baile Flamenco, Danza Clásica, Danza Contemporánea y Danza Española.

Esta es la primera vez que, en una reglamentación en España, aparece de forma independiente la Especialidad de Baile Flamenco pues, hasta ahora, era una asignatura que se estudiaba dentro de la Especialidad de Danza Española.

De la misma manera, en el artículo 9, se establecen las asignaturas comunes y las asignaturas optativas, así como las propias de cada especialidad. Las asignaturas comunes a todas las especialidades son: Anatomía y Fisiología aplicada a la danza, Historia de la danza, Interpretación y Música.

Por su parte las asignaturas optativas serán determinadas por cada Centro.

Las asignaturas propias de cada Especialidad aparecen recogidas en el Anexo del Decreto 240/2007. En el caso de la Especialidad de Danza Española las asignaturas propias son: Danza clásica, Escuela bolera, Danza estilizada, Flamenco, Folclore, Talleres coreográficos de danza española e Historia de la danza española.

El desarrollo del currículo de estas enseñanzas se establece en la Orden de 25 de Octubre de 2007. En su Anexo I se determinan los Objetivos, Contenidos y Criterios de Evaluación de las asignaturas específicas de cada especialidad de danza, así como de las asignaturas comunes. En el Anexo II se establece el cómputo horario correspondiente a cada asignatura (Tabla 28).

Tabla 28
Horas semanales de las EP de Danza Española en Andalucía (Anexo II, Orden de 25 de octubre de 2007)

ESPECIALIDAD: DANZA ESPAÑOLA						
Curso	**1º**	**2º**	**3º**	**4º**	**5º**	**6º**
Asignaturas propias						
Danza Clásica	6	6	6	6	6	5.5
E .Bolera	2	2.5	3	3	3.5	3.5
D. Estilizada	1.5	2	2.5	2.5	4	4
Flamenco	1	1	2	2	2	2
Folclore	1.5	1.5	1.5	1.5	2	2
Talleres c.	1	1	1	1	1	1
Hª. D. Esp.						1
Asignaturas comunes						
Música	1	1	1	1		
Hª. D. Esp.					1	
Anatomía						1
Interpretación				1	1	1
Asignaturas optativas						
Optativa 1					1	
Optativa 2						1
Total Horas	14	15	17	18	21.5	22

En Andalucía existen seis Conservatorios Profesionales de Danza (que incluyen las Enseñanzas Elementales) y un Conservatorio Superior. A continuación se expondrán algunos datos identificativos de los mismos:

- El Conservatorio Profesional de danza "Reina Sofía" de Granada se creó en 1989 y fue el primero en Andalucía en impartir las cuatro especialidades de Danza (Danza Clásica, Danza Española, Danza Contemporánea y Baile Flamenco).
- El Conservatorio Profesional de Danza "Pepa Flores" de Málaga pasó por diferentes sedes desde 1971, hasta su actual ubicación que comparte con el Conservatorio Superior de Danza desde 2002. En él se imparten las cuatro especialidades de danza.

- El Conservatorio Profesional de Danza "Kina Jiménez" de Almería se creó en los años ochenta y en él se imparten tres especialidades de danza (Danza Clásica, Danza Española y Baile Flamenco).
- El Conservatorio Profesional de Danza "Luis del Río" de Córdoba se creó en 1966, siendo el más antiguo de Andalucía. En él se imparten las cuatro especialidades de danza desde el curso 2018/2019, en que se incorporó la Danza Contemporánea.
- El Conservatorio Profesional de Danza "Antonio Ruiz Soler" de Sevilla se creó en 1984, y actualmente imparte las cuatro especialidades de danza.
- El Conservatorio Profesional de Danza "Maribel Gallardo" de Cádiz es el Conservatorio de creación más reciente, en el que se impartirán las cuatro especialidades de danza a partir del curso 2019/2020, con la incorporación de la Danza Contemporánea.
- El Conservatorio Superior de Danza "Ángel Pericet" de Málaga se creó en 2002 y es el único en Andalucía en que se imparten las Enseñanzas Superiores de danza. En él se ofertan dos especialidades: Pedagogía de la Danza y Coreografía e interpretación.

1.4.4. La asignatura *Talleres Coreográficos*

El motivo que nos conduce a elegir esta asignatura, para establecer un paralelismo con el BNE respecto a la estética y funcionalidad del vestuario teatral, es que en la misma se elaboran proyectos escénicos que se interpretan en público. Esto hace, al igual que en el BNE, que el vestuario tenga un tratamiento específico como elemento necesario para expresar el movimiento. Así mismo, el vestuario es esencial para identificar los diferentes estilos que componen la Danza Española, conseguir una interpretación artística de calidad, así como mostrar conocimientos técnicos y estilísticos.

La asignatura de Talleres Coreográficos está presente en las cuatro especialidades de danza y en los seis cursos de las Enseñanzas Profesionales de Danza.

La Orden de 25 de Octubre de 2007, establece como objetivos de esta asignatura en las cuatro especialidades de danza, contribuir a desarrollar en el alumnado de las diferentes especialidades las siguientes capacidades:

- Interpretar en público obras, piezas coreográficas o de repertorio, a propuesta del departamento, adaptándose con la versatilidad necesaria a las diferentes formas expresivas de movimiento e integrando los diferentes estilos.
- Aplicar la técnica adquirida e integrar los conocimientos históricos, estilísticos, coreográficos, escenotécnicos, espaciales y musicales para conseguir una interpretación artística de calidad.
- Desarrollar la capacidad de resolución de conflictos que puedan surgir en el proceso de escenificación.
- Valorar y ser conscientes de la importancia que tiene la actitud personal como componente del elenco para el desarrollo adecuado de la puesta en escena.

Entre los contenidos que se señalan destacan:

- Aplicación de la técnica corporal, para profundizar en el estilo de la obra coreográfica.
- Estudio de la interpretación del personaje.
- Desarrollo de la presencia escénica y la técnica actoral.
- Integración de los conocimientos adquiridos técnicos, históricos, estilísticos y escenotécnicos para su correcta ejecución dancística.
- Interpretación en público y adquisición de las normas de comportamiento para el trabajo de integración grupal.

Como se puede observar, a través de esta asignatura se pretende involucrar al alumnado en la elaboración y proceso de un proyecto escénico que deberán interpretar en público. Para ello se han de tener en cuenta todos los elementos de la escena, la relación con el resto de alumnado, y el desarrollo de la capacidad expresiva e interpretativa, que, como ya se ha señalado anteriormente, se consigue en parte a través del uso del vestuario escénico. Además, en el caso de la Danza Española, la indumentaria servirá para identificar el estilo de la obra, lo que permitirá profundizar en el mismo como se establece en los objetivos de esta asignatura.

Se trata de una materia formativa, orientadora que complementa el aprendizaje del resto de asignaturas de cada especialidad y cuyo fin principal es preparar al alumnado para el mundo profesional. Se trata de vivir una experiencia escénica desde sus orígenes hasta la puesta en escena, valorando todos los elementos que componen el hecho escénico. De esta forma se desarrolla la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal.

Esta vivencia escénica prepara al alumnado para su desempeño ulterior en compañías y diversos formatos profesionales, por lo que puede asemejarse al trabajo realizado por una Compañía consagrada como el BNE, aunque desde una perspectiva *amateur*.

A modo de ejemplo se puede citar el trabajo realizado el curso 2017-2018 en el CPD *Reina Sofía* de Granada, en los Talleres Coreográficos de Danza Española y Flamenco. Bajo el título *Marinero en Tierra* las dos especialidades de danza realizaron un trabajo conjunto que, por primera vez, incluyó el diseño de figurines para dar unidad a la estética de la obra. El alumnado de ambas especialidades tuvo la oportunidad de vivir la génesis de la obra, con el diseño de vestuario, luces, escenografía, etc., el desarrollo de las diferentes coreografías, y finalmente la puesta en escena de todos estos elementos de forma concatenada, con el fin de ofrecer una imagen de espectáculo *cuasi* profesional (Figuras 203 y 204).

Figura 203. Figurín de Juan Francisco Suárez para *Marinero en Tierra* de los Talleres Coreográficos del CPD de Granada (2018). Fuente: Juan Francisco Suárez.

Figura 204. Foto de la obra *Marinero en Tierra* del CPD *Reina Sofía* de Granada (2018*). Fuente: Juan Antonio Cárdenas.*

1.4.5. La indumentaria en el currículo de Danza en Andalucía

En la citada Orden de 25 de Octubre de 2007 que desarrolla el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Danza en Andalucía, aparece el uso de la indumentaria escénica en los objetivos y contenidos de diferentes asignaturas en las distintas

especialidades de danza, lo que se aprecia como un signo de prevalencia del mismo en este nivel de preparación para el desempeño profesional.

A continuación se detallan los apartados en los que se trata el tema de la indumentaria escénica en cada especialidad de danza, desarrollados en el Anexo I de la Orden.

En primer lugar se tendrán en cuenta las asignaturas comunes. Dentro de éstas, en la asignatura de ***Historia de la Danza,*** en el apartado 7, se cita textualmente como uno de sus objetivos: "conocer, apreciar y valorar la incidencia de la indumentaria y el calzado en la evolución de la danza". Igualmente dentro de los contenidos de esta asignatura aparece la "incidencia de la indumentaria y el calzado en la danza a través de la historia: indumentaria y calzado cotidiano, de corte, baile y teatro".

Para continuar se atenderá a las diferentes asignaturas de cada especialidad.

- ***Especialidad de Baile Flamenco***

Dentro de esta especialidad, las referencias a la indumentaria aparecen en las siguientes asignaturas:

- *Danza Española*. En los contenidos se establece la "Interpretación de coreografías de danza estilizada, con el máximo dominio del espacio escénico, de la técnica (movimientos, castañuelas, zapateados, indumentaria, etc.) de la expresividad, musicalidad, gracia y naturalidad".
- *Baile Flamenco*. En los objetivos de esta asignatura señala como uno de ellos, en el apartado 3: "utilizar con soltura y naturalidad los complementos (abanico, sombrero, bastón, bata de cola, mantón y capa) requeridos para cada uno de los palos flamencos a estudiar". Por lo tanto, en los contenidos a trabajar aparece: "estudio de los distintos complementos que son utilizados, en función del baile flamenco que se esté estudiando, tales como: el abanico, el sombrero (hombre y mujer), el bastón, la bata de cola, el mantón y la capa.
- *Historia del baile flamenco.* El objetivo cuarto de esta asignatura determina: "conocer y valorar la incidencia de la indumentaria y el calzado en la evolución del baile flamenco". De igual manera en los contenidos aparece: "estudio del origen, evolución y tipología del traje de flamenco o flamenca según los

contextos de uso. Incidencia de la indumentaria y el calzado en el flamenco a través de la historia".

- ***Especialidad de Danza Clásica***

En esta especialidad solo se alude a la indumentaria en la asignatura *Historia de la Danza Clásica,* concretamente en el apartado 6 de los objetivos: "conocer, apreciar y valorar la incidencia de la indumentaria y el calzado en la evolución de la danza clásica" y en el siguiente apartado de los contenidos:" incidencia de la indumentaria y el calzado en la danza clásica a través de la historia: de corte, baile y teatro".

- ***Especialidad de Danza Contemporánea***

Al igual que en la especialidad de Danza Clásica, en esta ocasión solo existen referencias al vestuario en los objetivos y contenidos de la asignatura *Historia de la Danza Contemporánea*. En el objetivo 7 señala: "conocer, apreciar y valorar la incidencia de la indumentaria y el calzado en la evolución de la danza contemporánea" y en los contenidos incluye: "incidencia de la indumentaria y el calzado en la danza contemporánea".

- ***Especialidad de Danza Española***

  - *Danza Estilizada*. En los contenidos de esta asignatura se designa: "estudio de los diferentes elementos característicos de hombre y de mujer: mantón, mantilla, capa, etc.".
  - *Flamenco.* En los contenidos aparecen los siguientes: "Estudio del movimiento de los distintos complementos que son utilizados en función del baile flamenco que se esté estudiando, tales como: el abanico, el sombrero, la bata de cola, el mantón y la capa".
  - *Folclore*. En esta ocasión la indumentaria tiene mucha importancia y aparece en los objetivos y contenidos. Como objetivo 5 de esta asignatura señala: "Situar e identificar nuestro folclore a través de una muestra instrumental y/o bailada, o a través del traje", a lo que añade en el objetivo 6: "Despertar el gusto e interés por obtener la máxima información sobre nuestro folklore: trajes, costumbres, historia, significado social".

- En cuanto a los contenidos, establece los siguientes: "Estudio de la historia de cada región, autonomía o comunidad, de sus costumbres, trajes, tradición y significado social de sus danzas y bailes más representativos".

- *Historia de la Danza Española.* En este caso en el objetivo 7 se establece: "Conocer, apreciar y valorar la incidencia de la indumentaria y el calzado en la evolución de la danza española", y en los contenidos se determina: "incidencia de la indumentaria y el calzado en la danza española a través de la historia: cotidiano, de corte, baile y teatro".

Como se puede observar el uso de la indumentaria escénica tiene más peso en las especialidades de Danza Española y Baile Flamenco, en parte por sus características propias y por el manejo que realizan en algunas asignaturas de elementos y complementos. De igual forma en la Danza Española, dentro del Folclore, la indumentaria permite contextualizar e identificar las danzas, de ahí su importancia en estas disciplinas de danza.

Por tanto, en la etapa de formación de futuros bailarines profesionales, coreógrafos o profesores de Danza Española, es relevante realizar un tratamiento específico de la indumentaria como elemento escénico-comunicativo en el que deben conjugarse funcionalidad y estética. Y, como es lógico, el BNE como máximo exponente de esta modalidad de danza, es el modelo a seguir por su actualización y rigor.

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

2.1. Objetivos, variables e hipótesis

2.2. Diseño

2.3. Procedimiento para la recogida de datos

2.4. Muestra

2.5. Instrumentos de medida

2.6. Procedimiento

2.7. Clasificación y tabulación

2.8. Análisis de los datos

2.9. Criterios éticos

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

2.1. Objetivos, variables e hipótesis

2.1.1. Objetivos y variables

El objetivo principal de este trabajo ha sido analizar la evolución del vestuario escénico del BNE a lo largo de diferentes direcciones artísticas y repertorios representados en cuatro obras (*El Sombrero de Tres Picos*, *Grito, Sorolla* y *Alento*), teniendo en cuenta la interpretación, la estética y su funcionalidad, así como el posible paralelismo con el uso del vestuario en la asignatura de *Talleres Coreográficos* en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía (CPDA).

Para el desarrollo de este objetivo general, se concretaron los siguientes objetivos específicos:

1. Conocer las características sociodemográficas de los bailarines del BNE (bailarines-BNE) y del profesorado de los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía (profesorado-CPDA).
2. Constatar la importancia del vestuario teatral en la puesta en escena de las obras coreográficas.
3. Estudiar la génesis del proceso creativo y del diseño de vestuario de un proyecto escénico de danza.
4. Comprobar la funcionalidad del vestuario para el intérprete: confluencia entre la estética, la adaptación del figurín y el estilo de danza.
5. Analizar la importancia del traje en la capacidad expresiva e interpretativa del bailarín.
6. Analizar las transformaciones sufridas por el vestuario de las obras del BNE seleccionadas para este estudio.
7. Estudiar la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME), en la promoción cultural de España.
8. Conocer la importancia de la indumentaria en la asignatura de *Talleres coreográficos* en los CPDA y su relación con el BNE.

Tras determinar los objetivos específicos, extraemos las siguientes variables a tener en cuenta en los cuestionarios de profesorado-CPDA y de bailarines- BNE (Tablas 29 y 30).

Tabla 29
Variables y Objetivos. Cuestionario profesorado-CPDA

VARIABLES	OBJETIVOS
Género	1
Edad	1
Años de Experiencia	1
Importancia vestuario	2
Libertad de movimientos	4
Interpretación	5
Ropa de ensayo	5
Contexto geográfico y temporal	4
Estética	4
Importancia tejidos	4
Vestuario danza vinculado a moda	7
Estudio obras repertorio BNE	8
Inspiración en vestuario BNE	8
Conocimiento Sombrero de Tres Picos	8
Inspiración Sombrero de Tres Picos	8
Conocimiento Alento	8
Inspiración vestuario Alento	8
Conocimiento Sorolla	8
Inspiración vestuario Sorolla	8
Conocimiento Grito	8
Inspiración Grito.	8

Tabla 30
Variables y Objetivos. Cuestionario bailarines-BNE

VARIABLES	OBJETIVOS
Género	1
Edad	1
Años de Experiencia	1
Importancia vestuario	2
Libertad de movimientos	4
Comprensión carácter danza	5
Evolución preparación física bailarines	6
Ropa de ensayo	5
Contexto geográfico y temporal	4
Interpretación	5
Estética	4
Cara tapada	4
Bailar con Humo	4
Bailar con capirote	4
Falta de aire	4
Reducción campo visual	4
Bailar con chaqueta	4
Peso del mantón	4
Cinturón ancho	4
Vestuario danza vinculado a moda	7

2.1.2. Hipótesis

Como hipótesis general, se establece que la evolución del vestuario teatral del BNE desde sus orígenes responde a motivos intencionales de las diferentes direcciones, interpretativos, funcionales y estéticos. Igualmente, se considera fundamental la aportación del vestuario escénico a los distintos proyectos coreográficos.

A continuación concretaremos esta idea en las siguientes hipótesis específicas.

1. Existe una mayor presencia de varones entre los bailarines del BNE, que entre el profesorado-CPDA.
2. Se considera muy importante el uso del vestuario teatral por parte de los distintos colectivos implicados en la puesta en escena de proyectos coreográficos.
3. La colaboración entre el Director de la obra y el diseñador de vestuario tiene un papel relevante en la génesis de un proyecto escénico.
4. La elección del vestuario debe respetar los movimientos de los bailarines, y atender a aspectos estéticos y estilísticos.
5. El uso del vestuario escénico afecta a la capacidad expresiva de los bailarines, facilitando la interpretación del personaje.
6. El vestuario ha sufrido una clara transformación a lo largo de la historia del BNE por motivos funcionales y estilísticos.
7. La colaboración del BNE con ACME supone un avance en la difusión y la visibilidad del patrimonio dancístico español.
8. En el ámbito de los Conservatorios Profesionales de Danza, en la asignatura de "Talleres coreográficos", se pueden dar paralelismos con el BNE en los momentos creativos respecto al vestuario, importancia en la génesis de la obra, calidad en la interpretación y resultado en su valoración estética.

2.2. Diseño

Alvira (1996), ofrece la siguiente definición del diseño de investigación, entendida como: "el plan global de investigación que integra de un modo coherente y adecuadamente correcto técnicas de recogida de datos a utilizar, análisis previstos y objetivos".

El diseño del presente trabajo de investigación ha sido de carácter no experimental, seccional, descriptivo e inferencial (Sierra, 2001). Es de tipo no experimental, puesto que no se ha llevado un programa de intervención con los bailarines-BNE o con el profesorado-CPDA. Es seccional porque queda limitada a la observación de un solo grupo de bailarines en una temporada determinada, y a un colectivo de profesores en un curso académico determinado. Este diseño es descriptivo ya que se estudia y analiza de forma descriptiva a los bailarines-BNE y al profesorado-CPDA en un momento determinado. Y finalmente, es inferencial puesto que determina las características del uso del vestuario en los bailarines en general, a partir del uso que realizan una parte de los mismos como son los bailarines-BNE, el profesorado-CPDA y los Coreógrafos entrevistados.

En cuanto al diseño de la muestra, destacar que ha sido de tipo probabilística y aleatoria simple, siendo representativa del universo. Además de ello, se han usado casos críticos en la selección de la muestra para las entrevistas.

Respecto a la metodología utilizada hemos realizado una triangulación metodológica la cual es definida por Denzín (1970) como "la aplicación y combinación de varias metodologías de la investigación en el estudio de un mismo fenómeno" (p.297). Utilizamos, por tanto, metodología cuantitativa y cualitativa, realizando una triangulación de los resultados desde diferentes puntos de vista. De esta forma profundizamos en el objeto de estudio mejorando su comprensión. La recogida de datos se realiza mediante la observación directa, cuestionarios, entrevistas y análisis de documentación.

2.3. Procedimiento para la recogida de datos

El trabajo de recogida de datos se llevó a cabo siguiendo el procedimiento que a continuación se detalla:

1. Asistencia al II Desfile de vestuario "Siente el vestuario del BNE" el 16 de octubre de 2015 en la sala Matadero de Madrid, para recoger información sobre figurines y fotos del vestuario del BNE objeto de estudio.
2. Entrevista a D. Antonio Canales, coreógrafo de la obra analizada *Grito,* durante su estancia en el Conservatorio Profesional de Danza de Granada el 18 de enero de 2016.

3. Entrevista a D. Antonio Najarro, Director del BNE y coreógrafo de la obra analizada *Alento*, en la sede del BNE en Madrid el 5 de febrero de 2016.
4. Asistencia a la representación de la obra analizada *Sorolla*, y a sus ensayos, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, el 5 de marzo de 2016.
5. Asistencia a la representación de la obra analizada *Alento,* y a sus ensayos, en el Teatro Maestro Padilla de Almería, el 3 de abril de 2016.
6. Visita a la exposición "Querida comadre. Lorca y la Argentinita en la Danza Española", el 24 de mayo de 2016, en el Centro Federico García Lorca de Granada. En ella se recabó información acerca de diferentes figurines y piezas de vestuario pertenecientes a La Argentinita y Pilar López.
7. Asistencia a la representación de la obra analizada *El Sombrero de Tres Picos*, dentro del espectáculo Homenaje a Antonio Ruiz Soler, y a sus ensayos, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 23 de junio de 2016.
8. Entrevista a la bailarina Doña Pacita Tomás el 24 de junio de 2016 en Madrid, como representante de la Danza Española anterior a la creación del BNE.
9. Visita al "Museo del Traje de Juanjo Linares" en Ordes (A Coruña), el 5 de agosto de 2016, para recopilar información acerca de indumentaria tradicional y de atuendos pertenecientes a diferentes coreógrafos y artistas como Pacita Tomás, Antonio Ruiz Soler, etc.
10. Recogida de documentación de vestuario del BNE, en el departamento de Regiduría del mismo, mediante una visita a su sede en Madrid, del 28 al 30 de septiembre de 2016.
11. Entrevista a la Jefa de Regiduría del BNE durante la visita arriba mencionada.
12. Entrevista al Premio Nacional de Danza, D. Rubén Olmo, en Granada el 24 de enero de 2017, como ex bailarín del BNE y conocedor de su vestuario.
13. Visita a la sede del BNE en las Naves de Matadero de Madrid, el 3 de marzo de 2017, previa cita con la dirección del BNE, con el fin de exponer a los bailarines del BNE allí reunidos, el objeto de esta investigación, y la necesidad de su colaboración a través de la respuesta a un cuestionario *on line* sobre el uso del vestuario escénico.
14. Entrevista *on line* a Juan Mata, ex bailarín del BNE e intérprete en la obra El Sombrero de Tres Picos bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler, el 28 de marzo de 2017.

15. Envío de cuestionario *on line*, realizado mediante la plataforma Google Forms, al profesorado-CPDA, en abril de 2017.
16. Asistencia a la representación de la obra analizada *El Sombrero de Tres Picos*, y a sus ensayos, dentro del espectáculo Homenaje a Antonio Ruiz Soler, en el Teatro del Generalife de Granada, los días 29 y 30 de junio de 2017.
17. Asistencia al II Congreso Nacional "Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial" realizado por la Federación Española de Agrupaciones de Folclore (FEAF), en Granada los días 10,11 y 12 de Noviembre de 2017, para recabar información acerca de indumentaria tradicional.
18. Visita al Museo del Traje de Madrid, el 20 de diciembre de 2017, para recopilar información acerca de indumentaria tradicional e historia de la moda en España.
19. Visita a la sede del Ballet Nacional de España en las Naves de Matadero en Madrid, del 7 al 8 de junio de 2018, con el fin de recoger datos complementarios sobre las 4 obras a analizar y aclarar algunos aspectos referentes a este estudio, con la Jefa de Regiduría de vestuario y el Director del Ballet Nacional de España.
20. Asistencia a la exposición "40 años en imágenes. Ballet Nacional de España". En Casa de Vacas (Madrid) el 9 de junio de 2018, con el fin de obtener información al respecto.
21. Visita a la exposición "La moda y época del Siglo de Oro español" en el Palacio Episcopal de Salamanca, el 10 de agosto de 2018, para recopilar información acerca de indumentaria tradicional y moda en la historia de España.
22. Visita a la a la exposición "Picasso et La Danse", en la Ópera Garnier de París, el 19 de agosto de 2018, con el fin de recoger datos para la parte de la Investigación referente al estudio de la obra *El Sombrero de Tres Picos,* en la que Picasso fue el responsable de elaborar los figurines y decorados.

A continuación, en las tablas 31, 32, 33 y 34 se detalla el cronograma de tareas seguido para el desarrollo de la tesis.

Tabla 31
Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2015/2016

	Oct-Dic	Ene-Mar	Abr-Jun	Jul-Sep
Diseño del Proyecto *(estructura general, diseño y validación de entrevistas, contactos con el BNE y Regiduría de Vestuario)*	x			
Realización de entrevistas a coreógrafos		x	x	x
Revisión Bibliográfica*. Se realizará una búsqueda exhaustiva en bases de datos con las palabras clave: Danza Española, Ballet Nacional de España, Vestuario Escénico, Dance, Dance dress, Conservatorios Danza.*	x	x	x	x
Asistencia a Espectáculos para visionar las obras seleccionadas y recoger datos		x	x	x

Tabla 32
Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2016/2017

	Oct-Dic	Ene-Mar	Abr-Jun	Jul-Sep
Redacción Marco Teórico *– Se elaborará el marco teórico teniendo en cuenta los constructos teóricos más relevantes a nivel nacional e internacional*				x
Visita BNE para entrevista y recogida de datos			x	
Cuestionario Bailarines-BNE y Profesorado-CPDA (diseño y validación por expertos)	x	x	x	

Tabla 33
Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2017/2018

	Oct-Dic	Ene-Mar	Abr-Jun	Jul-Sep
Análisis Estadístico y Resultados: *Con los directores de tesis*	x	x	x	
Elaboración de artículos científicos				x

Tabla 34
Cronograma de las tareas realizadas en el curso académico 2018/2019

	Oct-Dic	Ene-Mar	Abr-Jun	Jul-Sep
Redacción Discusión y Conclusiones *– Se redactará la discusión comparando los resultados con otros estudios realizados*	x	x		
Defensa de la tesis			x	

2.4. Muestra

Según Sierra (2007), la muestra se puede definir como "una parte de un conjunto o población debidamente elegida, que se somete a observación científica en representación del conjunto, con el propósito de obtener resultados válidos, también para el universo total investigado" (p.364). El autor señala cuáles son las condiciones fundamentales que deben cumplir las muestras y las resume en cuatro:

1. Que comprendan parte del universo y no la totalidad de éste.
2. Que su amplitud sea estadísticamente proporcionada a la magnitud del universo.
3. La ausencia de distorsión en la elección de los elementos de la muestra. Si esta elección presenta alguna anomalía, la muestra resultará por este mismo hecho viciada.
4. Que sea representativa o reflejo fiel del universo, de tal modo que reproduzca sus características básicas en orden a la investigación. (Sierra, 2007, p 364)

2.4.1. Elección de la muestra

Para esta investigación, se ha llevado a cabo un diseño muestral probabilístico con aleatorización simple de sujetos, siendo la muestra representativa del universo de profesorado- CPDA y bailarines-BNE; y por otro lado, un diseño no probabilístico y por conveniencia para los coreógrafos y bailarines de prestigio internacional. De una parte se ha desarrollado una investigación cuantitativa, basada en los cuestionarios, con dos tipos de muestras (profesorado-CPDA y bailarines-BNE), y de otra, una investigación cualitativa, basada en entrevistas (a cinco coreógrafos y bailarines de élite internacional), y en las preguntas abiertas incluidas en los cuestionarios.

- *Investigación cuantitativa*

Para llevar a cabo esta investigación se utilizaron dos tipos de muestras:

- **El profesorado-CPDA en el curso escolar 2016/2017**. Siendo el universo de la población de 126 profesores que imparten la asignatura de *Talleres Coreográficos* en las distintas Especialidades de Danza en los seis CPDA, se ha calculado el tamaño de la muestra, teniendo en cuenta un margen de error del 10% y un nivel de confianza del 90%. El tamaño de la muestra corresponde a un

mínimo de 45 profesores, aunque finalmente se optó por 49 sujetos elegidos aleatoriamente para solventar problemas de muerte experimental, siendo estos los que han respondido a la encuesta (43 profesoras y 6 profesores) con una media de edad entre 35 y 45 años.

- **Los bailarines que conforman el BNE en la temporada 2016/2017**. En septiembre de 2017, el universo del BNE estaba compuesto por 40 integrantes entre bailarines de cuerpo de baile, bailarines solistas y primeros bailarines. Se ha calculado el tamaño de la muestra, teniendo en cuenta un margen de error del 10% y un nivel de confianza del 90%. El tamaño de la muestra corresponde a un mínimo de 23 bailarines. Se optó por 26 sujetos elegidos aleatoriamente para resolver problemas de muerte experimental. Finalmente participaron 23 sujetos en esta investigación (11 bailarines y 12 bailarinas) con una media de edad entre 25 y 35 años, debido a que se anularon tres cuestionarios por estar incompletos.

- *Investigación cualitativa*

Se ha realizado un muestreo no probabilístico por el que se seleccionaron coreógrafos y bailarines de reconocido prestigio relacionados con el tema objeto de estudio, a los que se pudo tener acceso y que podían aportar información significativa para el mismo. Han participado:

- D. Antonio Najarro, director del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Antonio Canales, ex bailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 1995, coreógrafo e intérprete
- Dª. Pacita Tomás, bailarina de reconocida trayectoria artística y representante de la Danza Española anterior a la creación del BNE.
- D. Juan Mata, ex bailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Rubén Olmo, ex bailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 2015, coreógrafo e intérprete. Próximo director del BNE a partir del 1 de septiembre de 2019, según nombramiento del INAEM.

2.5. Instrumentos de medida

Para la consecución de los objetivos propuestos, hemos utilizado la revisión de la literatura, cuestionarios y entrevistas semiestructuradas.

En materia de danza en general, y de Danza Española en particular, existe escasa bibliografía de carácter científico. En los últimos años, con la creación de títulos de Grado en Danza en algunas universidades españolas, así como el interés en la formación de posgrado del profesorado de los Conservatorios Profesionales y Superiores de Danza, se han ido desarrollando mayor número de tesis y publicaciones al respecto. Por este motivo, los documentos consultados han sido del área de danza en general, del teatro, la expresión corporal, la historia del arte y la antropología. Asimismo, se han buscado referencias de trabajos en las principales bases de datos como Web of Science, SCOPUS, EBSCOHost y Google Scholar.

Se han utilizado, igualmente, cuatro instrumentos para obtener la información: dos cuestionarios diseñados *ad hoc* para esta investigación, con ítems semejantes, para cada tipo de muestra (profesorado-CPDA y bailarines-BNE), y dos entrevistas para los coreógrafos y bailarines de prestigio (una para bailarines anteriores a la creación del BNE, y otra para el resto de coreógrafos vinculados al BNE), con preguntas comunes, y algunas diferenciadas en función del coreógrafo en cuestión. De igual manera se han obtenido datos cualitativos de los cuestionarios a través de cuatro preguntas abiertas que se incluían al final de los mismos, similares a preguntas formuladas en las entrevistas.

Sierra (2007), define el cuestionario como "un conjunto de preguntas sobre los hechos y aspectos que interesan en una investigación para su contestación por la población o su muestra a que se extiende el estudio emprendido" (p.369). A su vez distingue tres clases de cuestionarios: el cuestionario simple, la entrevista y las escalas sociométricas.

El tipo de cuestionario utilizado en este estudio es el cuestionario simple, puesto que los encuestados, contestan por escrito, sin intervención directa de persona alguna responsable de la investigación, así como la entrevista.

- *Cuestionario bailarines-BNE*

Se diseñó un cuestionario para pasar a todo el elenco de bailarines-BNE (40 integrantes) con el fin de conocer su percepción respecto al uso del vestuario escénico en las cuatro obras seleccionadas. Este instrumento presentó 47 ítems que medían las percepciones y sensaciones que tenían los bailarines. Las respuestas se recogían en escala tipo Likert desde 1 hasta 5, que iban de *Nada* a *Mucho* y de *Ninguna dificultad* a *Extrema Dificultad*, en su mayoría, aunque había otros tipos de respuestas como veremos más adelante.

- *Cuestionario profesorado-CPDA*

Se elaboró otro cuestionario para el profesorado-CPDA, de las distintas Especialidades de Danza, con el fin de valorar sus apreciaciones acerca de la importancia del vestuario teatral, su aportación a la interpretación y a la evolución de la Danza Española, y la importancia de su uso en la asignatura de *Talleres Coreográficos*. En este caso constaba de 24 ítems con respuestas que se recogían en escala Likert desde 1 hasta 5, que iban de "*Nada*" a "*Mucho" y* de *"En ninguna ocasión"* a "*En muchas ocasiones*", entre otras respuestas. Igualmente tenía cuatro preguntas abiertas haciendo un total de 28 ítems. Ambos cuestionarios fueron validados por expertos previamente, obteniéndose resultados satisfactorios tanto en el análisis del rango intercuartílico, como en el coeficiente de correlación intraclase en pertinencia, importancia y univocidad de cada uno de los ítems.

- *Entrevistas semiestructuradas*

Respecto a las entrevistas, fueron semiestructuradas y previamente validadas por expertos. Se realizaron dos tipos diferentes en función de las personas a las que iban dirigidas:

- Una entrevista para bailarines anteriores a la creación del BNE, con el fin de conocer los antecedentes de este vestuario.
- Una entrevista con una parte común y una parte específica en función del coreógrafo entrevistado, a través de las que se pretendía comprender los procesos creativos y el uso del vestuario en las obras seleccionadas.

Para poder conseguir los objetivos detallados en su apartado correspondiente, se usaron:

- Cuestionarios: Se corresponden con los objetivos: 1, 2, 4, 5, 6, 7 y 8.
- Entrevistas: Se corresponden con los objetivos: 2,3 y 6.

2.5.1. Tipos de preguntas

Las preguntas realizadas tanto en los cuestionarios, como en las entrevistas, responden a los objetivos fijados en esta investigación, si bien también se realizan preguntas de identificación, información u opinión para conseguir otros posibles datos útiles para el estudio.

A continuación, vamos a detallar cada tipo de preguntas utilizadas en los dos cuestionarios y las entrevistas:

- *Preguntas de identificación* en las que se extraen datos sobre: edad, género, lugar de trabajo, años en el puesto de servicio, especialidad de danza que se imparte.

- *Preguntas de información* en las que se obtiene información sobre:
- Importancia del uso del vestuario: su idoneidad para la interpretación, su limitación para el movimiento, su diferenciación con la ropa de ensayo.
- La interpretación: importancia del vestuario para la construcción del personaje.
- Evolución del vestuario: su relación con la evolución de la morfología de bailarines y estudiantes y del cambio en la forma de bailar en los últimos años.
- Contextualización de la obra, personajes, etc. a través del vestuario.
- Uso del vestuario en las obras seleccionadas.
- Uso del vestuario en la asignatura de Talleres Coreográficos.
- Génesis de la obra: papel del vestuario, relación con bailarines y estudiantes.
- Relación entre danza y moda.
- Influencia del vestuario usado en las obras de repertorio del BNE en la elección de vestuario en la asignatura de *Talleres Coreográficos*.

- *Preguntas de opinión* en las que se obtienen referencias sobre:
- Plan de trabajo para realizar una coreografía: seguimiento de un guión específico o no.
- Factores que intervienen en el proceso de elección y diseño de vestuario.

- Uso del vestuario en los CPDA.
- Opinión sobre la importancia del vestuario en función de su uso en diferentes obras seleccionadas.
- Comentarios sobre la comodidad o incomodidad por el uso del vestuario en determinadas piezas de las obras seleccionadas.

En función del tipo de respuesta que se pueda dar en las preguntas, estas pueden adquirir el formato de preguntas cerradas, preguntas abiertas, preguntas categorizadas y preguntas filtro. Hemos de tener en cuenta a priori que el cuestionario de bailarines-BNE consta de 47 preguntas, y el de profesorado-CPDA lo componen un total de 28 preguntas (Tablas 35 y 36).

- *Preguntas cerradas*: En el cuestionario de Bailarines del BNE hay tres, referentes al género, la edad y los años de experiencia en le BNE. En el cuestionario para profesorado-CPDA hay cinco, referentes al género, la edad, los años de experiencia en Conservatorios, la especialidad de danza que imparten y el Conservatorio en el que trabajan en la actualidad.
- *Preguntas abiertas*: sólo contienen la pregunta, y la respuesta posible la establece el entrevistado. Tanto en el cuestionario de bailarines-BNE, como en el de profesorado-CPDA, hay cuatro preguntas de este tipo.
- *Preguntas categorizadas*: se caracterizan porque las respuestas están definidas y el entrevistado debe elegir una de ellas. En el cuestionario de bailarines- BNE hay 38 preguntas de este tipo, y en el de profesorado-CPDA hay 19.
- *Preguntas filtro*: Con este tipo de preguntas los entrevistados sólo contestan aquellas preguntas que se ajusten a su itinerario definido según sus características. Concretamente queda reflejado en el cuestionario de bailarines-BNE en las preguntas relacionadas con las obras objeto de estudio. Los bailarines responden en función de si han participado en las piezas de las obras señaladas o no, ya que no todos aparecen en toda la obra o bien no todos bailan la totalidad de las producciones.

Tabla 35
Tipos de preguntas para el Cuestionario de bailarines-BNE

P. CERRADAS	P.ABIERTAS	P. CATEGORIZADAS	P.FILTRO
1,2,3	24,33,36,39	4,5,6,7,8,9,10,11,12,34, 35,40,41,42,43,47	13,14,15,16,17,18,19,20 21,22,23,25,26,27,28,29,30 31,32,37,38,44,45,46

Tabla 36
Tipos de preguntas para el Cuestionario de profesorado-CPDA

P. CERRADAS	P.ABIERTAS	P. CATEGORIZADAS	P.FILTRO
1,2,3,4,5	25,26,27,28	6,7,8,9,10,11,12,13,14 15,16,17,19,21,23	18,20,22,24

2.6. Procedimiento

La presentación de los cuestionarios a los participantes iba precedida de un texto introductorio en el que se informaba del objeto de estudio, de la participación voluntaria de los encuestados y del tratamiento confidencial de sus respuestas. También se pedía máxima sinceridad y se resaltaba el anonimato del cuestionario. Para todo ello, se siguieron las recomendaciones de cumplimiento de los derechos de los encuestados en base a la Declaración de Helsinki (2013).

En el caso de las entrevistas, prevalecía un consentimiento informado que cada entrevistado debía firmar. En él se describía el objeto de estudio y se indicaba que los datos obtenidos a través de la entrevista se utilizarían exclusivamente para la investigación o publicaciones relacionadas con la misma, y siempre bajo su autorización.

2.6.1. Procedimiento de elaboración de los cuestionarios y entrevistas

Se ha tomado como referencia el esquema utilizado por Gutiérrez & Oña (2005), el cual consta de los siguientes pasos: "Definición del objeto de estudio, diseño del cuestionario, aplicación del cuestionario, tratamiento de los datos, análisis de los datos e informe final" (p.185).

Respecto al diseño de los cuestionarios se siguieron una serie de pasos. En primer lugar, se hizo una revisión de documentación y cuestionarios de temas afines al objeto de estudio. A continuación se validó el cuestionario por cinco expertos, y se

elaboró el cuestionario definitivo. Una vez finalizado el cuestionario, se envió telemáticamente al profesorado-CPDA y a los bailarines-BNE a través de la plataforma Google Forms. Finalmente se analizaron los datos con el programa SPSSv.25 y se elaboraron las conclusiones.

En cuanto a las entrevistas, en un primer momento se hizo una revisión bibliográfica y se elaboraron teniendo en cuenta las variables y los objetivos de la investigación. A continuación, se validaron por cinco expertos, se realizaron registrándose en grabaciones de audio y posteriormente se transcribieron. Finalmente se analizaron y codificaron los datos a través del programa NVIVO 10 y se elaboraron las conclusiones.

2.6.2. Procedimiento para validar los cuestionarios y entrevistas

Para llevar a cabo la validación de ambos instrumentos, se consultó a cinco expertos en metodología de investigación (Osterlind, 1989) por su significativa experiencia profesional y producción científica, y se siguieron las orientaciones ya realizadas en otros trabajos como los de Baena-Extremera & Granero-Gallegos (2015). Se les facilitaron los dos tipos de cuestionarios y los dos tipos de entrevistas realizados expresamente para esta investigación. Además de ello, se les proporcionó una hoja de respuestas, siguiendo las recomendaciones de Calabuig & Crespo (2009) y Spaan (2006), donde debían ir señalando de cada ítem la univocidad, pertinencia e importancia y las observaciones que estimaran oportunas. Una vez rellena la hoja de respuestas por cada experto, se llevaron a cabo los análisis estadísticos mediante el Programa SPSS v.25. Para ello, se calculó el Coeficiente de Correlación Intraclase (CCI), evaluando la concordancia global de los cinco expertos sobre la univocidad, pertinencia e importancia de los ítems, a partir de un modelo de efectos mixtos y asumiendo una definición de acuerdo absoluto; los valores obtenidos se presentan en la tabla 37.

Tabla 37
Resultados del CCI sobre 5 expertos

	CUESTIONARIO BAILARINES - BNE	CUESTIONARIO PROFESORADO-CPDA	ENTREVISTA COREÓGRAFOS	ENTREVISTA BAILARINES ANTERIORES BNE
IMPORTANCIA	0.827	0.634	0.61	0.655
PERTINENCIA	0.707	0.527	0.412	1
UNIVOCIDAD	0.796	0.48	0.909	1

Además, para medir la dispersión en el acuerdo de los jueces, se utilizó como criterio el recorrido intercuartílico. De modo que, si la diferencia del percentil Q3 frente al percentil Q1 era igual a 0 o 1, el ítem se aceptaba y/o modificaba levemente; si dicha diferencia se situaba entre 1 y 2, se revisaba y reformulaba el ítem; mientras que si era superior a 2, se entendía que la dispersión era tan alta entre los juicios de los jueces que el ítem era rechazado. (Baena-Extremera & Granero-Gallegos, 2015, p.66)

En la tabla 38, se expresan los datos de pertinencia y comprensión de los expertos.

Tabla 38
Dispersión en el acuerdo de los jueces

Entrevista coreógrafos			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Entrevista bailarines anteriores BNE			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-2=2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Cuestionario bailarines -BNE			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Cuestionario profesorado-CPDA			
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-3=1
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0

Como resultado final, se revisaron dos ítems y se reformularon, atendiendo a las sugerencias de los expertos. Las correcciones fueron mínimas.

Como último paso se calculó el coeficiente Alfa de Cronbach tanto para el cuestionario de bailarines-BNE, como de profesorado-CPDA. En el caso de los bailarines, el Alfa alcanzó valores de.78, mientras que en el caso del profesorado,

mostró un valor de .85. Ambos valores muestran fiabilidad de dichos instrumentos, tal como recomiendan diversos autores (Domínguez-Lara & Merino-Soto, 2015).

2.7. Clasificación y tabulación

Según Sierra (2010), La clasificación es "la agrupación de los datos recogidos referentes a cada variable objeto de estudio y su presentación conjunta en tablas bien separadamente o relacionados con los de otras variables" (p. 371).

En este punto se codifican las respuestas a las preguntas de los cuestionarios y posteriormente se realiza la tabulación mediante el sistema informático SPSS v.25.

2.8. Análisis de los datos

2.8.1. Análisis de datos. Metodología cuantitativa

Respecto a la metodología cuantitativa se ha llevado a cabo el análisis de los datos obtenidos a través de los cuestionarios mediante el programa estadístico SPSS v.25, que se ha seleccionado por su orientación en el campo sociológico (Scientific Packet Social Statistic).

Para empezar se ha realizado un análisis estadístico descriptivo de las variables. Se trata de describir las principales características de un conjunto de datos. Se presentan en tablas los estadísticos descriptivos de cada variable a estudiar, incluyendo la media y la desviación típica. Esto nos permite analizar los porcentajes de los bailarines y profesores que optan por una u otra respuesta respecto a las preguntas del cuestionario.

A continuación se hace un análisis de frecuencias mediante el que se realiza un recuento de las veces que se repite un valor. A través de este análisis se obtienen datos interesantes como la proporción, y es una buena base para resumir los datos obtenidos. Se materializa mediante tablas de distribución de frecuencias que presentan las frecuencias absolutas y los porcentajes.

En último lugar se realiza un análisis inferencial. Se pretende constatar el grado de asociación/relación entre variables nominales y/o ordinales. Para ello se realizan tablas de contingencia y pruebas de contraste con *x2*. Las tablas de contingencia nos permiten descubrir si existe una posible asociación entre diferentes variables y se basa en el cálculo de porcentajes. Se trata de tablas bidimensionales, con dos variables. Es importante distinguir entre la variable dependiente (a explicar) y la independiente

(explicativa). Concretamente para conocer si existe relación entre las variables, hemos realizado tablas de contingencias de cálculo del estadígrafo Chi-cuadrado de Pearson, que establece que para que ambas variables se relacionen entre sí deben cumplirse tres requisitos:

- Que sea significativo en sus diferentes grados (significativo $p<.05$, muy significativo $p<.01$, altamente significativo $p<.001$).
- Que no haya más del 20% de las casillas con frecuencia esperadas <5.
- Que no haya ninguna frecuencia mínima esperada menor que uno.

También se realiza un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson, que permite determinar si dos variables se relacionan entre sí, si esta relación es fuerte o débil y qué dirección llevaría esta relación. Este análisis mide una asociación lineal, es decir cuando los valores de una variable aumentan los valores de la otra aumentan o disminuyen proporcionalmente, pero no implican causalidad. El análisis se realiza entre dos variables ordinales. Para saber si existe relación entre ambas nos fijamos en el nivel de significación y el coeficiente de correlación. Cuando la significación es menor de .05 existe una correlación significativa y entonces debemos mirar el coeficiente de correlación. Este coeficiente oscila entre -1 y +1 y cuanto más se aleja de 0, más fuerte es la correlación entre las variables. Que sea positivo o negativo señala la dirección de la relación. Cuando no se obtiene significatividad en las correlaciones, realizaremos la prueba d de Somers, para comprobar si existen diferencias significativas entre las variables. La d de Somers mide la asociación entre dos variables ordinales tomando valores comprendidos entre -1 y 1. Los valores próximos a 1 señalan una relación fuerte entre las variables y los próximos a 0 indican que no hay relación entre ellas o esta es escasa.

2.8.2. Análisis de datos. Metodología cualitativa

El procedimiento que se ha utilizado para analizar las entrevistas realizadas y las preguntas abiertas de los cuestionarios ha sido una codificación abierta *in vivo* en el software NVIVO 10.

- *Participantes*

Respetando el anonimato de los participantes, a cada uno se le atribuyó un nombre ficticio con el fin de identificarlos en el procesamiento de la información, de esta forma se crearon nodos de casos para representar a los participantes en las encuestas, tanto a los bailarines-BNE como al profesorado-CPDA, y se les asignaron atributos de género, edad y experiencia profesional. Se muestra en las siguientes Tabla 39 y 40.

Tabla 39
Características del grupo de bailarines-BNE participantes en el estudio

Bailarines	Nombre	Género	Edad	Experiencia en BNE
1	Ana BNE	Mujer	Entre 35 y 40 años.	Más de 10 años.
2	Eli BNE	Mujer	Entre 30 y 35 años.	De 3 a 6 años.
3	Rosa BNE	Mujer	Entre 30 y 35 años.	De 6 a 9 años.
4	Leo BNE	Hombre	Entre 25 y 30 años.	De 6 a 9 años.
5	Clau BNE	Mujer	Entre 30 y 35 años.	De 3 a 6 años.
6	Puri BNE	Mujer	Entre 30 y 35 años.	De 3 a 6 años.
7	Lara BNE	Mujer	Entre 25 y 30 años.	De 3 a 6 años.
8	Juan BNE	Hombre	Entre 30 y 35 años.	Más de 10 años.
9	Luis BNE	Hombre	Entre 30 y 35 años.	De 3 a 6 años.
10	Mara BNE	Mujer	Entre 18 y 25 años.	De 1 a 3 años.
11	Eva BNE	Mujer	Entre 18 y 25 años.	De 1 a 3 años.
12	Pepe BNE	Hombre	Más de 40 años.	De 6 a 9 años.
13	Oscar BNE	Hombre	Entre 25 y 30 años.	De 6 a 9 años.
14	Martín BNE	Hombre	Entre 35 y 40 años.	De 6 a 9 años.
15	Pablo BNE	Hombre	Entre 25 y 30 años.	De 3 a 6 años.
16	Javi BNE	Hombre	Entre 30 y 35 años.	De 6 a 9 años.
17	Pepa BNE	Mujer	Entre 25 y 30 años.	Más de 10 años.
18	Rita BNE	Mujer	Entre 25 y 30 años.	De 6 a 9 años.
19	Blas BNE	Hombre	Entre 35 y 40 años.	Más de 10 años.
20	Dani BNE	Hombre	Entre 30 y 35 años.	Más de 10 años.
21	Lucas BNE	Hombre	Entre 25 y 30 años.	Menos de 1 año.
22	Cris BNE	Mujer	Entre 18 y 25 años.	Menos de 1 año.

23	Sol BNE	Mujer	Entre 18 y 25 años.	Menos de 1 año.

Tabla 40
Características del grupo de docentes participantes en el estudio

Docente	Nombre	Género	Edad	Experiencia como profesor
1	Luna	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
2	Ruth	Femenino	Entre 45 y 55 años	Más de 10 años
3	Belén	Femenino	Entre 45 y 55 años	Entre 7 y 10 años
4	Gero	Masculino	Entre 25 y 35 años	Entre 4 y 6 años
5	Cande	Femenino	Entre 45 y 55 años	Más de 10 años
6	Cloe	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
7	Rita	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 0 y 3 años
8	Gael	Masculino	Más de 55 años	Entre 7 y 10 años
9	Sara	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
10	Tomás	Masculino	Entre 25 y 35 años	Entre 7 y 10 años
11	María	Femenino	Entre 45 y 55 años	Entre 4 y 6 años
12	Marta	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
13	Paz	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
14	Luz	Femenino	Más de 55 años	Más de 10 años
15	Estrella	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 0 y 3 años
16	Estela	Femenino	Entre 45 y 55 años	Más de 10 años
17	Noa	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 4 y 6 años
18	Alba	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 4 y 6 años
19	Paris	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
20	Vera	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
21	Vega	Femenino	Entre 45 y 55 años	Más de 10 años
22	Jorge	Masculino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
23	Zoe	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 0 y 3 años
24	Leire	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
25	Ada	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
26	Abril	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
27	Berta	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
28	Abel	Masculino	Entre 35 y 45 años	Entre 4 y 6 años

29	Celia	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
30	Dori	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
31	Elsa	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 0 y 3 años
32	Eva	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 4 y 6 años
33	Ana	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 0 y 3 años
34	Flor	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
35	Dulce	Femenino	Entre 45 y 55 años	Entre 0 y 3 años
36	Emma	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
37	Frida	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
38	Hugo	Masculino	Entre 35 y 45 años	Entre 4 y 6 años
39	Inés	Femenino	Más de 55 años	Más de 10 años
40	Gilda	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 0 y 3 años
41	Inma	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 7 y 10 años
42	Julia	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 4 y 6 años
43	Lea	Femenino	Entre 35 y 45 años	Más de 10 años
44	Mila	Femenino	Entre 35 y 45 años	Entre 0 y 3 años
45	Uma	Femenino	Entre 45 y 55 años	Entre 7 y 10 años
46	Jana	Femenino	Entre 25 y 35 años	Entre 0 y 3 años
47	Maca	Femenino	Entre 18 y 25 años	Entre 7 y 10 años
48	Pia	Femenino	Entre 45 y 55 años	Más de 10 años

- *Transcripciones de las entrevistas*

Se realizaron grabaciones digitales de las entrevistas (grabadora Philips DVT 4100), siempre en condiciones óptimas para la captación clara de las voces de entrevistado y entrevistador. Posteriormente se han transcrito las entrevistas de forma literal, de esta manera se traspasa la información a texto para facilitar el análisis de los datos obtenidos. Se han cotejado varias veces los resultados con los audios originales, rectificando posibles errores hasta obtener la transcripción exacta. Por último, se han importado las entrevistas al software NVIVO 10 dentro del apartado *Recursos* como *Elementos Internos*. El mismo proceso se ha seguido con las imágenes y videos utilizados durante la investigación.

En el caso de las preguntas abiertas de los cuestionarios, éstas se cumplimentaron en el software de productividad Google Docs a través del cuestionario correspondiente. Las respuestas se exportaron en un archivo de Excel, y éste se importó al Software NVIVO 10. A continuación, se ha realizado una codificación automática para crear los casos de los participantes.

- *Proceso de análisis de las entrevistas y las preguntas abiertas*

Para el análisis de las entrevistas y de las preguntas abiertas del cuestionario, se ha realizado una codificación abierta en el software NVIVO 10. Se han identificado las ideas y conceptos más significativos relacionados con nuestros objetivos. Para ello, se ha nombrado cada categoría y etiquetado cada fragmento de la información con un nombre representativo del contenido del mensaje, como proponen Campo-Redondo y Labarca (2009). Después se ha realizado una categorización axial organizando los datos e identificando las categorías centrales que serán el objeto principal de nuestro análisis y se ha procedido a definirlas utilizando una metodología inductiva y deductiva. Finalmente se ha creado una estructura jerárquica, o árbol de nodos, con sus correspondientes categorías y subcategorías. En este caso se han definido los nodos en los que se ramifican todas las categorías identificadas. A continuación, se ha codificado toda la literatura importada al software en el árbol de categorías, así como algunas imágenes relativas al contenido investigado. Para finalizar se han realizado algunas consultas de frecuencias de palabras y matrices de codificación que son definidos por Rivera y Trigueros (2016) como: "una consulta que da como resultado un conjunto de nodos, resultado de una búsqueda que cruza información de nodos, recursos o atributos" (p.44).

De esta forma hemos definido los nodos en los que se ramifican todas las categorías identificadas.

Las categorías centrales que hemos establecido han sido:

A) Vestuario

B) Ballet Nacional de España

C) Procesos creativos.

Quedando el listado de categorías y subcategorías de la siguiente forma (Figura 205).

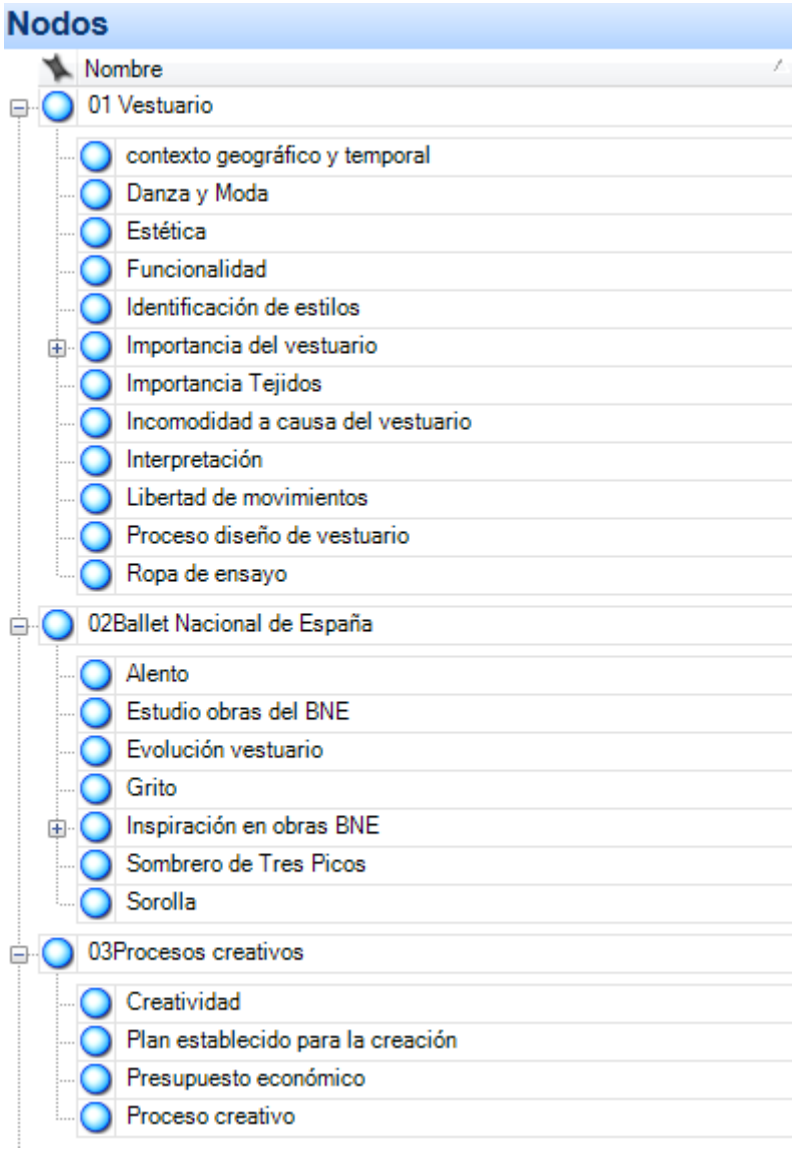


Figura 205. Listado de categorías y subcategorías en el programa NVIVO 10

A continuación se presentan las categorías de análisis y la descripción correspondiente (Tabla 41).

Tabla 41
Categorías, subcategorías y descripción

Nombre	Descripción
01 Vestuario	
Contexto geográfico y temporal	El uso del vestuario escénico hace referencia a un espacio y tiempo concretos.
Danza y Moda	Oportunidad de la colaboración entre la danza y el diseño de moda.
Estética	Importancia de la estética en el diseño de vestuario
Funcionalidad	Importancia de la funcionalidad en el diseño y elaboración del vestuario escénico
Identificación de estilos	El uso del vestuario escénico ayuda a identificar el estilo de danza.
Importancia del vestuario	Valoración del uso del vestuario escénico

	como un elemento más de la coreografía que aporta información a la obra.
Importancia Tejidos	Valor que se da a los tejidos con los que se realiza el vestuario para facilitar la ejecución de la danza.
Incomodidad a causa del vestuario	Situaciones en las que la utilización de artefactos y determinados usos del vestuario dificultan la ejecución de la danza o la hacen incómoda.
Interpretación	Aportación del vestuario escénico a la interpretación del personaje.
Libertad de movimientos	Situaciones en las que se prioriza la libertad de movimientos de los bailarines frente al diseño de vestuario.
Proceso diseño de vestuario	Agentes que intervienen en el diseño de un vestuario escénico.
Ropa de ensayo	Diferencias entre la ejecución de la danza con vestuario escénico o con ropa de ensayo.
02Ballet Nacional de España	
Alento	Conocimiento de la obra *Alento* por parte del profesorado y aportaciones del coreógrafo y bailarines que realizan esta obra.
Estudio obras del BNE	Pertinencia del estudio de las obras de repertorio del BNE en los Conservatorios Profesionales de Danza.
Evolución vestuario	Factores que han influido en la evolución del vestuario escénico del BNE.
Grito	Conocimiento de la obra *Grito* por parte del profesorado y aportaciones del coreógrafo y bailarines que realizan esta obra.
Inspiración en obras BNE	Inspiración en el vestuario usado a lo largo de la historia por el BNE para el diseño del vestuario de las obras que se realizan en los *Talleres Coreográficos* de los Conservatorios Profesionales de Danza.
Sombrero de Tres Picos	Conocimiento de la obra *El Sombrero de Tres Picos* por parte del profesorado y aportaciones de los bailarines que realizan esta obra.
Sorolla	Conocimiento de la obra *Sorolla* por parte del profesorado y aportaciones del coreógrafo y los bailarines que realizan esta obra.
03Procesos creativos	
Creatividad	Presencia de la creatividad en diferentes aspectos de la vida.
Plan establecido para la creación	Para la realización de una obra coreográfica se sigue un plan establecido, o cada obra se afronta de forma diferente. Orden de actuación.
Presupuesto económico	El presupuesto económico supedita el tipo de vestuario que se puede realizar para cada obra.
Proceso creativo	Situaciones y agentes que influyen en la creación de una obra. Inspiración en diferentes fuentes.

2.9. Criterios éticos

En primer lugar hemos seguido el Código de Buenas Prácticas en Investigación de la Universidad de Granada, teniendo en cuenta sus recomendaciones acerca de la

honestidad, responsabilidad, rigor y conflicto de intereses que pueden surgir a lo largo de la investigación.

En el caso de las entrevistas iban precedidas de un consentimiento informado en el que se detalla el nombre de la investigación, sus objetivos, la institución responsable, y el uso de la información con fines exclusivamente académicos.

En cuanto a las encuestas igualmente estaban encabezadas por un enunciado en el que se informaba del nombre y objetivos de la investigación, así como del anonimato de la encuesta y el respeto a su privacidad.

CAPÍTULO 3.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

3.1. Objetivo 1

3.2. Objetivo 2

3.3. Objetivo 3

3.4. Objetivo 4

3.5. Objetivo 5

3.6. Objetivo 6

3.7. Objetivo 7

3.8. Objetivo 8

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE RESULTADOS

A continuación se analizan los resultados de la investigación siguiendo la estructura del diseño de sus objetivos específicos. En cada uno de ellos, se desglosan los hallazgos más relevantes obtenidos a través de los instrumentos utilizados (cuestionarios y/o entrevistas semiestructuradas), según corresponda.

3.1. Objetivo 1. Conocer las características sociodemográficas de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

3.1.1. Género de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

Tras realizar el análisis de la distribución de frecuencias según género, comprobamos que la muestra de los bailarines-BNE que han participado en el estudio está formada por un 47.8% de hombres y un 52.2% de mujeres, mientras que, la de profesorado-CPDA, lo está en un 12.2% de hombres y en un 87.8% de mujeres. Se observa que en el BNE la distribución por género es equitativa, al contrario de lo que ocurre en los CPDA, en los que impera el género femenino (Figura 206).

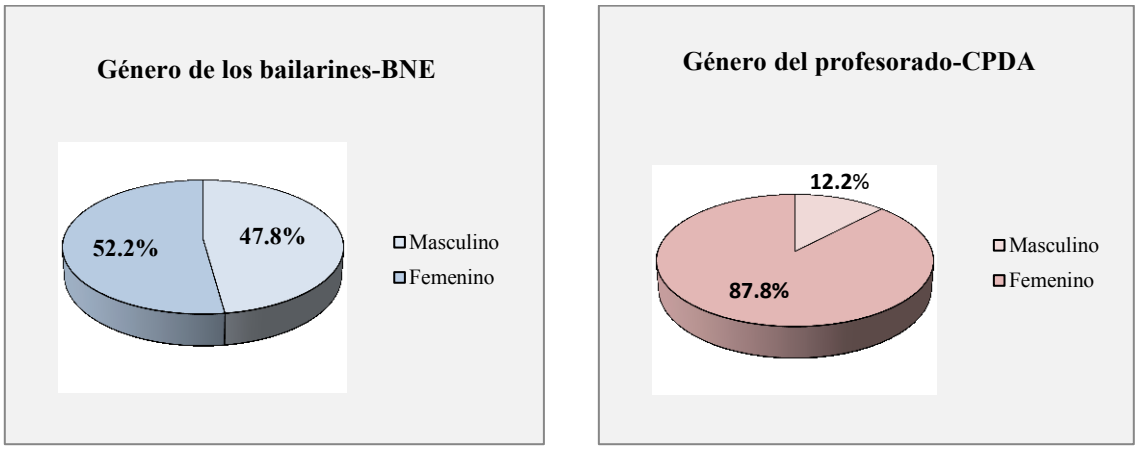


Figura 206. Género de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

3.1.2. Edad de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

La distribución de frecuencias por edades nos indica que en la franja de edad de 18 a 25 años, hay 17.4% de bailarines-BNE y 2% de profesorado-CPDA; en la franja de 26 a 35 años hay 65.2% de bailarines-BNE y 16.3% de profesorado-CPDA, en la franja de 36 a 45 años se muestra un 17.3% de bailarines-BNE y un 53.1% de profesorado-CPDA y finalmente, en la de más de 45 años, no existen datos de bailarines-BNE y hay

un 28.5% de profesorado-CPDA. En ambos colectivos, existen pocos integrantes con edades comprendidas entre los 18 y 25 años, mientras que en los bailarines-BNE la edad imperante oscila entre los 26 y los 35 años, y en el profesorado-CPDA entre los 36 y 45 años (Figura 207).

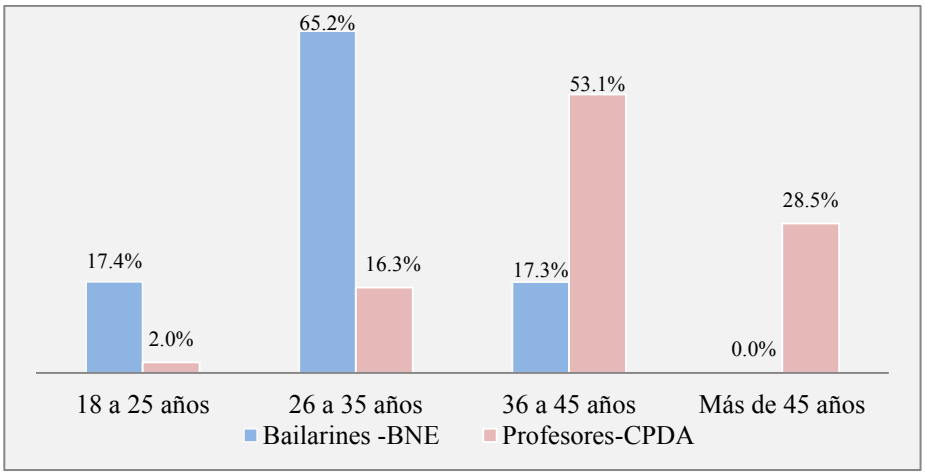


Figura 207. Edad de los bailarines-BNE y del profesorado-CPD.

3.1.3. Años de experiencia profesional de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

La distribución de frecuencias por años de experiencia profesional de los bailarines-BNE muestra que un 30.4% tienen entre 7 y 10 años de experiencia en esta entidad, un 26.1% entre 4 y 6 años, y un 21.7% entre 0 y 3 años, o más de 10 años, respectivamente (Figura 208). El BNE está formado por bailarines experimentados en casi un 80% y por un grupo reducido de bailarines noveles, curiosamente, en la misma proporción que el grupo de veteranos.

Analizando los años de experiencia profesional del profesorado-CPDA encontramos que un 42.9% tienen más de 10 años de experiencia, un 22.4% entre 7 y 10 años, un 16.3% entre 4 y 6 años, y un 18.4% menos de 3 años (Figura 208).

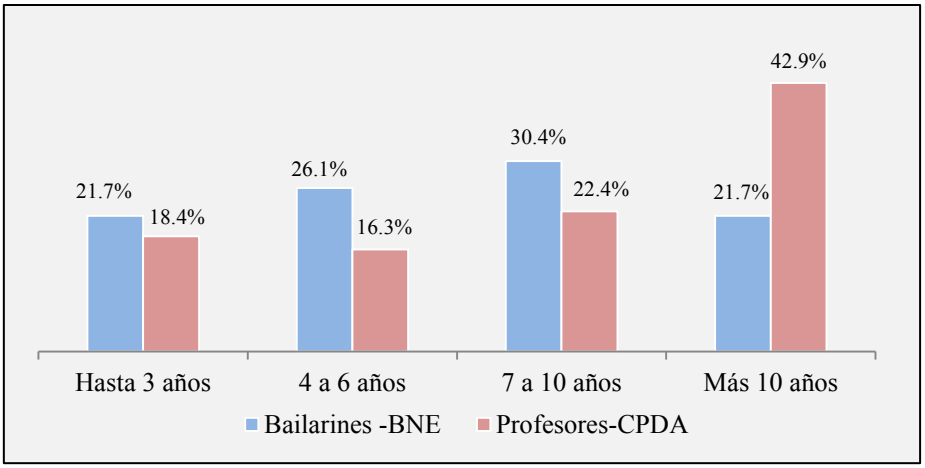


Figura 208. Años de experiencia profesional de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA.

Tras el análisis de cada uno de los objetivos exponemos un cuadro con la síntesis de los datos más significativos.

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 1. Conocer las características sociodemográficas de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA:

- ✓ En el BNE la representación por género es equitativa mientras que en los CPDA impera el género femenino.
- ✓ En ambos colectivos encontramos pocos integrantes menores de 25 años. La edad de la mayoría de los bailarines-BNE es inferior a 35 años y, la del profesorado-CPDA, está entre los 36 y 45 años.
- ✓ El BNE está formado por bailarines experimentados en casi un 80%, el resto se reparte por igual entre noveles y veteranos.
- ✓ El profesorado-CPDA tiene más años de experiencia laboral dado el carácter estable de este trabajo.

3.2. Objetivo 2. Constatar la importancia del vestuario teatral en la puesta en escena de obras coreográficas

3.2.1. Cuestionario profesorado-CPDA

A. Análisis descriptivo

Se calcularon los estadísticos descriptivos de la variable *importancia del vestuario* y para las subdimensiones de esta variable se detectaron valores muy altos (M= 4.80, DT= .407). En cuanto a la desviación típica, cabe decir que, teniendo en

cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las tres subdimensiones, se observa que los distintos valores de la distribución se encuentran próximos entre sí, por lo que presentan poca dispersión o variabilidad (Tabla 42).

Tabla 42
Estadísticos descriptivos importancia vestuario para profesorado-CPDA. Diferencias por géneros

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Importancia vestuario	49	4	5	4.80	.407
Importancia vestuario Masculino	6	5	5	5.00	.000
Importancia vestuario Femenino	43	4	5	4.77	.427

A continuación, se expone la frecuencia de esta variable.

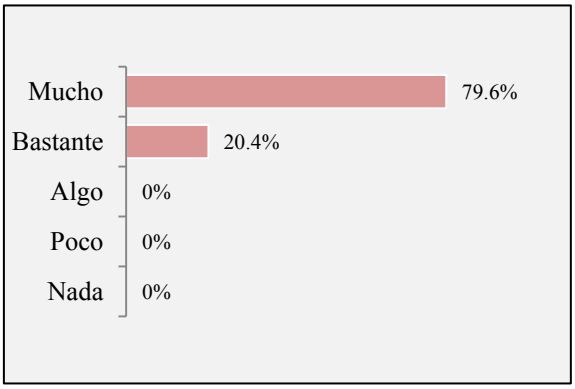


Figura 209. Distribución de frecuencias de importancia del vestuario para profesorado-CPDA.

Respecto a la *importancia del vestuario* en las representaciones escénicas, el 100 % del profesorado-CPDA otorga un papel relevante al vestuario considerándolo bastante o muy importante (*Bastante/ Mucho*) (Figura209).

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados del análisis descriptivo y el análisis de frecuencias, se comprueba la relación existente entre las diversas variables a través del análisis de tablas cruzadas. De esta forma se constata si el *género* del profesorado-CPDA determina la *importancia* que se da al vestuario en la danza. Las variables a relacionar son:

- *Género* con 2 categorías de respuestas: 1-Masculino y 2-Femenino.
- *Importancia del vestuario* con 5 categorías de respuestas: 1-Nada, 2-Poco, 3-Algo, 4-Bastante y 5-Mucho.

En el caso femenino, 33 de las 43 profesoras encuestadas opinaron que el vestuario era muy importante *(Mucho)* en las representaciones coreográficas. Esta misma valoración la otorgó todo el profesorado de género masculino, un total de 6 profesores. Cabe destacar que ningún encuestado consideró que el vestuario fuera *Nada,*

Poco o *Algo importante*. Por tanto, los resultados eran próximos entre sí y determinaron que no existe relación entre estas variables (Tabla 43).

Tabla 43
Tabla cruzada entre el género y la importancia del vestuario profesorado-CPDA

		Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	0	6	6
	Femenino	10	33	43
Total		10	39	49

A continuación, se detalla la prueba de Chi cuadrado. Se hizo la prueba bivariada entre la variable de *género* y la *importancia del vestuario* en la puesta en escena de las obras coreográficas. Se obtuvo un p<.185 donde 2 casillas (50.0%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de 1.22. Los resultados muestran que no se puede admitir que existieran diferencias significativas entre ambas variables (Tabla 44).

Tabla 44
Prueba de Chi-cuadrado, género- importancia vestuario profesorado-CPDA

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)	Significación exacta (2 caras)	Significación exacta (1 cara)
Chi-cuadrado de Pearson	1.753[a]	1	.185		
Corrección de continuidad[b]	.614	1	.433		
Razón de verosimilitud	2.947	1	.086		
Prueba exacta de Fisher				.324	.233
Asociación lineal por lineal	1.717	1	.190		
N de casos válidos	49				

a. 2 Casillas (50.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 1.22.
b. Sólo se ha calculado para una tabla 2x2.

Igualmente se hizo un análisis de correlaciones bivariadas entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* e *importancia* que se otorga al vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas, mediante el coeficiente de correlación de Pearson. Los resultados mostraron que la significatividad era .768, por lo que no había asociación entre ambas (Tabla 45).

Tabla 45
Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia del profesorado-CPDA e importancia que otorgan al vestuario en las representaciones

		Experiencia	Importancia vestuario
Experiencia	Correlación de Pearson	1	.043
	Sig. (bilateral)		.768
	N	49	49
Importancia vestuario	Correlación de Pearson	.043	1
	Sig. (bilateral)	.768	
	N	49	49

Al no existir asociación entre ambas variables, se realizó la d de Somers y se comprobó que no existían diferencias significativas entre una variable y la otra, al mostrar una significatividad de .774. (Tabla 46).

Tabla 46
Análisis direccional entre las variables experiencia del profesorado-CPDA e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas

		Valor	Error estándar asintótico[a]	Aprox. S[b]	Aprox. Sig.
d de Somers	Simétrico	.036	.124	.288	.774
	Experiencia dependiente	.056	.196	.288	.774
	Importancia dependiente	.026	.090	.288	.774

a. No se supone la hipótesis nula.
b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

3.2.2. Cuestionario bailarines-BNE

A. Análisis descriptivo

Los resultados del análisis descriptivo de la variable *importancia del vestuario* en las representaciones coreográficas se muestran en la Tabla 45. Como se puede apreciar, los estadísticos descriptivos informan que para las subdimensiones de *importancia del vestuario* y la importancia que se le da en función del *género* de los bailarines-BNE, se detectan puntuaciones altas. En cuanto a la desviación típica, cabe decir que los distintos valores de la distribución se encuentran próximos entre sí, por lo que presentan poca dispersión o variabilidad.

Tabla 47
Estadísticos descriptivos importancia vestuario para bailarines-BNE, y diferenciación por géneros

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Importancia vestuario	23	4	5	4.74	.449
Importancia vestuario masculino	11	4	5	4.64	.505
Importancia vestuario femenino	12	4	5	4.83	.389

A continuación se presenta la frecuencia de esta variable (Figura 210).

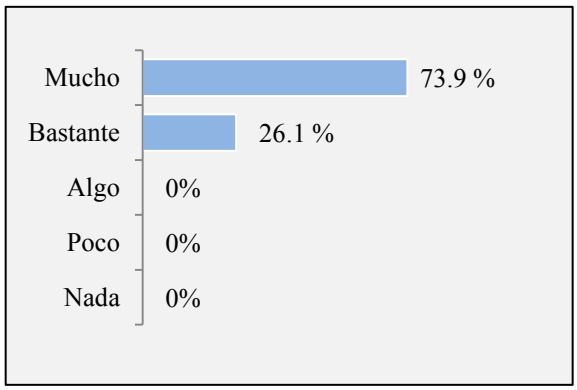


Figura 210. Distribución de frecuencias de la importancia de vestuario para bailarines-BNE.

Como resultado se aprecia que, para el 100% de los bailarines-BNE el vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas es trascendental, considerándolo bastante o muy importante (*Bastante* o *Mucho)*.

B. Análisis inferencial

Se pretende comprobar la relación existente entre las variables *género* e *importancia* que se da al vestuario en la danza, mediante el análisis de tablas cruzadas. Se percibe que, en el caso femenino, 10 de las 12 bailarinas encuestadas manifestaron que el vestuario era muy importante (*Mucho*) y, en el masculino, 7 de los 11 bailarines encuestados tenían la misma opinión. Ningún encuestado contestó que el vestuario fuera *Nada, Poco* o *Algo importante*, por tanto los resultados se asemejaban, determinando que no existía relación entre estas variables (Tabla 48).

Tabla 48
Tabla Cruzada entre género e importancia vestuario bailarines-BNE

		Bastante	Mucho	Total
Género	Hombre	4	7	11
	Mujer	2	10	12
Total		6	17	23

A continuación se detalla la prueba de Chi cuadrado. Se hizo la prueba bivariada entre las variables *género* e *importancia del vestuario* en la puesta en escena de las obras coreográficas. Los resultados mostraron un p<.283 donde 2 casillas (50.0%)

tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de 2.87. Por consiguiente, no se podía admitir que existieran diferencias significativas entre estas variables, siendo por tanto ambas independientes (Tabla 49).

Tabla 49
Prueba de Chi-cuadrado, género-importancia vestuario bailarines-BNE

	Valor	gl	Sig.Asintótica (2 caras)	Sig. Exacta (2caras)	Sig. Exacta (1 cara)
Chi-cuadrado de Pearson	1.155[a]	1	.283		
Corrección de continuidad b	.359	1	.549		
Razón de verosimilitud	1.168	1	.280		
Prueba exacta de Fisher			.371	.275	
Asociación lineal por lineal	1.105	1	.293		
N de casos válidos	23				

a. 2 Casillas (50.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 2.87.
b. Sólo se ha calculado para una tabla 2x2.

Por último, se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y la *importancia que dan al vestuario* en la danza. Los resultados mostraron que la significatividad era .635, con lo cual no había asociación entre ambas (Tabla 50).

Tabla 50
Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia de los bailarines-BNE e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de obras coreográficas

		Años de experiencia	Importancia vestuario
Años de experiencia	Correlación de Pearson	1	.105
	Sig. (bilateral)		.635
	N	23	23
Importancia vestuario	Correlación de Pearson	.105	1
	Sig. (bilateral)	.635	
	N	23	23

Al no existir asociación entre ambas variables se realizó la d de Somers y se observó que no existían diferencias significativas entre una variable y la otra al mostrar una significatividad de .894 (Tabla 51).

Tabla 51
Análisis direccional entre las variables experiencia de los bailarines-BNE e importancia que otorgan al vestuario en la puesta en escena de las obras coreográficas

			Valor	Error estándar asintóticoa	Aprox. Sb	Aprox.Sig.
Ordinal por ordinal	d de Somers	Simétrico	.026	.197	.133	.894
		Experiencia BNE dependiente	.039	.295	.133	.894
		Importancia vestuario dependiente	.020	.148	.133	.894

a. No se supone la hipótesis nula.
b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

3.2.3. Resultados entrevistas y preguntas abiertas

Respecto a la *importancia del vestuario* en el contexto de la obra coreográfica, se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 23 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a bailarines-BNE y profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 211).

Importancia del vestuario

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	1	1,40%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	3	12,22%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	2	7,84%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	1	3,25%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	2	5,69%
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	1	1,09%
Respuestas encuestas Profesores Co	Elementos internos	13	3,53%

Figura 211. Referencias en las entrevistas y preguntas abiertas a la *importancia del vestuario* en las obras coreográficas.

A. Resultados en las preguntas abiertas

En las referencias que hacen los encuestados al tema de la *importancia* del vestuario en las representaciones escénicas se puede constatar cómo, de forma unánime, se da una gran importancia al mismo, ratificando los resultados cuantitativos. Además, como podremos apreciar, a través de este análisis obtenemos los argumentos o justificación sobre el papel del vestuario en un proyecto escénico.

Profesorado -CPDA

Ante la pregunta abierta: "Como docente de la asignatura *Talleres Coreográficos* ¿considero que el vestuario es importante en las representaciones de

danza?", los siguientes encuestados coinciden en su gran relevancia, como muestran las sucesivas referencias:

Luna (2017): "El papel del vestuario en la Danza Española es fundamental".
Ruth (2017): "El vestuario es fundamental en la Danza Española y el Baile Flamenco".
Belén (2017):"Considero muy importante un vestuario cuidado en cualquier coreografía".
Rita (2017): "El vestuario ocupa un lugar importantísimo dentro de la danza".
Sara (2017):"El vestuario es un elemento escénico más como pueden ser la escenografía, el diseño de iluminación, la música y el propio movimiento, entre otros. Todos esos elementos aportan a la obra su identidad global".
Paz (2017): "Lo creo fundamental para una buena puesta en escena".
Estrella (2017): "Creo que es muy importante que el alumnado tenga conciencia del papel que tiene un vestuario escénico. El vestuario es fundamental para la Danza Española".
Berta (2017):"El vestuario es muy importante para la interpretación de la Danza Española".
Celia (2017): "Es fundamental porque el vestuario y la escenografía completan la obra".
Inés (2017):"Un buen vestuario finaliza un trabajo coreográfico".
Maca (2017): "En mi opinión creo que es realmente importante cuidar la puesta en escena a través de su indumentaria, caracterización, atrezo, etc. por supuesto sin olvidarnos nunca del contenido".

Bailarines-BNE

Lucas (2017): "El vestuario toma un papel muy relevante, tanto como la danza".

B. Resultados en las entrevistas

En las cinco entrevistas realizadas se formuló a todos los coreógrafos y personalidades de la danza, la pregunta: "¿Qué importancia le concede al vestuario en su obra?", las respuestas siguen la misma línea del profesorado-CPDA y bailarines-BNE, considerando fundamental su aportación, como se muestra en las siguientes referencias:

Najarro (2016):

> Le doy una importancia total al vestuario. Antes de crear la coreografía ya estoy visualizando cómo tiene que ir vestida. En muchas ocasiones monto movimientos acorde a cómo van a ir

vestidos. Monto brazos, etc. acorde a cómo vestirán. Si en las chicas los vestidos van a ser con menos volúmenes, yo ya estoy pensando que a nivel de brazos van a llevar mucho más movimiento, si va a llevar mucho volumen el vestido o va a tener mucho vuelo, ya estoy pensando que van a llevar menos brazos porque van a estar moviendo tejidos, todo eso lo tengo en cuenta en muchas ocasiones antes de montar la coreografía. Generalmente se hace al revés, tú creas la coreografía y luego piensas en el vestuario, pero para mí es tan importante el vestuario, que va ligado a la idea que tú tienes, que es lo primero que te he dicho en un montaje coreográfico.

Canales (2016):

Yo creo que todo, el vestuario, la escenografía, las luces, todo tiene su importancia. Una coreografía bella pero mal vestida o mal iluminada, pues no, pierde muchísimo. Yo creo que el vestuario tiene mucha importancia, la misma importancia que la iluminación.

Tomás (2016): "Doy mucha importancia al vestuario".

Mata (2017): "El vestuario es muy importante, sobre todo si se piensa en qué hay que bailar".

Olmo (2017):

Pues de las cosas más importantes, yo creo que lo primero que se te pasa por la cabeza en una pieza, y más en danza, es una imagen, y una imagen no te la da la danza, la imagen primera te la da prácticamente la luz y el vestuario, para mí es muy importante que la gente salga bien vestida, si es algo histórico que siga unas fórmulas, una reglas, que aunque te lo lleves a la vanguardia, pero que la base principal esté, contextualizado en la época, aunque le quieras dar un punto más actual, pero que por lo menos, eso esté ahí […]La parte de vestuario en mis ballets tiene mucha importancia, me gusta mucho ver a la gente bien vestida, no solo dentro de los ballets y del teatro, sino dentro de un tablao, de una sala alternativa…que la gente le de esa importancia.

Figura 212. Marca de nube respecto a la consulta de frecuencia de palabras en cuanto al nodo *importancia del vestuario*

Para finalizar, se ha realizado una consulta de frecuencia de palabras a partir del nodo *importancia del vestuario,* obteniéndose resultados que enfatizan la idea original de la relevancia del mismo en la obra coreográfica, siendo la palabra *importante* (con un conteo de 15) el adjetivo más utilizado respecto al sustantivo *vestuario* (Figuras 212 y 213).

Resultados de importancia

Palabra	Longitud	Conteo	Porcentaje ponderado (%)
vestuario	9	35	5,46
importante	10	15	2,34
danza	5	14	2,18
importancia	11	11	1,72
obra	4	9	1,40
coreografía	11	8	1,25
creo	4	6	0,94

Resumen | Marca de nube

Figura 213. Consulta de frecuencia de palabras respecto al nodo *importancia del vestuario.*

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 2. Constatar la importancia del vestuario teatral en la puesta en escena de obras coreográficas:

- ✓ Un 79.6% del profesorado-CPDA y 73.95% de los bailarines-BNE otorgan un papel relevante al vestuario. Estos resultados no dependen del género o la experiencia profesional.
- ✓ En las 14 referencias, respecto a *importancia* de vestuario, obtenidas en las preguntas abiertas al profesorado-CPDA y bailarines-BNE se refleja que el vestuario es muy relevante.
- ✓ En las entrevistas al colectivo de coreógrafos e intérpretes de prestigio, encontramos coincidencias respecto a la consideración del vestuario escénico como parte fundamental de un proyecto coreográfico. Para este grupo de expertos el vestuario, en ocasiones:
  - Se visualiza antes de crear la coreografía.
  - Supedita pasos y variaciones coreográficas.
  - Se iguala en importancia a la escenografía e iluminación.
  - Otorga la imagen del espectáculo.
- ✓ Al realizar una frecuencia de palabras mediante el software NVIVO 10, respecto al nodo *importancia del vestuario,* las más mencionadas son *importante* e *importancia*.

3.3. Objetivo 3. Estudiar la génesis del proceso creativo y del diseño de vestuario de un proyecto escénico de danza

En este objetivo se estudian diferentes aspectos de los procesos creativos.

3.3.1. Referencias a la creatividad. Aportaciones de coreógrafos y personalidades de la danza

En primer lugar se aborda el tema de la *creatividad* en los coreógrafos y personalidades de la danza, y los aspectos de la vida que influyen en la misma. Desde este punto de vista se obtienen 7 referencias a través del software NVIVO 10 en las entrevistas realizadas (Figura 214).

Creatividad

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	2	5,32%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	2	2,69%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	1	1,22%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	2	3,71%

Figura 214. Resumen de referencias a la *creatividad* en las entrevistas.

En el desarrollo de las entrevistas se formuló la siguiente cuestión: "¿Es creativo en otras facetas de su vida fuera de la danza?", todos los entrevistados manifestaron serlo. Se obtuvieron las siguientes referencias:

Canales (2016): "Sí, me gusta mucho, soy un hombre inquieto […]. De hecho, me gusta escribir. He escrito libros, he hecho cine…".

Najarro (2016): "Me encanta la cocina, la moda, el diseño… Diseño mucho también, en ese aspecto, sí".

Tomás (2016): "Me gusta mucho cocinar, pero no…tengo una personalidad muy definida para el baile…Manualmente soy muy torpe, pero la cocina sí se me da bien".

Olmo (2017):

> Pienso que sí, por ejemplo yo entro en mi cocina y me gusta mucho cocinar…soy creativo para todo, todo me gusta hacerlo a mí manera, a mí forma, cualquier cosa siempre la hago de una manera creativa, la verdad es que sí soy creativo.

Respecto a la pregunta: "¿Qué vivencias le han aportado más en su faceta de creador?". En general los entrevistados indican que hay muchos aspectos de la vida que les inspiran para crear: viajar, las relaciones humanas, hechos cotidianos, asistencia a museos, exposiciones, etc. Se incluyen las siguientes referencias:

Canales (2016):

> Pues el viajar y toda la parte antropológica que conlleva eso a mí me encanta. Cuando voy a un lugar ver sus costumbres, ver su comida, ver sus raíces, y ahondar en las raíces de las cosas […] Yo creo que ir a las raíces de las cosas eso es lo que más me ha aportado. Y el viaje, el viajar, por supuesto, te da una visión del mundo y de las diferentes culturas muy grandes.

Najarro (2016):

> Todo, y además ya no solo cosas que yo me haya impuesto hacer como puede ser ir a ver una película, ir a ver un desfile, ir a ver una exposición, sino cosas cotidianas de la vida que menos te esperas que te puedan inspirar […] yo pienso que en la vida todo te inspira.

Olmo (2017): "La relación con mi Compañía […]".

3.3.2. Referencias a los procesos creativos. Aportaciones de coreógrafos, personalidades de la danza y del profesorado-CPDA

A continuación se aborda el tema de los *procesos creativos* en el germen de las obras coreográficas. En este caso, se tendrán en cuenta las opiniones recogidas a través de las preguntas abiertas al profesorado-CPDA y de las entrevistas realizadas a coreógrafos e intérpretes de prestigio.

Se obtienen 68 referencias a través del software NVIVO10 (Figura 215).

Proceso creativo

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	2	9,13%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	4,95%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	1	3,74%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	2	9,43%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	62	25,03%

Figura 215. Resumen de referencias a los procesos creativos por parte de profesorado y coreógrafos.

Coreógrafos y personalidades de la danza

Respecto a la pregunta "¿Existe un plan de trabajo que sigue habitualmente cuando comienza un nuevo proyecto?", los coreógrafos indican que suelen tener un plan establecido en el momento de crear una obra coreográfica. Las respuestas se detallan a continuación.

Canales (2016):

> Bueno normalmente sí y ya con el tiempo, que llevo con más de 60 creaciones, tengo como un método, pero no siempre es el mismo porque hay veces que parto de un guión, un guión que está escrito que es lírico. Hay veces que parto de una pintura, de un cuadro. Hay veces que parto de algo surrealista. Hay veces que comienzo partiendo de una música y otras veces que parto desde el silencio. No siempre es igual. A mí me gusta levantarme todos los días y tener algo que, podríamos decir, que desvirgar, aunque ya no soy virgen en ningún lugar de mí, pero sí como artista siempre queda un punto virginal que me gusta romperlo cada día, para sentirme como un niño, como algo que nace nuevo. Entonces eso es la

búsqueda, que sea fresco, que sea nuevo, que siga teniendo la ilusión. La ilusión es lo más importante.

Najarro (2016):

En mí sí, o sea yo pienso que no hay un plan establecido para todos los creadores, pero en mi caso concreto, sí. Al comienzo lo principal es la idea, qué es lo que quieres representar, si es argumental pues pensar en la obra argumental, cómo quieres desencadenar una obra, cómo la quieres plasmar, si es sin argumento cuáles son los matices que tú quieres que se vean, aunque no tenga argumento una obra siempre tiene algo, tiene una esencia, ya sea a nivel plástico, a nivel de coreografía, a nivel más visual, a nivel más profundo, siempre tiene algo, eso es lo principal, después de eso cuál es el color musical que va a vestir esa idea que tú tienes, la música es lo más importante y una vez que tienes la música, que has hablado con el compositor, a no ser que sea una idea que te haya venido por una música que hayas escuchado, pero normalmente, las cosas que yo hago son con composiciones musicales; entonces te crean la música, a partir de ahí la elaboración de la coreografía en sí de la manera más individual posible, y una vez que ya está todo eso adelantado, es pasar esta coreografía al elenco de bailarines que la vayan a ejecutar.

Olmo (2017):

He tenido de todo según la obra, por ejemplo en "Belmonte" yo partía de una idea que era la vida de Juan Belmonte. A partir de ahí hice el guión, después busqué la música e investigué sobre la época, porque estamos hablando de la época dorada del toro y de una España mucho más profunda, entonces el vestuario tenía que basarlo en esa época, en aquel momento fue así. Sin embargo en "Pinocho", aparte del guión, me basé más en la música. Fue un cineasta el que me hizo la música, entonces empecé a sacar el personaje, en silencio, sin música. Creé el personaje de Pinocho, haciendo mis coreografías en silencio, le mandaba el vídeo al compositor y el cineasta lo hacía como en el cine, se ponía el video de la coreografía y sacaba la pieza como en las películas. Sacaba la música sobre una pieza hecha en silencio, sobre el personaje iba montando la música. Ese trabajo fue muy interesante también, pero no sigo una técnica, en función del proyecto voy haciendo.

Profesorado -CPDA

En cuanto al profesorado-CPDA, se les formula la pregunta abierta: "Como profesor de la asignatura Talleres Coreográficos, en el inicio de la creación coreográfica de una pieza, ¿tiene un plan de trabajo establecido que sigue habitualmente? Concrete los pasos a seguir en dicho Plan". Para organizar la ingente información obtenida se realiza una clasificación, de elaboración propia, en función del proceso creativo. Se

tienen en cuenta los siguientes matices: *Elección musical*, *Idea o temática, Nivel técnico de partida, Estudio de la obra y época*, y *No existe un plan previo de actuación* (Figura 216).

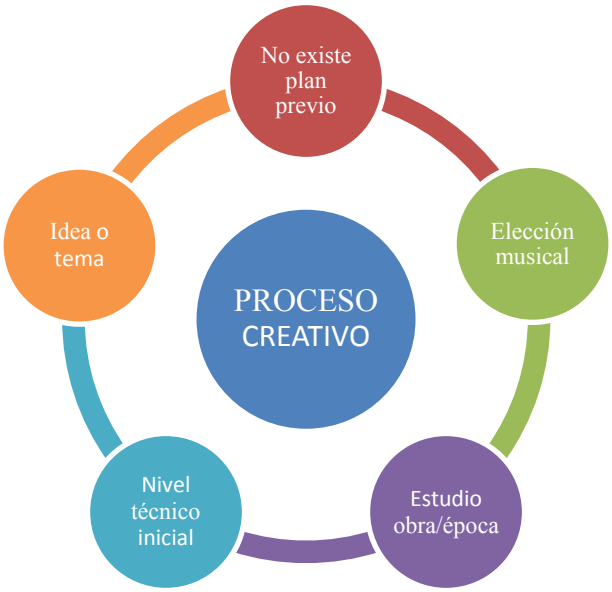


Figura 216. Clasificación procesos creativos.

- *Elección musical*

A continuación se detallan las 12 opiniones que hacen referencia a la elección musical como punto de partida de un proceso creativo.

Ruth (2017): "Siempre elijo la música primero y luego creo la coreografía".

Rita (2017):

> Mi plan de trabajo se centra básicamente en la búsqueda de propuestas musicales, elección de la más adecuada y comienzo del proceso de montaje, el cual se produce de forma combinada entre movimientos y pasos creados fuera del aula y otros creados dentro en presencia de los alumnos para poder ver el resultado, lo mismo ocurre con la distribución espacial, fuera del aula tengo una idea y luego adapto las figuras una vez que estoy con mis alumnos, dando con ello forma a los distintos montajes. Mi elaboración coreográfica suele ir de menos a más, una vez está el esqueleto vamos completando y enriqueciendo en base a la estética que buscamos, ya sea en enriquecer un movimiento como en el dibujo coreográfico...Me gusta dejar el proceso creativo abierto hasta el final, independientemente de ir fijando algunas de sus partes progresivamente y haciendo repeticiones de las mismas para su asimilación. Por otro lado intento ser analítica, mediante la observación del resultado para realizar los cambios necesarios buscando con ello el mejor resultado de lo que intento mostrar […].

Tomás (2017): "Audición de la música. Inspiración de la misma y adaptación al movimiento y tratamiento de la interpretación. Montaje coreográfico. Disposición coreográfica. Vestuario. Escenografía".

Marta (2017): "Escuchar la pieza, buscar posibles coreografías".

Paris (2017): "1. Contar la música, 2. Diseñar estructura de la pieza, 3. Dibujar movimientos coreográficos, 4. Enlazarlos".

Vega (2017):

> No siempre. Está claro que la escucha detenida y analítica de la música es casi siempre el primer paso; otras veces se antepone lo que quiero decir o el ambiente que quiero recrear; en otras, el grupo humano con el que cuento me lleva en una u otra dirección (capacidades técnicas e interpretativas), etc. Me gusta trabajar en casa y llevar ideas y propuestas para probar en el aula, pero últimamente necesito tener al alumnado delante y crear sobre la marcha.

Elsa (2017): "Elección y audición del tema, montaje de pasos, coreografía y puesta en escena".

Eva (2017): "Música, coreografía, vestuario. Si hay posibilidad de crear la música, coreografía-música".

Emma (2017):

> Análisis musical, y estudio melódico. Estudió del alumnado, sus características y aptitudes dancísticas e interpretativas. Creación de la dramaturgia. Improvisación y creación de los movimientos y puesta en práctica con el alumnado. Adaptación del alumnado al montaje o cambio de la interpretación en caso de no adaptarse a sus cualidades.

Inés (2017): "Para mí la inspiración es la música, después elijo pasos y coreografío con las premisas argumentales que me hayan dado, o que yo haya elegido.

Gilda (2017): "Primero música, segundo saber qué puedo montar con ellos en cuestión de nivel, tercero vestuario".

Lea (2017):

> Siempre hay que seguir un plan si se quieren hacer las cosas de manera adecuada. Dejar paso a la improvisación no da buenos resultados. A grosso modo primero hay que decidir qué se quiere hacer y por qué. Dependiendo de esta cuestión se continua con uno u otro aspecto (elección de la pieza musical, número de bailarines/as, vestuario, iluminación, estilo de danza…).

Idea o temática

Se detallan 10 referencias en las que se parte de una idea o temática en el inicio del proceso creativo.

Luna (2017): "En primer lugar trabajo a partir de una idea; después busco la música y pienso el vestuario antes de crear la coreografía".

Belén (2017): "Primero tema. Seguidamente escojo la música que quiero trabajar y voy empezando a crear material de movimiento y durante todo el proceso de creación voy pensando en la puesta en escena".

Alba (2017): "Depende, si tengo la idea antes de comenzar el trabajo coreográfico o no. Hay veces que primero empiezo a crear secuencias y luego elijo tema y música o al revés".

Zoe (2017): "Voy haciendo el plan a medida que llegan las ideas, aunque siempre hay unos previos. Hago dibujos y los organizo en viñetas, dándoles un nombre a las escenas y motivos para ir configurando la dramaturgia de la pieza, las transiciones necesarias..."

Leire (2017): "Argumento o tema sobre el que montar, personajes, música, pasos, vestuario, escenografía".

Ada (2017): "1. Tema; 2.Elección de música; 3. Elección de vestuario según la época, temática, etc.; 4. Creación de la coreografía".

Berta (2017): "En primer lugar busco el tema y la música, y luego realizo la coreografía".

Celia (2017):

> Idea-inspirada en: música, texto, cuadro,... estudio minucioso de la música a utilizar, estructuración de la coreografía teniendo en cuenta si tiene un argumento narrativo, o es más abstracta, y teniendo en cuenta la pieza musical con la que se va a coreografiar la obra, creación del material de pasos de forma previa al trabajo con los bailarines o estudiantes, preparación de los intérpretes para la creación del material coreográfico, y preparación de los intérpretes desde el punto de vista físico y emocional.

Ana (2017): "Si. Idea- coreografía apropiada- indumentaria- luces".

Dulce (2017):

> Sí.1-Elijo el tema. 2-Lo subdivido. 3-Creo escenas. 4-.Investigamos movimiento. 5-Creamos frases coreográficas. La música la puedo elegir al principio pero no necesariamente. Las luces las voy pensando mientras voy creando las escenas. Dependiendo de la coreografía, en el vestuario pienso antes o después.

Nivel técnico de partida

A continuación se detallan las 7 referencias que hacen alusión al hecho de comenzar una creación a partir de movimientos o del nivel técnico de partida del alumnado.

Sara (2017): "En base a las características y necesidades del grupo y de su nivel, diseño un plan de composición con diferentes herramientas y pautas Coreográficas".

Estela (2017): "1. Establecer nivel técnico e interpretativo, 2. Estudio de la pieza, 3. Montaje coreográfico, 4. Muestras internas, 5. Puesta en escena".

Vera (2017): "El plan cambia según el tipo de alumnado y necesidades de la obra. No siempre es el mismo".

Inma (2017):

> De forma general, priorizo contenidos, que se adecuen al curso en cuestión. Continúo realizando secuencias de movimientos y espaciales que permitan la visualización de todo el alumnado, e inspirándome en la pieza musical elegida, voy encadenando pequeñas variaciones que conformen la obra completa.

Julia (2017): "Motivo de la coreografía y pautas de movimientos".

Pia (2017): "Primero elijo ciertos movimientos y hago una selección tras probarlos con alumnado, elaboro las secuencias, las formaciones escénicas...al mismo tiempo voy visualizando el vestuario e investigando sobre él".

Gael (2017):

> Sí. En principio, carácter, forma, estructura y dinámica de los movimientos creados por el alumnado en los procesos de improvisación y composición de las frases de movimiento. En segundo lugar, selección del material y ordenación del mismo. En tercer lugar significado y significantes de la composición, selección de estructuras y disposición de las mismas en el espacio. Elección del vestuario en función de: 1º disponibilidad de vestuario o de capacidad económica para adquirirlo y/o diseñarlo, compatibilidad del mismo con la propuesta escénica, funcionalidad del mismo para la ejecución de la obra.

- *Estudio de la obra y época*

Destacan las 9 referencias que versan sobre el estudio de la obra a analizar, si se trata de repertorio, o a la documentación sobre la época y la obra, como génesis del proceso creativo.

Frida (2017): "Investigación, estudio de la época, estudio de la música, planificación del movimiento escénico, puesta en clase (creación propiamente dicha), vestuario".

Cloe (2017): "1. Buscar la pieza de repertorio a trabajar. 2. Hacer que el alumnado estudie dicha pieza y las posibles variaciones de la misma (visionar la misma pieza bailada por distintos artistas). 3. Estudio de la obra y el momento histórico. 4. Estudio de la indumentaria".

María (2017): "Va surgiendo durante el proceso creativo".

Paz (2017):

No es que sea un plan, pero siempre tengo en cuenta determinados pasos.

Me documento, en base a lo quiero representar, si es histórico, sobre un personaje...

A quién va dirigida, elección musical, enfoque del estilo que quiero desarrollar, movilidad espacial, elementos que quiero incorporar, vestuario, adaptación coreográfica en función del nivel del curso.

Luz (2017):

- Recopilar toda la información sobre la pieza a trabajar.
- Establecer unas directrices en el planteamiento del trabajo de montaje. Según nivel y asignatura, valorar la implicación del alumnado.
- Estudiar posibilidades de vestuario que aporta el Centro intentando romper con lo ya utilizado. O valorar, si fuera posible, nuevas creaciones de vestuario que se ajuste lo más posible a la coreografía trabajada.

Noa (2017):

Desde mi punto de vista en el inicio de una creación coreográfica lo principal es documentarse sobre la época en la que se inspira la obra o la coreografía a crear. A continuación debemos enmarcar la obra dentro de un estilo ya que la danza española es tan rica que podemos estilizar cualquiera de sus fuentes conociendo su raíz y creando de una forma coherente, dinámica y justificada. A partir de aquí comienza la creación dentro del aula con los alumnos, el docente muestra las secuencias de pasos ya creadas y las combina con movimientos coreográficos, por lo tanto da lugar al proceso de creación, investigación y montaje.

Abril (2017): "Analizo la obra, el contexto y, sobre todo, concreto que es lo que quiero recrear y transmitir teniendo siempre en cuenta el nivel del alumnado".

Flor (2017):

- Visionado de diferentes versiones del Ballet si se trata de una pieza se Repertorio.
- Análisis básico de la música.
- Diseño espacial general de la pieza teniendo en cuenta el número de alumnos participantes.
- Diseño previo de vestuario (tipo de tejido, formas y tonalidades de color) en función de la música, tema y tipo de movimiento predominante en la coreografía.

Leia (2017): "En Danza Clásica solemos hacer reposiciones y adaptaciones de Repertorio Clásico, con lo que empiezo por visualizar la obra de Repertorio elegida, interpretada por distintas compañías".

No existe un plan previo de actuación

A continuación se exponen las cinco manifestaciones en las que se aborda el proceso creativo sin un plan previo de actuación, partiendo desde diferentes puntos de vista.

Estrella (2017): "No siempre tengo el mismo plan de trabajo. Cada vez que comienzo la creación de una obra la planteo desde distintos planes de trabajo según las circunstancias, el tiempo que tenga para ello y la inspiración del momento".

Abel (2017): "No tengo ningún plan establecido".

Dori (2017):

> Cuando recibo un encargo sigo una serie de pasos, que en ocasiones pueden variar de orden, partiendo de las siguientes preguntas: Para qué se realiza la nueva creación coreográfica, dónde se representará, número de bailarines, música, argumento si/no, dramaturgia, vestuario, decorados, utilería, iluminación y audiovisuales, etc.

Hugo (2017): "No es fijo, varía según la creación".

Maca (2017):

> En mi caso, dejo la creación coreográfica que fluya en el proceso a su manera, es decir en ocasiones es la puesta en escena lo primero que imaginas y a raíz de ahí lo demás y en otras es incluso hasta el final, no hay plan, aunque sí disciplina: documentación e investigación, tiempo diario, abstracción de lo cotidiano...

3.3.3. *Proceso de diseño de vestuario*

Se obtienen 56 referencias en las entrevistas y preguntas abiertas, respecto al proceso de diseño de vestuario en la génesis de la obra (Figura 217)

Proceso diseño de vestuario

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entre	5	20,45%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entre	3	9,78%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entre	1	4,37%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entre	1	11,42%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entre	3	11,75%
Respuestas encuestas Prof	Elementos internos	43	17,34%

Figura 217. Resumen de referencias al proceso de diseño de vestuario por parte de profesorado y coreógrafos y personalidades de la danza.

Los encuestados coinciden en la idea de que es necesaria la ayuda de un profesional para el momento del diseño del vestuario, y que el director del proyecto tiene la última palabra respecto al vestuario. Igualmente consideran que los bailarines no deben opinar demasiado acerca del vestuario, ya que no son conscientes del concepto global de la obra, y no cuentan con toda la información pertinente. Ante la pregunta:

"¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario y quienes intervienen en el mismo?", se obtienen las siguientes respuestas:

Canales (2016):

Bueno, según, hay cosas que las he diseñado yo, hay muchos coreógrafos y coreógrafas como Sara Baras, Farruquito o como Rafael Amargo que me han llamado para que les haga el diseño de vestuario, y eso es una cosa que me apasiona porque solamente tengo que estar pendiente de diseñar el vestuario. Hay otras veces que me han vestido todos los diseñadores como Pedro Moreno, Peri, González y otros coreógrafos como Lluís Pasqual han traído a sus diseñadores de vestuario. Es diferente cuando diseño para mí como intérprete y cuando diseño para una creación, hay veces que lo tengo muy claro y otras veces me lo va dando según la forma que va cogiendo la coreografía. El vestuario tiene que estar al servicio de lo que de lo que va demandando y pidiendo la coreografía.

Najarro (2016):

Principalmente intervienen estilistas especializados ya sea en moda o en vestuario escénico, es igual que el compositor musical, tú le dices la idea que tienes, le hablas de la música, de cómo va a ser la música, de cuál es la visión que quieres que salga del escenario, si quieres que fluyan los tejidos, que sean tejidos más estrictos, ms duros… En el caso de los chicos, si quieres que seamos más varoniles, o más ambiguos, todo eso… Hablar con el diseñador, el diseñador tiene que saber muy bien las pautas que requiere la ejecución de un vestuario para danza, es súper importante, pues los tejidos muchos de ellos necesitan elastina, las sisas de las camisas y de las chaquetas tienen que tener un corte especial para que pueda levantar los brazos sin que se deforme.., y a partir de ahí elegir un buen taller, que eso es muy importante también, que sepa definir el vestuario con calidad, durabilidad, que se tenga en cuenta que los tejidos van a estar sudados en muchísimas ocasiones, que se puedan lavar, todo este tipo de cosas…

Olmo (2017):

A mí me gusta trabajar siempre en mesa, yo he tenido diseñadores conmigo…Joseph Ahumada hizo Pinocho, y Belmonte, después he tenido la suerte de conocer en mi vida a mi pareja actual y mi marido que es una persona muy creativa, le gusta mucho, no solo diseñar, sino que él mismo realiza en muchas ocasiones el vestuario, entonces casi siempre lo hacemos en conjunto los dos, lo discutimos y siempre me dejo llevar porque es una persona que ve lo que yo veo, me cuesta a veces expresarlo pero nos conocemos tanto que él enseguida sabe lo que quiero expresar, y muchas veces con solo mirarlo o bailándolo, él se va a un papel y me lo dibuja ,y yo digo : "Eso es lo que quiero", y hacemos mucho trabajo conjunto[…].

En cuanto a la pregunta: "¿Quién tiene el poder de decisión final respecto al vestuario?", se obtienen las siguientes réplicas.

Canales (2016):

Pues según, si soy yo solamente el que estoy dirigiendo y coreografiando, en este caso yo. Pero si estoy inmerso aunque sea mi compañía y he llamado a un director siempre la decisión final la tiene el director, el director está por encima de todo, del coreógrafo y del intérprete, es el que toma las decisiones, es el último que tiene la palabra y él es el que decide qué vestuario tiene que ser.

Najarro (2016):

Cuando tú empiezas las conversaciones con un diseñador, en mi caso, yo tengo claro que el resultado final tiene que ser algo en que los dos estemos satisfechos, y para que los dos estemos satisfechos, tanto el diseñador tiene que entender perfectamente o todo lo que requiere un vestuario para danza, y el coreógrafo tiene que saber y tiene que ser consciente que si elige a un diseñador es para que ese diseñador pueda plasmar su estilo y su forma y lo que más le caracteriza a la hora de crear, hay que guiar sin cortar las alas, y si se crea ese diálogo es de un 50% , y eso hay que tener muchísimo cuidado y tiene que quedar muy claro desde el principio, porque si no te puedes cargar un ballet, totalmente, como el vestuario no esté acorde a la danza y a lo que se tiene que ver, o tú mermes a un creador o a un diseñador, diciéndole que una idea que él puede tener no te parece adecuada…ahí se crea un malestar…igual que con la música o que con un peinado…todo tiene que estar en perfecto equilibrio, por lo menos de idea.

Olmo (2017):

La dirección artística, más que la escénica incluso, porque yo por ejemplo en la "Tentación de Poe", había una dirección escénica que era Juan Dolores Caballero, y podíamos discutir ciertas cosas, pero al final el nombre es el tuyo, el que te expones en el escaparate eres tú, y uno si lo tiene muy claro, desde luego tiene que lucharlo hasta el final.

A propósito de la pregunta: "¿Considera como coreógrafo que el bailarín tiene algo que decir respecto al vestuario en cada obra?", se obtuvieron las siguientes afirmaciones:

Najarro (2016): "No, nada. El vestuario es una decisión del coreógrafo y del diseñador, el bailarín ahí es un mero intérprete, es como si me dices que si puede decir algo en cuanto a la coreografía o a la música".

Olmo (2017):

A mí me gusta mucho contar con la opinión y que el bailarín se sienta a gusto, pero sobre todo cuento con el coreógrafo y la dirección, porque los bailarines solo piensan en bailar, en que me ciñan por aquí o por allí, pero no se dan cuenta que, por ejemplo, si estamos hablando de los años 30, pues no puedes estar ceñida hasta la rodilla, y muchas veces el bailarín no cae en que se está haciendo un trabajo sobre una época, y que es necesario que el

diseño vaya desde la cintura abierta la falda, por una estética concreta, entonces hay que hacerle caso al bailarín hasta cierto punto.

Profesorado-CPDA

En relación a la pregunta: "¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario de la coreografía? ¿diseña el vestuario usted mismo?, ¿en qué fuentes se inspira?", se obtienen diferentes respuestas que se han clasificado en función de diversos aspectos*: El diseño del vestuario lo realiza el propio profesorado, El diseño del vestuario se realiza inspirándose en obras o ballets, y El presupuesto disponible condiciona la elaboración del vestuario* (Figura 218).

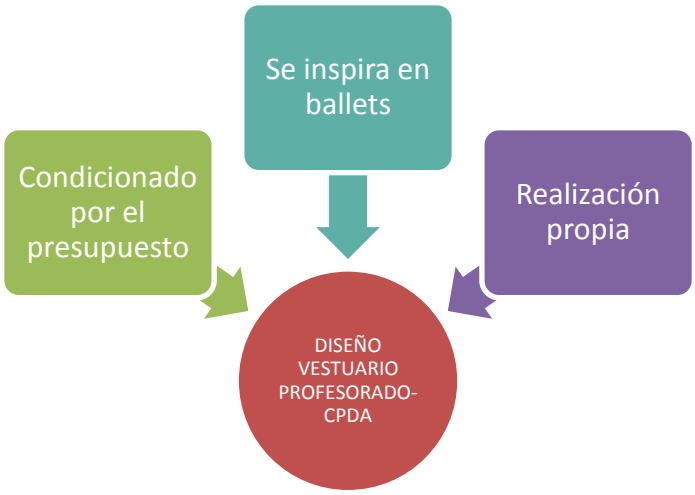


Figura 218. Clasificación diseño vestuario profesorado-CPDA.

- *El diseño del vestuario lo realiza el propio profesorado*

A continuación se incluyen las 13 referencias en las que se pone de manifiesto que el propio profesorado es el encargado de diseñar el vestuario escénico, en este caso se destaca el hecho de que, en varias opiniones, se señala al BNE como fuente de inspiración para esas creaciones.

Ada (2017):

En primer lugar hago un trabajo de investigación sobre la época en la que se desarrolla la coreografía y me documento al respecto, después busco información sobre la indumentaria de esa época y yo misma diseño el vestuario, en muchas ocasiones me he inspirado en vestuario del BNE de sus diferentes épocas.

Abril (2017):

Por el momento soy yo la que suele crear siempre el diseño. Para ello intento documentarme si es una obra que este contextualizada en una época concreta y si es algo atemporal pues lo relaciono con las sensaciones que quiero hacer llegar con la pieza, buscando siempre una

finalidad muy importante y es que el alumno se encuentre favorecido, es decir, es muy importante que la ropa sume al movimiento y a la estética del bailarín/a.

Ana (2017):"Si los diseño yo. Me documento según contexto".

Belén (2017): "Principalmente yo soy la que propongo ideas sobre la estética que quiero mostrar, pero los alumnos también opinan y dan su aprobación".

Berta (2017): "Lo diseño yo misma, en muchas ocasiones busco inspiración en libros de danza y en los diseños del Ballet Nacional de España".

Celia (2017): "Si, aunque si pudiera pediría a un figurinista que me lo diseñara, en otras obras, en cuadros cuando quiero tener presente los colores, pero a veces también en alguna escultura".

Estrella (2017):

Dependiendo de si se realiza una obra contextualizada en una época u otro tipo de espectáculo que no tiene contexto, el proceso de diseño es diferente. En el primer caso intento buscar imágenes del vestuario de esa época y en el segundo caso intento que el vestuario vaya de acorde con el tipo y el carácter de la coreografía que se esté montando. Normalmente suelo diseñar yo misma el vestuario, aunque también pido opiniones externas.

Inés (2017): "Me gusta diseñarlos yo misma, y si recreo ballets intento documentarme del estilo de la época".

Luna (2017): "Lo diseño yo misma, en muchas ocasiones me he inspirado en los diseños del Ballet Nacional de España".

París (2017): "Sí... Diseño el vestuario yo misma.... Generalmente parto de algo que previamente me haya llamado la atención en el escenario, tras haber visto alguna obra de Danza".

Paz (2017): "Por lo general lo diseñó yo, pero tomando ideas de otros diseños, me documento en base a lo quiero desarrollar".

Sara (2017): "Diseño el vestuario en base a las cualidades de movimiento, el trabajo de contact, el trabajo de suelo, la dramaturgia de la obra, la música y ajustándome a las posibilidades económicas del alumnado y sus familias".

Tomás (2017): "Tras analizar y meditar acerca de la pieza dancística, pienso y planteo qué vestuario podría ir bien a dicha coreografía. El vestuario es creado por mí".

- *El diseño del vestuario se realiza inspirándose en obras o ballets*

A continuación se muestran las 14 referencias que aluden a la inspiración en obras y ballets preexistentes en el momento del diseño del vestuario escénico.

Abel (2017) opina: "Me dejo llevar por mi imaginación y me nutro de ideas de modistos y ballets".

Cloe (2017): "Normalmente intento buscar vestuario similar al del repertorio que se trabaja... mirando distintas versiones y facilidad de elaboración".

Dori (2017):

> Suelo estudiar otras versiones de la pieza, si son obras que ya existen, a través de video, fotografía, dibujos, cuadros, libros, etc. Si se trata de nuevas creaciones suelo recorrer tiendas, hablar con personas que entiendan de confección, con otros profesionales, ir a museos, ver muchas muestras de nuevas creaciones, actuaciones, moda, navegar por diferentes páginas de sitios de referencia, ver exposiciones, diseñadores, revistas, libros, etc.
>
> Investigo cuales son los tejidos, cortes y tendencias actuales. Me gusta combinar lo clásico y lo vanguardista. Uno siempre tiene algunos creadores que le sirven de referente. Además me gusta experimentar con el colorido de moda o buscar combinaciones de colores y texturas inusuales e investigar con la iluminación. También me gusta reutilizar vestuario existente y darle un aire nuevo, combinarlo de maneras novedosas, etc.

Elsa (2017): "Dependiendo de la obra me inspiro en imágenes, documentos, dibujos..."

Emma (2017): "Diseñado por el departamento e inspirado en los grandes ballets clásicos. Dependerá de la coreografía pudiendo ser actual o inspirado en otras épocas".

Flor (2017):

> Si se trata de una pieza de Repertorio, me baso en el vestuario de las principales Compañías y en diversa documentación bibliográfica para ser lo más fiel posible al estilo del Ballet original, y lo adapto a los recursos económicos de que se disponga.
>
> En el caso de ser una pieza original, lo diseño teniendo en cuenta la música, el tema escogido, el tipo de movimiento predominante en la coreografía, el tipo de cuerpo de los bailarines y los recursos económicos de que se disponga.

Frida (2017):

> Dependiendo de la obra, me inspiro de donde viene si es de repertorio o si no me documento casi siempre vía internet, viendo distintas compañías que hayan hecho algo parecido. En realidad a veces, cualquier cosa te inspira, algo que ves en una tienda, algo que ves por la calle, no suelo tener un referente concreto. En cuanto al proceso del diseño, a veces lo tengo claro desde el principio y a veces puede ser lo último, depende de hacia quien vaya dirigido y el alumnado que tenga, el vestuario puede cambiar, no sólo intento que favorezca a la pieza si no, que favorezca el físico del alumnado, o al menos a la mayoría del mismo.

Luz (2017): "Me documento con libros y/o internet. Hay veces que parto de una idea inicial personal. En cualquier caso me gusta aceptar sugerencias de mis compañeros antes de exponerlo en el Departamento"

Maca (2017): "Tras un proceso de documentación e investigación, teniendo en cuenta la contextualización y demás, es una mezcla de todos estos aspectos y en esta mezcla a veces salen ideas nuevas".

María (2017): "Dependiendo del tema, así será la elección del vestuario. Suelo, comprar el diseño ya hecho".

Noa (2017):

> En primer lugar me sitúo en el contexto de la obra que este creando para ubicar la época y el estilo que debe tener dicho vestuario. A continuación dependiendo de la disciplina utilizada para crear la propuesta coreografía (Folclore, Escuela Bolera o Estilizada) me inspiro en diversas coreografías de repertorio para poder tener una primera visión de la mano de los grandes maestros coreógrafos de Danza Española. Y por último procedo a la búsqueda de tejidos o imágenes para la creación del vestuario atendiendo por supuesto a la estética de las alumnas donde encontramos distintas formas y alturas, siempre intentando su comodidad y seguridad a la hora de llevarlo puesto en la escena, pero sin olvidar la elegancia y el sentido estético de la Danza.

Pía (2017): "Busco referencias históricas o en otros ballets".

Rita (2017):

> El proceso de diseño comienza con contextualizar mi pieza, la sitúo en el tiempo, la época y la propia obra, y a partir de ahí comienzo a pensar y a dibujar algunas posibles ideas. Suelo diseñar yo el vestuario a no ser que exista en el centro vestuario apropiado a la pieza. Las fuentes de inspiración son múltiples, desde cuadros, pinturas, imágenes antiguas, vestuarios del Ballet Nacional de España, incluso las actuales tendencias que observo en los diseños actuales de ropa, es decir... Dependiendo del carácter y momento en el que sucede mi montaje i tentó documentarme para inspirarme en la creación de un vestuario adecuado. También he de decir que en muchas ocasiones he adaptado mis ideas a los recursos económicos posibles de mis alumnos, anteponiendo esos a la propia creación del vestido, intentando optar por elementos bellos pero a la vez económicos, por lo que en muchas ocasiones la idea original que tenía es sustituida por una opción más económica.

Ruth (2017): "Me inspiro en vestuario de ballets y en fotos de libros y redes sociales".

- *El presupuesto disponible condiciona la elaboración del vestuario*

En esta ocasión se detallan las 7 valoraciones que consideran el presupuesto económico como una limitación para el desarrollo de un correcto y adecuado diseño de vestuario escénico.

Alba (2017): "Según lo que quiera transmitir, elijo vestuario acorde con ello. Normalmente comprado y de presupuesto reducido (no más de 20euros/alumno) para que no sea un gran desembolso y que además luego se lo queden para ellos/as".

Estela (2017): "El proceso es sencillo teniendo en cuenta los escasos medios (de material del centro y de recursos económicos con los que se cuentan). La parte económica siempre impide realizar un verdadero proceso de diseño con total libertad".

Gael (2017): "A veces sí, y siempre que el presupuesto lo permita, la mayoría de las veces recurrimos al fondo de armario o compras de bajo presupuesto".

Inma (2017):

> Partimos de una realidad económica ajustada, trabajamos con estudiantes, en la mayoría de ocasiones tenemos que utilizar vestuario del centro tal cual esté o adecuándolo. Si tenemos posibilidades de crear algo nuevo se pide consejo a otros compañeros, se consultan obras creadas que cuentan con vestuarios de diseñadores profesionales como fuentes de inspiración, etc.

Leire (2017): "El proceso está condicionado a la obra y los recursos materiales (si hay en el centro) o económicos (cuanto pueden invertir los alumnos).Me inspiro en obras anteriores que guarden relación".

Vega (2017): "Solicito la colaboración de compañeras o personas que tienen esa capacidad que reconozco a mí me falta. Mi fuente de inspiración puede ser diversa, pero en general siempre está mediatizada por el gasto económico".

Zoe (2017): "Me inspira la música para la idea de vestuario, el tema de la obra por supuesto y su carácter. No lo diseño, me gusta buscar por tiendas vintage, antiguas...pequeñas joyas, poco coste".

Para finalizar se incluyen algunas referencias que no se enmarcan en la clasificación anterior:

Dulce (2017): "La verdad es que soy poco imaginativa con el vestuario. Normalmente si puede ser me gusta que me ayuden y opinen"

Eva (2017): "El vestuario debe ser cómodo para no entorpecer el movimiento del bailarín".

Gilda (2017): "Me inspira la música que lleve. Una vez la escuche pienso en el vestuario color tejido etc.".

Hugo (2017): "Abierto, lo valoro con la participación del alumnado. Siempre les pregunto durante el proceso cómo lo ven, cómo se imaginan el vestuario, y cuáles son las posibilidades que se pueden asumir y costear".

Julia (2017): "En la propia coreografía".

Lea (2017):

> Si la obra es una pieza realizada de manera conjunta por un grupo de compañer@s, este punto hay que consensuarlo. Si es de manera individual, dependiendo de la pieza, se diseñaría partiendo de la nada o se partiría de una idea original de los profesionales que se dedican a esto y se en el que adaptaría al contexto se va a utilizar.

***Síntesis del análisis de los datos*. Objetivo 3. Estudiar la génesis del proceso creativo y del diseño de vestuario de un proyecto escénico de danza**

A través del software NVIVO10 se obtienen las siguientes referencias:

- ✓ *Referencias a la creatividad. Aportaciones de coreógrafos y personalidades de la danza:*
  - Todos los entrevistados manifiestan ser creativos en otros aspectos de la vida.
  - En su faceta de creadores les influyen diversos aspectos: viajar, visitar museos, el cine, la gente, etc.
- ✓ *Referencias a los procesos creativos. Aportaciones de coreógrafos, personalidades de la danza y profesorado-CPDA:*
  - Los profesionales de la danza tienen un plan previamente establecido, o método, en el inicio de la creación coreográfica. En ocasiones, contemplan variables en función del proyecto.
  - El profesorado–CPDA afronta el germen del proceso creativo de forma diferente en función de que se priorice:
    - Elección musical: 12 referencias aluden a la inspiración en una música determinada o en la búsqueda de un repertorio.
    - Idea o temática: respecto a este aspecto se han encontrado 10 referencias.
    - Nivel técnico de partida: 7 referencias manifiestan que el origen está en los conocimientos previos del alumnado.
    - Estudio de la obra y época: 9 referencias se basan en la documentación sobre la época y la obra. La investigación por parte del profesorado-CPDA y el alumnado sobre la misma, es fundamental en este caso.
    - No existe un plan previo de actuación: 5 referencias.
- ✓ *Proceso de diseño de vestuario*

Como resultados de las 56 referencias obtenidas podemos resumir que:

- En el ámbito profesional se hace necesaria la colaboración de un diseñador de vestuario experto mientras que, en el ámbito educativo, tienen que diseñar el vestuario por sus propios medios.
- En ocasiones, el profesorado-CPDA se inspira en ballets o compañías profesionales, y en las creaciones del BNE para diseñar el vestuario de la obra a realizar.

- En el caso de los coreógrafos profesionales, la última palabra respecto al diseño del vestuario la suele tener el director de la obra, y apenas se tiene en cuenta la opinión de los bailarines. En cambio, en el ámbito educativo se toma en consideración la opinión del alumnado y sus familias debido a que, en la mayoría de los casos, sufragan el vestuario.

3.4. Objetivo 4. Comprobar la funcionalidad del vestuario para el intérprete: confluencia entre la estética, la adaptación del figurín y el estilo de danza

3.4.1. Cuestionario profesorado-CPDA

A. Análisis descriptivo

En la Tabla 52 se exponen los resultados del análisis descriptivo de las variables*: libertad de movimientos*, *contexto geográfico*, *estética* e *importancia de tejidos.*

Tabla 52
Estadísticos descriptivos funcionalidad del vestuario profesorado-CPDA

	N	Media	Desviación estándar
Libertad	49	4.47	.616
Contexto	48	4.50	.652
Estética	49	2.92	.932
Tejidos	49	4.04	.957

Los estadísticos descriptivos informan que, para las subdimensiones *libertad de movimientos*, *identificación del contexto e importancia de los tejidos*, se detectan puntuaciones altas. En la variable *estética,* la puntuación obtenida es más baja. En cuanto a la desviación típica cabe decir que los distintos valores de *libertad* y *contexto* se encuentran próximos entre sí, al igual que los de *estética* y *tejidos*, por lo que presentan poca dispersión o variabilidad.

A continuación se presentan los datos de estas variables en función del género (Tablas 53 y 54).

Tabla 53
Estadísticos descriptivos por género Masculino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Libertad	6	3	5	3.83	.753
Contexto	6	3	5	4.50	.837
Estética	6	2	5	3.33	1.033
Tejidos	6	3	5	4.33	.816

Tabla 54
Estadísticos descriptivos por género Femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Libertad	43	3	5	4.56	.548
Contexto	42	3	5	4.50	.634
Estética	43	1	5	2.86	.915
Tejidos	43	2	5	4.00	.976

Los estadísticos descriptivos por género femenino informan que, para las subdimensiones *libertad de movimientos*, *contexto temporal* y *geográfico,* e *importancia de los tejidos*, se detectan puntuaciones altas. No ocurre así en la variable *estética*. En cuanto a la desviación típica, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas de las cuatro subdimensiones respecto a los distintos valores de la distribución, aparecen próximos la *libertad* y el *contexto* y, por otro lado, la *estética* y los *tejidos*. En el género masculino aparecen más próximas, en cuanto a desviación típica, las variables *contexto* y *tejidos.*

A continuación, se expone la frecuencia de cada variable.

Libertad de movimientos

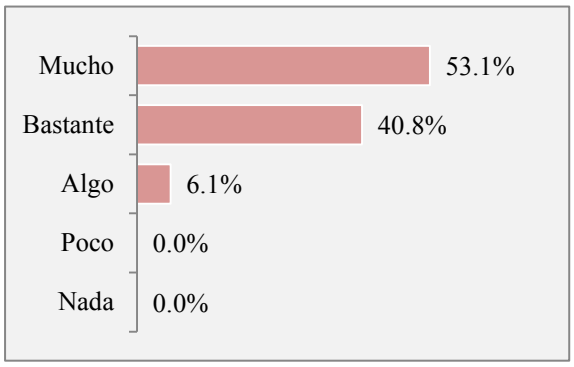


Figura 219. Distribución de frecuencias de *libertad de movimientos.*

El vestuario debe tener como prioridad la libertad de movimientos de los estudiantes. Un 93.9% de los encuestados han respondido que priorizan la movilidad *Mucho* o *Bastante* (Figura 219).

Contexto geográfico y temporal

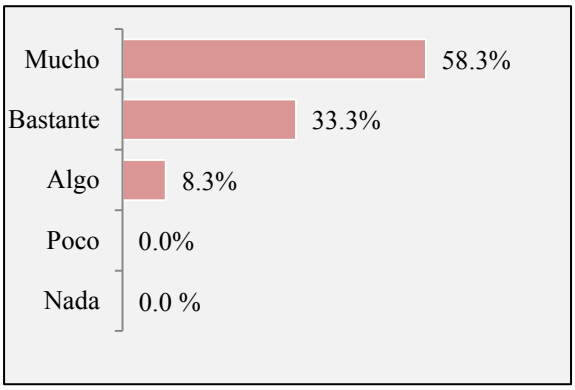


Figura 220. Distribución de frecuencias de la variable *contexto.*

Los resultados muestran que el vestuario transporta *mucho* o *bastant*e a los estudiantes al *contexto geográfico y temporal de la obra.* Un 91.6% de los encuestados así lo considera (Figura 220).

Estética

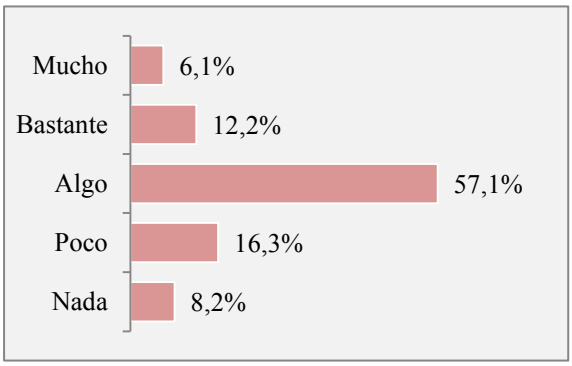


Figura 221. Distribución de frecuencias de la variable *estética.*

En cuanto al hecho de que debe predominar la *estética* respecto a la funcionalidad del movimiento, en el diseño de vestuario escénico, un 57.1% de los encuestados responden *Algo* (Figura 221).

Importancia de tejidos

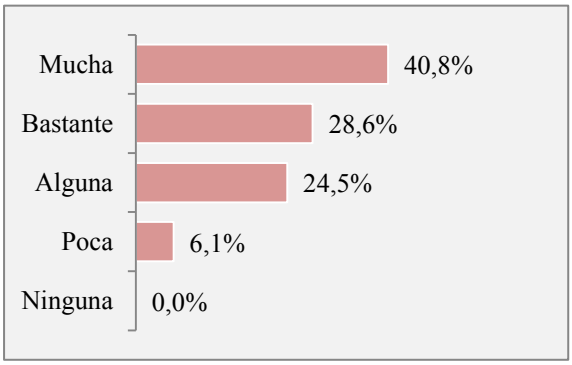


Figura 222. Distribución de frecuencias relativa a la *importancia de los tejidos.*

Un 69.4%% de los encuestados ha otorgado *Mucha* o *Bastante importancia* a los tejidos con los que se elabora el vestuario escénico (Figura 222).

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y el análisis de frecuencias se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Libertad de movimientos

En primer lugar se realizan tablas cruzadas entre el *género* y esta variable para constatar si el género del profesorado-CPDA determina la prioridad que se da a la *libertad de movimientos* en la ejecución de la danza.

En el caso masculino 1 profesor, de los 6 encuestados, respondió que da mucha prioridad a la libertad de movimientos *(Mucho*), mientras que 3 opinaron que *Bastante* y 2 *Algo*. Ninguno contestó *Poco* o *Nada*. En el caso femenino, 25 de las 43 profesoras encuestadas, opinaron que priorizan *Mucho* la libertad de movimientos, mientras que 17 respondieron *Bastante* y 1 *Algo*. Ninguna contestó *Poco* o *Nada*. Por tanto, los

resultados eran próximos y determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 55).

Tabla 55
Tabla cruzada entre género y libertad de movimientos

		Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	2	3	1	6
	Femenino	1	17	25	43
Total		3	20	26	49

A continuación se detalla la prueba de Chi cuadrado. Se hizo la prueba bivariada entre la variable de *género* y la *libertad de movimiento* respecto al vestuario. Los resultados mostraron un p<.006, donde 4 casillas (66.7%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de .37. Por tanto, es significativo, pero al superar el 20% de las casillas no se puede aceptar la hipótesis de Chi cuadrado, ya que no se cumplen las tres condiciones (Tabla 56).

Tabla 56
Prueba de Chi-cuadrado género-libertad de movimientos

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	10.117[a]	2	.006
Razón de verosimilitud	7.229	2	.027
Asociación lineal por lineal	7 .294	1	.007
N de casos válidos	49		

a.4 casillas (66.7%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .37

Posteriormente se hace un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y *libertad de movimientos*. Los resultados mostraron que la significatividad era .466 evidenciando que no existe asociación entre ambas variables. Seguidamente se realizó la d de Somers y se comprobó que no existían diferencias significativas entre una variable y la otra, al mostrar una significatividad de p<.283.

Contexto geográfico y temporal

A continuación se analizó, a través de tablas cruzadas, si el *género* del profesorado-CPDA influye en las respuestas respecto a que el vestuario transporte al alumnado al *contexto geográfico y temporal* de la obra. En el caso masculino, 4 profesores de los 6 encuestados respondieron que el vestuario contribuye *Mucho* a transportar al estudiante al contexto geográfico y temporal de la obra, 1 respondió *Bastante* y 1 *Algo*. Ninguno contestó *Nada* o *Poco*. En el caso femenino, 24 de las 43

profesoras encuestadas opinaron que el vestuario contribuyó *Mucho* a la contextualización, mientras que 15 consideraron que *Bastante* y 3 *Algo*. Ninguna contestó *Poco* o *Nada*, por tanto, los resultados eran próximos y determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 57).

Tabla 57
Tabla cruzada entre género-contexto, profesorado- CPDA

		Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	1	1	4	6
	Femenino	3	15	24	42
	Total	4	16	28	48

Respecto a la relación de *género* con la identificación del *contexto geográfico y temporal* a través del traje, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.542, donde 4 casillas (66.7%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .50. Estos resultados muestran que no existían diferencias entre las variables, siendo por tanto independiente entre ambas (Tabla 58).

Tabla 58
Prueba de Chi-cuadrado, género-contexto, profesorado-CPDA

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.224[a]	2	.542
Razón de verosimilitud	1.223	2	.542
Asociación lineal por lineal	.000	1	1.000
N de casos válidos	48		

a. 4 casillas (66.7%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .50.

Se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y el hecho de que el vestuario transporte al alumnado al *contexto geográfico y temporal* de la obra, así como la d de Somers, y en ninguno de los casos los resultados fueron significativos (.284 y .146).

Importancia tejidos

Seguidamente se analizó, mediante tablas cruzadas, si el *género* del profesorado-CPDA determina la *importancia de los tejidos* con los que se confecciona el vestuario escénico. En el caso masculino, 3 profesores de los 6 encuestados dieron *Mucha importancia* a los tejidos con los que se realiza el vestuario, 2 *Bastante importancia* y 1 *Alguna importancia.* Ninguno contestó *Poca* o *Ninguna importancia*. En el caso femenino, 17 de las 43 profesoras le dieron *Mucha Importancia*, 12 *Bastante importancia*, 11 *Alguna importancia* y 3 *Poca importancia*. Nadie contestó *Ninguna*

importancia. Por tanto, los resultados fueron próximos y determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 59).

Tabla 59
Tabla cruzada género-tejidos, profesorado-CPDA

		Poca importancia	Alguna importancia	Bastante importancia	Mucha importancia	Total
Género	Masculino	0	1	2	3	6
	Femenino	3	11	12	17	43
Total		3	12	14	20	49

En cuanto a la relación entre el *género* y la *importancia de los tejidos* con los que están confeccionados los trajes, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.853, donde 5 casillas (62.5%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de .37. Por lo que se admite la hipótesis de la independencia de las variables analizadas (Tabla 60).

Tabla 60
Prueba de Chi-cuadrado, género profesorado-importancia tejidos

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	.785[a]	3	.853
Razón de verosimilitud	1.158	3	.763
Asociación lineal por lineal	.639	1	.424
N de casos válidos	49		

a.5 casillas (62.5%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .37.

Al realizar el análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y la *importancia que tienen los tejidos* con los que se confecciona el vestuario escénico, y la d de Somers, los resultados no fueron significativos (.681 y .562).

Estética

En esta ocasión se comprueba, a través de tablas cruzadas, si *el género del profesorado-CPDA* determina que se anteponga la *estética* del vestuario escénico a su funcionalidad. En el caso masculino, 1 profesor de los 6 encuestados respondió que antepone *Mucho* la estética a la funcionalidad, 1 *Bastante*, 3 *Algo* y 1 *Poco*. Ninguno contestó *Nada*. En el caso femenino, 2 de las 43 profesoras anteponían *Mucho* la estética, 5 *Bastante*, 25 *Algo*, 7 *Poco* y 4 *Nada.* Por tanto, los resultados eran próximos y determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 61).

Tabla 61

Tabla cruzada género-estética, profesorado-CPDA

		Nada	Poco	Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	0	1	3	1	1	6
	Femenino	4	7	25	5	2	43
Total		4	8	28	6	3	49

En cuanto a la relación de *género* con la importancia que se da a la *estética* en el diseño del vestuario escénico, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.741, donde 7 casillas (70.0%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .37, por lo que ambas variables son independientes (Tabla 62).

Tabla 62

Prueba de Chi-cuadrado, género-estética profesorado-CPDA

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.970a	4	.741
Razón de verosimilitu	2.112	4	.715
Asociación lineal por lineal	1.356	1	.244
N de casos válidos	49		

a. 7 casillas (70.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .37.

A continuación, se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y *estética.* Los resultados mostraron que la significatividad era p<.05. Al ser correlaciones de valor positivo (.281), se tendrá en cuenta que, cuando una variable aumenta, la otra también, es decir, cuanta mayor experiencia tenga el profesorado-CPDA más importancia otorga a la estética a la hora de diseñar el vestuario escénico (Tabla 63). Al existir significatividad en la correlación no se ha realizado la d de Somers.

Tabla 63

Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia del profesorado-CPDA y estética

		Experiencia	Estética
Experiencia	Correlación de Pearson	1	.281
	Sig. (bilateral)		.050
	N	49	49
Estética	Correlación de Pearson	.281	1
	Sig. (bilateral)	.050	
	N	49	49

3.4.2. Cuestionario bailarines-BNE

A. Análisis descriptivo

En este apartado se muestran los resultados del análisis de estadísticos descriptivos de las variables seleccionadas: *necesidades de movimiento del bailarín*, *comprensión del carácter de la danza*, *contexto geográfico y temporal*, *esfuerzo físico*, *cara tapada*, *bailar con humo*, *falta de aire*, *reducción campo visual*, *bailar con chaqueta de luces*, *peso del mantón y vestido con cinturón* (Tablas 64, 65 y 66).

Tabla 64
Estadísticos descriptivos funcionalidad de vestuario bailarines BNE

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Necesidades bailarín	23	3	5	4.74	.619
Comprensión carácter	23	3	5	4.65	.573
Contexto geográfico y temporal	23	3	5	4.17	.576
Esfuerzo físico	23	2	5	3.74	.810
Cara tapada	8	3	5	4.63	.744
Bailar con humo	8	3	5	4.38	.916
Falta de aire cara tapada	8	2	5	4.38	1.061
Reducción campo visual	8	3	5	4.38	.916
Bailar con chaqueta de luces	7	2	4	3.43	.787
Peso mantón	9	1	4	2.89	1.054
Alento cinturón	11	1	4	2.27	1.191

Los estadísticos descriptivos informan que, para las subdimensiones de todas las variables señaladas se detectan puntuaciones altas, excepto en las variables *peso del mantón* y *bailar con cinturón ancho*, en donde se observan puntuaciones bajas. En cuanto a la desviación típica, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las doce subdimensiones, se observa, respecto a los distintos valores de la distribución, que aparecen próximas las variables: *bailar con humo, falta de aire por bailar con cara tapada, reducción del campo visual por bailar con la cara tapada, peso del mantón y bailar con cinturón ancho en Alento.*

Tabla 65
Estadísticos descriptivos por género Masculino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Necesidades bailarín	11	3	5	4.55	.820
Comprensión carácter	11	3	5	4.55	.688
Contexto geográfico y temporal	11	3	5	4.18	.603
Esfuerzo físico	11	3	5	3.64	.674
Cara tapada	1	3	3	3.00	.000
Bailar con humo	1	3	3	3.00	.000
Falta de aire cara tapada	1	2	2	2.00	.000
Reducción campo visual	1	3	3	3.00	.000
Bailar con chaqueta de luces	6	2	4	3.50	.837
Peso mantón	2	2	3	2.50	.707
Alento cinturón	2	2	3	2.50	.707

En el género masculino aparecen con puntuaciones bajas: *cara tapada, bailar con humo, falta de aire por bailar con la cara tapada y reducción del campo visual*, debido a que en la obra *Sorolla* estas piezas eran bailadas por mujeres, por lo que generalmente los hombres no respondieron a estas preguntas.

Tabla 66
Estadísticos descriptivos por género Femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Necesidades bailarín	12	4	5	4.92	.289
Comprensión carácter	12	4	5	4.75	.452
Contexto geográfico y temporal	12	3	5	4.17	.577
Esfuerzo físico	12	2	5	3.83	.937
Cara tapada	7	4	5	4.86	.378
Bailar con humo	7	3	5	4.57	.787
Falta de aire cara tapada	7	4	5	4.71	.488
Reducción campo visual	7	3	5	4.57	.787
Bailar con chaqueta de luces	1	3	3	3.00	.000
Peso mantón	7	1	4	3.00	1.155
Alento cinturón	9	1	4	2.22	1.302

En el caso de las bailarinas, la variable *bailar con chaqueta de luces* aparece con puntuaciones bajas, debido a que la pieza "Los Toreros" en *Sorolla* es bailada por hombres, por lo que la mayoría de las bailarinas no respondieron a estas preguntas.

A continuación se realizó un análisis de frecuencias de cada una de las variables seleccionadas: *necesidades de movimiento del bailarín*, *comprensión del carácter de la danza*, *contexto geográfico y temporal*, *esfuerzo físico*, *cara tapada*, *bailar con humo*, *falta de aire*, *reducción campo visual*, *bailar con chaqueta de luces*, *peso del mantón y vestido con cinturón.*

Necesidades de movimiento

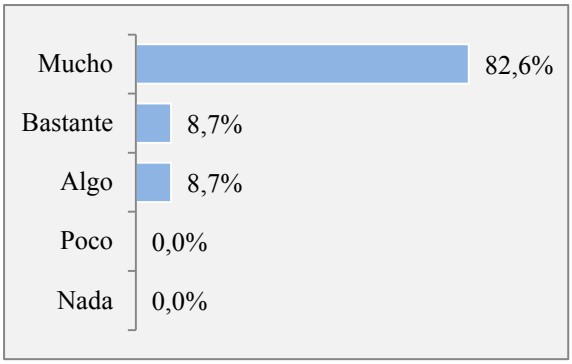


Figura 223. Distribución de frecuencias relativas al vestuario supeditado a *las necesidades de movimiento* de los bailarines.

Los resultados determinan que un 82.6% de los encuestados han respondido que el vestuario debe respetar *Mucho* las necesidades de movimiento de los bailarines (Figura 223).

Comprensión del carácter de la danza

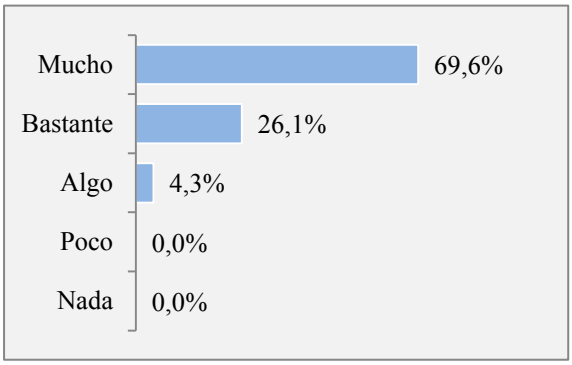


Figura 224. Distribución de frecuencias relativas a la *comprensión del carácter de la danza* a través del vestuario.

Los resultados muestran que un 95.7% de los encuestados opinan que el vestuario facilita *Mucho* o *Bastante* la comprensión del carácter de la danza (Figura 224).

Contexto geográfico y temporal

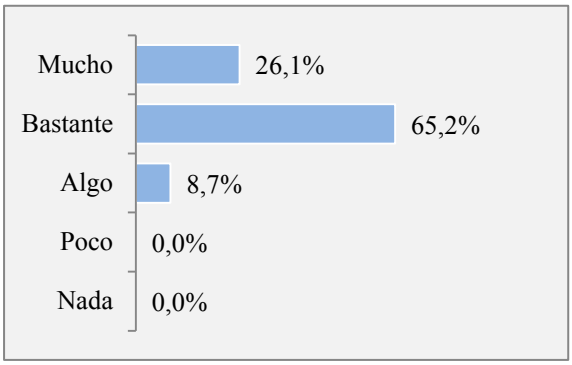


Figura 225. Distribución de frecuencias respecto al *contexto geográfico y temporal.*

Un 91.3% de los encuestados consideran que el vestuario ayuda *Mucho* o *Bastante* a situar la obra en un contexto geográfico y cultural (Figura 225).

Esfuerzo físico

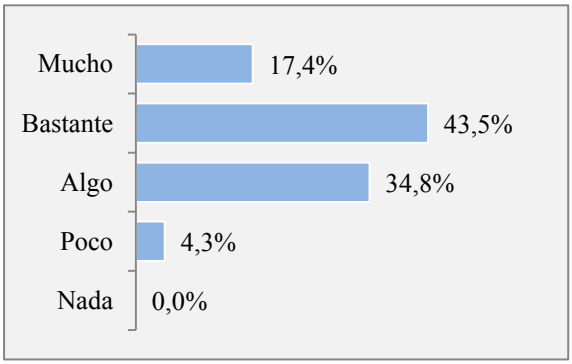


Figura 226 .Distribución de frecuencias respecto al *esfuerzo físico*.

Se observa cómo un 60.9% de los encuestados reconocen que el uso del vestuario escénico les hace aumentar su esfuerzo físico *Mucho o Bastante* al bailar (Figura 226).

Bailar con la cara tapada

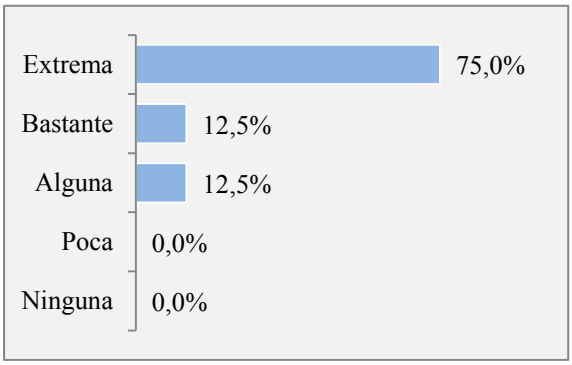


Figura 227. Distribución de frecuencias acerca de *bailar con la cara tapada.*

Un 75 % de los bailarines consideraron que bailar con la cara tapada supone una *Extrema dificultad*. Ver Figuras 228 y 229 de la pieza "Los Nazarenos" de *Sorolla,* en la que los bailarines-BNE bailan con la cara tapada por un gorro de penitente (Figura 227)

Figura 228. Foto de escena de la pieza "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

*Figura 229.*Foto de escena de la pieza "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Bailar con humo

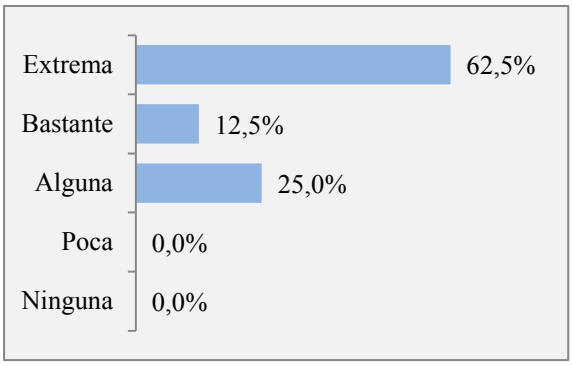


Figura 230. Distribución de frecuencias respecto a la variable *bailar con humo.*

Un 62.5% de los bailarines-BNE determinaron que bailar con humo durante la ejecución de una coreografía les supone una *Extrema dificultad* (Figura 230).

Como ejemplo véase arriba la Figura 229, perteneciente a la pieza "Los Nazarenos" de *Sorolla,* en la que los bailarines deben ejecutar la coreografía con humo en el escenario.

Reducción campo visual

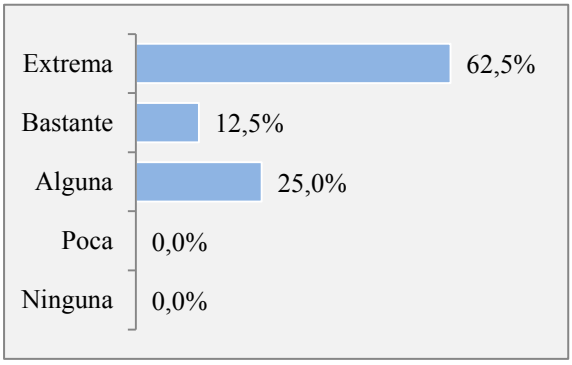


Figura 231. Distribución de frecuencias, variable *reducción campo visual.*

El 75% de los bailarines-BNE consideraron que bailar con la reducción del campo visual les supone *Bastante* o *Extrema* dificultad (Figura 231).

Como ejemplo véanse las figuras 228 y 229, de la pieza "Los Nazarenos" de *Sorolla* en las que los bailarines–BNE ejecutan la coreografía con reducción del campo visual solo a la apertura del agujero del ojo, al bailar con los capirotes.

Falta de aire por bailar con la cara tapada

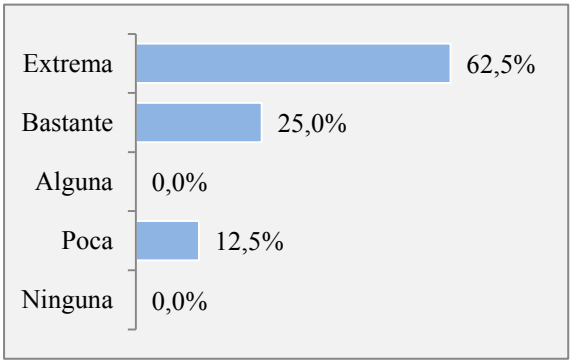


Figura 232. Distribución de frecuencias de la variable *falta de aire por bailar con la cara tapada.*

Se observa que, a un 87.5% de los encuestados, les supone *Bastante o Extrema dificultad* bailar con la cara tapada, por la falta de aire que ello conlleva (Figura 232).

Peso de mantón

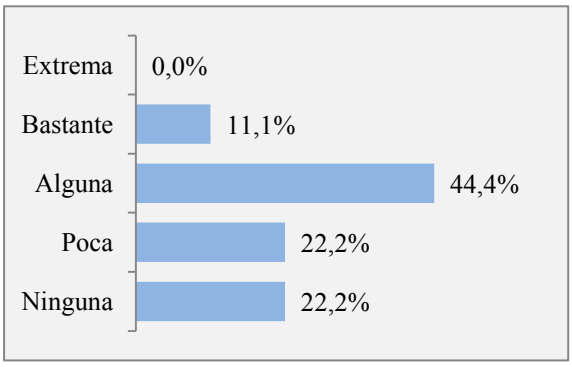


Figura 233. Distribución de frecuencias variable *peso del mantón.*

El peso del mantón puede ocasionar *Alguna dificultad* a los bailarines (44.4% de ellos lo indican), pero siendo un elemento habitualmente usado en el Flamenco y la Danza Española, la dificultad en su uso se muestra menos significativa (Figura 233).

Bailar con chaqueta de luces

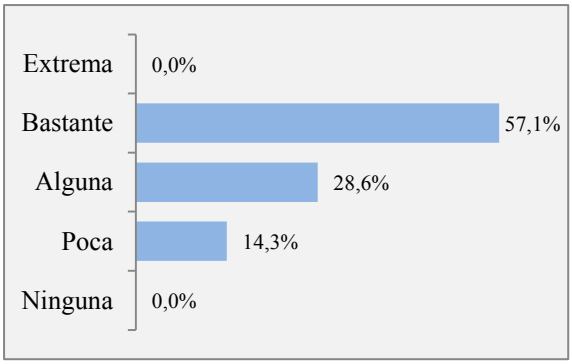


Figura 234. Distribución de frecuencias variable *bailar con chaqueta de luces.*

El 57.1% de los bailarines-BNE se enfrentan a *Bastantes* dificultades al bailar con una chaqueta que simula un traje de luces (Figura 234).

Como ejemplo véanse las Figuras 235 y 236, pertenecientes a la pieza "Los Toreros" de *Sorolla*, en la que se realizan pasos y saltos de Escuela Bolera con la complicación que conlleva mover los brazos con ese tipo de chaqueta.

Figura 235. Detalle de la chaqueta de torero de la pieza "Los Toreros" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 236. Foto de escena de la pieza "Los Toreros" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Cinturón ancho

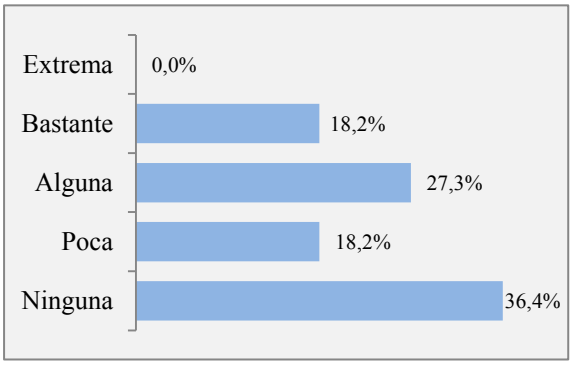


Figura 237. Distribución de frecuencias variable bailar con *vestidos con cinturón* ancho, *Alento.*

El hecho de llevar un cinturón ancho no supone una *Extrema Dificultad* en el movimiento durante la coreografía (Figura 237).

En la Figura 238 y 239 se observa el detalle del cinturón utilizado en el vestuario de *Alento,* el cual no dificultaba en exceso el movimiento de las bailarinas.

Figura 238. .Detalle de cinturón de "Origen" de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 239. Traje de mujer de "Origen" de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y el análisis de frecuencias se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Al ser numerosas las variables que vamos a tratar (*necesidades de movimiento del bailarín*, *comprensión del carácter de la danza*, *contexto geográfico y temporal*, *esfuerzo físico*, *cara tapada*, *bailar con humo*, *falta de aire*, *reducción campo visual*, *bailar con chaqueta de luces*, *peso del mantón* y *vestido con cinturón*), se muestran los resultados más significativos obtenidos. El resto aparecen enunciados.

Al hacer un análisis de tablas cruzadas entre el género y todas las variables señaladas, en ningún caso se obtuvieron resultados significativos, no existiendo relación entre las variables y el género.

Respecto a la prueba de Chi cuadrado, no se obtuvieron diferencias significativas entre la variable *género* y el resto de variables. Lo mismo ocurrió al realizar un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines- BNE* y las arriba señaladas. Del mismo modo, al realizar la d de Somers se constató que no existían diferencias significativas entre la variable *experiencia de los bailarines-BNE* y las variables seleccionadas, al mostrar siempre una significatividad mayor que $p<.05$. Por lo tanto, ni el género ni la experiencia de los bailarines-BNE determinaron el sentido de las respuestas.

Se expone a continuación la única variable en la que se obtuvieron resultados significativos:

Bailar con chaqueta de luces

Se comprobó si el *género* de los bailarines podía influir en la opinión respecto a la dificultad que supone el bailar con una chaqueta que simula un traje de luces. Se relacionaron las siguientes variables a través de tablas cruzadas:

- La variable *género* con dos categorías de respuestas: 1- Masculino y 2- Femenino.
- La variable *bailar con una chaqueta que simula un traje de luces* con 5 categorías de respuestas: 1- Ninguna dificultad, 2- Poca dificultad, 3- Alguna Dificultad, 4-Bastante dificultad y 5- Extrema dificultad.

En el caso femenino solo 1 bailarina respondió y señaló el nivel 2 (*Poca dificultad)*, debido a que esta pieza la realizan bailarines, por lo que las bailarinas no contestaron a esta pregunta al no participar en esta pieza "Los Toreros" de *Sorolla.* En el caso masculino solo contestaron 6 bailarines, ya que el resto no participaba en esta pieza, de los cuales 4 afirmaron que les suponía *Bastante dificultad* bailar con la chaqueta que simula un traje de luces en la pieza "Los Toreros", 1 afirmó que le suponía *Alguna dificultad* y 1 *Poca dificultad*, no contestando nadie *Ninguna dificultad* (Tabla 67).

Tabla 67
Tabla cruzada género-bailar con chaqueta de luces bailarines-BNE

		Poca dificultad	Alguna dificultad	Bastante dificultad	Total
Género	Hombre	1	1	4	6
	Mujer	0	1	0	1
Total		1	2	4	7

Respecto a la relación de *género* con el hecho de bailar con las chaquetas rígidas en la pieza "Los Toreros" de la obra *Sorolla*, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.233 donde 6 casillas (100.0%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .14, por lo tanto, se acepta la hipótesis de independencia de las variables (Tabla 68).

Tabla 68
Prueba de Chi-cuadrado género-bailar con chaqueta de luces bailarines-BNE

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	2.917[a]	2	.233
Razón de verosimilitud	2.969	2	.227
Asociación lineal por lineal	.346	1	.556
N de casos válidos	7		

a. 6 casillas (100.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .14.

Se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y la dificultad que supone *bailar con una chaqueta de luces*. Los resultados mostraron que la significatividad era p<.054, por lo tanto, no existía una asociación entre ambas (Tabla 69).

Tabla 69
Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia de los bailarines-BNE y bailar con chaqueta de luces

		Años de experiencia en BNE	Bailar con chaqueta de luces
Años de experiencia en BNE	Correlación de Pearson	1	-.745
	Sig. (bilateral)		.054
	N	23	7
Bailar con chaqueta de luces	Correlación de Pearson	-.745	1
	Sig. (bilateral)	.054	
	N	7	7

Al no existir relación entre las variables se realizó la d de Somers. Ésta mostró que las variables son dependientes (p<.001). Apareciendo el valor negativo de dicha asociación (v=-.714), se puede afirmar que cuando la *experiencia de los bailarines-BNE* aumenta, disminuye la dificultad de *bailar con una chaqueta rígida* (Tabla 70).

Tabla 70
Análisis direccional entre las variables experiencia de los bailarines-BNE y bailar con chaqueta de luces.

			Valor	Error estándar asintótico[a]	Aprox. S[b]	Aprox. Sig.
Ordinal por ordinal	d de Somers	Simétrico	-.714	.105	-3,360	.001
		Años de experiencia en BN dependiente	-.714	.142	-3,360	.001
		Bailar con chaqueta de luces dependiente	-.714	.142	-3,360	.001

a. No se supone la hipótesis nula.
b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

3.4.3. Entrevistas y preguntas abiertas

Funcionalidad del vestuario

Respecto a la *funcionalidad del vestuario*, se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 6 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los

cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 240).

Funcionalidad

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	1	1,25%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	0,40%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	1	3,32%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	5,72%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	2	0,34%

Figura 240. Resumen de referencias a la *funcionalidad* del vestuario en las entrevistas y preguntas abiertas

A. Resultados en las preguntas abiertas

Profesorado-CPDA

Se obtuvieron las siguientes respuestas:

Gael (2017): "Elección del vestuario en función de: disponibilidad de vestuario o de capacidad económica para adquirirlo y/o diseñarlo, compatibilidad del mismo con la propuesta escénica, funcionalidad del mismo para la ejecución de la obra"**.**

Gael (2017):

> Procedo a la búsqueda de tejidos o imágenes para la creación del vestuario atendiendo por supuesto a la estética de las alumnas donde encontramos distintas formas y alturas, siempre intentando su comodidad y seguridad a la hora de llevarlo puesto en la escena, pero sin olvidar la elegancia y el sentido estético de la Danza.

B. Resultados en las entrevistas

En las entrevistas realizadas a todos los coreógrafos y personalidades de la danza, se formuló la pregunta: "En el diseño del vestuario ¿usted prima la funcionalidad o la estética?". Las respuestas fueron las siguientes:

Canales (2016): "Tiene que haber la mitad de cada cosa. Es muy importante que primen las dos cosas, tiene que estar la estética, porque es lo que se anda buscando, pero con la máxima comodidad"

Najarro (2016): "Las dos cosas por igual".

Tomás (2016):

> Las dos cosas, es que en el escenario hay cosas de estética que se están perdiendo. Hay una magia en el Teatro… a mí no me gusta entrar y que no haya una cortina o que no haya un telón… Eso de que estén los bailarines colocados ya y que tengas que esperar 15 minutos, esa a mí no me va […] Tienen que estar las dos cosas unidas.

Olmo (2017):

> Las dos cosas, por ejemplo "Arquitectura" que es lo que llevo ahora, una obra para los museos, el diseño y la confección del vestuario. me lo ha hecho una arquitecta. Es un trabajo para los museos, que es un vestuario muy incómodo, pues está hecho en base a la arquitectura de los edificios, […], es más, tuve que basar mi coreografía en ello y tuve que limitarla un poco para poder usar el vestuario. Pero lo que sí pasa es que crecía mucho en personaje, entonces el Arlequín de Picasso por ejemplo, yo tuve que bajar un poco el nivel técnico, de cómo yo hubiera hecho el Arlequín sin embargo ese vestuario subió mucho el nivel […]. Muchas veces te limita un poco pero te da el crecimiento del personaje y la estética. Pero normalmente para bailar los diseñadores tienen que estudiar un poco el tejido, la comodidad del bailarín, para ponerlo en escena, eso sí.

Estética

Respecto a la *estética* se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 14 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 241).

Estética

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	1	1,25%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	0,40%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	1	3,32%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	5,72%
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	1	1,09%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	9	1,20%

Figura 241. Resumen de referencias a la *estética* en las entrevistas y preguntas abiertas.

A continuación se exponen las reseñas más significativas de las referidas a este tema, ya que algunas de ellas coinciden con las referidas a la funcionalidad expuestas con anterioridad.

Profesorado-CPDA

Rita (2017):

> Considero muy importante la estética del vestuario en todas las materias de la danza española, en el folclore, por ejemplo, es muy rico y su aprendizaje es absolutamente educativo, además de divertido. En la escuela bolera el vestuario está íntimamente relacionado con la estética de un tiempo y de una forma de bailar, y en la danza estilizada es donde podemos dar forma a fantasías y diversas inspiraciones que nos recuerdan los orígenes o nos llevan a nuevos lugares.

Noa (2017):

> Y por último procedo a la búsqueda de tejidos o imágenes para la creación del vestuario atendiendo por supuesto a la estética de las alumnas donde encontramos distintas formas y alturas, siempre intentando su comodidad y seguridad a la hora de llevarlo puesto en la escena, pero sin olvidar la elegancia y el sentido estético de la Danza.

Zoe (2017): "El vestuario es necesario y delimita la obra en su estética, carácter y movilidad del intérprete".

Abril (2017): "Se diseña el vestuario buscando siempre una finalidad muy importante y es que el alumno se encuentre favorecido, es decir, es muy importante que la ropa sume al movimiento y a la estética del bailarín/a. Es necesario que se haga más hincapié en una buen análisis de todos los aspectos a la hora de la creación del vestuario […] y conseguir una visión mucho más plástica y bella de la pieza".

Dori (2017): "Encuentro muy importante que se estimule el sentido del gusto en el alumnado en relación al vestuario".

Frida (2017): "El vestuario puede cambiar, no sólo intento que favorezca a la pieza sino que favorezca el físico del alumnado, o al menos, a la mayoría del mismo".

En todos los casos se da una gran importancia a la estética en el vestuario elegido y al hecho de que el alumnado se vea favorecido.

Importancia de los tejidos

En cuanto a la *importancia de los tejidos* se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 7 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 242).

Importancia Tejidos

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	2	8,55%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	0,42%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	2	14,95%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	3,95%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	1	0,03%

Figura 242. Resumen de referencias a la *importancia de los tejidos* en las entrevistas y preguntas abiertas.

Se exponen las respuestas más significativas respecto a la *importancia* que tienen los tejidos en el momento de diseñar el vestuario escénico, para procurar la adaptación del figurín a las necesidades de movimiento de los bailarines.

Resultados en las entrevistas

Respecto a la pregunta: "¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?", se obtuvieron las siguientes respuestas:

Canales (2016):

> Eso sí es muy importante porque no es lo mismo vestirse para una gala o vestirse para salir al cine, que vestirse para el escenario. En el escenario tienen que ser tejidos que transpiren, un tejido que sea lo más elástico posible para que el bailarín no sienta presión por ningún lado, y tejidos que estén hechos para el baile. No se puede ir a cualquier sastre, hay que ir a un sastre que conozca la danza porque tú cuando subes un brazo tiene que haber aquí un trozo abierto, si no la sisa no tira… Lo que no podemos es inventarnos las cosas, hay sastrerías para el baile. Hay sastres y gente que se dedica a coser trajes para bailar, ya no solo a diseñarlos, y hay que apoyarse en estas personas, no en cualquier sastrería.

Najarro (2016): "Muchísima importancia".

Tomás (2016):

> Los vestidos de ahora son muy cómodos, no pesan, en nuestra época sí pesaban. Nosotros primero hemos usado percal, hilo, almidonado, es que pesaban muchísimo… Las batas de cola una época pasaron a organdil y luego se almidonaron otra vez (Figuras 243 y 244). Todo pesaba y ahora los trajes que hay, la mayoría, no pesan. Lo nuestro era mucho más pesado. Se bailaba con un traje almidonado y se hacía un ruido espantoso, porque imagínate lo que era mover una bata de cola almidonada, era tremendo, pero era muy bonito, aunque requería mucho esfuerzo físico y saber manejar una bata de cola; aunque te advierto que almidonada te daba facilidad para moverla, pues no se metía entre las piernas, como por ejemplo el organdil.

Figura 243. Pacita Tomás con bata de cola I (Madrid ,1945). Fuente: Archivo personal de Pacita Tomás.

Figura 244. Pacita Tomás con bata de cola II (Madrid, s.f.). Fuente: Archivo personal de Pacita Tomás.

Olmo (2017):

> Me gustan los tejidos, que no tienen por qué ser caros, pero que se vea la importancia, porque además en España tenemos grandes tejidos. En la Danza Española utilizamos mucho la seda, el chantilly, el encaje, la puntilla, los refajos, entonces todo tiene su importancia. Vestir a una niña que, de repente, se suba la falda y le veas las piernas, y no tiene ni enaguas, y yo digo, es que no tiene el peso. Sin embargo, le pones unas enaguas y le ha cambiado hasta el baile. Todo tiene que ser importante, hasta las medias.

La totalidad de los entrevistados otorgan mucha importancia a los tejidos con los que se realiza el vestuario escénico, pues pueden ensalzar, o dificultar, el movimiento de los bailarines en la ejecución de las coreografías.

Libertad de movimientos

Respecto a la *libertad de movimientos* se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 6 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios al profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 245).

Libertad de movimientos

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	2	3,75%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	2,39%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevista	1	6,00%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	2	0,50%

Figura 245. Resumen de referencias a la *libertad de movimientos* en las entrevistas y preguntas abiertas.

A continuación, se detallan las respuestas más significativas en cuanto a priorizar la *libertad de movimientos* en el momento de diseñar el vestuario escénico.

Se formuló la siguiente pregunta a los coreógrafos y personalidades entrevistados: "¿Cree que el vestuario debe estar totalmente supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines o que, en ocasiones, se debe priorizar un vestuario concreto en detrimento del movimiento?". Se obtuvieron las siguientes respuestas:

Canales (2016):

> Hay veces que sí, por ejemplo […] estuve en París un año y medio realizando la obra la Cenicienta y en ella se usaban máscaras que cubrían la cabeza completa. Era de papel duro que pesaba poco, pero que era muy incómodo para bailar por la respiración, porque el bailarín no está acostumbrado a llevar eso para girar. Se representaba un muñeco de un guiñol y tenía que ser así […].

Najarro (2016):

> Normalmente el vestuario tiene que estar a los pies del movimiento porque somos bailarines y es danza, el público no va a ver teatro, va a ver danza. Otra cosa es que en algún caso concreto haya una aparición, haya un papel determinado, o un personaje determinado, que haya algo muy marcado en el que el vestuario tenga un gran peso y, en ese caso, por supuesto hay que dejarle protagonismo, pero algo puntual.

Mata (2017): "En gran porcentaje, pensar en el movimiento".

En principio los coreógrafos y personalidades se decantan por el hecho de que el vestuario debe estar al servicio del movimiento, excepto en casos puntuales.

Contexto geográfico y temporal

En cuanto al *contexto geográfico y cultural* se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 7 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los

cuestionarios a profesorado-CPDA, bailarines-BNE, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 246).

Contexto geográfico y temporal

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	0,56%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	1,77%
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	2	0,91%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	3	0,61%

Figura 246. Resumen de referencias a la *contexto geográfico y temporal* en las entrevistas y preguntas abiertas.

Se detallan las respuestas más significativas respecto a este tema, en cuanto a que el vestuario escénico permite identificar el contexto geográfico y temporal, así como el estilo de la danza.

Resultados en las preguntas abiertas:

Profesorado-CPDA

Rita (2017):

Considero que el vestuario tiene un papel muy importante porque de su diseño y elaboración el alumno aprende a contextualizar y a dar forma a una determinada época, o por el contrario, a un personaje. Por lo que es un recurso educativo que nos habla de la sociedad y del propio arte. En la Escuela Bolera el vestuario está íntimamente relacionado con la estética de un tiempo y de una forma de bailar, y en la danza estilizada es donde podemos dar forma a fantasías y diversas inspiraciones que nos recuerdan los orígenes o nos llevan a nuevos lugares.

Leia (2017): **"**El vestuario escénico ayuda a los bailarines a meterse en el papel de un personaje y al público a transportarlo al contexto de la obra".

Bailarines-BNE

Lara (2017): "El bailar esta obra te transporta a una época y una forma de bailar diferente a la actual. Te aporta ya no tanto a nivel técnico sino a nivel de conocimiento".

Juan (2017): "El vestuario ayuda a la hora de coger el aire y estilo de cada región".

Resultados en las entrevistas

Najarro (2016): "En Sorolla el vestuario juega un papel muy, muy, muy importante, porque define la tradición, define el estilo de la danza que se está haciendo" (Figuras 247 y 248).

Figura 247. Figurín de Nicolás Vaudelet para
"La jota" (Aragón) de *Sorolla,* por BNE, 2013.

Figura 248. Figurín de Nicolás Vaudelet para "La romería"(Galicia) de *Sorolla,* por BNE, 2013.

.

Olmo (2017):

En "Belmonte" yo partía de una idea que era la vida de Juan Belmonte, a partir de ahí hice el guión, después busqué la música, e investigué sobre la época, porque estamos hablando de la época dorada del toro, y de una España mucho más profunda, entonces el vestuario tenía que basarlo en esa época, en aquel momento fue así.

Identificación del estilo de danza

Respecto a la *identificación del estilo de danza* a través del vestuario escénico se obtiene la siguiente referencia de un bailarín del BNE.

Juan (2017): "El vestuario ayuda a la hora de coger el aire y estilo de cada región".

Todos los entrevistados coinciden en que el vestuario te transporta a un contexto geográfico y temporal determinado, y ayuda a identificar el estilo de danza que se está ejecutando.

Incomodidad a causa del vestuario

Respecto a la *incomodidad a causa del vestuario* se obtienen a través del software NVIVO 10 un total de 11 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a bailarines-BNE (Figura 249). Se exponen las afirmaciones más significativas.

Incomodidad a causa del vestu

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	11	10,19%

Resumen

Figura 249. Resumen de referencias a la *incomodidad a causa del vestuario* en las preguntas abiertas a bailarines-BNE.

Clau (2017): "Bailar "Los Nazarenos" con ese vestuario me produce agobio y en ocasiones ansiedad, también me limita la correcta ejecución de la coreografía por la incomodidad del vestuario".

Lara (2017): "Bailar con el traje de nazareno supone una desmoralización como bailarina, no respiras bien, sufres por la falta de oxígeno, y no ejecutas al máximo tu expresión corporal porque te lo impide el traje. La primera vez que me lo puse lloré de agobio" (Figuras:250, 251, 252 y 253).

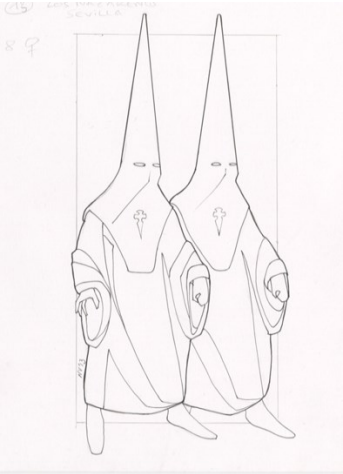


Figura 250. Figurín I de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

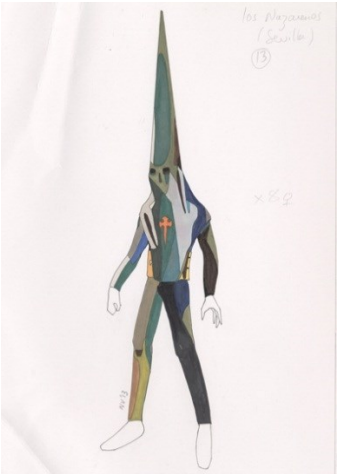


Figura 251. Figurín II de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

*Figura 252.*Traje de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 253. Foto de escena de "Los Nazarenos" de la obra *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Blas (2017): "Algunos complementos que usamos dificultan un poco el movimiento, además de sentir intranquilidad por si se caen, mueven...".

Clau (2017): "Los taburetes con la falda escurre al sentarte por lo que tienes que hacer esfuerzo extra para realizar los movimientos sin caerte de la silla".

Juan (2017): "El tejido elegido para los pantalones del elenco masculino incomoda en ocasiones la realización de los movimientos coreografiados, así como hace resbalar de los taburetes dificultando la coreografía".

Rita (2017): "La dificultad reside en los elementos de las banquetas y los movimientos en ellos" (Figuras 254 y 255).

Figura 254. Taburete de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 255. Foto de escena de la pieza "Alento" de la obra *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 4. Comprobar la funcionalidad del vestuario para el intérprete: confluencia entre la estética, la adaptación del figurín y el estilo de danza

- ✓ El profesorado-CPDA considera que el vestuario escénico debe facilitar la movilidad del alumnado y reconoce que éste cumple una función de identificación del estilo de danza que se ejecuta, así como de la época y el lugar en que se desarrolla.
- ✓ Cuanta mayor experiencia tenga el profesorado-CPDA más importancia da a la estética a la hora de diseñar el vestuario escénico.
- ✓ Se constata, sobre todo por parte de los bailarines-BNE encuestados, que el vestuario puede suponer una dificultad añadida en el momento de la ejecución de la danza, pues causa incomodidad, falta de aire, sudoración, reducción de visión, etc.
- ✓ La mayoría de los bailarines-BNE se enfrentan a dificultades al bailar con una chaqueta rígida que simula un traje de luces. Sin embargo, cuando aumenta la experiencia de los bailarines disminuye la dificultad que le supone.
- ✓ Los bailarines-BNE consideran que el vestuario debe estar supeditado a las necesidades de movimiento y que su uso ayuda a comprender el carácter de la danza que se ejecuta, así como a contextualizarla en el tiempo y en el espacio.
- ✓ El esfuerzo físico que realizan los bailarines-BNE es algo más intenso cuando bailan con el vestuario escénico. La mayoría de ellos consideran que bailar con la cara tapada, con humo y con la reducción del campo visual, les supone una extrema dificultad.
- ✓ Los coreógrafos y personalidades de la danza manifiestan que el vestuario debe estar al servicio del movimiento, excepto en casos puntuales, y otorgan mucha importancia a la estética y a los tejidos con los que se realiza.
- ✓ Todos los entrevistados coinciden en que el vestuario transporta a un contexto geográfico y temporal determinado, y ayuda a identificar el estilo de danza que se está ejecutando.

3.5. Objetivo 5. Analizar la importancia del traje en la capacidad expresiva e interpretativa del bailarín

3.5.1. Cuestionario profesorado-CPDA

A. Análisis descriptivo

A continuación, se presentan los resultados del análisis descriptivo de las variables*: contribución del vestuario a la interpretación de la danza* y su repercusión en los resultados interpretativos, en función de que se ejecute con *ropa de ensayo* o *con vestuario escénico* (Tablas 71 y 72).

Tabla 71
Estadísticos descriptivos aportación a la interpretación del vestuario escénico, profesorado-CPDA

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Interpretación alumnos	49	3	5	4.61	.640
Ropa ensayo	49	3	5	4.35	.694
N válido (por lista)	49				

Los estadísticos descriptivos informan que para las subdimensiones de *interpretación del alumnado* y *uso de la ropa de ensayo* se observan puntuaciones altas. En cuanto a la desviación típica, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las dos subdimensiones observamos, respecto a los distintos valores de la distribución, que se encuentran próximos entre sí, por lo que presentan poca dispersión o variabilidad.

Tabla 72
Estadísticos descriptivos aportación a la interpretación del vestuario escénico por género Masculino y Femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Int. alumnos Masc.	6	3	5	4.50	.837
Ropa ensayo Masc.	6	3	5	4.33	.816
Int. alumnos Fem.	43	3	5	4.63	.618
Ropa ensayo Fem.	43	3	5	4.35	.686

Igualmente se ha realizado un análisis a través de las pruebas de Chi-cuadrado por géneros y los resultados no muestran diferencias significativas.

A continuación se presentan las tablas de frecuencia de cada variable.

Contribución del vestuario escénico a la interpretación

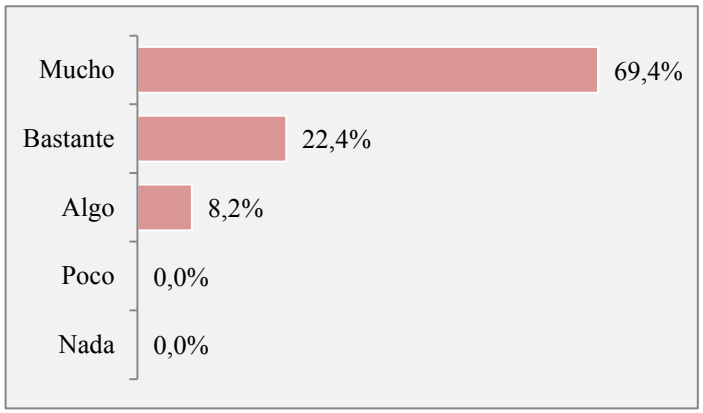


Figura 256. Distribución de frecuencias respecto a la *contribución del vestuario escénico a la interpretación*.

El 91.8% del profesorado encuestado ha respondido que el vestuario escénico contribuye *Bastante* o *Mucho* a la interpretación de la danza (Figura 256).

Uso de vestuario escénico respecto a la ropa de ensayo

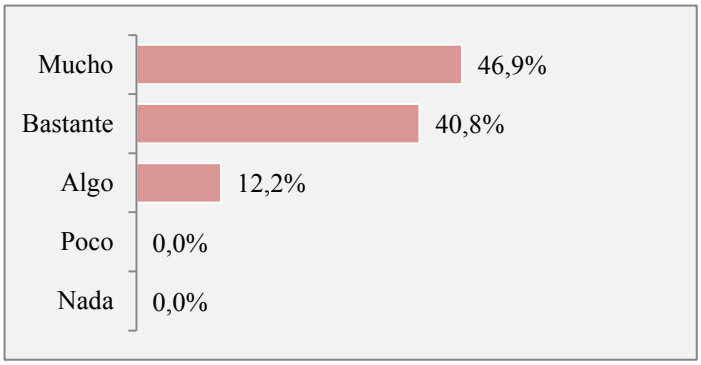


Figura 257. Distribución de frecuencias respecto a cómo afecta a la interpretación de la danza el *uso de vestuario escénico.*

El 87.7% de los encuestados consideran que la interpretación de la danza difiere *Bastante* o *Mucho* en función de que se ejecute con la ropa de ensayo o con el vestuario escénico (Figura 257).

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y el análisis de frecuencias, se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Contribución del vestuario escénico a la interpretación

En primer lugar se han realizado tablas cruzadas entre el *género* y esta variable para comprobar si el sexo del profesorado puede influir en el sentido de las respuestas. Se han obtenido los siguientes datos: en el caso masculino respondieron los 6 profesores encuestados, 4 consideraron que el vestuario escénico contribuye *Mucho* a facilitar la interpretación de los estudiantes, 1 *Bastante*, y 1 *Algo*. Ninguno contestó *Poco* o *Nada*. En el caso femenino, respondieron las 43 profesoras encuestadas, 30 afirmaron que el vestuario escénico contribuyó *Mucho* a facilitar la interpretación de los estudiantes, 10

afirmaron que *Bastante* y 3 que *Algo.* Ninguna contestó *Poco* o *Nada*. Los resultados determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 73).

Tabla 73
Tablas cruzadas entre género e *interpretación alumnado*

		Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	1	1	4	6
	Femenino	3	10	30	43
Total		4	11	34	49

A continuación, se detalla la prueba de Chi cuadrado mostrando un p<.700, donde 4 casillas (66.7%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de .49, por lo tanto, las variables son independientes (Tabla 74).

Tabla 74
Prueba de Chi-cuadrado género- interpretación de alumnado

	Valor	gl	Sig. Asintótic (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	.715[a]	2	.700
Razón de verosimilitud	.603	2	.740
Asociación lineal por lineal	.211	1	.646
N de casos válidos	49		

a. 4 casillas (66.7%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .49.

Posteriormente, se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y el hecho de que el vestuario escénico pueda facilitar la *interpretación del alumnado*. Los resultados mostraron que la significatividad era .435, por lo tanto, no existía una asociación entre ambas. Seguidamente se llevó a cabo la prueba d de Somers y se comprobó que no existían diferencias significativas entre una variable y la otra, al mostrar una significatividad de .464.

Uso de vestuario escénico frente a la ropa de ensayo

A continuación se comprobó si el *género* del profesorado-CPDA podía influir en la opinión respecto a que la interpretación de las obras por parte de los estudiantes, cambia en función de que utilicen la *ropa de ensayo o el vestuario escénico*. Se realizaron tablas cruzadas entre estas variables. Los resultados mostraron que en el caso masculino, respondieron los 6 profesores encuestados, 3 consideraron que la interpretación cambia *Mucho* en función de que usen la ropa de ensayo o el vestuario escénico, 2 consideraron que *Bastante* y 1 *Algo*. Ninguno respondió *Poco* o *Nada.* En el

caso femenino contestaron las 43 profesoras encuestadas. 20 afirmaron que la interpretación cambia *Mucho* en función de que usen la ropa de ensayo o el vestuario escénico, 18 afirmaron que *Bastante* y 5 que *Algo*. Ninguna contestó *Poco* o *Nada.* Los resultados fueron próximos y determinaron que no existía relación entre estas variables (Tabla 75).

Tabla 75
Tabla cruzada género-ropa de ensayo

		Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Masculino	1	2	3	6
	Femenino	5	18	20	43
Total		6	20	23	49

En cuanto a la relación de *género,* con el hecho de que la interpretación del alumnado suele cambiar en función de que utilicen *ropa de ensayo o vestuario escénico*, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.897, donde 3 casillas (50%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de .73, siendo independientes las variables (Tabla 76).

Tabla 76
Prueba de Chi-cuadrado género-ropa de ensayo

	Valor	gl	Sig. Asintót (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	.217a	2	.897
Razón de verosimilitud	.212	2	.899
Asociación lineal por lineal	.003	1	.959
N de casos válidos	49		

a. 3 casillas (50.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .73.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y el hecho de que la interpretación puede variar en función de que se utilice la *ropa de ensayo o el vestuario escénico*. Los resultados mostraron que la significatividad era .118, no existiendo asociación entre ambas. Seguidamente se llevó a cabo la prueba d de Somers que mostró que existía relación entre una variable y la otra, al presentar una significatividad de .035, por lo tanto, menor que .05. Apareciendo el valor positivo de dicha relación (v = .244), cuando la experiencia del profesorado-CPDA aumenta, la idea de que la interpretación del alumnado cambia en función de que usen la ropa de ensayo o el vestuario escénico, también aumenta (Tabla 77).

Tabla 77
Análisis direccional entre las variables experiencia profesorado-CPDA y uso de ropa de ensayo o vestuario escénico

			Valor	Error estándar asintótico[a]	Aprox. S[b]	Aprox. Sig.
Ordinal por ordinal	d de Somers	Simétrico	.244	.118	2.107	.035
		Exeriencia dependiente	.266	.129	2.107	.035
		Ropa ensayo dependiente	.226	.109	2.107	.035

a. No se supone la hipótesis nula.

b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

3.5.2. Cuestionario bailarines-BNE

A. Análisis descriptivo

Los resultados del análisis descriptivo de las variables *contribución del vestuario escénico a la interpretación* y *uso de vestuario escénico respecto a la ropa de ensayo* se proporcionan a continuación (Tablas 78 y 79).

Tabla 78
Estadísticos descriptivos importancia de los aspectos expresivos e interpretativos, bailarines-BNE

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Ropa de ensayo	23	2	5	4.00	.798
Interpretación personaje	23	3	5	4.39	.839

Los estadísticos descriptivos determinan que, para las subdimensiones de *contribución del vestuario escénico a la interpretación* y *uso de vestuario escénico frente a la ropa de ensayo,* se observan puntuaciones altas. En cuanto a la desviación típica, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las dos subdimensiones, se observa que se encuentran próximos entre sí, presentando poca dispersión o variabilidad.

Tabla 79
Estadísticos descriptivos importancia de los aspectos expresivos e interpretativos, bailarines género Masculino y Femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Ropa de ensayo Masc.	11	2	5	3.82	.874
Int. Personaje Masc.	11	3	5	4.36	.809
Ropa de ensayo Fem.	12	3	5	4.17	.718
Int. Personaje Fem	12	3	5	4.42	.900

A continuación se presentan las tablas de frecuencias de cada variable.

Uso de ropa de ensayo o vestuario escénico

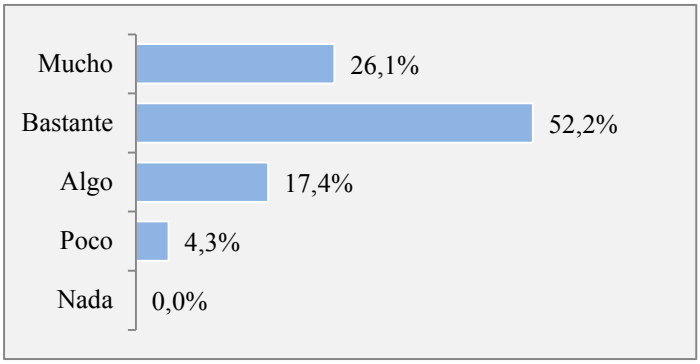


Figura 258. Distribución de frecuencias respecto al *uso de ropa de ensayo o vestuario escénico*.

Los resultados determinan que el 78.3 % de los bailarines-BNE consideran que la interpretación de la danza cambia *Bastante* o *Mucho,* en función de que use ropa de ensayo o vestuario escénico (Figura 258).

El vestuario contribuye a la interpretación del personaje

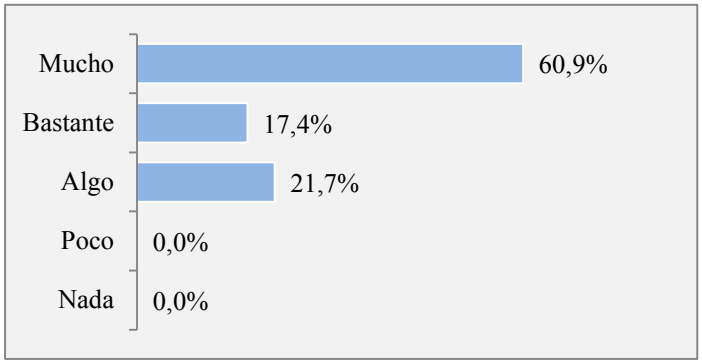


Figura 259. Distribución de frecuencias respecto a que el vestuario contribuye a la *interpretación del personaje.*

El 78.3 de los bailarines encuestados consideran que el vestuario contribuye *Bastante* o *Mucho* a la interpretación en la danza (Figura 259)

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y los análisis de frecuencias, se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Uso de ropa de ensayo o vestuario escénico

Se realizó un análisis de tablas cruzadas entre las variables *género* y *uso de ropa de ensayo o vestuario escénico.* En el caso masculino respondieron los 11 bailarines encuestados, 2 consideraron que la interpretación cambia *Mucho* en función de que usen la ropa de ensayo o el vestuario escénico, 6 consideraron que *Bastante*, 2 *Algo* y 1 *Poco*. Ninguno respondió *Nada*. En el caso femenino contestaron las 12 bailarinas encuestadas. 4 afirmaron que la interpretación cambia *Mucho* en función de que usen la

ropa de ensayo o el vestuario escénico, 6 afirmaron que *Bastante* y 2 *Algo*. Ninguna contestó *Poco* o *Nada* (Tabla 80).

Tabla 80
Tabla cruzada género-uso de ropa de ensayo o vestuario escénico, bailarines-BNE

		Poco	Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Hombre	1	2	6	2	11
	Mujer	0	2	6	4	12
Total		1	4	12	6	23

Respecto a la relación de *género,* con el hecho de que el uso del vestuario escénico pueda hacer que la interpretación difiera en función de que se use el mismo o la ropa de ensayo, la prueba de Chi cuadrado mostró un $p<.653$, donde 6 casillas (75%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .48, por lo tanto se admite la hipótesis de la independencia de las variables (Tabla 81).

Tabla 81
Prueba de Chi-cuadrado género-uso de ropa de ensayo o vestuario escénico, bailarines-BNE

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.626[a]	3	.653
Razón de verosimilitud	2.022	3	.568
Asociación lineal por lineal	1.095	1	.295
N de casos válidos	23		

a. 6 casillas (75.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .48.

Se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y el *uso de vestuario escénico respecto a la ropa de ensayo*, resultando no haber asociación entre ambas (.227). A continuación, se realizó la d de Somers y se comprobó que tampoco existían diferencias significativas entre una variable y la otra (.190).

El vestuario contribuye a la interpretación

Se comprobó mediante tablas cruzadas, si el *género* de los bailarines podía influir en la opinión respecto a que el uso del vestuario escénico facilitara la *interpretación* de las piezas. En el caso masculino respondieron los 11 bailarines encuestados, 6 consideraron que la interpretación se facilita *Mucho* con el uso del vestuario escénico, 3 consideraron que *Bastante* y 2 *Algo*. Ninguno respondió *Poco* o *Nada*. En el caso femenino contestaron las 12 bailarinas encuestadas. 8 afirmaron que la interpretación se facilita *Mucho* con el uso del vestuario escénico, 1 afirmó que *Bastante* y 3 que *Algo*. Ninguna contestó *Poco* o *Nada* (Tabla 82).

Tabla 82
Tabla cruzada género-interpretación del personaje, bailarines-BNE

		Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Hombre	2	3	6	11
	Mujer	3	1	8	12
	Total	5	4	14	23

Respecto a la relación de *género* con el hecho de que el uso del vestuario escénico ayude a la *interpretación*, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.486, donde 4 casillas (66.7%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de 1.91, por lo tanto, se acepta la hipótesis de la independencia de las variables (Tabla 83).

Tabla 83
Prueba de Chi-cuadrado género-interpretación de personaje, bailarines-BNE

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.445a	2	.486
Razón de verosimilitud	1.491	2	.474
Asociación lineal por lineal	.023	1	.880
N de casos válidos	23		

a. 4 casillas (66.7%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 1.91.

Se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y la *importancia del vestuario para la interpretación del personaje*. Los resultados mostraron que no existía una asociación entre ambas (.922). Igualmente al realizar la d de Somers, no se encontraron diferencias significativas entre estas variables (.809).

3.5.3. Entrevistas y preguntas abiertas

Uso de vestuario escénico frente a la ropa de ensayo

En cuanto al hecho de que la interpretación puede variar en función de que se utilice la *ropa de ensayo o el vestuario escénico*, se obtienen 2 referencias en el análisis realizado a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a bailarines- BNE y profesorado-CPDA (Figura 260).

Ropa de ensayo

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	1	0,73%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	1	0,14%

Figura 260. Resumen de referencias al *uso de ropa de ensayo o vestuario escénico.*

Profesorado-CPDA

Estrella (2017): "Cambia mucho la ejecución de la coreografía, la expresión y la dificultad de la misma cuando se utilizan vestuarios de ensayo o escénicos".

Bailarines-BNE

Juan (2017): "También es cierto que el calzado de los bailes folclóricos es el que más importancia tiene porque difiere mucho la sensación de ensayar con zapatillas de ensayo cómodas, frente a las alpargatas o los zapatos rígidos".

El vestuario contribuye a la interpretación

Respecto a la aportación que realiza el vestuario a la *interpretación de la obra*, se obtienen 13 referencias en el análisis realizado a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a bailarines-BNE y profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 261).

Interpretación

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	1	3,06%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	1	2,91%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevista	2	12,75%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	8,23%
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	1	1,09%
Respuestas encuestas Profeso	Elementos internos	7	1,73%

Figura 261. Resumen de referencias a la aportación del vestuario escénico a la *interpretación.*

A. Resultados en las preguntas abiertas

En las referencias que hacen los encuestados al tema de la contribución del vestuario escénico a la *interpretación de la danza*, se puede constatar cómo, de forma unánime, se da una gran relevancia al mismo, ratificando los resultados cuantitativos.

Profesorado-CPDA

Encontramos las siguientes opiniones:

Belén (2017): "El vestuario ayuda al interprete/bailarín (alumno/a) en su actitud escénica, en su presencia y también les da la oportunidad de mostrar su disciplina dándole a la danza la seriedad e importancia que esta se merece".

Rita (2017): "Considero que el vestuario tiene un papel muy importante porque de su diseño y elaboración el alumno aprende a contextualizar y a dar forma a una determinada época, o por el contrario a un personaje".

Paz (2017): "El vestuario debe ser una segunda piel para el bailarín/a, bailaor/a, ciertamente se gana en interpretación y belleza estética cuando se acompaña de un buen vestuario, y es una parte importante de lo que queramos hacer llegar al público, por su color, diseño. El vestuario dice muchas cosas. Lo creo fundamental para una buena puesta en escena".

Zoe (2017): "Es necesario y delimita la obra en su estética, carácter y movilidad del intérprete".

Abril (2017): "Comienzo a trabajar las sensaciones y la parte interpretativa desde el minuto uno para que a la vez que se van creando los aspectos técnicos se les va dando la intención y la fuerza que cada escena requiere".

Inma (2017): "Creo que el vestuario facilita enormemente al alumnado a la transformación e interiorización del personaje, así como la interpretación y la expresividad. Considero que un vestuario adecuado les hace sentir bien y proporciona seguridad".

Leia (2017): "El vestuario escénico ayuda a los bailarines a meterse en el papel de un personaje y al público a transportarlo al contexto de la obra".

Bailarines BNE

Rita (2017): "Cada vestuario da vida a un personaje en la obra, por muy secundario que sea, le dota de personalidad en una obra con dramaturgia".

B. *Resultados en las entrevistas*

Se realizó la siguiente pregunta a todos los entrevistados: "Cómo bailarín, ¿qué sensaciones le aporta el vestuario? ¿Le preocupa su elección y particularidades en cada personaje?". Se obtuvieron las siguientes respuestas:

Canales (2016):

> Muchísimo. El bailarín hay que vestirlo para que él se sienta lo más cómodo posible, lo más brillante posible, eso le da un carácter muy importante; o si está haciendo de feo, lo más feo posible, lo mejor posible pero lo que esté haciendo que esté muy adaptado a que se sienta bien y sea como parte de su cuerpo. Normalmente cuando diseño algo, mucho antes de

debutar, ya lo usamos, no me gusta estrenarlo el día del debut. Me gusta que la ropa ya esté usada, que la ropa esté hecha a tu cuerpo.

Figura 262. Figurín de Sonia Grande para *Negro Goya*, (BNE, 2011). Fuente: BNE.

Figura 263. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Najarro (2016):

Por supuesto, claro. Muchas veces estás ensayando algo muy complejo que te ha costado muchísimo, y de repente te visten para hacer eso, y se te cae el alma a los pies, pues te imaginabas que ibas a ir vestido de otra manera, y en otras ocasiones al revés, te han puesto piezas de vestuario que te han llenado mucho. Para mí es muy importante que el bailarín se sienta ya no guapa, o guapo, sino que sienta que lo que lleva acompaña a lo que va a interpretar. Es muy importante que te mires al espejo y sientas que todo va acorde con lo que estás haciendo y que formas parte de un espectáculo también por cómo vas vestido.

Mata (2017) afirmó: "Por supuesto, debe hacerte sentir que eres ese personaje".

Olmo (2017):

Sí, a mí me preocupa. De hecho en "Ángeles Caídos", me llamó Antonio Najarro y claro él quería un personaje concreto, el vuelo del ángel caído, basado en un personaje que yo hice en mi compañía que era el Ave Fénix. Entonces, lo hablé con él y le dije que sí lo iba a hacer, pero que yo necesitaba para hacerlo no un mantón normal, sino un mantón de piano del siglo XVIII, teniendo eso lo hacía. Pero que si me ponían un mantón normal, no más caro, ni menos caro, sino de dimensiones normales, no podría, porque yo el vuelo tenía que hacerlo con un mantón así, me daba igual que pesara 10 kilos. Fíjate que además tiene un peso enorme, que se me abrió hasta una costilla en los ensayos, o sea, que tiene un peso que

realmente cuesta mucho bailar con eso, pero te da el personaje, te da ese vuelo del ángel que necesitábamos.

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 5. Analizar la importancia del traje en la capacidad expresiva e interpretativa del bailarín

- ✓ El profesorado-CPDA considera que el vestuario escénico es muy importante para facilitar la interpretación de los estudiantes durante la realización de las piezas coreográficas. La interpretación de una pieza coreográfica puede variar considerablemente en función de que el alumnado vista ropa de ensayo o vestuario escénico.
- ✓ Las respuestas del profesorado-CPDA, respecto a la capacidad interpretativa del alumnado a través del uso del vestuario escénico, no están condicionadas por el género o la experiencia profesional.
- ✓ Se puede afirmar que, cuando la experiencia del profesorado-CPDA aumenta, la idea de que la interpretación del alumnado cambia en función de que usen ropa de ensayo o vestuario escénico, también aumenta.
- ✓ Los bailarines-BNE consideran que el vestuario escénico es muy importante para facilitar su interpretación durante la realización de las piezas coreográficas. La interpretación varía en función de que usen éste o la ropa de ensayo.
- ✓ En las referencias procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a bailarines-BNE y profesorado-CPDA (obtenidas en el análisis realizado a través del software NVIVO 10), se da una gran relevancia a la contribución del vestuario escénico a la interpretación de la danza, y al hecho de que esta pueda variar en función de que se utilice ropa de ensayo o vestuario escénico.
- ✓ Los coreógrafos e intérpretes manifiestan, en las entrevistas realizadas, la importancia decisiva del vestuario para construir el personaje y facilitar la interpretación de la danza.

3.6. Objetivo 6. Analizar las transformaciones sufridas por el vestuario de las obras del BNE seleccionadas para este estudio

3.6.1. Cuestionario bailarines-BNE

A. Análisis descriptivo

Los resultados del análisis descriptivo de las variables del cuestionario de bailarines-BNE, respecto a la incidencia de la *evolución del lenguaje de la danza* y la preparación física en la evolución de su vestuario, se proporcionan a continuación.

Tabla 84
Estadísticos descriptivos acerca de la evolución del vestuario teatral del BNE

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Evolución Danza y vestuario	23	2	5	4.09	.949
Evolución Preparación Física	23	2	5	3.78	1.043

Los estadísticos descriptivos informan que para las subdimensiones de las variables se observan puntuaciones altas. En cuanto a la desviación típica, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las dos subdimensiones observamos, respecto a los distintos valores de la distribución, que éstos se encuentran próximos entre sí, por lo que presentan poca dispersión o variabilidad.

Tabla 85
Estadísticos descriptivos acerca de la evolución del vestuario teatral del BNE, bailarines género masculino y femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Ev. Danza y vestuario Masc.	11	2	5	4.18	.874
Ev. Preparación física Masc.	11	2	5	3.55	.934
Ev. Danza y vestuario Fem.	12	3	5	4.00	1.044
Ev. Preparación física Fem.	12	3	5	4.00	1.128

Destacar que, por géneros, los resultados no muestran diferencias significativas.

A continuación, se realizan las tablas de frecuencias de cada variable.

Incidencia que la evolución del lenguaje de la danza ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE

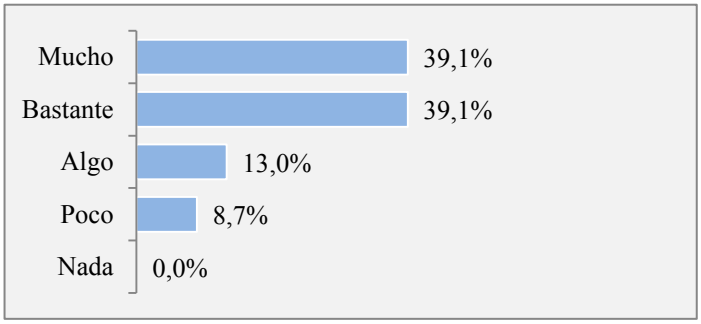


Figura 264. Distribución de frecuencias respecto a la incidencia que la *evolución del lenguaje de la danza* ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE.

El 78.2% de los encuestados han considerado que la evolución de la danza ha incidido *Bastante* y *Mucho* en la evolución del vestuario escénico (Figura 264).

Incidencia que la evolución de la preparación física y morfología de los bailarines ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE

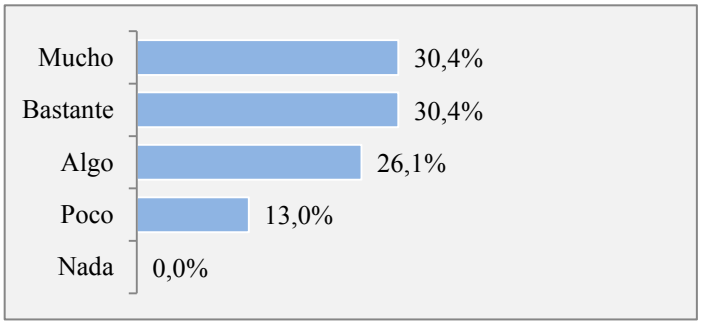


Figura 265. Distribución de frecuencias respecto a la incidencia que la evolución de *la preparación física y morfología de los bailarines* ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE.

El 60.8% de los bailarines han respondido que la evolución física de los bailarines ha incidido *Bastante* y *Mucho* en la evolución del traje escénico (Figura 265).

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y la distribución de frecuencias se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Incidencia que la evolución del lenguaje de la danza ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE

En primer lugar se establecen tablas cruzadas entre las variables *género* e *influencia de la evolución de la danza, en la evolución del vestuario escénico del BNE*. En el caso masculino respondieron los 11 bailarines encuestados. 4 consideraron que la evolución del lenguaje de la danza ha incidido *Mucho* en la evolución del vestuario teatral del BNE, 6 consideraron que *Bastante*, 0 *Algo* y 1 *Poco*. Ninguno respondió *Nada*. En el caso femenino contestaron las 12 bailarinas encuestadas. 5 afirmaron que la evolución del lenguaje de la danza ha incidido *Mucho* en la evolución del vestuario teatral del BNE, 3 consideraron que *Bastante*, 3 que *Algo* y 1 *Poco.* Nadie respondió *Nada* (Tabla 86).

Tabla 86
Tabla cruzada género-influencia de la evolución de la danza en la evolución del vestuario escénico

		Poco	Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Hombre	1	0	6	4	11
	Mujer	1	3	3	5	12
Total		2	3	9	9	23

Respecto a la relación de *género* con la incidencia que la *evolución del lenguaje de la danza ha tenido en la evolución del vestuario escénico,* la prueba de Chi cuadrado

mostró un p<.253, donde 8 casillas (100%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .96. Por tanto, ambas variables eran independientes además, alguno de los criterios de la Chi cuadrado tampoco se cumplieron, como las casillas mayores al 20% (Tabla 87).

Tabla 87
Prueba de Chi-cuadrado género-influencia de la evolución de la danza en la evolución del vestuario escénico

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	4.075[a]	3	.253
Razón de verosimilitud	5.246	3	.155
Asociación lineal por lineal	.211	1	.646
N de casos válidos	23		

a. 8 casillas (100.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .96.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y *la influencia de la evolución de la danza en la evolución del vestuario escénico.* Los resultados mostraron que la significatividad era .481, no existiendo asociación entre ambas. Al realizar la d Somers tampoco se encontraron diferencias significativas entre una variable y la otra (.362).

Incidencia que la evolución de la preparación física y morfología de los bailarines ha tenido en la evolución del vestuario teatral del BNE

Seguidamente se comprobó si el *género* de los bailarines puede influir en la opinión respecto a la *influencia de la evolución de la preparación física de los bailarines, en la evolución del vestuario escénico del BNE*. Se realizaron tablas cruzadas entre estas variables. En el caso masculino respondieron los 11 bailarines encuestados. 1 consideró que la evolución de la preparación física de los bailarines ha incidido *Mucho* en la evolución del vestuario teatral del BNE, 6 consideraron que *Bastante*, 2 *Algo*, 2 *Poco* y ninguno respondió *Nada*. En el caso femenino contestaron las 12 bailarinas encuestadas. 6 Afirmaron que la evolución de la preparación física de los bailarines ha incidido *Mucho* en la evolución del vestuario teatral del BNE, 1 consideró que *Bastante*, 4 que *Algo* y 1 *Poco.* Nadie respondió *Nada* (Tabla 88).

Tabla 88

Tabla cruzada género-influencia de la evolución de la preparación física de los bailarines en la evolución del vestuario escénico

		Poco	Algo	Bastante	Mucho	Total
Género	Hombre	2	2	6	1	11
	Mujer	1	4	1	6	12
Total		3	6	7	7	23

Respecto a la relación de *género* con la incidencia que la *evolución de la preparación física y morfología de los bailarines ha tenido en la evolución del vestuario escénico* la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.044, donde 8 casillas (100%) tenían un recuento menor que 5 y la frecuencia mínima esperada era de 1.43. En este caso la prueba Chi cuadrado es significativa, pero no cumple el requisito de las casillas. Por tanto, no se puede aceptar la hipótesis de la prueba estadística y las variables son independientes (Tabla 89).

Tabla 89

Prueba de Chi cuadrado género-influencia de la evolución de la preparación física de los bailarines en la evolución del vestuario escénico

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	8.115[a]	3	.044
Razón de verosimilitud	8.901	3	.031
Asociación lineal por lineal	1.091	1	.296
N de casos válidos	23		

a. 8 casillas (100.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 1.43.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines- BNE* y la influencia de la *evolución de la preparación física de los bailarines, en la evolución del vestuario escénico*. Los resultados mostraron que la significatividad era .644, no existiendo una asociación entre ambas. Al realizar la d de Somers tampoco se hallaron diferencias significativas entre las variables (.545).

En el cuestionario de profesorado-CPDA no se realizaron preguntas sobre este tema debido a que pertenece al ámbito del BNE.

3.6.2. Entrevistas y preguntas abiertas

Respecto a la *evolución del vestuario teatral del BNE* se obtuvieron 8 referencias en el análisis efectuado a través del software NVIVO 10, procedentes de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza, y preguntas abiertas a bailarines-BNE (Figura 266).

Evolución vestuario

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	1	11,60%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	2	15,85%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevista	1	4,13%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	2	40,12%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	5,02%
Respuestas Bailarines BNE	Elementos internos	1	1,09%

Figura 266. Resumen de referencias a la evolución del vestuario teatral del BNE.

Ante la pregunta: "¿Cree o considera que la evolución de la preparación física y morfología corporal de los bailarines ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE?", las respuestas obtenidas fueron las siguientes:

Najarro (2016):

Totalmente, sí. La complexión física de ahora no es la misma que hace 30 años, eso ha hecho que la forma de bailar tampoco lo sea. La técnica ha cambiado mucho, consecuencia también de la evolución física, la alimentación, todo eso ha cambiado y eso ha incidido mucho en que el vestuario pueda definir más lo que es la silueta del cuerpo de un bailarín.

Mata (2017): "Sí".

Olmo (2017):

Sí ha cambiado mucho, también según la obra, yo creo que sí que ha cambiado la estética, también la forma de bailar ha cambiado porque los tejidos hoy en día han cambiado. Cuesta mucho trabajo encontrar algunas telas. Por ejemplo, ahora han hecho el homenaje a Antonio en el BNE y ha costado mucho hacer el vestuario del "Taranto" de Esther Jurado, de la *Taberna del Toro*, porque no se encontraban telas que crujieran de la manera que crujían antes. Ahora no almidonan las batas de cola como se hacía antes, ya no existen esas mujeres que almidonaban, entonces costó llegar a esa estética y que se viera esa esencia. Se consigue, pero no existen esas telas, entonces hay que llegar de otra manera o disfrazarlo, pero sí ha cambiado mucho.

En cuanto a las diferencias en la forma de bailar, antes y después de la creación del BNE, Pacita Tomás realiza las siguientes aportaciones:

Tomás (2016):

[…] Ahora la técnica es muchísimo mejor que la nuestra. Pero artista, lo que se dice artista, esa aureola que nace ha habido en todas las épocas. En mi época se bailaba muy rápido y si tú coges una película de Rosario y Antonio verás que bailábamos a una velocidad tremenda,

> yo he bailado unos verdiales que eran rapidísimos… Por eso a mí me han gustado las clases porque no he tenido que hacer concesiones a nadie, he bailado para mí, por eso me gustaba muchísimo bailar el intermedio de Goyescas, porque no lo bailaba, lo expresaba y eso para mí era una delicia.

Respecto a las diferencias en cuanto al uso del vestuario y los complementos, en comparación con la actualidad, Tomás (2017) afirma:

> Ahora también se adornan mucho. Hubo un momento de minimalismo en que no se ponían nada para bailar, y parece que se vuelven a poner de moda las flores, peinetas…En nuestra época había unos moños y un estilo especial, pero ahora es mucho más bonito. El moño ahora es más pequeñito, porque en mi época llevábamos uno moños muy grandes. Hemos llevado siempre el pelo muy largo, pero ahora se vuelve otra vez a llevar todo aquello y es bonito. Lo que más se usaban eran flores y peineta, y la flor en medio… En los años 50 en televisión un escote con tirantes no se podía llevar, nos ponía la censura una flor en el escote que era como un repollo. La censura era tremenda, inclusive una bata de cola te la censuraban si no la veían adecuada. Fíjate que podía llevar una bata de cola, porque a lo mejor enseñaba escote y entonces nos ponían lo de la flor que he comentado antes, o nos ponían un mantoncillo […] Antes íbamos muy recargadas y en las presentaciones llevábamos mucho brillo, mucho bordado, todo muy brillante, eso sí, que ahora no se lleva.

[…]Respecto a la forma de los trajes, se llevaron largos, luego cortos y después volvieron largos, se llevaron durante muy poco tiempo cortos. Yo tuve un año o dos cortos, porque yo en el 63, cuando volví a bailar, después de tener a mi hijo, ya eran otra vez largos, igual en el 60, 61, 62 se llevaron cortos. Esa moda duró poco e iban muy recargados de volantes como se ve en las fotos que os he mostrado. Eran recargados con mucho brillo, pero eso desapareció. Igual que los moños grandes también dejaron de usarse y ya se hacían pequeños abajo, como cordobés. Respecto a la música hay grandes diferencias porque antes siempre se ha trabajado con orquesta. Lo mismo en el teatro, que en una sala de fiestas, que en un hotel, siempre con orquesta […] A mí me costó muchísimo bailar "en lata", me costó muchísimo cuando quitaron las orquestas y teníamos que llevarlo grabado, porque yo soy una bailarina que unas veces corro, otras veces menos… Y hasta que me adapté me costó muchísimo. Perdió mucho sabor el no llevar la música en directo y se perdieron muchos puestos de trabajo de los músicos (Figuras 267 y 268).

Figura 267. Joaquín y Pacita vestidos para bailar *Asturias* (Madrid, s. f) Fuente: Archivo privado Pacita Tomás, fotógrafo: Pérez de León.

Figura 268. Traje corto de volantes de Pacita Tomás (Ordes, 2016). Fuente: Museo del Traje "Juanjo Linares".

En cuanto a las transformaciones sufridas por el vestuario de las 4 obras del BNE seleccionadas para este estudio, se obtienen las siguientes referencias:

Grito

A continuación se exponen las referencias más significativas, tras analizar las respuestas obtenidas, atendiendo a la siguiente clasificación de elaboración propia:

- Elección de vestuario.
- Papel que ha desempeñado el coreógrafo en la reposición realizada en 2014.
- Evolución del vestuario en la reposición de 2014.
- Motivos del cambio en el vestuario de chicas.
- Detalles a destacar por el coreógrafo D. Antonio Canales.
- Detalles a destacar por el Director del BNE D. Antonio Najarro.
- Aportaciones de los bailarines-BNE.

Elección de vestuario

Canales (2016) manifestó:

> Bueno yo tenía muchas ganas de trabajar con Pedro Moreno, porque Pedro Moreno ya había recogido varios Goya y ha estado nominado a los Oscar. Era un hombre muy del cine y todas las cosas las había ganado con el cine, pero yo había visto casi todas sus películas desde la *Belle Epóque*. Yo pensaba qué tejidos más bonitos utiliza, esos tejidos sueltos, vaporosos y llegué a conocerle. Cuando me llamaron las tres directoras para montar Grito, yo fui el que dije, quiero que lo haga Pedro Moreno. Yo no lo conocía, ni él a mí, yo sólo conocía su trabajo. Hablé con él y entonces un día vino con su gorrito y me dijo, "yo nunca pensé hacer un vestuario para baile, pero como tú me gustas mucho y me gusta tu trabajo, lo haré". Y yo dije, "a mí me ha pasado igual, me gustan tus trabajos". Entonces empezamos a hablar y le dije: "Pedro lo que quiero es que sean muy vaporosos y muy cómodos, tanto el de las chicas, como el de los chicos, y muy español". No quería lunares, sólo quería colores. Y entonces empezó a trabajar, me empezó a mostrar diseños y la verdad que fue un acierto enorme.

Papel que ha desempeñado el coreógrafo en la reposición realizada en 2014

Canales (2016) explica:

> Una muy interesante porque claro es una coreografía que tiene 20 años, que se había representado más de 200 ocasiones… Se había ajado el vestuario, por mucho que lo cuidan en el BNE que tienen las trajeras y se guarda a una temperatura especial… Es más, los antiguos siguen guardados, aunque ya no se puedan poner porque se caen a trozos, porque el tiempo pasa factura, el sudor… Y porque lo han usado muchas veces. Cuando Antonio Najarro tenía que disponer de él, durante todo el año pasado, que había como 80 representaciones dijo, "este vestuario no aguanta". Entonces pensamos que copiar uno igual, después de 20 años, cuando las épocas van cambiando, en la actualidad la gente quiere ver otra cosa, no era lo mejor. Entonces dijimos, "volvamos a llamar a Pedro". Pedro vino, lo volvió a mirar y lo adaptó, sin perder las formas que habíamos dado a *Grito*, para que la gente, sí lo había visto hace 20 años y quisiera volverlo a ver, no viera otro *Grito*, pero sí le dimos otro carácter, otras formas que me encantaron, otro degradé de colores, ya no eran de un solo color el de las chicas sino que iba de un rosa al rosa pálido, de un azul a un azul claro… Lo que buscamos fue degradar de un color hasta llevarlo al color original. Entonces esa fue la idea que él y yo pensamos. El de los chicos es prácticamente igual, sólo que el tejido también cambia, es más lycra, pero el de las chicas sí le dijimos "bueno, si este era azul, no lo hagamos solo azul, sino que cojamos toda la gama de azules y entonces hicimos el nuevo vestuario de Grito.

Evolución del vestuario en la reposición de 2014. Motivos del cambio en el vestuario de chicas

Canales (2016) argumenta:

> El motivo fue que las cosas tienes que ir alimentándolas siempre, tienen que tener una vida. *Grito* lo tuvo en su momento y ahora que queríamos volverlo a reponer, que se iba a realizar en La Zarzuela, cuando levantáramos el telón queríamos que la gente viera algo vivo, algo nuevo, algo fresco, no algo decadente, y entonces esa fue la fórmula. Fue muy caro, pero el BNE lo quería y el Ministerio también. Entonces se hizo y creo que lo retocamos muy bien.

Najarro (2016) respecto a este tema, manifiesta:

> *Grito* es una coreografía que se hizo hace más de 15 años por Antonio Canales, y en su momento, la dirección artística encargó el vestuario a Pedro Moreno, el cual es un grande del vestuario escénico para Teatro, para Danza, ha hecho cosas maravillosas. Tiene un gran conocimiento y una gran experiencia. Hizo un vestuario que ya en su momento, para mí de manera totalmente personal, no había una armonía con la coreografía, era un vestuario que usaba tejidos en su gran mayoría organzas, muy fluidos, que para mí estaban más adecuados para otro tipo de danza que para el flamenco que Antonio Canales plasmó, o ha plasmado, en esta coreografía, que es un flamenco que sobre todo para la mujer es muy a tierra, es muy reposado […]. Hay mucho movimiento corporal, es lento arraigado y de peso, y claro, unos trajes de organza, con unos picos de organza muy volátiles, para mí nunca había concordado. Entonces yo quise reponer esta coreografía, pero había un factor que era el vestuario que no me convencía, ni me convencía por lo que te hablo, porque no había armonía con la coreografía, y tampoco con la visión actual de los bailarines que tenemos, los bailarines de 2014 o 2015 que es cuando lo repusimos. Eso en una coreografía de repertorio no pasa, o sea en un *Danza y Tronío,* no pasa porque es un vestuario que se ha creado con una base histórica, en una época, y que hace referencia a esa época. *Grito* es una coreografía atemporal flamenca, que para mí no pasa, es una coreografía que se puede representar en cualquier momento, pero que el vestuario puede hacer que actualmente el público no asocie lo que está viendo de los bailarines vestidos, con la coreografía en sí. Es algo que para mí necesitaba una vuelta. Entonces yo hablé con Pedro Moreno, se lo expliqué. Pedro Moreno me dio sus razones de por qué hizo aquel vestuario y estuvo totalmente de acuerdo en adaptar esa idea de vestuario a la actualidad. Entonces, lo que hizo fue un vestuario totalmente diferente, muy parecido en cuanto a gama de colores, en cuanto a resultado final, pero las organzas desaparecieron y se convirtió en un vestuario totalmente pegado al cuerpo tipo media, con unos volantes con un degradé, con unos teñidos de María Calderón […]. Todo el vestuario de *Grito* está basado en degradés, en teñidos, unas gamas de colores maravillosas, entonces tú ves a las bailarinas y ves sus físicos en movimiento, sus caderas, es

un vestuario que tiene mucho más peso y para mí se adecua mucho más a lo que es la actualidad.

El cambio solo se produjo en el vestuario de las mujeres, pues el de los hombres para mí estaba mucho más acertado. También en la reposición se quitaron complementos, pues en el vestuario original las mujeres llevaban un collar que imitaba las piedras de azabache negro, unas diademas y todo eso ha desaparecido.

Figura 269. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 270 .Variante de vestuario femenino de *Grito*, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Figura 271. Figurín de Pedro Moreno para *Grito,* producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

Figura 272 .Variante de vestuario femenino de *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

En las Figuras 269 y 270 se puede observar el figurín y el vestuario original de la producción de 1997 y, en las Figuras 271 y 272, los correspondientes de la producción de 2014.

Detalles a destacar por el coreógrafo D. Antonio Canales

Canales (2016):

> Pues lo que más me gusta es que cada traje de cada chica tiene muchísimos metros de tela, aunque no lo parezca, es una tela muy suave, es un *crépe* muy fino, pero al tener tanto metro de tela cuando la chica abre las piernas y da un giro, el traje vuela. Cada uno está cortado de una forma diferente, para que vuele de una manera diferente […]. Y también quiero añadir que yo me inspiré bastante, que nadie lo ha dicho, para los chicos en todos los muñecotes que hizo Vicente Escudero. Tengo cuadros de Vicente Escudero en casa, soy un amante de su de su arte […]. Cuando yo iba y veía en esa época esos muñecotes con las boinas y con esos chalequillos…, eso me inspiró mucho y esos colores pasteles que utilizaba. Y entonces en los chicos me inspiré mucho en los figurines que diseñó Vicente Escudero.

Detalles a destacar por D. Antonio Najarro

Najarro (2016):

> En *Grito* lo más importante es el uso del color. *Grito* es una coreografía sin una gran complejidad técnica o de movimiento de bailarines. Es una coreografía bastante sobria que el color que se ha utilizado para el vestuario la hace mucho más redonda, más armónica, la hace tener algo mucho más especial porque, además el juego de ese color con la luz, le da un punto mágico que hace, que si hubiera estado vestido con colores mucho más sobrios u oscuros, quizá se hubiera convertido todo en algo muy pesado y muy difícil de asimilar.

Aportaciones de bailarines-BNE

Clau (2017): "El vestuario de Grito es muy cómodo pero demasiado estrecho, es un problema si estas hinchada por menstruación por ejemplo".

Lara (2017): "Hay que tener en cuenta que a última hora se hizo un vestuario nuevo para esta coreografía. Estoy más cómoda con el actual".

Juan (2017): "Los diseños de Pedro Moreno son cómodos y se adaptan a los movimientos".

Sorolla

A continuación, se exponen las referencias más significativas atendiendo a la siguiente clasificación de elaboración propia: elección de vestuario, vestuario reciclado y vestuario nuevo, relevancia del vestuario en Sorolla y aportaciones bailarines-BNE.

Elección de vestuario. Vestuario reciclado y vestuario nuevo

Najarro (2016):

El espectáculo *Sorolla* tiene más de 400 piezas de vestuario. En la situación económica en la que nos encontramos nos era imposible producir tantísimo vestuario para un solo espectáculo. No teníamos dinero, nos veíamos obligados a coger vestuario de los fondos del Ballet Nacional, y eso sí, había que intentar darle una pátina que se adecuara al nuevo vestuario que hubiera que hacer y, sobre todo, al espectáculo. Nicolas Vaudelet es un diseñador que yo ya conocía anteriormente, ha estado muy ligado al color en todas sus creaciones. Además es un diseñador de mente muy abierta, que para mí era lo más importante. Encontrar un diseñador, primero que se meta en el mundo de la Danza Española, que quiera reponer 200 piezas de vestuario folclórico, de jota, de muñeira, de vasco, con todo lo que eso conlleva y que, además, quisiera crear más vestuario y que todo eso tuviera que encajar en una línea estilística que es un espectáculo que se llama *Sorolla*, que viene de un pintor, y que tiene que hacer referencia total a las pinturas de la colección *Visión de España* de Sorolla, eso es muy complicado. Nicolás ha diseñado todo el nuevo espectáculo del Lido de París, lleva espectáculos de mucha calidad a nivel visual, ha trabajado muchísimo con Madonna, con Jean Paul Gaultier, es de mente muy abierta y sobre todo, gran amante de la tradición española. Tiene una casa en Sevilla, es amante de la Semana Santa, de la tradición española… Entonces yo se lo ofrecí, le dije lo que había y él accedió. Para él ha sido un trabajo enorme, porque es mucho más fácil crear sólo nuevo vestuario, que tener que restaurar piezas de vestuario, teñir con los colores que se adecuen a las pinturas, que eso además esté acorde con todo lo que él haya hecho de impregnación de estampados de los cuadros… Ha sido una labor para él muy grande…, pero es una persona que, como los artistas que nos gusta lo que hacemos, le encanta lo que hace y sé que ha disfrutado también muchísimo en el proceso.

Relevancia del vestuario en Sorolla

Najarro (2016):

En *Sorolla* el vestuario juega un papel muy, muy, muy importante, porque define la tradición, define el estilo de la danza que se está haciendo y al mismo tiempo hace referencia a la pintura de Sorolla, entonces es uno de los puntos importantes que hace que el espectáculo tenga armonía y tenga un significado en muchísimos aspectos.

Aportaciones de bailarines-BNE

Juan (2017): "Al ser muchos bailes consecutivos el vestuario ayuda a la hora de coger el aire y estilo de cada región".

Rita (2017): "En esta obra el vestuario es muy importante porque cada región tiene una indumentaria específica muy rica en detalles y ayuda a comprender la ejecución de movimientos y baile que se realizaban. Aunque se trate de una estilización de folclore.

Figura 273. Vestuario de "La Romería", *Sorolla*. (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 274. Vestuario de "El Mercado", *Sorolla.* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

En las Figuras 273 y 274 se observan dos ejemplos de vestuario reciclado para *Sorolla.* En el caso del vestuario de "La Romería" (Galicia) se decoloraron los trajes y se tiñeron de nuevo y, como novedad, se le cosieron flecos en el dengue, sólo se usó una falda (la corta) de las dos que traía el traje original. Respecto al vestuario de "El Mercado" (Extremadura), se usaron trajes reciclados de los Festivales de España, se cosieron cintas al dengue y al delantal nuevas, y diferentes en cada modelo.

Figura 275. Figurín de Nicolás Vaudelet para "La fiesta del pan" de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 276. Vestuario de "La fiesta del pan", *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 277. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Los Toreros* de *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 278. Vestuario de *Los toreros*, *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

En las Figuras 276 y 278, se contemplan unos ejemplos de vestuario nuevo para la producción *Sorolla* y sus figurines (Figuras 275 y 277) con la particularidad de que, para ambos casos, se realizó una estampación digital. La tela era serigrafiada antes de cortarla, de esta forma se simulaban adornos con dibujos.

Figura 279. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

Figura 280. Vestuario de *El baile*, *Sorolla* (BNE, 2013). Fuente: BNE.

En las Figuras 279 y 280 se presenta un ejemplo de vestuario nuevo para *Sorolla,* teniendo en cuenta que los flecos de los mantones se reciclaron de la obra *Carmen* y que se realizaron estampaciones en textil con dibujos de Nicolás Vaudelet.

Alento

Se incluyen las siguientes referencias atendiendo a la elección del vestuario y la relevancia del mismo.

Elección de vestuario

Najarro (2016):

> La elección de Teresa Helbig fue después de haber visto mucho material de diseñadores españoles. Yo tenía clara mi idea. Tenía claro lo que quería mostrar, y tenía claro el momento actual en el que nos encontrábamos en el Ballet Nacional, que es un momento en el que me siento muy asentado con lo que es la figura del bailarín que me gusta, la forma, en este caso la forma física también y lo que yo iba a coreografiar. Vi mucho, vi cosas que me encantaron de los distintos diseñadores, pero en Teresa Helbig vi que era principalmente muy elegante, pero a esa elegancia le daba toques muy singulares que la rompían un poco, que le podían dar un poco de fuerza […]. Eso es lo que yo necesitaba para la obra *Alento*, que hay momentos que tienen mucha reminiscencia del blues, del jazz, de sensualidad, de la mujer con fuerza, provocativa, sensual… Eso solo con elegancia, en muchos momentos, no se puede definir, y en Teresa Helbig vi que metía sobre un georgette un cuero, o metía un metal con una seda, que puede parecer que no concuerda, pero lo metía de tal forma que seguía siendo elegante, eso es lo que yo he podido ver de Teresa Helbig que encajaba mucho

conmigo. Ese tipo de contrastes para mí definía mucho lo que era el espíritu de lo que yo quería que emanara de *Alento,* y por eso fue por lo que la elegí a ella.

Relevancia del vestuario en Alento

Najarro (2016):

En *Alento* también el vestuario es muy importante. Lo que es la sencillez del vestuario realza la figura del bailarín, sitúa al espectador en una época y en una ambientación que yo he querido plasmar, que es mucho más vanguardista, es más nueva, es más del mundo de la moda, de la calle y, sobre todo, define un estilo coreográfico que con un vestuario con mucho más volumen no se podría ver.

Figura 281. Figurín de Teresa Helbig para *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Figura 282. Vestuario de "Ánimas", *Alento* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Se puede observar en las Figuras 281 y 282, un ejemplo de vestuario de *Alento* cuya importancia radica en el diseño realizado por la diseñadora catalana Teresa Helbig, fruto de la colaboración del BNE con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME).

El Sombrero de Tres Picos

Se incluyen las referencias obtenidas de esta obra en función de que traten el tema del uso del vestuario original y la relevancia del vestuario.

Utilización del vestuario original

Najarro (2016):

> […] En cuanto al vestuario, se utilizarán los trajes originales que ya se usaron con Antonio Ruiz Soler, pero habrá que hacer algunos nuevos ya que algunos de ellos están en muy mal estado.

Mata (2017):

> Este vestuario procedía del Ballet de Rafael de Córdova, aunque propiedad de Juan María Bourio, es lo que reza en el museo del Teatro de Almagro. Después de la utilización con Rafael de Córdova, El Ballet Nacional Festivales de España en el año 1976, lo utiliza en USA celebrando el centenario de Falla, coreografía de Mario la Vega.

Relevancia del vestuario en El Sombrero de Tres Picos

Najarro (2016):

> En *El Sombrero de Tres Picos* es muy importante todo lo que conlleva el diseño de Picasso, el asimilarlo a lo que es una obra que es una joya de la Danza Española, argumental, que tiene muchísima historia detrás. Ver *El Sombrero de Tres Picos*, a mí, con otro vestuario diferente, siempre me ha chocado mucho.

Aportaciones de bailarines-BNE

Lara (2017):

> El bailar esta obra te transporta a una época y una forma de bailar diferente a la actual. Te aporta, ya no tanto a nivel técnico, sino a nivel de conocimiento. Sobre todo que repongan la pieza personas que han trabajado directamente con el gran Antonio Ruiz.

Juan (2017): "En el caso del *Sombrero de Tres Picos* el vestuario no sólo viste a los bailarines sino que, junto al decorado, se convierte en parte fundamental de la obra".

Rita (2017): "Cada vestuario da vida a un personaje en la obra, por muy secundario que sea, le dota de personalidad en una obra con dramaturgia".

Lucas (2017):

> Precisamente en *El Sombrero de Tres Picos* el vestuario toma un papel muy relevante, tanto como la danza. Son figuras muy destacadas las que realizan el libreto, la música, la danza y el vestuario, y cada una de estas facetas aportan a la obra. Esta riqueza, en cada una de ellas, es lo que conforma el resultado.

Figura 283. Figurín de Pablo Picasso "Vestido de la Corregidora" para el ballet *El Sombrero de Tres Picos (1919).*Fuente: Musée National Picasso, París, dessins: INV MP1714.

Figura 284. Vestuario de La Corregidora, *El Sombrero de Tres Picos* (BNE, 2016). Fuente: BNE.

En este caso el vestuario adquiere una relevancia significativa debido a su importancia histórica al tratarse de un diseño realizado por el prestigioso pintor Pablo Picasso (Figuras 283 y 284).

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 6. Analizar las transformaciones sufridas por el vestuario de las obras del BNE seleccionadas para este estudio

- ✓ Los bailarines-BNE consideran que el vestuario escénico ha evolucionado como consecuencia de la evolución del lenguaje de la danza, y de la evolución de la preparación física y morfología de los bailarines.
- ✓ Los coreógrafos y profesionales de la danza opinan, igualmente, que la evolución de la preparación física y morfología corporal de los bailarines ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE.
- ✓ Las características y transformaciones sufridas por el vestuario de las 4 obras del BNE seleccionadas, han sido:
    - *Grito.* En la reposición de 2014 se cambia el vestuario de las chicas con el fin de actualizarlo. Para ello se simplifica y se ciñe más al cuerpo de las bailarinas, realizándolo en un tejido más adecuado para el movimiento. Destacan los colores variados y teñidos en degradé.
    - *Sorolla.* En esta obra el vestuario es de gran importancia pues define el

estilo de danza que se está realizando. El vestuario procedente de los fondos del BNE se recicla o se transforma y, en otros casos, se crea vestuario nuevo para determinadas piezas, incluso se usan serigrafías que imitan adornos para hacerlo más ligero.

- *Alento*. En este caso, a través del vestuario, se destaca la figura del bailarín y se sitúa al espectador en una época, y en una ambientación vanguardista. Se define un estilo coreográfico nuevo y se pone en valor la relación del BNE con ACME, mediante la elección de Teresa Helbig como diseñadora de vestuario de esta producción.
- *El Sombrero de Tres Picos*. Es el caso más claro de atemporalidad del vestuario en una obra con dramaturgia. El valor histórico y artístico de los figurines, y la escenografía diseñados por Picasso, son un ejemplo de integración del vestuario que se mantiene inmutable y protagonista en todas las reposiciones realizadas a lo largo de la historia del BNE.

3.7. Objetivo 7. Estudiar la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME), en la promoción cultural de España

A continuación se muestran los resultados obtenidos a través de los cuestionarios pasados al profesorado-CPDA y bailarines-BNE, y de las entrevistas realizadas a coreógrafos y bailarines de prestigio.

3.7.1. Cuestionario profesorado-CPDA

A. Análisis descriptivo

Se proporcionan los resultados del análisis descriptivo de las variables del cuestionario de profesorado-CPDA respecto a la *incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con ACME* en la promoción cultural de España (Tablas 90 y 91).

Tabla 90
Estadísticos descriptivos vestuario de danza vinculado a la moda

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Danza y moda	49	1	5	3.02	1.164

Los estadísticos descriptivos informan que, para las subdimensiones de la danza vinculada a la moda, se observan puntuaciones medias no habiendo muchas diferencias en cuanto a género.

Tabla 91

Estadísticos descriptivos vestuario de danza vinculado a la moda, género masculino y femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Danza y moda Masculino	6	2	5	3.17	.983
Danza y moda Femenino	43	1	5	3.00	1.195

A continuación, se presentan las tablas de frecuencia de cada variable.

Vinculación de danza y moda

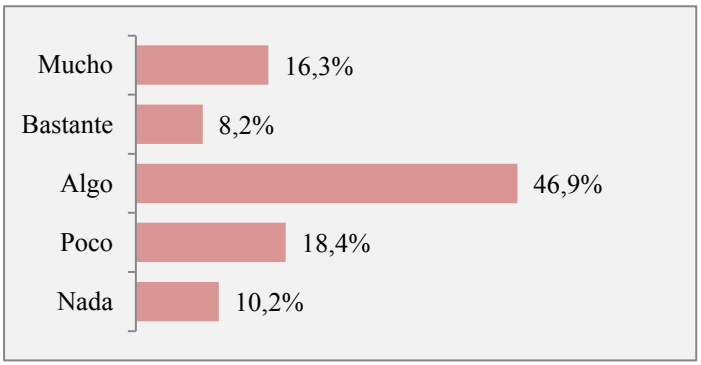


Figura 285. Distribución de frecuencias respecto a la *vinculación de danza y moda.*

El 46.9% del profesorado-CPDA encuestado considera la vinculación de le danza con el mundo de la moda como *Algo interesante* (Figura 285).

B. Análisis inferencial

Se ha llevado a cabo un análisis inferencial a través de tablas cruzadas entre las variables *género* y *vinculación de la danza y la moda*. En el caso masculino respondieron los 6 profesores encuestados, de los cuales 1 consideró que esta vinculación entre danza y moda era *Muy Interesante*, 4 *Algo Interesante* y 1 *Poco Interesante*, no habiendo respuestas para *Bastante* y *Nada Interesante*. En el caso femenino contestaron las 43 profesoras encuestadas, 7 consideraron que esta colaboración era *Muy interesante*, 4 *Bastante Interesante*, 19 *Algo Interesante*, 8 *Poco Interesante* y 5 *Nada Interesante* (Tabla 92).

Tabla 92

Tabla cruzada género-relación danza y moda

	Nada interesante	Poco interesante	Algo interesante	Bastante interesante	Muy interesante	Total
Masculino	0	1	4	0	1	6
Femenino	5	8	19	4	7	43
Total	5	9	23	4	8	49

Respecto a la relación de *género* con la *relación danza y moda*, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.766, donde 7 casillas (70%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .49, por lo que se acepta la hipótesis de independencia de las variables (Tabla 93).

Tabla 93
Prueba de Chi-cuadrado género-relación moda-danza

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.834[a]	4	.766
Razón de verosimilitud	2.873	4	.579
Asociación lineal por lineal	.108	1	.742
N de casos válidos	49		

a. 7 casillas (70.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .49.

Al realizar un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y la importancia de *vincular la danza y la moda*, se observa que no existían asociaciones entre las variables (.392). Se probó la d de Somers y el resultado evidenció que no existían diferencias significativas entre las variables, al mostrar una significatividad de p<.394.

3.7.2. Cuestionario bailarines-BNE

A. Análisis descriptivo

Seguidamente se proporcionan los resultados del análisis descriptivo de las variables del cuestionario de bailarines-BNE, respecto a la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con ACME en la promoción cultural de España (Tablas 94 y 95).

Tabla 94
Estadísticos descriptivos visibilidad D. Española por evento de moda y colaboración moda y danza

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Fashion week	9	4	5	4.89	.333
Moda y danza	23	3	5	4.39	.783

Los estadísticos descriptivos muestran que, para las subdimensiones de la *visibilidad* que se da a la Danza Española a través de la *Fashion Week Madrid* y la importancia de la *colaboración entre moda y danza*, se observan puntuaciones altas. En cuanto a la desviación típica cabe decir que, teniendo en cuenta las puntuaciones mínimas y máximas que pueden alcanzar las dos subdimensiones, respecto a los

distintos valores de la distribución, se encuentran distantes entre sí, por lo que pueden presentar dispersión o variabilidad.

Tabla 95
Estadísticos descriptivos visibilidad D. Española por evento de moda y colaboración moda y danza, bailarines género masculino y femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Fashion Week	1	5	5	5.00	.000
Moda y danza Masc.	11	3	5	4.27	.905
Fashion week	8	4	5	4.88	.354
Moda y danza Fem.	12	3	5	4.50	.674

En este caso la desviación típica presenta valores distantes entre sí.

A continuación se presentan las tablas de frecuencia de cada variable.

Visibilidad que se puede dar a la Danza Española a través de un evento de moda como la "Fashion Week Madrid"

Visibilidad de la Danza Española por colaboración en eventos de moda

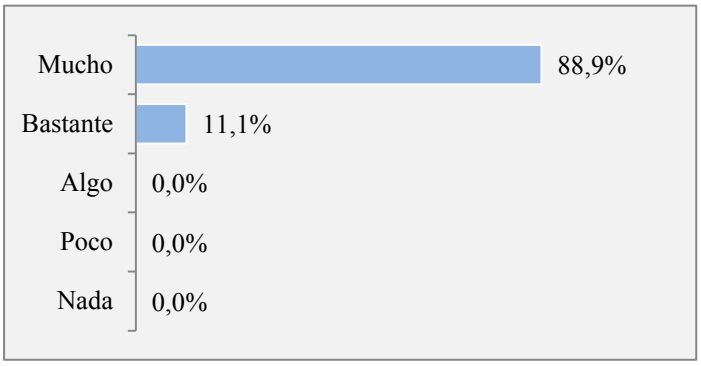


Figura 286. Distribución de frecuencias respecto a la *visibilidad que le puede dar a la Danza Española un evento de moda* como la "Fashion Week Madrid".

Prácticamente el 100% de los encuestados consideran que participar en un evento de moda como la *Fashion Week* favorece *Bastante* o Mucho la visibilidad de la Danza Española (Figura 286).

Importancia de la colaboración danza-moda

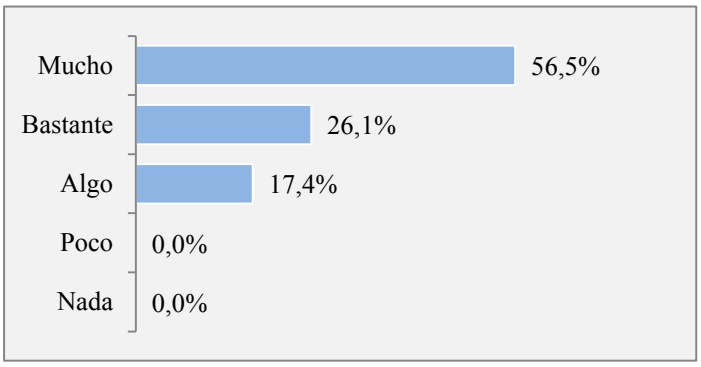


Figura 287. Distribución de frecuencias respecto a la colaboración entre moda y danza.

El 82.6% de los encuestados opinaron que la colaboración con la moda es relevante (*Mucho* y *Bastante)* (Figura 287).

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y la distribución de frecuencias, se comprueba la relación existente entre las diversas variables. Se realizan tablas cruzadas entre el *género* de los bailarines y la visibilidad que puede dar a la Danza Española participar en un evento como la *Fashion Week Madrid*. En el caso masculino respondió 1 bailarín de los 11 encuestados, debido a que los bailarines no participaron en el evento para la *Fashion Week Madrid*, y consideró que esta colaboración era *Muy Importante*. En el caso femenino contestaron 8 bailarinas que participaron en el desfile, 7 opinaron que esta colaboración era *Muy importante* para visibilizar la Danza Española y 1 consideró que *Bastante*, no habiendo respuestas para *Algo, Poco* o *Nada importante* (Tabla 96).

Tabla 96
Tabla cruzada género-Fashion Week Madrid

		Bastante importante	Muy importante	Total
Género	Hombre	0	1	1
	Mujer	1	7	8
Total		1	8	9

Respecto a la relación de género con la visibilidad que puede otorgar a la Danza Española la participación en la *Fashion Week Madrid*, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.708, donde 3 casillas (75%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .11. Por tanto, ambas variables eran independientes (Tabla 97).

Tabla 97
Prueba de Chi-cuadrado género-Fashion Week Madrid

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)	Significación exacta (2 caras)	Significación exacta (1 cara)
Chi-cuadrado de Pearson	.141[a]	1	.708		
Corrección de continuidad[b]	.000	1	1.000		
Razón de verosimilitud	.251	1	.617		
Prueba exacta de Fisher				1.000	.889
Asociación lineal por lineal	.125	1	.724		
N de casos válidos	9				

a. a. 3 casillas (75.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .11.
b. Solo se ha calculado una tabla de 2x2.

A continuación, se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y la importancia de participar en *eventos de moda*. Los resultados

mostraron que la significatividad era .356. Al no existir asociación entre ambas, se realizó la d de Somers y se comprobó que tampoco había diferencias significativas entre las variables, al mostrar una significatividad de p<.250.

Figura 288 . Imagen del desfile de la Colección de Primavera-Verano 2015 "Siete Islas" de Juan Duyos , en el que participaron las bailarinas del BNE. (Madrid,2014). Fuente:https://www.huffingtonpost.es/2014/09/14/fotos-desfile-duyos-mbfwm-madrid_n_5818336.html.

Por otro lado, se comprobó a través de tablas cruzadas, si el *género* de los bailarines puede influir en la opinión respecto a la *importancia de la colaboración entre danza y moda*. En el caso masculino respondieron los 11 bailarines encuestados, 6 consideraron que esta colaboración era *Muy Importante*, 2 *Bastante Importante* y 3 *Algo Importante*, no hubo respuestas para *Poco* o *Nada Importante*. En el caso femenino contestaron 12 bailarinas, 7 consideraron que esta colaboración era *Muy importante*, 4 *Bastante Importante* y 1 *Algo Importante*, no habiendo respuestas para *Poco* o *Nada importante* (Tabla 98 y Figura 288)

Tabla 98
Tablas cruzadas género-moda y danza

		Algo importante	Bastante importante	Muy importante	Total
Género	Hombre	3	2	6	11
	Mujer	1	4	7	12
Total		4	6	13	23

Respecto a la importancia que dan los bailarines-BNE a la relación entre danza y moda en la diferenciación de género, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.427,

donde 4 casillas (66.7%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de 1.91, aceptándose la hipótesis de la independencia de las variables (Tabla 99).

Tabla 99
Prueba de Chi-cuadrado género-moda y danza

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.703[a]	2	.427
Razón de verosimilitud	1.760	2	.415
Asociación lineal por lineal	.484	1	.487
N de casos válidos	23		

a. 4 casillas (66.7%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 1.91.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia de los bailarines-BNE* y la *importancia de vincular la danza y la moda*. Los resultados mostraron que la significatividad era p<.362. Por tanto, no existía una asociación entre ambas. Se realizó entonces la d de Somers y se comprobó que no existían diferencias significativas entre las variables, mostrando una significatividad de p<.527.

3.7.3. Entrevistas

Respecto a la *importancia de la relación entre danza y moda*, se obtuvieron 8 referencias (3 de ellas del mismo entrevistado), en el análisis realizado a través del software NVIVO 10 (Figura 289).

Danza y Moda

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos\\Entrevista	1	9,18%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos\\Entrevista	4	42,58%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevista	1	2,16%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevista	1	1,43%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevista	1	5,15%

Figura 289. Resumen de referencias a la importancia de la relación Danza- Moda.

Ante la pregunta: "¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?", estas fueron las respuestas de los entrevistados:

Najarro (2016):

Es una relación estupenda, sobre todo si estás en un país donde hay gran creación de moda, grandes ideas, donde además hay una tradición y unas raíces con mucha

personalidad, muy peculiares, muy diferentes a las de los demás países del mundo. Pienso que hay que sacarle partido y que puede estar perfectamente hermanado.

Canales (2016):

Bueno son dos cosas que pueden estar unidas, de hecho, a mí me han vestido todos. Me han vestido Emanuel Úngaro, Toni Miró, no sé, muchísima gente. Por ejemplo, yo contraté a Francis Montesinos cuando estaba creando mi obra *Gitano* con Sara Baras […]. Le contraté porque él es un artistaa del diseño […]. Luego no lo construyó su taller, sino que lo construyó un taller de danza, pero bajo su supervisión, porque me gustaba y me interesaba para mi obra. O también cuando hice en Mérida Prometeo con Hannibal Laguna, me interesó todo ese vestuario, esa pedrería súper carísima porque es alta costura, es Hannibal Laguna. Me interesó no porque eso vaya a darle moda a la obra, sino por su diseño, su trabajo en ese caso era muy bello […].

Tomás (2016): "Alguno acierta, pero la mayoría no…porque no saben de baile, van más a la moda que al baile. Hay cosas que no. Algunos lo han hecho bien, pero es una opinión muy personal".

Mata (2017) comentó: "Siempre influye".

Olmo (2017):

A mí me gusta, abrió un camino en ese aspecto Joaquín Cortés, que la verdad es que se habla poco de él… Pero mucho antes ya La Argentinita se iba a Francia y los grandes diseñadores le hacían el vestuario, Pilar López… Se involucraba a pintores como Picasso, siempre ha habido una relación, que llegó un momento que se perdió en los años 80, y después, en nuestra época, se recuperó un poco con este punto *fashion*, pasarela, que le dio Joaquín Cortés, que se fue a Armani y abrió otra vez ese lenguaje y ese camino. Es verdad que la relación debe existir en toda la cultura, tanto con los diseñadores de vestuario, los pintores, los escenógrafos, porque hoy en día estamos muy separados y todos nos nutrimos de todos […].

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 7. Estudiar la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME), en la promoción cultural de España

- ✓ Más del 50% del profesorado-CPDA considera la vinculación danza y moda positiva para la Danza Española.
- ✓ Un 88.9% de los bailarines-BNE encuestados afirman que la colaboración en eventos de moda, de gran repercusión mediática, se considera muy importante para la difusión de la Danza Española.
- ✓ Las respuestas del profesorado-CPDA y de los bailarines-BNE encuestados, respecto a la vinculación de la danza y la moda, y su valor como promotor de la cultura española, no está condicionada por el género o la experiencia profesional.
- ✓ Los resultados en las entrevistas muestran que la colaboración entre moda y danza es interesante y promociona la Danza Española.

3.8. Objetivo 8. Conocer la importancia de la indumentaria en la asignatura de *Talleres coreográficos* en los CPDA y su relación con el BNE

Para responder a este objetivo nos centramos solo en los datos aportados por el profesorado-CPDA. Los bailarines-BNE no participan en estas encuestas al no estar vinculados al ámbito educativo.

3.8.1. Cuestionario profesorado-CPDA

A. Análisis descriptivo

A continuación se proporcionan los resultados del análisis descriptivo de las variables del cuestionario de profesorado-CPDA respecto a la *importancia de la indumentaria en la asignatura de Talleres Coreográficos* y su relación con el BNE (Tabla 100).

Tabla 100
Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las 4 obras seleccionadas

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Repertorio	49	2	5	4.29	.913
Inspiración BNE	48	1	5	2.44	1.236
Sombrero	49	1	5	4.08	1.170
Inspiración Sombrero	45	1	5	2.24	1.368
Alento	49	1	5	3.00	1.708
Inspiración Alento	36	1	5	1.81	1.348
Grito	48	1	5	2.85	1.611
Inspiración Grito	38	1	3	1.47	.797
Sorolla	48	1	5	3.48	1.557
Inspiración Sorolla	41	1	5	1.88	1.418

Como se puede apreciar los estadísticos descriptivos informan que, para las subdimensiones de *inspiración en el BNE*, *inspiración en El Sombrero de 3 Picos*, *inspiración en Alento*, *inspiración en Grito* e *inspiración en Sorolla,* se detectan puntuaciones altas, en el resto se obtienen valores bajos. En cuanto a la desviación típica, observamos que los distintos valores de la distribución se encuentran próximos entre sí, excepto el *conocimiento del repertorio*, el *conocimiento de Alento*, *el conocimiento de Grito y la inspiración en Grito*, por lo que presentan bastante dispersión o variabilidad. A continuación se presentan los resultados por géneros (Tablas 101 y 102).

Tabla 101
Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las 4 obras seleccionadas, género masculino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Repertorio	6	2	5	4.17	1.169
Inspiración BNE	6	1	3	1.83	.983
Sombrero	6	3	5	4.33	1.033
Inspiración Sombrero	6	1	3	1.50	.837
Alento	6	1	5	3.33	1.966
Inspiración Alento	6	1	4	1.50	1.225
Grito	6	1	5	3.00	1.789
Inspiración Grito	6	1	1	1.00	.000
Sorolla	6	1	5	3.67	2.066
Inspiración Sorolla	6	1	5	1.83	1.602

Tabla 102
Estadísticos descriptivos variables repertorio BNE e inspiración en las 4 obras seleccionadas género femenino

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación estándar
Repertorio	43	2	5	4.30	.887
Inspiración BNE	42	1	5	2.52	1.254
Sombrero	43	1	5	4.05	1.194
Inspiración Sombrero	39	1	5	2.36	1.405
Alento	43	1	5	2.95	1.690
Inspiración Alento	30	1	5	1.87	.383
Grito	42	1	5	2.83	1.607
Inspiración Grito	32	1	3	1.56	.840
Sorolla	42	1	5	3.45	1.501
Inspiración Sorolla	35	1	5	1.89	1.409

Se presentan las tablas de frecuencias de las variables:

- *Importancia del estudio de las obras de repertorio del BNE en los CPDA*
- *Inspiración en el vestuario del BNE para realizar el vestuario de los Talleres coreográficos en los CPDA*
- *Conocimiento de la obra El Sombrero de Tres Picos del BNE*
- *Inspiración en la obra El Sombrero de Tres Picos, para crear vestuario para Talleres Coreográficos*
- *Conocimiento de la obra Alento del BNE*
- *Inspiración en la obra Alento para crear vestuario para Talleres Coreográficos*
- *Conocimiento de la obra Grito del BNE*
- *Inspiración en la obra Grito para crear vestuario para Talleres Coreográficos*
- *Conocimiento de la obra Sorolla del BNE*
- *Inspiración en la obra Sorolla para crear vestuario para Talleres Coreográficos*

Al ser numerosas las variables, se exponen los datos aunando dos de ellas en cada figura. Para empezar, se relacionan las frecuencias de las variables *Importancia del estudio de las obras de repertorio del BNE en los CPDA* e *Inspiración en el vestuario del BNE para realizar el vestuario de los Talleres coreográficos en los CPDA* (Figura 290).

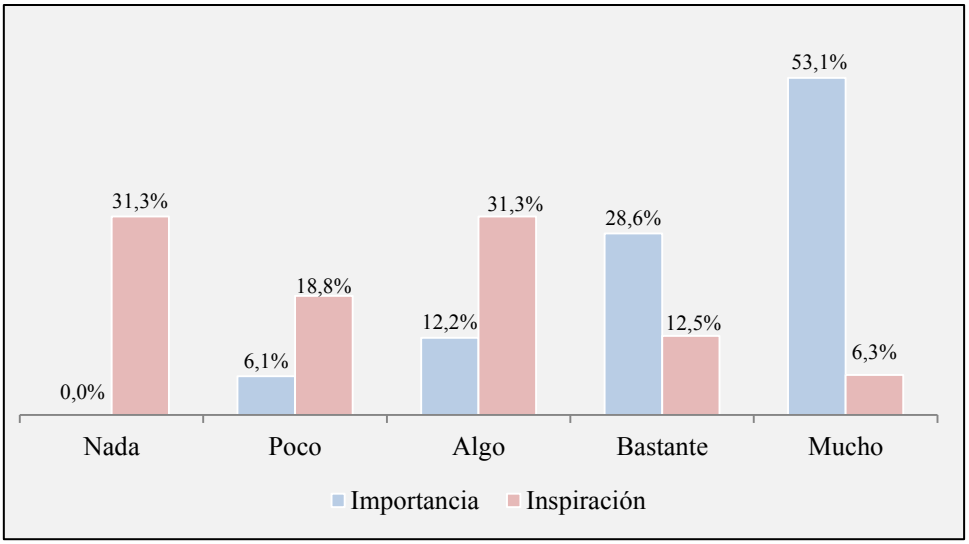


Figura 290. Distribución de frecuencias respecto a *Importancia del estudio de repertorio en los CPDA e Inspiración en el vestuario* BNE.

Los resultados determinan que el 81.7% del profesorado encuestado ha considerado *Bastante* o *Muy Importante* el estudio de las obras del repertorio del BNE en los CPDA.

Sin embargo, el 50.1 % se ha inspirado *En pocas ocasiones o Nunca* en el vestuario de estas obras para idear la indumentaria a utilizar en las piezas de los "Talleres Coreográficos".

Seguidamente se muestran las frecuencias de las variables *Conocimiento de la obra El Sombrero de Tres Picos del BNE* e *Inspiración en la obra El Sombrero de Tres Picos, para crear vestuario para Talleres Coreográficos* (Figura 291).

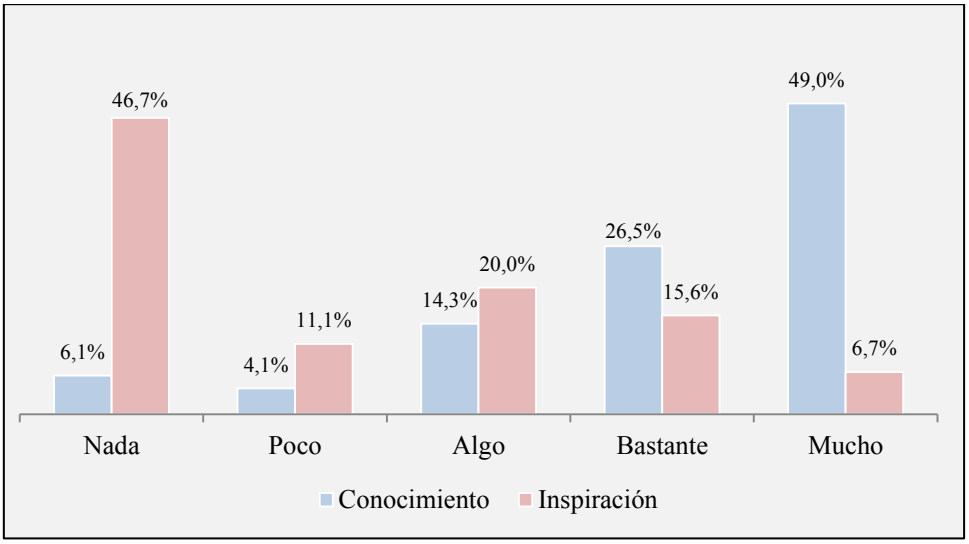


Figura 291. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *El Sombrero de Tres Picos.*

Se constata que el 49% del profesorado encuestado conoce *Mucho* la obra *El Sombrero de Tres Picos,* sin embargo, el 57.8% se ha inspirado *Poco* o *Nada* en el vestuario de esta obra.

En esta ocasión se detallan las frecuencias de las variables *Conocimiento de la obra Alento del BNE* e *Inspiración en la obra Alento para crear vestuario para Talleres Coreográficos* (Figura 292).

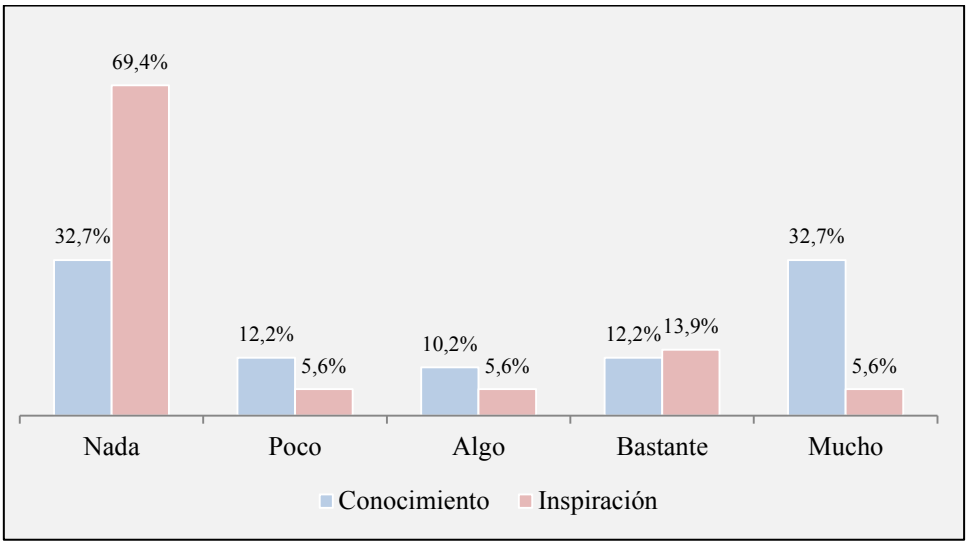


Figura 292. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Alento* del BNE.

Analizados los datos se observa que el 44.9% del profesorado-CPDA encuestado conoce, *Bastante* o *Mucho,* la obra *Alento,* mientras que el 69.4% no se ha inspirado *En ninguna ocasión* en este vestuario.

Se detallan, a continuación, las frecuencias de las variables *Conocimiento de la obra Grito del BNE* e *Inspiración en la obra Grito para crear vestuario para Talleres Coreográficos* (Figura 293).

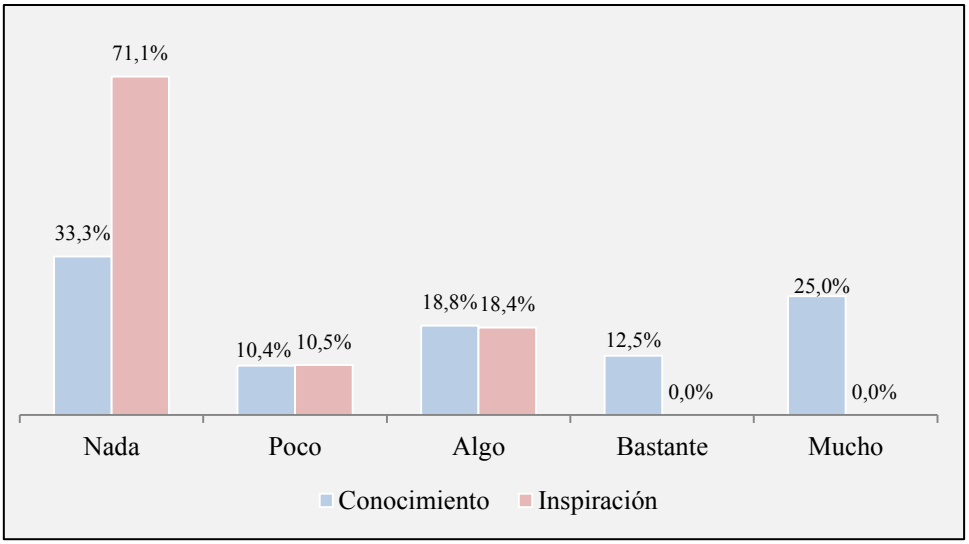


Figura 293. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Grito* del BNE.

Los datos muestran que la obra *Grito* no es muy conocida (un 25% del profesorado la conoce *Mucho*) y, por otro lado, el profesorado apenas se ha inspirado en este vestuario (un 71% admite que no se ha inspirado *En ninguna ocasión* en él).

Para finalizar se presentan las frecuencias de las variables *Conocimiento de la obra Sorolla del BNE* e *Inspiración en la obra Sorolla para crear vestuario para Talleres Coreográficos* (Figura 294).

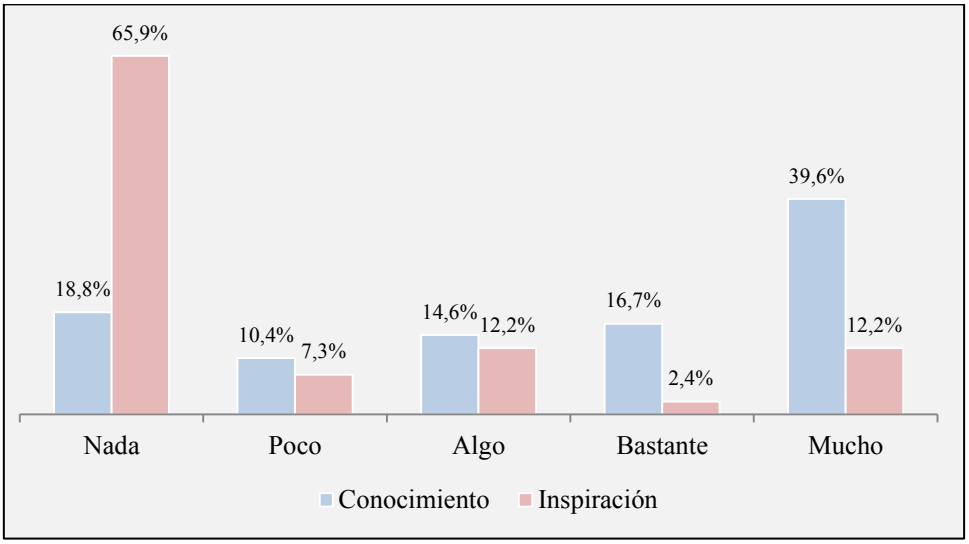


Figura 294. Distribución de frecuencias respecto al conocimiento e inspiración en la obra *Sorolla* del BNE.

Después de observar los resultados se clarifica que el 56.3 % del profesorado conoce *Mucho* la obra Sorolla, sin embargo el 65.9% no se ha inspirado *En ninguna ocasión* en ese vestuario.

B. Análisis inferencial

Una vez detallados los resultados descriptivos y el análisis de frecuencias, se comprueba la relación existente entre las diversas variables.

Necesidad de estudio del repertorio del BNE en los CPDA

En primer lugar se realizaron tablas cruzadas entre las siguientes variables:

- La variable *especialidad de danza a la que pertenece el profesorado* con 4 categorías de respuestas: 1-Baile Flamenco, 2-Danza Clásica, 3-Danza Contemporánea y 4-Danza Española.
- La variable *necesidad de estudio del repertorio del BNE en los CPDA*, con 5 categorías de respuesta: 1-Nada Importante, 2-Poco Importante, 3-Algo Importante, 4-Bastante Importante y 5-Muy importante.

En el caso de la Especialidad de Baile Flamenco respondieron 8 profesores de los cuáles, 1 consideró *Muy Importante* que se estudien las obras de repertorio del BNE en los CPDA, 4 *Bastante Importante* y 3 *Algo Importante.* No hubo respuestas para *Poco* o *Nada Importante*. En el caso de Danza Clásica contestaron 17 profesores, 11 consideraron que este estudio es *Muy importante*, 5 *Bastante Importante*, 1 *Algo Importante*, no habiendo respuestas para *Poco* o *Nada importante.* En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 10 profesores, de los cuales 1 consideró que el estudio del repertorio es *Muy Importante*, 4 *Bastante Importante*, 2 *Algo Importante* y 3 *Poco Importante*. Nadie contestó *Nada Importante*. En cuanto a la Danza Española, contestaron 14 profesores, de los cuáles 13 consideraron que el estudio del repertorio del BNE es *Muy Importante* y 1 profesor respondió que es *Bastante Importante*. No hubo respuestas para *Algo*, *Poco* o *Nada Importante* (Tabla 103).

Tabla 103
Tabla cruzada especialidad de danza-estudio repertorio BNE

	Poco importante	Algo importante	Bastante importante	Muy Importante	Total
Baile Flamenco	0	3	4	1	8
Danza Clásica	0	1	5	11	17
Danza Contemporánea	3	2	4	1	10
Danza Española	0	0	1	13	14
Total	3	6	14	26	49

Teniendo en cuenta la relación de la *especialidad de Danza* a la que pertenece el profesorado y la importancia que le da al estudio del repertorio del BNE, la prueba de

Chi cuadrado mostró un p<.000, donde 13 casillas (81.3%) tienen un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era .49. Por tanto, no existieron diferencias significativas entre las variables (Tabla 104).

Tabla 104
Prueba Chi-cuadrado especialidad de danza-estudio repertorio BNE

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	33.220[a]	9	.000
Razón de verosimilitud	34.119	9	.000
Asociación lineal por lineal	3.332	1	.068
N de casos válidos	49		

a. 13 casillas (81.3%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .49.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del Profesorado-CPDA* y *la importancia de estudiar el repertorio del BNE* en los CPDA. Los resultados mostraron que la significatividad era .120, por lo tanto, no existía una asociación entre ambas. Seguidamente se realizó la d de Somers y se observó que existe relación entre una variable y la otra, al mostrar una significatividad de .032. Apareciendo el valor positivo de dicha relación (d = .223), podemos afirmar que cuando la experiencia del profesorado-CPDA aumenta, también lo hace la importancia que le dan al estudio del repertorio del BNE en los CPDA (Tabla 105).

Tabla 105
Análisis direccional entre las variables experiencia del profesorado-CPDA y la importancia del estudio de repertorio del BNE

		Valor	Error estándar asintótico[a]	Aprox. S[b]	Aprox. Sig.
Ordinal por ordinal	d de Somers Simétrico	.223	.104	2.143	.032
	Exeriencia dependiente	.239	.110	2.143	.032
	Repertorio dependiente	.209	.099	2.143	.032

a. No se supone la hipótesis nula.
b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

Inspiración en el vestuario del BNE

Se realizaron tablas cruzadas entre las siguientes variables: *especialidad de danza* a la que pertenece cada profesor e *inspiración en el vestuario del BNE*. Respecto a la Especialidad de Baile Flamenco, respondieron 8 profesores de los cuáles, 6 se inspiraron *Alguna vez* en el vestuario del BNE y 2 *En pocas ocasiones*, no respondiendo nadie al resto de categorías. En el caso de Danza Clásica contestaron 17 profesores, 1 de ellos se inspiró *Muchas veces*, 2 *Habitualmente*, 5 *Alguna vez*, 3 *En pocas ocasiones* y 6 *Nunca*. En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 9 profesores, de los cuales, 2 se inspiraron *En pocas ocasiones* y 7 *Nunca.* En cuanto a la Danza Española contestaron 14 profesores, de los cuáles, 2 se inspiraron en el vestuario del BNE *Muchas veces*, 4 *Habitualmente*, 4 *Alguna vez*, 2 *En pocas ocasiones* y 2 *Nunca* (Tabla 106).

Tabla 106
Tabla cruzada especialidad de danza-inspiración vestuario BNE

	Nunca	En pocas ocasiones	Alguna vez	Habitual.	Muchas veces	Total
Baile Flamenco	0	2	6	0	0	8
D.Clásica	6	3	5	2	1	17
D. Contempo.	7	2	0	0	0	9
D. Española	2	2	4	4	2	14
Total	15	9	15	6	3	48

En cuanto a la relación de la *especialidad de danza* a la que pertenece el profesorado, y el hecho de que se inspiren en las obras de repertorio del BNE a la hora de diseñar el vestuario de los "Talleres Coreográficos" en los CPDA, la prueba de Chi cuadrado mostró un p<.011, donde 18 casillas (90%) tenían un recuento menor que 5, y la frecuencia mínima esperada era de .50. Al no cumplir uno de los criterios, no se puede aceptar la hipótesis de la prueba estadística, por lo que se entiende que las variables son independientes (Tabla 107).

Tabla 107
Pruebas de Chi-cuadrado especialidad de danza-inspiración vestuario BNE

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	25.798[a]	12	.011
Razón de verosimilitud	30.213	12	.003
Asociación lineal por lineal	.470	1	.493
N de casos válidos	48		

a. 18 casillas (90.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .50.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *experiencia del profesorado-CPDA* y la *inspiración en el vestuario del BNE*. Los resultados mostraron que la significatividad era .893, por tanto, no existía una asociación entre ambas, lo mismo ocurrió al realizar d de Somers, pues la significatividad fue p<.739 (mayor que .05).

A partir de aquí se realizan tablas cruzadas entre la *especialidad de danza* a la que pertenece el profesorado-CPDA y las siguientes variables: *conocimiento de la obra El Sombrero de tres picos, inspiración en la obra El Sombrero de tres picos, conocimiento de la obra Alento, inspiración en la obra Alento, conocimiento de la obra Grito, inspiración en la obra Grito, conocimiento de la obra Sorolla, inspiración en la obra Sorolla.* La variable *especialidad de danza* aparece con 4 categorías de respuestas: 1-Baile Flamenco, 2-Danza Clásica, 3-Danza Contemporánea y 4-Danza Española y, el resto de variables, con 5 categorías de respuestas: 1-Nada, 2-Poco, 3-Algo, 4-Bastante y 5-Mucho.

Para facilitar le lectura de estos datos, se presentan conjuntamente en la siguiente Tabla 108.

Tabla108
Tablas cruzadas especialidad de danza-conocimiento/inspiración: Sombrero de Tres Picos, Grito, Sorolla, Alento

		Baile Flamenco					Danza Clásica					Danza Contemporánea					Danza Española				
	Escala Likert	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Sombrero Tres Picos	Conocimiento	1	0	0	4	3	0	1	4	3	9	2	1	3	3	1	0	0	0	3	11
	Inspiración	2	1	3	0	0	8	3	3	2	0	7	1	1	0	0	4	0	2	5	3
Grito	Conocimiento	2	0	1	2	3	9	1	5	1	0	4	2	1	0	3	1	2	2	3	6
	Inspiración	5	0	2	0	0	8	0	1	0	0	7	1	1	0	0	7	3	3	0	0
Sorolla	Conocimiento	1	0	1	4	2	2	4	5	2	3	6	1	1	0	2	0	0	0	2	12
	Inspiración	5	0	0	0	1	10	1	2	0	0	9	0	0	0	0	3	2	3	1	4
Alento	Conocimiento	2	0	1	3	2	6	5	2	1	3	8	0	1	0	1	0	1	1	2	10
	Inspiración	5	1	0	0	0	8	0	1	1	0	8	0	0	0	0	4	1	1	4	2

Conocimiento de la obra del BNE, El Sombrero de Tres Picos

En el caso de la especialidad de Baile Flamenco respondieron 8 profesores de los cuáles, 3 conocían *Mucho* esta obra, 4 *Bastante*, 1 *Nada* y no había respuestas para *Poco* o *Algo*. En el caso de Danza Clásica contestaron 17 profesores, 9 de ellos conocían *Mucho* El Sombrero de Tres Picos, 3 *Bastante*, 4 *Algo*, 1 *Poco*, no habiendo respuestas para *Nada*. En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 10 profesores de los cuales 1 conocía *Mucho* esta obra, 3 *Bastante*, 3 *Algo*, 1 *Poco* y 2 *Nada*. En cuanto a la Danza Española contestaron 14 profesores de los cuáles 11

conocían *Mucho* esta obra y 3 *Bastante*, no habiendo respuestas para *Algo*, *Poco* o *Nada*.

Inspiración en la obra El Sombrero de tres picos

Pertenecientes a la especialidad de Baile Flamenco respondieron 6 profesores, de los cuáles, 3 se inspiran en esta obra *En pocas ocasiones*, 1 en *Muy pocas ocasiones*, 2 *En ninguna ocasión*; no hubo respuestas para *En ocasiones* y *En muchas ocasiones*. En el caso de Danza Clásica contestaron 16 profesores, 2 de ellos se inspiran en esta obra *En ocasiones*, 3 *En pocas ocasiones*, 3 *En muy pocas ocasiones* ,8 *En ninguna ocasión* y no hubo respuestas para *En muchas ocasiones.* En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 9 profesores de los cuales 1 se inspiró *En pocas ocasiones*, 1 *En muy pocas ocasiones*, 7 *En ninguna ocasión*, y no hubo respuestas para *En ocasiones* y *En muchas ocasiones*. En cuanto a la Danza Española contestaron 14 profesores de los cuáles 3 se inspiraron en la obra *En Muchas ocasiones*, 5 *En ocasiones*, 2 *En Pocas ocasiones* ,4 En ninguna ocasión y no hubo respuestas para *En muy pocas ocasiones*

Conocimiento de la obra Alento del BNE

Los resultados mostraron que en la especialidad de Baile Flamenco respondieron 8 profesores de los cuáles, 2 conocían *Mucho* esta obra, 3 *Bastante,* 1 *Algo*, 2 *Nada* y no hubo respuestas para *Poco*. En el caso de Danza Clásica contestaron 17 profesores, 3 de ellos conocían *Mucho* Alento, 1 *Bastante*, 2 *Algo*, 5 *Poco* y 6 *Nada*. En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 10 profesores de los cuales 1 conocía *Mucho* esta obra, 1 *Algo*, 8 *Nada* y nadie respondió *Bastante* o *Poco*. En cuanto a la Danza Española contestaron 14 profesores de los cuáles 10 conocían *Mucho* esta obra, 2 *Bastante*, 1 *Algo*, 1 *Poco*, no habiendo respuestas para *Nada*.

Inspiración en la obra Alento del BNE

En cuanto a la especialidad de Baile Flamenco respondieron 6 profesores de los cuales, 1 se inspiró en ella *En muy pocas ocasiones*, 5 *En ninguna ocasión*, no hubo respuestas para *En Pocas ocasiones*, *En Ocasiones* y *En muchas ocasiones*. En el caso de Danza Clásica contestaron 10 profesores, 1 de ellos se inspiró en ella *En ocasiones*, 1 *En pocas ocasiones*, 8 *En ninguna ocasión* y no hubo respuestas para *En muchas ocasiones*. En cuanto a la Danza Contemporánea respondieron 9 profesores de los cuales 1 se inspiró *En pocas ocasiones*, 1 *En muy pocas ocasiones,* 7 *En ninguna ocasión*, y no hubo respuestas para *En muy pocas ocasiones* y *En muchas ocasiones*. En cuanto a la Danza Española contestaron 12 profesores de los cuáles 2 se inspiraron

en la obra *En muchas ocasiones*, 4 *En ocasiones*, 1 *En Pocas ocasiones*, 1 *En muy pocas ocasiones* y 4 *En ninguna ocasión*.

Conocimiento de la obra Grito

En el caso de la especialidad de Baile Flamenco respondieron 8 profesores de los cuáles, 3 conocían *Mucho* esta obra, 2 *Bastante*, 1 *Algo* y 2 *Nada;* no había respuestas para *Poco*. En el caso de Danza Clásica contestaron 16 profesores, 1 de ellos la conocía *Bastante*, 5 *Algo*, 1 *Poco* y 9 *Nada*, no habiendo respuestas para *Mucho*. En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 10 profesores de los cuales 3 conocían *Mucho* esta obra, 1 *Algo*, 2 *Poco*, 4 *Nada* y nadie respondió *Bastante*. En cuanto a la Danza Española contestaron 14 profesores de los cuáles 6 conocían *Mucho* esta obra, 3 *Bastante*, 2 *Algo*, 2 *Poco* y 1 *Nada*.

Inspiración en la obra Grito del BNE

En la especialidad de Baile Flamenco respondieron 7 profesores de los cuáles, 2 se inspiraron en ella *En pocas ocasiones* y 5 *En ninguna ocasión*, no hubo respuestas para el resto de categorías. En el caso de Danza Clásica contestaron 9 profesores, 1 de ellos se inspiró en ella *En Pocas ocasiones* y 8 *En ninguna ocasión*, no hubo respuestas para el resto de categorías. En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 9 profesores de los cuales 1 se inspiró *En pocas ocasiones*, 1 *En muy pocas ocasiones*, 7 *En ninguna ocasión*, y no hubo respuestas para *En muy pocas ocasiones* y *En muchas ocasiones*. En cuanto a la Danza Española contestaron 13 profesores de los cuáles 3 se inspiraron en la obra *En Pocas ocasiones*, 3 *En muy pocas ocasiones* y 7 *En ninguna ocasión*.

Conocimiento de la obra Sorolla del BNE

Los resultados fueros los siguientes: En la Especialidad de Baile Flamenco respondieron 8 profesores de los cuáles, 2 conocían *Mucho* esta obra, 4 *Bastante*, 1 *Algo*, 1 *Nada*, no hubo respuestas para *Poco*. En el caso de Danza Clásica contestaron 16 profesores, 3 de ellos la conocían *Mucho,* 2 *Bastante*, 5 *Algo,* 4 *Poco* y 2 *Nada.* En el caso de la Danza Contemporánea respondieron 10 profesores de los cuales 2 conocían *Mucho* esta obra, 1 *Algo*, 1 *Poco*, 6 *Nada* y nadie respondió *Bastante*. Respecto a la Danza Española contestaron 14 profesores de los cuáles 12 conocían *Mucho* esta obra y 2 *Bastante*, no habiendo respuestas para el resto de categorías.

Inspiración en la obra Sorolla del BNE

Se obtuvieron los siguientes datos: en la Especialidad de Baile Flamenco respondieron 6 profesores de los cuáles, 1 se inspiró en ella *En muchas ocasiones* y 5 *En ninguna ocasión*. No hubo respuestas para el resto de categorías. En el caso de Danza Clásica contestaron 13 profesores, 2 de ellos se inspiraron en ella *En Pocas ocasiones*, 1 *En muy pocas ocasiones*, 10 *En ninguna ocasión* y no hubo respuestas para el resto de categorías. Respecto a la Danza Contemporánea respondieron 9 profesores y todos contestaron *En ninguna ocasión*. En cuanto a la Danza Española contestaron 13 profesores de los cuáles 4 se inspiraron en la obra *En muchas ocasiones*, 1 *En ocasiones*, 3 *En pocas ocasiones*, 2 *En muy pocas ocasiones* y 3 *En ninguna ocasión.*

Respecto a la relación de la *especialidad de danza* a la que pertenece el profesorado- CPDA con las variables señaladas, se realizaron las pruebas de Chi cuadrado y en todos los casos los resultados mostraron que no existían diferencias significativas entre las variables.

A continuación se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre la variable *experiencia del profesorado-CPDA* y el resto de variables señaladas. Los resultados mostraron que la significatividad siempre era mayor a .05, por lo que no existían asociaciones entre ellas. Al realizar la d de Somers, en todos los casos, se comprobó que tampoco existían diferencias significativas entre las variables.

3.8.2. Entrevistas y preguntas abiertas

Inspiración en obras del BNE para el diseño de vestuario escénico

Se obtuvieron 4 referencias respecto al hecho de que el profesorado se inspire en los diseños del BNE para idear el vestuario de la asignatura *Talleres coreográficos* en el análisis realizado a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios al profesorado-CPDA (Figura 295).

Inspiración en obras BNE

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Respuestas encuestas Profesores Co	Elementos internos	4	1,37%

Resumen

Figura 295. Resumen de referencias a la inspiración en el vestuario del BNE.

Luna (2017): "Lo diseño yo misma, en muchas ocasiones me he inspirado en los diseños del Ballet Nacional de España".

Rita (2017):

> Las fuentes de inspiración son múltiples, desde cuadros, pinturas, imágenes antiguas, vestuarios del Ballet Nacional de España, incluso las actuales tendencias que observo en los diseños actuales de ropa, es decir... Dependiendo del carácter y momento en el que sucede mi montaje intento documentarme para inspirarme en la creación de un vestuario adecuado.

Ada (2017):

> En primer lugar hago un trabajo de investigación sobre la época en la que se desarrolla la coreografía y me documento al respecto, después busco información sobre la indumentaria de esa época y yo misma diseño el vestuario, en muchas ocasiones me he inspirado en vestuario del BNE de sus diferentes épocas.

Berta (2017): "Lo diseño yo misma, en muchas ocasiones busco inspiración en libros de danza y en los diseños del Ballet Nacional de España".

Estudio de las obras de repertorio del BNE en los CPDA

Respecto a la idoneidad de estudiar las obras de repertorio del BNE en los CPDA, se obtuvieron 3 referencias en el análisis realizado a través del software NVIVO 10, procedentes de las entrevistas realizadas a coreógrafos e intérpretes de prestigio (Figura 296).

Estudio obras del BNE

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Juan Mata	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	1	3,30%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	1	3,82%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos\\Entrevistas Tesis	1	6,35%

Figura 296. Resumen de referencias al estudio del repertorio del BNE.

Tomás (2016): "Me parece muy bien".

Mata (2017): "Por supuesto que alentaría el estudio de las obras de repertorio del BNE en los Conservatorios Profesionales y Superiores de Danza".

Olmo (2017):

> Yo creo que sí, que el BNE tiene obras como *El Sombrero de 3 Picos*, que gracias a Dios se está reponiendo para que la puedan ver las nuevas generaciones, en la que esos personajes del molinero, la molinera, esa farruca del molinero, se podían dejar perfectamente como repertorio en los Conservatorios de Danza, porque enriquecen mucho al bailarín. Esa molinera no es tan fácil como se ve. La danza de los vecinos para un lenguaje de Grado Elemental, porque tampoco es tan difícil, pero sí te da mucho el estilo de la Danza Española pura. Yo creo que sí hay cosas que se deberían dejar, de hecho Maribel Gallardo va a dejar en algunos Conservatorios cosas de repertorio de Victoria Eugenia de Betty, para que esté

ese lenguaje dentro de los Conservatorios. Yo por ejemplo, sé que José Antonio no tendría ningún reparo en dejar repertorio suyo a los Conservatorios, como *Aires de Villa y Corte* que es una maravilla, sin ningún tipo de problema, de ir, reponerlo y que lo tengan los maestros para dejarlo en los Conservatorios.

Síntesis del análisis de los datos. Objetivo 8. Conocer la importancia de la indumentaria en la asignatura de "Talleres coreográficos" en los CPDA y su relación con el BNE.

- ✓ El profesorado-CPDA perteneciente a las especialidades de Danza Clásica y Danza Española, es el que otorga mayor importancia al estudio del repertorio del BNE en los CPDA.
- ✓ A mayor experiencia del profesorado-CPDA, aumenta la importancia que le dan al estudio del repertorio del BNE en los CPDA.
- ✓ El profesorado-CPDA, en ocasiones, se inspira en el vestuario de las obras de repertorio del BNE para el diseño del vestuario de las obras de los Talleres Coreográficos.
- ✓ El profesorado-CPDA tiene un gran conocimiento de la obra *El Sombrero de Tres Picos* coreografiada por Antonio Ruiz Soler y con diseños de vestuario de Picasso. Igualmente conocen en un alto porcentaje las obras: *Alento, Sorolla y Grito.*
- ✓ Sin embargo, el profesorado-CPDA, apenas se ha inspirado en las cuatro obras seleccionadas para la realización del vestuario de sus creaciones coreográficas en la asignatura de *Talleres Coreográficos.*

CAPÍTULO 4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPÍTULO 4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Para la elaboración de este capítulo se tendrán en cuenta los objetivos sobre los que se van a discutir los resultados, comparándolos con otras investigaciones que se asemejen al objeto de este estudio.

Objetivo 1. Conocer las características sociodemográficas de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA

En cuanto al género**,** en lo referente al BNE, el hecho de que la representación de bailarines hombres y mujeres sea equitativa, radica en las exigencias de las direcciones que se ponen al frente de esta institución. Lo normal es que se hagan audiciones para la obtención de un cuerpo de baile con igual número de hombres que de mujeres, con el fin de realizar montajes coreográficos que puedan abarcar todas las necesidades de elencos posibles. Es decir, se trata de una situación ideal pues lo normal en la danza es que exista una descompensación entre géneros, prevaleciendo el femenino. Esto se constata examinando las matrículas oficiales en los Conservatorios Profesionales de Danza en España. Igualmente se ha recogido en diferentes estudios sobre las enseñanzas de danza en la Comunidad Andaluza: Ibáñez (2016) en las Enseñanzas Elementales, Martín (2017) en las Enseñanzas Profesionales y Escuelas Municipales, y Moreno (2015) en el Conservatorio Superior de Málaga. Los mismos resultados ha obtenido Ingram (2017) en un estudio similar realizado en Reino Unido en 2013.

En cuanto al profesorado–CPDA la preponderancia de población femenina responde a la realidad de la danza, cuestión motivada por factores culturales y de género Martín (2017), Ingram (2017).

Respecto a la edad imperante en estos colectivos, en el BNE es de 25 a 35 años. Se trata de una plantilla joven pero no demasiado, esto se debe a que el BNE es una institución que cuenta con un equipo artístico estable en cada etapa directiva. Los bailarines que han participado en este estudio pertenecen a la plantilla que permanece en el BNE desde 2011, cuando Antonio Najarro asumió la Dirección, aunque algunos bailarines procedían de la dirección anterior (2004). En el profesorado-CPDA, por su parte, la edad que predomina oscila entre 36 y 45 años debido a que hay un cierto grado de estabilidad en este colectivo, obtenido después de la Convocatoria de Oposiciones al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en 2004. En esta convocatoria se

ofertaron numerosas plazas en las especialidades de Danza Clásica, Danza Española y Danza Contemporánea en Andalucía, pues con anterioridad, en 20 años no hubo oposiciones de estas especialidades en la Comunidad Andaluza. A partir de 2004, los Conservatorios fueron dotados con unas plantillas más estables que se completaron con las posteriores Oposiciones de 2010 (Martín, 2017).

En lo referente a la experiencia profesional del profesorado-CPDA, predomina el tramo de *más de diez años de experiencia*, debido al carácter estable de este colectivo. En el caso de los bailarines-BNE, prevalece una *experiencia entre 7 y 10 años,* pues la mayoría de ellos realizaron sus audiciones en 2011.

En referencia a la hipótesis de partida del objetivo 1, se puede afirmar , teniendo en cuenta todo lo expuesto, que existe una mayor presencia de varones entre los bailarines-BNE, que entre el profesorado-CPDA, por lo que la hipótesis se cumple.

Objetivo 2. Constatar la importancia del vestuario teatral en la puesta en escena de las obras coreográficas

Partiendo de la opinión vertida por Hellín (2016), que considera importante el estudio de los diferentes elementos que integran la escena para poder contribuir al análisis semiótico de las obras dancísticas de la Danza Española, y Roldán (2017), que destaca la escasez de publicaciones que tratan el tema de la indumentaria en su vertiente teatral o dancística, se justifica la realización de este trabajo. En esta investigación se ha constatado que el vestuario, como elemento integrador de la escena, se considera importante por parte del profesorado-CPDA y de los bailarines-BNE. Ambos colectivos manifestaron que éste tiene un papel relevante en el análisis de una obra coreográfica, al igual que lo indicara Adshead (1999), al considerarlo un elemento del entorno visual a tener en cuenta en la descripción de los componentes de una coreografía.

Cuando se analizaron los resultados, en función de las respuestas de los bailarines-BNE y del profesorado-CPDA, se pretendió constatar si el *género* y la *experiencia profesional* influían en su opinión respecto a la variable *importancia del vestuario*. El análisis estadístico concluyó que no tenían influencia. Aunque, en la misma línea, Martín (2017) sí obtiene diferencias en los resultados, respecto a algunas variables, dependiendo de la experiencia docente del profesorado-CPDA.

En cuanto al análisis cualitativo, las opiniones de los coreógrafos e intérpretes coincidían con lo expresado por Pelletteri (1996), respecto a que el vestuario constituye un recurso que dota a la obra de contenido, estilo y contexto histórico; Pavis (2000), en cuanto a que el bailarín se expresa a través de la indumentaria, y Nieva (2000), que valoraba a la indumentaria como elemento escénico determinante. Por tanto, se refuerza la idea de la importancia del uso del vestuario escénico.

Se puede afirmar que se han cumplido las hipótesis planteadas para el objetivo 2. El vestuario teatral se considera muy importante por parte de los distintos colectivos implicados en la puesta en escena de proyectos coreográficos.

Objetivo 3. Estudiar la génesis del proceso creativo y del diseño de vestuario de un proyecto escénico de danza

En lo referente a la *creatividad,* los hallazgos de este estudio determinan que los coreógrafos y personalidades de la danza son creativos en otros aspectos de la vida. Se constata lo afirmado por Rodríguez (2006) respecto a que la creatividad es inherente al ser humano. Este concepto aparece como un indicador de creatividad en el periodo de *incubación* Wallas (1926). La etapa inicial, o de *incubación,* del proceso creativo responde a diferentes motivaciones y, en ocasiones, puede ser el vestuario una de ellas, como también reconocen los entrevistados.

En lo que respecta a los *procesos creativos en la danza, los* coreógrafos y personalidades coincidieron en que tenían un plan previamente establecido. Esto concuerda con lo apuntado por Lorenzo (2016) en su estudio sobre el proceso creativo en la obra de Miguel Ángel Berna, en el que llegó a la conclusión de que se trata de un proceso que pasa por diferentes etapas, que no tienen por qué tener un orden determinado, hasta llegar al resultado final de una coreografía con todos sus elementos.

En cuanto al profesorado–CPDA, manifestaron diferencias en función de su forma de afrontar el proceso creativo. En todos los casos se trataba de que, en la fase de *incubación*, respondían a distintas motivaciones: la música, el tema, el nivel técnico de partida, la época o la obra. Esta diferencia en abordar el proceso creativo, por parte de profesionales y profesorado, se debe a que este último no tiene formación coreográfica sino pedagógica. Y todo ello deriva de los antiguos planes de estudio en las Enseñanzas de Danza que no contemplaban la especialidad de coreografía.

En lo referente al *Proceso de diseño de vestuario*, en el ámbito profesional, se contrata a un diseñador de vestuario experto y el director de la obra toma las decisiones respecto al vestuario junto a éste. Esto es señalado por Pavis (2000), quien afirma que el vestuario teatral es usado por el actor, y concebido por el figurinista y el director de escena en conjunto. En la misma línea Alba (2015) señala que el figurín es el resultado de los acuerdos a los que llegan el diseñador y el director de la obra después de una puesta en común y documentación previa. El figurín suele pasar por varias fases desde las primeras impresiones hasta la definición final, tras los ajustes necesarios realizados en la puesta en común con el director.

De otro lado, en el ámbito educativo, el diseño de vestuario se hace por parte del profesorado-CPDA teniendo en cuenta la opinión de estudiantes y familiares. Es un hecho que en los CPDA existe un grave problema con la financiación del vestuario de los Talleres Coreográficos, ya que requiere de las aportaciones económicas de las familias, lo que va en detrimento de la libertad de elección de un atuendo verdaderamente adaptado a las necesidades y características de la obra.

En conclusión, se puede decir que se cumplen las hipótesis planteadas, pues se constata que la colaboración entre el director de la obra y el diseñador de vestuario tiene un papel relevante en la génesis de un proyecto escénico.

Objetivo 4. Comprobar la funcionalidad del vestuario para el intérprete: confluencia entre la estética, la adaptación del figurín y el estilo de danza

En relación a la hipótesis de partida, la cual predecía que en el uso del vestuario escénico se debe priorizar la libertad de movimientos (funcionalidad), teniendo presentes los tejidos y la estética, autores como Seeling (2014) y Murga (2017) priorizan la funcionalidad del vestuario escénico considerando la innovación que supuso en el traje el influjo de la Danza Moderna en España. Este aspecto ha sido contrastado en esta investigación. Al cotejar los datos cuantitativos, se observa que los bailarines-BNE opinan que el vestuario debe ser funcional, de hecho manifiestan tener dificultades si les constriñe el movimiento algún elemento como puede ser una chaqueta rígida. Sin embargo, cuando su experiencia aumenta, disminuye la dificultad que les supone bailar con una prenda incómoda. En la misma línea, el profesorado-CPDA manifiesta priorizar mucho o bastante la libertad de movimientos cuando diseña el vestuario. Prácticamente

el 100% de los encuestados opinan que la indumentaria debe tener como prioridad la funcionalidad.

Respecto a los resultados cualitativos, se obtuvieron referencias que ratificaban los resultados cuantitativos. Todos los colectivos opinaron que el vestuario debía estar al servicio del movimiento, teniendo en cuenta la estética y los tejidos. En cuanto a priorizar la estética respecto a la funcionalidad, bailarines-BNE, profesorado-CPDA y profesionales de prestigio, coincidieron en que la indumentaria debe estar supeditada a las necesidades de movimiento, sin olvidar la estética. Sin embargo, en el caso del profesorado-CPDA, cuanta mayor experiencia tenían, más importancia otorgaban a la función estética como elemento expresivo y comunicativo. En esta línea Padial, Ibáñez, Fernández & Ubago (2019) evidencian que el empleo de elementos propios de la indumentaria flamenca permiten trabajar conjuntamente motricidad, expresividad y estética.

En cuanto al estilo de danza y su contextualización, los resultados de este estudio, tanto cualitativos como cuantitativos, son coincidentes, destacando el carácter simbólico del vestuario escénico aportando información fundamental para la interpretación. En línea con lo aportado por Salas (2009), quién indicó que las características más propias de la Danza Española se manifestaban a través de su vestuario, identificando la cultura española a través de estereotipos como la bata de cola, las castañuelas, etc.

Se puede determinar que se ha cumplido la hipótesis planteada, pues el uso del vestuario escénico debe supeditarse a la fluidez del movimiento, teniendo en cuenta la estética, los aspectos estilísticos y los tejidos con los que se confecciona.

Objetivo 5. Analizar la importancia del traje en la capacidad expresiva e interpretativa del bailarín

El profesorado-CPDA determinó que el vestuario escénico era fundamental para facilitar la interpretación de los estudiantes durante la realización de las piezas coreográficas. Afirmaban que la interpretación variaba en función de que se usara ropa de ensayo o vestuario escénico. Esta idea aumentaba cuanta mayor experiencia tenía el profesorado-CPDA, ya que podían cotejar diferentes vivencias escénicas con estudiantes que les permitían valorar este uso vestimentario en pos de la interpretación

dancística. De igual manera, los bailarines-BNE, tenían en cuenta la diferencia de bailar con ropa de ensayo o vestuario escénico, y valoraban la importancia de este último para facilitar la interpretación de las piezas coreográficas. Por su parte, los coreógrafos e intérpretes manifestaron, en las entrevistas realizadas, las mismas ideas.

Estas afirmaciones están en consonancia con lo determinado por Matute (2017), que ratifica la importancia del vestuario para el desarrollo de la interpretación dancística como elemento que forma parte del hecho escénico. La autora considera que el vestuario teatral debe ser ideado para reforzar la concepción de la obra, su estilo, y la simbología de la que impregna a la misma y al intérprete. En esta línea Arcas (2017) arroja luz acerca del hecho de que la investigación sobre la escenografía y el figurinismo, son fundamentales para profundizar en el análisis de una obra dramática y considera que, a partir de este conocimiento, se puede comprender el mensaje de la misma.

Es innegable el desempeño del vestuario escénico en la construcción del personaje. Así lo han considerado otros autores a lo largo de la historia como Pelletteri (1996), Pavis (2000), Stanislavski (2009), etc., todos ellos refiriéndose al ámbito teatral, aunque como se ha desprendido de los resultados, totalmente extrapolable al marco de la danza. Concretamente, en el entorno de la danza, algunos directores del BNE como José Antonio Ruiz (2009), ya se referían a la importancia del vestuario para la interpretación en la Danza Española en el libro *El vestuario en el Ballet Nacional de España,* llegando a considerar que el vestuario debía ser una *extensión del intérprete.*

Por su parte, en el ámbito de la educación obligatoria en España, Padial, Ibáñez, Fernández & Ubago (2019) aseguran que se ha podido evidenciar que el empleo de elementos propios de la indumentaria flamenca como mantones, abanicos, faldas, etc., permiten trabajar ampliamente la motricidad del alumnado al mismo tiempo que se adquieren conocimientos sobre esta manifestación artística y se expresan emociones. De esta forma se pone en valor el uso de estos elementos vestimentarios. Estos hallazgos son congruentes con las aportaciones de este estudio respecto a la influencia del vestuario en la expresividad de los estudiantes de danza y bailarines profesionales.

Por tanto se cumple la hipótesis planteada para este objetivo, pues queda patente que el uso del vestuario escénico afecta a la capacidad expresiva de los bailarines y facilita la interpretación.

Objetivo 6. Analizar las transformaciones sufridas por el vestuario de las obras del BNE seleccionadas para este estudio

Hasta la fecha no se ha realizado ningún estudio científico respecto a la evolución del vestuario del BNE en sus 40 años de existencia. La única aproximación fue la publicación *El vestuario en el Ballet Nacional de España,* con motivo del 30 aniversario del BNE, en la que se realizaba una recopilación de figurines y fotografías del vestuario más emblemático hasta ese momento. Si comparamos este recorrido por el vestuario del BNE con nuestro estudio, se encuentran coincidencias. Por un lado, esta publicación pone en valor el legado que supone este vestuario como parte del patrimonio cultural español, algo que también queda recogido en los resultados de esta investigación. Por otro, una de las conclusiones a las que se llega es que el traje escénico debe estar al servicio de la coreografía y de la dramatización de la obra, como alude Miguel Narros (2009). El vestuario no debe entorpecer el movimiento de los bailarines, pero debe cumplir igualmente con los requisitos estéticos y temporales que exija la obra. En esta línea la diseñadora Yvonne Blake (2009) señala en la publicación la dificultad que entraña aunar en una pieza la funcionalidad con la estética. Resalta la importancia de los materiales y los tejidos utilizados para obtener los resultados de fluidez en el vestuario que funcionen en comunión con el movimiento corporal. Igualmente el diseñador Pedro Moreno (2009) alude a la necesidad de que las líneas del vestuario acompañen a los movimientos de los bailarines-BNE. De igual forma las diseñadoras Pipa y Milagros (2009), ratifican estas ideas de flexibilidad y ligereza del vestuario y añaden que debe amoldarse como una segunda piel a los bailarines-BNE. Todos estos términos se constatan también en esta tesis en los resultados de los objetivos 4 y 5.

Sin embargo se halla una disyuntiva respecto a la publicación referida. En esta se concluye que, en algunas obras de la historia del BNE, existieron diferencias considerables entre los figurines y el resultado final del vestuario confeccionado. Esto no se percibe en el caso de las 4 obras seleccionadas en esta investigación, como se puede apreciar en las fotos que previamente se han expuesto.

Existe otro estudio acerca de la transformación del vestuario del BNE. Se trata de un Trabajo de Fin de Master (sin publicar) de la Universidad Rey Juan Carlos, en el curso 2014-2015, del bailarín del BNE, Alfredo Mérida Encinas, titulado *Evolución del vestuario escénico del BNE.* Éste concluye que el devenir del vestuario en el BNE se ha visto afectado por la influencia de las nuevas tendencias en la danza, como la danza contemporánea, por lo que éste ha tenido que evolucionar con respecto a concepciones más tradicionales. Estas aseveraciones coinciden con los hallazgos de nuestra investigación.

En esa línea los bailarines-BNE, así como los coreógrafos y profesionales de la danza, consideraron que el vestuario escénico del BNE ha evolucionado como consecuencia de las variaciones en el lenguaje de la danza, del desarrollo de la preparación física y de la morfología de los bailarines. Es decir, la evolución en las transformaciones de vestuario sufridas en las obras seleccionadas *Grito* y *Alento* responden a esta renovación en la concepción de la danza y, por ende, del vestuario escénico, más simplificado, contemporáneo y ceñido al cuerpo. Sin embargo, en *Sorolla,* se respeta el diseño tradicional de los trajes folclóricos para contextualizar la obra, aunque se le da una pátina de modernidad a través de serigrafías, iluminación, etc. Respecto al *Sombrero de Tres Picos,* el vestuario permanece inmutable desde su estreno en el BNE debido al valor artístico e histórico de la obra. Es el motivo por el que el vestuario no cambia en las diferentes versiones que se han realizado en el BNE.

Como consecuencia de todo lo expuesto, se cumple parcialmente la hipótesis barajada respecto a que el vestuario del BNE ha sufrido una clara transformación a lo largo de su historia, por motivos funcionales y estilísticos. Existen casos como *El Sombrero de Tres* en los que se debe respetar la tradición vestimentaria, que no requiere una innovación en el vestuario pues deben adaptarse al contexto histórico y geográfico.

Objetivo 7. Estudiar la incidencia del vestuario teatral del BNE a raíz de la firma del Convenio con la Asociación de Creadores de Moda de España (ACME), en la promoción cultural de España

Mérida (2014) recoge en su trabajo la *Evolución del vestuario escénico del BNE*, las relaciones que se van produciendo a partir del siglo XX entre la danza y otras artes, como la pintura, fotografía, moda, etc., y hace un recorrido por las colaboraciones más

significativas realizadas por el BNE con diseñadores de moda españoles, antes y después de la firma del Convenio con ACME. El autor pone en valor esta colaboración para la difusión mutua del patrimonio artístico y cultural español.

En línea con estas apreciaciones se recogen las opiniones del profesorado-CPDA y bailarines-BNE, al ser cuestionados, en nuestro estudio, respecto al valor de la vinculación de la danza y la moda para la difusión de la Danza Española. Los resultados cuantitativos diferían levemente entre ambos colectivos. En el caso de los bailarines-BNE un mayor porcentaje considera que esta relación es muy relevante, frente al resultado obtenido por el profesorado-CPDA, aunque ambos son favorables a esta vinculación. Por tanto, se puede apreciar una mayor sensibilización con la necesidad de esta colaboración entre danza y moda, por parte de los bailarines-BNE que del profesorado-CPDA. Se constata que en el ámbito profesional de la Danza se valora más esta yuxtaposición. Es un hecho que las diferentes colaboraciones que se están llevando a cabo en el seno del BNE, como las realizadas a través de ACME, propician esta opinión favorable a dichas experiencias. Por su parte, desde el ámbito educativo de la danza es difícil acceder a proyectos de colaboración entre ambas disciplinas, por lo que se considera menos importante esta confluencia.

En cuanto a los resultados cualitativos se indica mayoritariamente la importancia de esta unión entre danza y moda, enfatizando los resultados cuantitativos.

Son numerosas las publicaciones especializadas en moda que ponen en valor la colaboración entre ambas disciplinas para la promoción cultural mutua, y como atractivo reclamo en sus editoriales. De hecho, son varios los diseñadores que a lo largo de la historia se han inspirado en la danza y el ballet para el desarrollo de sus colecciones, y este hecho no pasa desapercibido para este tipo de publicaciones. Concretamente, desde la llegada de Antonio Najarro al BNE en 2011, ha habido profusas ocasiones en las que han protagonizado reportajes y artículos en revistas de moda españolas de prestigio. Como ejemplo, en el número 157 de la revista *Glamour,* se les dedicó el artículo *Hechizados por la danza* en el que se analizó la relación del BNE con la moda. Específicamente se trató el tema de la colaboración en el desfile de Duyos y del diseño de vestuario de Teresa Heilbig para *Alento,* considerando muy importante estas colaboraciones por la proyección internacional y el impacto mediático que han tenido (Glamour, 2015).

De Pedro (2015) enfatizó en la revista *Danza ballet,* el hecho de que el vestuario de *Sorolla* fuera ideado por Nicolás Vaudelet, diseñador de renombre internacional, lo que otorgó aún más entidad a este proyecto.

Martín y Tapia (2015) ensalzaron en su artículo *La moda Española sube a los escenarios*, las colaboraciones históricas entre el mundo de la moda y la danza, y destacaron la identidad que otorga a una obra del BNE el estar vestida por diseñadores españoles, aumentando la calidad del producto y la proyección exterior de ambos.

La publicación *Elle* (2018), en su número 379, dedicó el artículo *En la mejor Compañía* al BNE en su 40 aniversario y trató igualmente la importancia de la relación de la entidad con otras artes, como la moda, presente en varias de sus producciones.

Por su parte, Suárez (2018) en la revista *Telva,* dedica parte de su artículo *Cuerpo de Élite*, al vestuario del BNE, a la sección de regiduría, a los cuidados que requieren los trajes… En definitiva, concede al vestuario un lugar preponderante en su visión del BNE.

Igualmente una publicación de prestigio como *Vogue,* repara en la riqueza de la indumentaria del BNE, en su artículo *Porque yo lo bailo* (Rodríguez, 2018). Se puede considerar que la unión de la Danza Española y la moda es una relación de éxito que pone en valor nuestro patrimonio cultural identitario.

Por tanto, analizando el conjunto de los datos desde los diferentes puntos de vista y ámbitos de la danza, se cumple la hipótesis planteada, respecto a que la colaboración del BNE con ACME supone un avance en la difusión y la visibilidad del patrimonio dancístico español.

Objetivo 8. Conocer la importancia de la indumentaria en la asignatura de *Talleres coreográficos* en los CPDA y su relación con el BNE

No existen publicaciones que traten esta temática por lo que no se pueden cotejar los hallazgos con otros estudios semejantes.

En la actualidad, el currículum de las especialidades de Danza Española y Baile Flamenco, en las Enseñanzas Profesionales de Danza de Andalucía, no contempla ninguna asignatura sobre el conocimiento y estudio del repertorio del BNE. Al ser

cuestionado por este hecho, el profesorado más experimentado y el de las especialidades de Danza Clásica y Danza Española, son los que otorgan mayor importancia al estudio del repertorio. Esto se debe a que en la Especialidad de Danza Clásica existe la asignatura de Repertorio y su profesorado está más concienciado de la riqueza que aporta a nivel práctico y teórico.

Por otro lado, de las respuestas obtenidas del profesorado-CPDA, se deduce que conocen bastante bien el repertorio del BNE y concretamente las cuatro obras seleccionadas, aunque de ellas, la más conocida es *El Sombrero de Tres Picos.* Sin embargo, este colectivo apenas se ha inspirado en las mismas para el diseño del vestuario en la asignatura *Talleres coreográficos*. Esto puede deberse a que este vestuario es costoso, y en ocasiones sofisticado, y a los escasos recursos de los CPDA destinados a vestuario.

Tanto en el ámbito educativo como en el profesional se asemejan los pasos a seguir en la creación de un proyecto escénico. El uso del vestuario tiene la misma importancia tanto en el inicio de proceso como en el resultado estético final. La gran diferencia radica en los recursos económicos y profesionales del BNE.

Por lo tanto, se puede decir que se cumple la hipótesis respecto a que, en la asignatura de *Talleres coreográficos,* se pueden dar paralelismos con el BNE en los momentos creativos respecto al vestuario, importancia en la génesis de la obra, calidad en la interpretación y resultado en su valoración estética.

CAPÍTULO 5.
CONCLUSIONES

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

A continuación se exponen las conclusiones en relación a los diferentes objetivos planteados.

En relación al Objetivo 1:

Concluimos que en el BNE existe un reparto equitativo entre componentes masculinos y femeninos. Sin embargo, en el ámbito de los CPDA predomina la presencia femenina tanto en el alumnado como en el profesorado.

Entre los componentes del BNE existen pocos integrantes de más de 35 años. La danza a nivel profesional tiene unas exigencias físicas que dificultan permanecer en activo a ciertas edades. El BNE está formado en su mayoría por bailarines experimentados (entre 7 y 10 años de experiencia), debido a que algunos integrantes pertenecen al BNE desde una dirección anterior, y otros desde 2011, con la actual dirección artística, siendo escasa la representación de bailarines noveles y veteranos.

En el profesorado-CPDA la edad imperante oscila entre los 36 y 45 años. Casi el 50% tiene más de diez años de experiencia a causa de la estabilidad adquirida debido al acceso a la función pública en las últimas convocatorias de 2004 y 2010.

El profesorado-CPDA tiene más edad y años de experiencia laboral que los bailarines-BNE, dado el carácter estable del trabajo y su menor implicación física en su desempeño.

En relación al Objetivo 2:

Casi el 80% del profesorado-CPDA y de los bailarines-BNE, consideran muy relevante el papel del vestuario teatral en la puesta en escena de obras coreográficas, sin diferencias por razones de género o experiencia profesional.

Los coreógrafos e intérpretes de prestigio también consideran muy importante el uso del vestuario escénico como parte esencial de un proyecto coreográfico. Además, estiman que el vestuario puede condicionar la coreografía e inspirarla. Equiparan al vestuario en importancia con la escenografía e iluminación, considerando que han de formar parte de un *todo escénico* con significado, aportando la estética del espectáculo.

En relación al Objetivo 3:

Se concluye que todos los coreógrafos e intérpretes entrevistados se consideran creativos en otras facetas diferentes a la danza, y se inspiran en aspectos diversos como viajar, cine, libros, personas, vestuario, etc., para sus creaciones coreográficas.

En lo que respecta a los *procesos creativos en la danza,* las aportaciones de coreógrafos y personalidades de la danza coinciden, en general, en que siguen un método en el proceso de creación coreográfica.

El profesorado–CPDA presenta diferencias en la motivación inicial del proceso creativo (música, tema, nivel técnico, época, obra, etc.).

En cuanto al *Proceso de diseño de vestuario*, en el ámbito profesional, se contrata a un diseñador de vestuario experto que realiza los figurines en función de lo acordado con el director artístico.

Por su parte, en el ámbito educativo, el profesorado debe enfrentarse al diseño de vestuario por sus propios medios. Se suele inspirar para su elaboración en ballets o compañías profesionales, y en las creaciones, del BNE. En la mayoría de los conservatorios no se dispone de fondo de vestuario ni de partidas presupuestarias para ello.

En relación al Objetivo 4:

En opinión del profesorado-CPDA, bailarines-BNE y profesionales de prestigio, en el vestuario escénico se debe priorizar la libertad de movimientos, teniendo presentes los tejidos y la estética, aunque en casos puntuales sea necesario sacrificar la funcionalidad por exigencias de la obra. Igualmente todos los colectivos reconocen que a través del vestuario se puede contextualizar una obra en el tiempo y en el espacio, e identificar el estilo de danza que se realiza.

En el caso del profesorado-CPDA, cuanta mayor experiencia docente demuestran, más importancia dan al punto de vista estético en el momento del diseño del vestuario. Por su parte, los coreógrafos y personalidades de la danza entrevistados, evidencian preocupación por la estética, al tiempo que por la elección de los tejidos con que se elabora el vestuario.

Por su parte los bailarines-BNE aparecen más preocupados por las dificultades que puede entrañar el bailar con un vestuario poco funcional, incómodo o que les ocasione dificultades. Sin embargo, a mayor experiencia, mejor se enfrentan a este tipo de inconvenientes, dada la madurez que van adquiriendo con el tiempo al afrontar situaciones de toda índole en la práctica escénica.

En relación al Objetivo 5:

Se llega a la conclusión de que el profesorado-CPDA, los bailarines-BNE y los coreógrafos e intérpretes de prestigio, consideran que el vestuario escénico es un facilitador de la interpretación en cualquier contexto profesional o educativo. El vestuario ayuda a la construcción del personaje y a la expresividad de la danza. Todos los sectores asumen que la interpretación de una pieza coreográfica varía considerablemente si se realiza con ropa de ensayo o con la indumentaria teatral.

El profesorado-CPDA, respecto a la capacidad interpretativa del alumnado a través del uso del vestuario escénico, no está condicionado en sus respuestas por razones de género o experiencia profesional. Sin embargo, en cuanto al hecho de que la interpretación del alumnado cambie en función de que usen ropa de ensayo o vestuario escénico, esta idea se potencia cuanta más experiencia profesional tenga el profesorado.

En relación al Objetivo 6:

Se llega al término de que los bailarines-BNE, así como los coreógrafos y profesionales, estiman que la indumentaria teatral en el BNE ha evolucionado como consecuencia de los cambios experimentados en el lenguaje de la danza, el desarrollo de la preparación física y la morfología de los bailarines.

Las transformaciones experimentadas en el vestuario de *Grito* y la elección del vestuario de *Alento*, responden a las actuales concepciones contemporáneas de la danza que buscan en el vestuario líneas sencillas, ceñidas al cuerpo y confecciones en tejidos fluidos, que favorezcan y ensalcen el movimiento. En el caso de *Alento,* la relación con la moda que supone el diseño de Teresa Helbig (ACME), significa un paso en la promoción de la danza en comunión con otras artes.

Respecto al vestuario de *Sorolla* se utilizan los fondos del BNE reutilizándose o transformándose, aunque aportando innovaciones mediante serigrafías o dibujos sobre

la tela. Igualmente, se construye vestuario para determinados números, con técnicas novedosas que aportan frescura a las piezas tradicionales.

En lo que se refiere a *El Sombrero de Tres Picos*, el vestuario permanece en todas sus reposiciones por el valor histórico y artístico de los figurines, y la escenografía diseñados por Picasso. La indumentaria en este caso adquiere un carácter protagonista de la puesta en escena y se convierte en un reclamo para el público de cualquier época.

En relación al Objetivo 7:

De los datos obtenidos se deduce que la colaboración entre la danza y la moda es más apreciada por los bailarines-BNE que por el profesorado-CPDA, aunque ambos colectivos valoran positivamente esta cooperación. El género y la experiencia profesional no condicionan las respuestas en ambos casos.

Por su parte, los coreógrafos y bailarines de prestigio consideran muy interesante la vinculación entre danza y moda para la promoción mutua. Las experiencias llevadas a cabo al respecto han tenido un gran éxito y repercusión mediática, ensalzando la cultura y el patrimonio español.

En relación al Objetivo 8:

En relación a este objetivo, se desprende que el profesorado-CPDA de las especialidades de Danza Clásica y Danza Española, consideran muy importante el estudio del repertorio del BNE en las Enseñanzas Profesionales de Danza. Cuanta mayor experiencia tiene este profesorado, más relevancia le dan a la necesidad de integrar esta materia como asignatura en la Especialidad de Danza Española.

El profesorado-CPDA es conocedor de las obras *Alento, Sorolla, Grito* y *El Sombrero de Tres Picos* del BNE. Sin embargo, en pocas ocasiones se inspiran en el diseño de vestuario de estas obras para la creación del mismo en la asignatura de Talleres Coreográficos.

El profesorado-CPDA tiene un gran conocimiento de la obra *El Sombrero de Tres Picos,* coreografiada por Antonio Ruiz Soler y con diseños de vestuario de Picasso, al ser una obra emblemática dentro de la historia de la Danza, en general, y de la Danza Española, en particular.

CAPÍTULO 6. LIMITACIONES, PROSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN, APORTACIONES Y PRODUCCIÓN CIENTÍFICA

CAPÍTULO 6. LIMITACIONES, PROSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN, APORTACIONES Y PRODUCCIÓN CIENTÍFICA

- *Limitaciones*

Los obstáculos más relevantes encontrados en el desarrollo de esta investigación han sido:

- El profesorado-CPDA, en general, se muestra reticente a participar en investigaciones. Por tanto, una limitación encontrada ha sido la obtención de datos a través de cuestionarios en los Conservatorios Profesionales de Danza. Además, la escasa representación de profesorado masculino en los mismos dificulta el análisis en función del género.

- Para la toma de datos en regiduría de vestuario del BNE, realización de entrevistas y encuestas, asistencia a las representaciones de las obras seleccionadas, a museos y otros eventos vinculados al estudio, hemos tenido que desplazarnos a Madrid, Salamanca, Almería, Ordes (La Coruña), Sevilla, Málaga y París. Todo ello ha supuesto tiempo, permisos profesionales y gastos. Y también, contactos personales para acceder a instituciones y personas destacadas en el ámbito de la danza.

- Cabe enumerar como una limitación el hecho de que no existan estudios previos similares acerca de la indumentaria escénica en la danza en los ámbitos profesional y educativo, por lo que ha sido difícil relacionar nuestro trabajo con otros afines en el desarrollo de la discusión.

- *Prospectivas de Investigación*

Tras la realización de este estudio proponemos otros derivados de los hallazgos y limitaciones encontrados, tales como:

- Estudiar en la población escolar, en edades comprendidas entre los 6 y 12 años, las causas por los que los niños no sienten motivación hacia los estudios de danza. Tras identificarlas, el objetivo sería promocionar y divulgar, desde la Administración pública, la danza para el género masculino, con el propósito de

evitar los estereotipos de género asociados a la misma e intentar aumentar la presencia masculina en los Conservatorios de danza.

- Revisar el currículo de Danza Española en las Enseñanzas Profesionales de Danza de Andalucía atendiendo a la necesidad de incluir contenidos vinculados a la indumentaria y sobre el repertorio del BNE.

- Realizar un estudio comparativo sobre cómo afronta el proceso creativo el profesorado en la asignatura *Talleres Coreográficos,* en los Enseñanza Profesionales de Danza, con estudios anteriores a la LOGSE y el que tiene estudios Superiores en los que se incluye la especialidad de Coreografía.

- Analizar las colaboraciones entre la moda y la danza a lo largo de la historia, así como la influencia que han ejercido en todas las artes y la vida cotidiana.

- Estudiar el impacto del vestuario en la asignatura de *Interpretación* en las Enseñanzas Profesionales de Danza como elemento facilitador en la expresión corporal y caracterización del personaje.

- *Aportaciones*

Tras finalizar este trabajo, hemos considerado aportar, desde nuestra humilde opinión, algunas sugerencias.

Sugerencias a los estudios de Danza Española en las Enseñanzas Profesionales de Danza de Andalucía:

- Se propone dotar a los CPDA de unas partidas presupuestarias (dentro de los gastos de funcionamiento), para poder adquirir vestuario escénico e ir conformando unos fondos de vestuario adecuados a las diferentes asignaturas y Especialidades de danza. De igual forma debería haber un responsable de inventariar y controlar el vestuario, y de implantar los procedimientos de guardarropía apropiados para el mantenimiento y conservación de los mismos. Esta persona podría ser una persona ajena al profesorado contratada para estas funciones, como ya se hace en algunos Conservatorios de la Comunidad de Madrid. Sería interesante conseguir estos fondos de vestuario con el fin de que

el gasto en indumentaria no repercuta en las familias y así las necesidades escénicas no se vean limitadas por motivos económicos particulares.

- Realizar y publicar cuadernos didácticos de la obra *El Sombrero de Tres Picos*, para las Enseñanzas Básicas de Danza, con el fin de acercar esta obra histórica para la Danza Española a este alumnado. Esta idea podría iniciar una colección de cuadernos sobre obras del BNE.
- Se propone realizar una colaboración permanente con las Escuelas de Arte dependientes de la Junta de Andalucía, con el fin de que el alumnado de *moda, arte textil, etc.,* elaborase el vestuario de los *Talleres Coreográficos* de los CPDA, siempre en el marco de una cooperación consensuada, incluso planificada como *Proyecto de Innovación Educativa.* Siendo un objetivo básico en estas enseñanzas la confluencia con otras disciplinas artísticas, se consideraría preponderante la colaboración entre estos centros a través de un proyecto escénico común. Este tipo de actividades darían relevancia a los sectores implicados y enriquecerían tanto la labor docente como los horizontes artísticos en los que se mueve el alumnado, solucionando el problema de vestuario de los CPDA.
- Se propone la utilización del material recopilado en esta tesis para la elaboración de algunos capítulos del temario de las oposiciones al cuerpo de profesores y catedráticos de Danza Española, al no existir temarios publicados al respecto.
- Se sugiere la elaboración de unas fichas didácticas del vestuario de las diferentes provincias andaluzas, para escolares de Educación Primaria y Secundaria, en las asignaturas de Educación Física y Educación Musical, con el fin de promocionar el folclore y la cultura andaluza.

Sugerencias a los responsables del INAEM:

- Se propone la creación de un *Museo Nacional del Traje Escénico* para ensalzar el valor del vestuario del BNE como patrimonio cultural. Se podría poner como ejemplo el *CNCS/Moulins, Francia: Centro Nacional del Traje de Escena.* Este museo es el único en el mundo dedicado por completo al traje de escena, dándole a éste un tratamiento de obra de arte y de bien cultural. En él se atesoran piezas de gran valor por al bailarín o actor que las llevó, por el prestigio de su diseñador o bien por la importancia de la compañía o de los autores de la obra. Sería muy necesario en nuestro país un

centro de estas características dada la gran cantidad de producción escénica de incalculable valor histórico que se posee.

- *Producción Científica*

Para finalizar se relaciona la producción científica de artículos elaborados para la difusión de este trabajo de investigación.

Para revistas indexadas en Scopus:

- *La funcionalidad de la indumentaria en las actividades físicas artístico-expresivas de danza en España. Estudio comparativo entre diferentes niveles de tecnificación.* Artículo publicado en la revista *Retos,* Número 36 (2019), pp. 402-410.
- *El traje escénico en la Danza Española: importancia y simbolismo.* Artículo *en revisión* en la Revista de Humanidades de la UNED de Sevilla.

Otros

- *Danza Española y Moda: la semiótica de la indumentaria a escena.* Comunicación presentada en el "VI Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: danza y comunicación" (Universidad de Málaga). Pendiente de publicación en las actas del Congreso.

- *El Sombrero de Tres Picos en el Ballet Nacional de España a través del sincretismo de la indumentaria escénica.* Comunicación aceptada para ser presentada en el Congreso "Repensar "El sombrero de tres picos" cien años después" (UGR), que se celebrará en Granada del 3 al 5 de julio de 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

Abad- Zardoya, C. (2011). El sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad. *Emblemata, 17,* 37-59.

ACME (2009).*Geografía de la moda española.* Madrid, España: Editado por ACME.

Adshead, J. (1999). La descripción de los componentes de una coreografía. En *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (46-68). Valencia. Ministerio de Educación y Cultura.

Águila, C., & López, J. J. (2019). Cuerpo, corporeidad y educación: una mirada reflexiva desde la Educación Física. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 35*, 413-421. Recuperado de https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/62035.

Aguilar, S., & Barroso, J. (2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación educativa. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación, 47,* 73-88.Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36841180005.

Alba, I. M. (2015). *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926).* Universidad de Málaga.

Algar, L. (2012). Imagen proyectada de la danza española escénica por el Ballet Nacional de España a través de la representación del cuerpo. En *La investigación en Danza en España, 2012* (pp.293-300). Valencia: Editorial Malali S.L.

Algar, L. (2015). *La Danza Española Escénica, un oficio artístico: 1940-1990.*Universidad de Málaga.

Álvarez, A., Ignacio, J. & González, M. J (Ed.). (1998). *Ritmo para el espacio. Los Compositores españoles y el ballet en el Siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

Alvira, F. (1996). Diseños de investigación social: criterios operativos. En M. García Ferrando, J. Ibáñez y F. Alvira (Eds.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Ed. Alianza.

Amorós, A. (2003). La Danza Española como patrimonio cultural. En Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ed.), *Ballet Nacional de España, 25 años* (pp. 11-13). Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones.

Arcas, A.M. (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor Brujo al Retablo de Maese Pedro*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

Arranz Del Barrio, A.A (2016). Procesos metodológicos para la puesta en escena del repertorio tradicional en la Danza Española del Género Escénico. En *La investigación en Danza en España, 2016* (pp.107-112). Valencia: Editorial Malali S.L.

Atencia, L. (2015). Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá,* (12)*,* 139-152.

Auclair, M. (2018). Picasso & Les Ballets Russes, la peinture au service de la danse ou la peinture qui danse? En *Picasso & la danse* (pp.46-71). París: Bibliotèque Nationale de France.

B

Baena, A. (2008). *Análisis del perfil sociodemográfico y deportivo de los competidores de raids de aventura en España.* Universidad de Granada.

Baena-Extremera, A., & Granero-Gallegos, A. (2015). Versión española del Sport Satisfaction Instrument (SSI) adaptado al aprendizaje de la Educación Física bilingüe en inglés. *Porta Linguarum, 24,* 63-76.

Barrios, M.J. (2014).*La representación de la Danza Española en el cine español durante el Franquismo (1960-1969): el caso de la Danza Estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico.* Universidad de Málaga.

Barthes, R. (1967). *Sistema de la moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Bennahum, N.D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española.* Barcelona: Global RhythmPress, S.L.

Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla y Fundación Machado (Ed.). (1988). *G. Doré y Ch. Davillier. Danzas Españolas.* Sevilla: Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado.

Blake, Y. (2009). El Sombrero de Tres Picos-Dalí. En *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 197-198.

Blas, J. (1995). Hacia la historia del baile flamenco. *La Caña de Flamenco, 12*, 5-23.

Blas, J. (1995). Antonio el dios del baile. *La Caña de Flamenco, 12*, 39-46.

Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Borrul, T. (1940). *La danza española.* Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.

Burrel, V.M. (2003). El Ballet Nacional, 25 años de danza. En Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ed.), *Ballet Nacional de España, 25 años* (pp. 15-25). Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones.

C

Cairón, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile.* Madrid. Edición facsímil, (ed. 2012), Valladolid.

Calabug, F., & Crespo, J. (2009). Uso del método Delphi para la elaboración de una medida de la calidad percibida de los espectadores de eventos deportivos. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 16,* 21-25.

Campo–Redondo, M., & Labarca, C. (2009). La teoría fundamentada en el estudio empírico de las representaciones sociales: un caso sobre el rol orientador del docente. *Opción, 25* (60). Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872009000300004&script=sci arttext.

Castañeda, M.B., Cabrera A.F., Navarro Y., & De Vries W. (2010). *Procesamiento de datos y análisis estadísticos utilizando SPSS: un libro práctico para investigadores y administradores educativos.* Porto Alegre: Edipucrs.

Colomé, D. (2007). *Pensar la danza.* Madrid: Turner Publicaciones S.L.

Comba, M. (1977). *Trajes regionales españoles.* Madrid: Ediciones Velázquez.

Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. 32ª Asamblea general de la UNESCO, París. (2003).

Cruces, C. (2012). El flamenco. En Agudo, A y Moreno, I, (Co), *Expresiones culturales andaluzas* (pp.221-281). Sevilla: Aconcagua Libros.

Cubeiro, A (2015). *Vestir el cuerpo en escena: reflexiones sobre el vestuario teatral.* Recuperado de https://www.academia.edu/

D

Decreto 240/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de danza en Andalucía, BOJA nº 182 de 14 de septiembre de 2007.

De Pedro, C. (2015, 25 de julio). "Sorolla", Ballet Nacional de España en Barcelona. *Danza Ballet.* Recuperado de http://www.danzaballet.com/sorolla-ballet-nacional-de-espana-en-barcelona/

De Simone, L. (2012). La Moda. Hacia una comprensión de la sociedad de consumo en la ciudad moderna. En Márquez, F. (Ed.), *Las ciudades de Georg Simmel. Lecturas contemporáneas* (pp.97-114). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

De Sousa, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España.* Madrid: Istmo S.A.

De Udaeta, J. (1989). *La castañuela española*. Barcelona: Serbal.

Declaración de Helsinki de la Asamblea Médica Mundial. "Principios éticos para las investigaciones médicas en seres humanos".64ª Asamblea General, Fortaleza, Brasil. (2013).

Denzin, N. K. (1970). *Sociological Methods: a Source Book*. Chicago. Aldin Publishing Company.

Del Río Orozco, C. (1993). *Apuntes sobre la Danza Española*. Córdoba: Edita Carmen del Río Orozco.

Díaz, F. (1999). La danza en España. Rango Universitario. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete,* (14), 125-136.

Díaz, J. (1996). *El traje en Andalucía. Estampas del Siglo XIX.* Sevilla: Fundación Machado.

Domínguez-Lara, S.A.D., & Merino-Soto, C.M. (2015). ¿Por qué es importante reportar los intervalos de confianza del coeficiente alfa de Cronbach? *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 13* (2), 1326-1328.

Doré, G.; Davillier C. (1988 reedición): *Viaje por España II*. Madrid. Ediciones Grech.

E

Eco, U. (1980). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.

Eco, U. (1986). *La estructura de lo ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica general.* Barcelona: Editorial Lumen.

Elle (2018, Abril). En la mejor compañía. *Elle.* (379), pp.142-147.

Espada, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Esteban Sanz Editorial.

F

Fast, J. (1995). *El lenguaje del cuerpo.* Madrid: Biblioteca Fundamental Año Cero.

Fernández-Fígares, M.D. (1990). Trajes y bailes de nuestra Tierra. Granada: Edita Periódico Ideal.

Franco, F. (2007). *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda.

Fuentes-Guío, P. (1990). *Antonio, la verdad de su vida*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Fundación Antonio Gades (2005). *Antonio Gades.* Iberoautor Promociones Culturales, SRL.

Fundación Juan March (1993). *Picasso. El sombrero de Tres Picos.* Madrid : Fundación Juan March.

G

Gallego-Coín, B. (2015, 5 de julio). Lo nuestro en lo más alto. *Granada hoy,* pp.44-45

García, M. (2000). La encuesta. En García Ferrando M., Ibáñez J., & Alvira F. (Ed.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación* (pp.167-201). Madrid: Ed. Alianza.

García, M.J. (2009). Regiduría de vestuario del Ballet Nacional de España. En *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 56-59.

García- Márquez, V. (1993). Picasso, Falla y Massine: un trío histórico. En *Picasso El Sombrero de Tres Picos* (pp.11-20). Madrid: Fundación Juan March.

Giraldo, P. (2014). El dulce momento del Ballet Nacional de España. *Shangay.com*. (460), pp.16-17).

Gladstone, V. News: National Ballet of Spain. *Dance Magazine*. *72*(2), 44-45.

Glamour (2015, Noviembre). Hechizados por la danza. *Glamour.* (157), pp.230-237.

González, C. (2014). *A indumentaria tradicional Galega. O traxe femenino.* Orense: Deputación Ourense.

Grut, M. (2002). *The Bolero School.* Toronto, Canadá: Dance Books.

Gutiérrez, M., & Oña, A. (2005). *Metodología en las ciencias del deporte*. Madrid: Ed. Síntesis.

H

Hellín, I. (2016). *La danza española y la narrativa escénica.* Madrid: Publicaciones de la ADE, Serie: Teoría y práctica del Teatro, nº 40.

Hellín, I. (Diciembre 2016). El concepto de "repertorio" en la Danza Española (flamenco): propuesta teórica. *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá, 13,* 218-219.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación.* México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana.

Herranz, C. (2018). La herencia del pasado. En *Iconos de estilo.* Madrid: Museo del Traje, p.85.

Herrera, M.L. (1984). *Trajes y bailes de España.* León, España: Editorial Everest, S.A.

Hollander, A. (1978). *Seeing through clothes.* New York: Avon Books.

Huidobro, A. (2016). *Bailando un Tesoro.* Madrid: Ballet Nacional de España. INAEM.

I

Ibáñez, D. (2016). *Motivación, Autoconcepto Físico, Evaluación de las Competencias Docentes y Posibles Causas de Abandono en las Enseñanzas Básicas de Danza en los Conservatorios Profesionales de Andalucía.* Universidad de Granada.

IBM Knowledge Center, (2018). Estadísticos de tablas cruzadas. Recuperado de https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/es/SSLVMB_22.0.0/com.ibm.spss.statistics.help/spss/base/idh_xtab_statistics.htm.

K

Karapetian, V. (2013). *Reflexiones sobre el discurso del vestir.* Universidad de Palermo. Catálogo de Proyectos de Graduación. Palermo. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1797.pdf.

Knapp, M.L. (1980). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno.* Barcelona: Ediciones Paidos.

L

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación (LOE), BOE nº 106, de 4 de mayo de 2006.

Linares, J. J. (1996). *La Danza Regional. Sus formas y características. Diversidad y colorido. Indumentaria. Similitud y diferencia con otras regiones. Su didáctica como disciplina.* Trabajo presentado en I Congreso Nacional de Danza. (pp. 70-78). Córdoba: Excelentísimo Ayuntamiento de Córdoba.

Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Llonch, N. (2010). La indumentaria como fuente para la didáctica de la historia: problemática y estado de la cuestión. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales, 24,*63-72.

López, L. (2011). El vestido, espacio semiótico. Escrituras de moda en tiempos de cultura audiovisual. Entre el cuerpo, los sentidos y la imagen. *Fórum de Recerca* (16), 319-327. Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77229/fr_2011_24.pdf?sequence=3.

Lorenzo, M. (2016). *El proceso creativo de la danza de Miguel Ángel Berna.* Universidad de Málaga.

Luque, R., & Gómez, A. J. (2015). *Relaciones entre arte y moda: diálogos y juegos de identidad. Desde la alta costura en el vestir, hasta nuestros días.* Universidad de Málaga.

M

Mariemma. (1997): *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española*. Madrid: Edición Fundación Autor.

Marinero, C., & Ruiz M.J. (1992). "La escuela bolera. Coreología". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.

Marinero, C. (2014). Pilar López. Elegancia y sobriedad. *Por la Danza, 104*, 16-17.

Markessinis, A. (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.

Martín, C. (2017). *Análisis de la atención a la diversidad en relación al currículum y las actividades de los profesionales en los Centros de Enseñanza de Danza.* Universidad de Granada.

Martínez, R. M (1999). El traje de flamenca: una aproximación etnológica. *Narria,* (85-88), 37-46.

Martínez, R.M. (2009). *El traje de Flamenca.* Sevilla, España: Editorial Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Marrero, V. (1959): *El enigma de España en la Danza Española*. Madrid: Biblioteca del pensamiento actual.

Matute, R.K. (2017). *La experiencia en interpretación y creación del bailarín en formación, a través de su educación dancística, durante la puesta en escena de una obra de Danza contemporánea. Caso: obra sala de espera.* Universidad de Cuenca, Ecuador.

Mayordomo, M.J. (1999). De la Edad Media al siglo XVIII. En Castalia (Ed), *Historia de los espectáculos en España* (pp. 273-317). Madrid: Editorial Castalia S.A.

Mérida, A. (2015). *Evolución del vestuario escénico en el Ballet Nacional de España.* Manuscrito sin publicar.

Ministerio de Educación y Cultura (1999). *Ballet Nacional de España, 20 años.* Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2003). *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones.

Ministerio de Cultura. (2009). *El vestuario en el Ballet Nacional de España.* Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2013). *Sorolla.* Madrid: INAEM

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2014). *Bailando Sorolla, el BNE, a través del objetivo de David Palacín.* Madrid: INAEM.

Molinari, A. (2015, 5 de julio). El toque flamenco emblema de lo español. *Ideal de Granada,* p. 74.

Montero, A. (2002). *Las enseñanzas de régimen especial en el sistema educativo español.* Málaga: Ediciones Aljibe.

Moreno, M.D. (2015). *Evaluación de la creatividad en Danza: un estudio comparativo del nivel de creatividad motriz en bailarines profesionales de cuatro estilos de danza*. Universidad de Málaga

Moreno, P. (2009). Grito. En *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 120-129.

Museo de Artes y costumbres Populares de Sevilla (coord.), *Lina vistiendo el flamenco,* Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte (catálogo de la exposición celebrada en Sevilla del 9 de mayo de 2013 al 12 de enero de 2014), 2013.

Museo del Traje (coord.), *Iconos de estilo,* Madrid, Acción Cultural Española y Museo del Traje (catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 15 de marzo al 3 de junio de 2018), 2018.

Murga, I. (Noviembre, 2009). Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del Siglo XX. En *Congreso internacional imagen y apariencia, Murcia, España.* Recuperado el 11 de febrero de 2019, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194

Murga, I. (Ed). (2017). *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata.* Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

N

Navarro, J.L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.

Navarro, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco. Volumen 1.* Sevilla: Editorial Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Navarro, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco. Volumen 2.* Sevilla: Editorial Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Navarro, J.C. (2014). *Indumentaria Tradicional y de Usanza de Andalucía. Volumen 1. Introducción Málaga.* Pamplona: Editorial Círculo Rojo.

Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte.

Nommick, Y., & Álvarez, A. (Ed) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM.

O

Orden de 9 de diciembre de 1997, por la que se establece el currículo del grado medio de danza, BOE nº 306 de 23 de diciembre de 1997, p.37.607, 37.608**.**

Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de Danza en Andalucía, BOJA nº 225 de 15 de noviembre de 2007.

Ortega, M. (1988). La Mantilla. En Centro de Documentación de Música de Andalucía (Ed), *II Congreso de Folklore Andaluz* (pp.99-108).Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía.

Osterlind, S.J. (1989). *Constructing Test Items.* Londres: Klwer Academic Publishers.

Otero, J. (1987): *Tratado de bailes*. Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón.

P

Padial, R., Ibáñez, D., Fernández, M., & Ubago, J.L. (2019). Proyecto de baile flamenco: desarrollo motriz y emocional en educación infantil. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 35,* 396-401. Recuperado de https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/63292

Padilla, J.L., González, A., & Pérez, C. (1998). Elaboración del cuestionario. En Rojas A.J, Fernández J.S y Pérez C., *Investigar mediante encuestas. Fundamentos teóricos y aspectos prácticos* (pp. 115-140). Madrid: Ed. Alianza.

Paris, C., & Bayo, J. (1997): *Diccionario Biográfico de la Danza*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pelletteri, O. (Ed.). (1996). *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano.* Buenos Aires: Editorial Galerna.

Peña de Hornos, V., & Vicente, G. (2019). Danza en educación infantil: opinión de docentes. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 36*, 239-244. Recuperado de https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/69716.

Pericet, E. (1988/1990). "La influencia andaluza en la escuela bolera". *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional*. Granada: Centro de documentación musical de Andalucía.

Piovesan, I. (2018). Picasso & L'Opera de París. En *Picasso & la danse* (pp.78-107). París: Bibliotèque Nationale de France.

Plaza, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Madrid: Editores Arambel.

Plaza, R. (2018). Marie Guy-Stéphan y el Jaleo de Jerez. Un daguerrotipo de baile español. *Archivo español de arte, XCI, 364*, 421-426.

Q

Queralt, M.P. (2005). *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras.* Barcelona. Editorial Lumen.

Quintero, M. (2015). *De vestir des. Repensando el término vestuario.* Recuperado de http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas_2015/eje1/1a.%20Quintero_corregido.pdf.

R

Rabadán, M. (coord.). *Indumentaria Tradicional de España.* Murcia, Federación Española de Agrupaciones de Folklore, (catálogo de indumentaria), 2000.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23ª ed.).* Madrid: RAE.

Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, BOE nº 38 de 13 de febrero de 2007.

Rial, T., & Villanueva, C. (2016). El Flashmob como propuesta de innovación educativa en expresión corporal y danza. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 29*, 126-128. Recuperado de https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/35394

Rivera, E., & Trigueros, C. (2016). *Análisis de datos en investigación cualitativa.* Manuscrito sin publicar.

Robles-Garrote, P., & Rojas, M. D. C. (2015). La validación por juicio de expertos: dos investigaciones cualitativas en Lingüística aplicada. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 18.

Rodríguez, I., & Hernández, M. (2010). *Lenguaje no verbal. Cómo gestionar una comunicación de éxito.* La Coruña: Netbiblo S.L.

Rodríguez, M. (2006). *Manual de creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo*. México: Editorial Trillas.

Rodríguez, R. (2018, Noviembre). Porque yo lo bailo. *Vogue* (368), pp.227-237.

Roqué, M. (2011). *Cncs/Moulins, Francia: Centro Nacional del Traje de Escena.* Recuperado de http://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/download/275082/364205&hl=es&sa=T&oi=gsbgga&ct=res&cd=0&ei=c53HWcn4BJTCjAHx8qlY&scisig=AAGBfm3YFl12HHHRTmrQH9PK75wKCr3_nA.

Rojas, A.J., Fernández J.S., & Pérez C. (1998). *Investigar mediante encuestas. Fundamentos teóricos y aspectos prácticos.* Madrid: Ed. Síntesis.

Roldán, M. S. (2017). *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev.* Madrid: Editorial Síntesis.

Ros, F. (2016). La conservación del patrimonio dancístico en el Ballet Nacional de España: 1978-2016. En Malali (Ed.). *La investigación en danza en España, 2016* (pp.145-156). Valencia: Editorial Malali.

S

Salas, R. (1996). *La Escuela Bolera: su aparición, trayectoria y conservación. Su presencia en las escuelas. Analogía con otras formas. La base clásica.* Trabajo presentado en I Congreso Nacional de Danza. (pp. 41-54). Córdoba: Excelentísimo Ayuntamiento de Córdoba.

Salas, R. (2009). El traje de danza español, su génesis y transformación. *Dressed to dance.* Conferencia llevada a cabo en, Guggenheim Museum, New York.

Sánchez-Contador, A. (2016). La identidad a través de la moda. *Revista de Humanidades, 29*, 131-152.

Seeling, Ch. (2014). *MODA. 150 años, modistos, diseñadores, marcas.* Potsdam, Alemania: h.f. Ullmann publishing GmbH.

Serrano, M. V. (2003). *La Danza Española. Escuela Bolera conocimiento y aprendizaje*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Sierra, R. (2001). *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios.* Madrid: Ed. Paraninfo Thomson Learning.

Sierra, R. (2007). *Tesis Doctorales y trabajos de investigación científica.* Madrid: Thomson.

Spaan, M. (2006). Test and item specifications development. *Language Assessment Quarterly, 3,* 71-79.

Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Barcelona: Alba Editorial.

Steingress G. (2006). *…Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.

Suárez, C. (2018, Noviembre). Cuerpo de élite. *Telva* (955), pp.79-82

Susaeta (Ed). (2017). *Atlas ilustrado. El vestido.* Madrid: Susaeta Ediciones, S.A.

Z

Zapata, S. (2013). Diseño de vestuario. En Albarza, Cifuentes & García (Ed.), *El diseño teatral. Iluminación, vestuario y escenografía* (pp.37-48). Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

REFERENCIAS DE RECURSOS ELECTRÓNICOS E INTERNET

- **PORTALES Y PÁGINAS WEBS**

Asociación Creadores de Moda de España (2016). creadores.org. Recuperado de http://creadores.org/quienes-somos/

Ballet Nacional de España (2016). balletnacional.mcu.es. Recuperado de http://balletnacional.mcu.es/compania/historia

Sorolla (s.f.). Recuperado de http://balletnacional.mcu.es/temporada/coreografias/sorolla

Oteyza (2018). Recuperado de https://deoteyza.com/category/press/

Conservatorio Profesional de Danza "Reina Sofía" de Granada (2019). Recuperado de https://cpdanzagranada.com/

Conservatorio Profesional de Danza" Kina Jiménez" de Almería (2019). Recuperado de https://www.cpdalmeria.es/conservatorio-danza-almeria/#

Conservatorio Profesional de Danza "Pepa Flores" de Málaga (2019). Recuperado de https://www.cpdmalaga.com/es/

Conservatorio Profesional de Danza "Antonio Ruiz Soler" de Sevilla (2019). Recuperado de https://www.conservatoriodanzasevilla.com/

Conservatorio Profesional de danza "Maribel Gallardo" de Cádiz (2019). Recuperado de https://www.conservatoriodanzacadiz.es/

- **ARTÍCULOS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS DIGITALES**

ACME firma un convenio de colaboración con INAEM (2014, 25 de febrero). Recuperado de http://creadores.org/acme-firma-un-convenio-de-colaboracion- con-inaem/

Baile flamenco, danza española y moda desfilan de la mano en la Fashion Week Madrid 2014 (2014, 23 de septiembre). Recuperado de http://www.globalflamenco.com/2014/09/23/baile-flamenco-danza-espanola-y-moda-desfilan-de-la-mano-en-la-fashion-week-madrid-2014/

Cartelera de Espectáculos. (1981, 6 de mayo). *ABC Sevilla*. Recuperado de http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1981/05/06/077.htm

El Ballet Nacional es Marca España. (2016, 11 de febrero). *ABC* Recuperado de http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-ballet-nacional-marca-espana-201602092030_noticia.html

La dulce armonía de la moda española y las artes escénicas (2015, 1 de febrero). *ABC.* Recuperado de http://www.abc.es/estilo/moda/20150201/abci-cibeles-moda-arte- 201501290908.html

La moda y la danza española se unen para fomentar el 'made in Spain' (2014, 10 de marzo). *La Vanguardia.* Recuperado de http://www.lavanguardia.com/de moda/moda/20140226/54401759930/convenio- moda-danza-apoyar-talento-espanol.html

La Ópera de Roma muestra su archivo artístico, de Piccaso a Valentino (2017, 17 de noviembre). *EFE.* Recuperado de https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-opera-de-roma-muestra-su-archivo- artistico-piccaso-a-valentino/20000009-3441707#

Martín C. &Tapia, I. (2015, 25 de enero). La moda española sube a los escenarios. *EFE ESTILO.* Recuperado de http://www.efeestilo.com/noticia/moda-espanola- escenarios- mbfwm/

Medina, A. (2017, 22 de octubre). Zaguán y Alento, dos formas de entender la danza. *Culturamas.* Recuperado de https://www.culturamas.es/blog/2017/10/22/227256/

Rojo. M. (2013, 11 de junio). Ballet Nacional de España: Sorolla. Recuperado de http://www.danzad.net/profiles/blogs/ballet-nacional-de- espana-sorolla

Ximénez, M. (2014, 26 de febrero). La moda española se une con la danza en un convenio para fomentar su relación. *VOGUE ESPAÑA.* Recuperado de http://www.vogue.es/moda/news/articulos/la-moda-espanola-se-une-con- la-danza-en-un-convenio-de-alianza/19183

Vaudelet en el Ballet Nacional de España (2013, 12 de junio). Recuperado de http://www.madridfashiondream.com/vaudeletbnemataderomadrid/

FUENTES DOCUMENTALES

"Teatros del Canal. BNE. Sorolla." 28-08-2014. [Programa de mano]

"Teatro Auditorio Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes. BNE. Grito y Suite Sevilla". 07-02-2015. [Programa de mano]

"Teatro del Generalife de Granada. BNE. Alento y Zaguán". 04-07-2015. [Programa de mano]

"Teatro de la Maestranza de Sevilla. BNE. Sorolla". 05–03–2016. [Programa de mano]

"Teatro Maestro Padilla de Almería. BNE. Alento y Zaguán". 03-04-2016. [Programa de mano]

"Teatro de la Zarzuela de Madrid. BNE. Homenaje a Antonio Ruiz Soler". 18-06-2016. [Programa de mano]

"Teatro del Generalife de Granada. BNE. Homenaje a Antonio Ruiz Soler". 30-06-2017. [Programa de mano]

"Teatro de la Zarzuela de Madrid. BNE. Gala Homenaje a Marienma". 19-12-2017. [Programa de mano]

"Teatro de la Zarzuela de Madrid. BNE. 40 Aniversario BNE". 08-12-2018. [Programa de mano]

FIGURAS PORTADAS CAPÍTULOS

01. Boceto de traje de torero. Pablo Picasso. Fuente: Musée National Picasso, París.

02. Variante n º 17 de traje de mujer de *Grito.* Pedro Moreno. Fuente: BNE

03. Figurín de *Alento* de Teresa Helbig. Fuente: BNE

04. Salamanca, "La fiesta del pan". Nicolás Vaudelet. Fuente: BNE

05. Figurín de Nicolás Vaudelet para *Sorolla*. Fuente: BNE

06. Figurín de hombre de *Grito*. Pedro Moreno. Fuente: BNE

07. Figurín de mujer de *Grito*. Pedro Moreno. Fuente: BNE

08.Figurín de Jesús Ruiz para *El Loco.* Fuente: BNE

08. Figurín de mujer de *Grito*. Pedro Moreno. Fuente: BNE

09. Figurín para *Negro Goya* de Sonia Grande. Fuente BNE

10. Tercer movimiento mujer, Alento. Teresa Helbig. Fuente: BNE

11. Figurín de Pablo Picasso para *El Sombrero de Tres Picos*. Fuente: Musée National Picasso, París.

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO 1. CONTRATO DE ENTREVISTADOR

Contrato de participación en el proyecto:

Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de "Talleres Coreográficos" en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía

El presente contrato se crea con la finalidad de establecer los compromisos que adquieren las personas que participan en esta investigación. Se establece de mutuo acuerdo y ambas partes, participante y entrevistadora, aceptan y se comprometen a respetar lo que en él se establece:

Por parte de la **entrevistadora:**

- **La entrevistadora** se compromete a facilitar una **transcripción** de las entrevistas realizadas para que el participante pueda **eliminar, matizar o ampliar**lo que en ellas se refleje.
- **La entrevistadora** se compromete, una vez cerrado **el informe final de la investigación,** y antes de proceder a su entrega o posible publicación en una revista de carácter científico, hacer llegar una copia del mismo al participante para que dé su aceptación definitiva. En caso de no estar en total acuerdo con el mismo, la investigadora negociará con el participante los cambios que éste considere deben ser realizados antes de su entrega o publicación.
- **La entrevistadora** se compromete a invitar al entrevistado a la defensa de esta tesis doctoral.

Por parte del **participante:**

- **El participante** se compromete a aportar **información sincera y cierta** durante la entrevista.
- **El participante** es consciente y acepta que la información que aporte pasará a formar **parte de un proyecto de investigación** que se presentará de manera pública (tesis doctoral y artículos de divulgación científica).
- **El participante** se compromete a revisar las entrevistas que le aporte la investigadora en el menor tiempo que le sea posible.

En Granada a_____, de_____, del 2017.

El participante La investigadora

Fdo._____ Fdo._____

ANEXO 2. ENTREVISTA A ANTONIO NAJARRO

En Madrid a 22 de enero de 2016

Buenos días, en primer lugar gracias por ofrecerse a realizar esta entrevista. Su ayuda será de gran utilidad para el estudio que estamos realizando. Tras firmar el convenio de participación, en el mismo conoce el compromiso que ambos, entrevistado y entrevistador, hemos pactado. Como ya sabe, le solicito permiso para grabarla, le pasaré la transcripción de la misma y usted dará su visto bueno al contenido que sólo será utilizado para la investigación

Como le comenté el día que acordamos la entrevista, el tema de la tesis que me ocupa es "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de Talleres coreográficos en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía".

Pertenezco al Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la Línea de investigación de Educación Física y Deportiva

A continuación procederé a presentarle una serie de preguntas de carácter abierto. Las respuestas deben adaptarse a su experiencia, formación y vivencias como coreógrafo y bailarín, así como a su dilatada trayectoria en este ámbito. Le ruego responda con sinceridad, libertad y concreción, a las preguntas aportando la mayor información de interés posible

1. ¿A qué edad comenzó a bailar y a qué edad se dedicó exclusivamente a la danza?
2. ¿Dónde y cómo comenzó usted a bailar?
3. ¿Quiénes le apoyaron en sus inicios como bailarín?
4. ¿Sintió en algún momento rechazo social por dedicarse a la danza?
5. ¿Cuándo y cómo sintió interés por ser coreógrafo y director de un ballet?
6. El hecho de dedicarse a la danza profesionalmente, ¿ha afectado a su vida privada?
7. ¿Es creativo en otras facetas de su vida fuera de la danza?
8. Qué pasos cree que debe seguir alguien que aspire a ser director o coreógrafo de una compañía (centrados en su formación o preparación para el cargo).
9. ¿Qué vivencias le han aportado más en su faceta de creador?
10. ¿Cómo es el proceso de creación de una obra? ¿Existe un plan de trabajo que sigue habitualmente cuando comienza un nuevo proyecto?
11. Cuando recibe el encargo de una coreografía, ¿qué elementos son los que le hacen aceptar dicho trabajo?
12. ¿Cómo es su relación con los bailarines durante el proceso creativo?
13. ¿Qué importancia le concede al vestuario en su obra?
14. ¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario y qué agentes intervienen?
15. ¿Quién tiene el poder de decisión final respecto al vestuario?
16. En el diseño del vestuario ¿usted prima la funcionalidad o la estética?

17. ¿En qué medida el vestuario puede favorecer o dificultar el movimiento del bailarín?
18. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?
19. Cómo bailarín, ¿qué sensaciones le aporta el vestuario? ¿le preocupa su elección y particularidades en cada personaje?
20. ¿Considera como coreógrafo que el bailarín tiene algo que decir respecto al vestuario en cada obra?
21. ¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?
22. -¿Cuáles han sido las colaboraciones con el mundo de la moda durante estos cuatro años de dirección?
23. -En ***Alento*** hay una colaboración con Teresa Helbig como diseñadora de vestuario, hábleme de cómo se produjo ese encuentro y por qué la eligió a ella.
24. En el caso de ***Sorolla*** es importante la colaboración de Franco Dragone como director de escena, dada su trayectoria en la realización de espectáculos de gran formato para Cirque du Soleil, ha supuesto un gran valor añadido para esta obra, ¿cómo consiguió su colaboración?
25. En ***Sorolla*** el vestuario fue diseñado por el francés Nicolás Vaudelet ¿cómo fue su relación con él?, teniendo en cuenta que se utilizaron prendas del fondo de vestuario del BNE con otras nuevas ¿cómo fue el proceso de recuperar vestuario y de crear otro nuevo?
26. -En el caso de ***Grito***, en la reposición que se ha hecho bajo su dirección se ha cambiado el vestuario de las bailarinas respecto al vestuario original, ¿cuál fue el motivo? ¿Ha habido algún cambio más respecto al vestuario original?
27. ¿Cómo llegan los diseños de Picasso para ***El Sombrero de Tres Picos*** que se estrenó el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra, de Londres, por los Ballets Rusos de Serguei Diághilev, con coreografía de Leonide Massine y música de Manuel de Falla, al Ballet Nacional de España**?**
28. **¿**Utilizará estos diseños para la reposición de dicha obra con coreografía de Antonio Ruiz Soler?
29. Por favor haga las apreciaciones o valoraciones que considere relevantes respecto al vestuario en *Grito*, *Alento,* o *Sorolla* que no se hayan reflejado en esta entrevista

Hemos concluido la entrevista. Muchas gracias por su tiempo, amabilidad e imprescindible aportación a esta investigación sobre la danza.

ANEXO 3. ENTREVISTA A RUBÉN OLMO

ENTREVISTA

En a de 2017

Buenos días, en primer lugar gracias por ofrecerse a realizar esta entrevista. Su ayuda será de gran utilidad para el estudio que estamos realizando. Tras firmar el convenio de participación en el mismo conoce el compromiso que ambos, entrevistado y entrevistador, hemos pactado. Como ya sabe, le solicito permiso para grabarla, le pasaré la transcripción de la misma y usted dará su visto bueno al contenido que sólo será utilizado para la investigación

Como le comenté el día que acordamos la entrevista, el tema de la tesis que me ocupa es "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de Talleres coreográficos en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía."

Pertenezco al Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la Línea de investigación de Educación Física y Deportiva

A continuación procederé a presentarle una serie de preguntas de carácter abierto. Las respuestas deben adaptarse a su experiencia, formación y vivencias como coreógrafo y bailarín, así como a su dilatada trayectoria en este ámbito. Le ruego responda con sinceridad, libertad y concreción a las preguntas aportando la mayor información de interés posible

1. ¿A qué edad, dónde y cómo comenzó usted a bailar?
2. ¿Quiénes le apoyaron en sus inicios como bailarín?
3. ¿Sintió en algún momento rechazo social por dedicarse a la danza?
4. ¿A qué edad se dedicó profesionalmente a la danza?
5. ¿Cuándo y cómo sintió interés por ser coreógrafo y director de un ballet?
6. El hecho de dedicarse a la danza profesionalmente, ¿ha afectado a su vida privada?
7. ¿Es creativo en otras facetas de su vida fuera de la danza?
8. Qué pasos cree que debe seguir alguien que aspire a ser director o coreógrafo de una compañía (centrados en su formación o preparación para el cargo).
9. ¿Qué vivencias le han aportado más en su faceta de creador?
10. ¿Cómo es el proceso de creación de una obra? ¿Existe un plan de trabajo que sigue habitualmente cuando comienza un nuevo proyecto?
11. .Cuando recibe el encargo de una coreografía, ¿qué elementos son los que le hacen aceptar dicho trabajo?
12. ¿Cómo es su relación con los bailarines durante el proceso creativo?
13. ¿Qué importancia le concede al vestuario en su obra?
14. ¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario y qué agentes intervienen?

15. ¿Quién tiene el poder de decisión final respecto al vestuario?
16. En el diseño del vestuario ¿usted prima la funcionalidad o la estética?
17. ¿Cree que el vestuario debe estar totalmente supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines o que, en ocasiones, se debe priorizar un vestuario concreto en detrimento del movimiento?
18. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?
19. Cómo bailarín, ¿qué sensaciones le aporta el vestuario? ¿le preocupa su elección y particularidades en cada personaje?
20. ¿Cree o considera que la evolución de la preparación física y morfología corporal de los bailarines ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE?
21. ¿Considera como coreógrafo que el bailarín tiene algo que decir respecto al vestuario en cada obra?
22. ¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?
23. ¿Qué importancia da a las redes sociales y a los medios de comunicación para dar a conocer su obra?
24. ¿Alentaría el estudio de las obras de repertorio del BNE en los Conservatorios Profesionales y Superiores de Danza?

Por favor haga las apreciaciones o valoraciones que considere relevantes respecto al tema del vestuario en los procesos creativos de las obras coreográficas.

Hemos concluido la entrevista. Muchas gracias por su tiempo, amabilidad e imprescindible aportación a esta investigación sobre la danza.

ANEXO 4. ENTREVISTA A ANTONIO CANALES

ENTREVISTA

En Granada a 18 de enero de 2016

Buenos días, en primer lugar gracias por ofrecerse a realizar esta entrevista. Su ayuda será de gran utilidad para el estudio que estamos realizando. Tras firmar el convenio de participación en el mismo conoce el compromiso que ambos, entrevistado y entrevistador, hemos pactado. Como ya sabe, le solicito permiso para grabarla, le pasaré la transcripción de la misma y usted dará su visto bueno al contenido que sólo será utilizado para la investigación.

Como le comenté el día que acordamos la entrevista, el tema de la tesis que me ocupa es "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de Talleres coreográficos en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía."

Pertenezco al Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la Línea de investigación de Educación Física y Deportiva

A continuación procederé a presentarle una serie de preguntas de carácter abierto. Las respuestas deben adaptarse a su experiencia, formación y vivencias como coreógrafo y bailarín, así como a su dilatada trayectoria en este ámbito. Le ruego responda con sinceridad, libertad y concreción, a las preguntas aportando la mayor información de interés posible

1. ¿A qué edad comenzó a bailar y a qué edad se dedicó exclusivamente a la danza?
2. ¿Dónde y cómo comenzó usted a bailar?
3. ¿Quiénes le apoyaron en sus inicios como bailarín?
4. ¿Sintió en algún momento rechazo social por dedicarse a la danza?
5. ¿Cuándo y cómo sintió interés por ser coreógrafo y director de un ballet?
6. El hecho de dedicarse a la danza profesionalmente, ¿ha afectado a su vida privada?
7. ¿Es creativo en otras facetas de su vida fuera de la danza?
8. Qué pasos cree que debe seguir alguien que aspire a ser director o coreógrafo de una compañía (centrados en su formación o preparación para el cargo).
9. ¿Qué vivencias le han aportado más en su faceta de creador?
10. ¿Cómo es el proceso de creación de una obra? ¿Existe un plan de trabajo que sigue habitualmente cuando comienza un nuevo proyecto?
11. .Cuando recibe el encargo de una coreografía, ¿qué elementos son los que le hacen aceptar dicho trabajo?
12. ¿Cómo es su relación con los bailarines durante el proceso creativo?
13. ¿Qué importancia le concede al vestuario en su obra?

14. ¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario y quienes intervienen en el mismo?
15. ¿Quién tiene el poder de decisión final respecto al vestuario?
16. En el diseño del vestuario ¿usted prima la funcionalidad o la estética?
17. ¿Cree que el vestuario debe estar totalmente supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines o que, en ocasiones, se debe priorizar un vestuario concreto en detrimento del movimiento?
18. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?
19. Cómo bailarín, ¿qué sensaciones le aporta el vestuario? ¿le preocupa su elección y particularidades en cada personaje?
20. ¿Considera como coreógrafo que el bailarín tiene algo que decir respecto al vestuario en cada obra?
21. ¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?

En el caso de ***Grito***:

- ¿En qué se inspiró para crear ***Grito***?
- ¿Cómo se eligió el vestuario para la obra? ¿Quiénes participaron?
- ¿Ha preguntado, o sabe, qué opinan los bailarines del vestuario que utilizan en esta obra?
- ¿Por qué eligió a Pedro Moreno para el diseño de figurines?
- ¿Cuál ha sido su papel en la reposición que ha realizado en la actualidad el BNE?
- En la reposición que se ha hecho en la actualidad se ha cambiado el vestuario de las bailarinas respecto al vestuario original, ¿cuál ha sido el motivo?
- ¿Ha habido algún cambio más respecto a la obra original de 1997?
- Por favor haga las apreciaciones o valoraciones que considere relevantes respecto al vestuario en ***Grito*** que no se hayan reflejado en esta entrevista.

Hemos concluido la entrevista. Muchas gracias por su tiempo, amabilidad e imprescindible aportación a esta investigación sobre la danza.

ANEXO 5. ENTREVISTA A PACITA TOMÁS

ENTREVISTA

En a de 2017

Buenos días, en primer lugar gracias por ofrecerse a realizar esta entrevista. Su ayuda será de gran utilidad para el estudio que estamos realizando. Tras firmar el convenio de participación en el mismo conoce el compromiso que ambos, entrevistado y entrevistador, hemos pactado. Como ya sabe, le solicito permiso para grabarla, le pasaré la transcripción de la misma y usted dará su visto bueno al contenido que sólo será utilizado para la investigación

Como le comenté el día que acordamos la entrevista, el tema de la tesis que me ocupa es "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de Talleres coreográficos en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía."

Pertenezco al Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la Línea de investigación de Educación Física y Deportiva

A continuación procederé a presentarle una serie de preguntas de carácter abierto. Las respuestas deben adaptarse a su experiencia, formación y vivencias como coreógrafo y bailarín, así como a su dilatada trayectoria en este ámbito. Le ruego responda con sinceridad, libertad y concreción a las preguntas aportando la mayor información de interés posible

1. **¿**A qué edad comenzó usted a bailar?
2. ¿Dónde y cómo comenzó usted a bailar?
3. ¿Quiénes le apoyaron en sus inicios como bailarina?
4. ¿Sintió en algún momento rechazo social por dedicarse a la danza?
5. ¿A qué edad se dedicó profesionalmente a la danza?
6. El hecho de dedicarse a la danza profesionalmente, ¿ha afectado a su vida privada?
7. ¿Es creativa en otras facetas de su vida fuera de la danza?
8. ¿Qué importancia concedía al vestuario en sus actuaciones?
9. En su época, ¿quién diseñaba los trajes para las actuaciones?
10. ¿Quién elaboraba los trajes?
11. ¿Quién los mantenía en buen estado?

12. ¿Quién se encargaba del transporte y puesta a punto para cada actuación?

13. ¿Qué faceta le ha aportado más como intérprete o creadora? ¿Usted ha creado coreografías?

14. ¿Usted opinaba sobre el vestuario que utilizaba en las actuaciones?

15. Como bailarina ¿qué cree usted que debe primar en el vestuario, la funcionalidad o la estética?

16. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes? Y ¿Qué diferencia hay entre los tejidos que se usaban en su época para confeccionar los trajes de baile y los tejidos que se usan ahora?

17. ¿Qué diferencia hay entre la forma de bailar en su época y la forma en que se baila en la actualidad?

18. ¿Qué diferencias aprecia en los complementos que se usaban con los trajes, respecto a la actualidad?

19. Señale las diferencias que aprecia entre su época y la actualidad en los siguientes aspectos:

-Escenografía.

-Iluminación.

-Uso de colores en vestuario.

-Formas de los trajes.

-Comportamiento del público.

-Peinados.

-Uso de músicas.

20. ¿Ha coreografiado usted algún espectáculo?

21. ¿Qué características debe tener un buen coreógrafo?

22. ¿Qué características debe tener un buen maestro de danza?

23. ¿Observa diferencias entre la forma de dar clase en su época y ahora?

24. ¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?

25. ¿Qué importancia da a las redes sociales y a los medios de comunicación para dar a conocer la danza española?

26. Por favor haga las apreciaciones o valoraciones que considere relevantes.

ANEXO 6. ENTREVISTA A JUAN MATA

ENTREVISTA

En a de 2017

Buenos días, en primer lugar gracias por ofrecerse a realizar esta entrevista. Su ayuda será de gran utilidad para el estudio que estamos realizando. Tras firmar el convenio de participación en el mismo conoce el compromiso que ambos, entrevistado y entrevistador, hemos pactado. Como ya sabe, le solicito permiso para grabarla, le pasaré la transcripción de la misma y usted dará su visto bueno al contenido que sólo será utilizado para la investigación

Como le comenté el día que acordamos la entrevista, el tema de la tesis que me ocupa es "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de Talleres coreográficos en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía."

Pertenezco al Programa de Doctorado de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, en la Línea de investigación de Educación Física y Deportiva

A continuación procederé a presentarle una serie de preguntas de carácter abierto. Las respuestas deben adaptarse a su experiencia, formación y vivencias como coreógrafo y bailarín, así como a su dilatada trayectoria en este ámbito. Le ruego responda con sinceridad, libertad y concreción a las preguntas aportando la mayor información de interés posible

30. ¿Dónde y cómo comenzó usted a bailar y a qué edad?
31. ¿Quiénes le apoyaron en sus inicios como bailarín?
32. ¿Sintió en algún momento rechazo social por dedicarse a la danza?
33. ¿A qué edad se dedicó profesionalmente a la danza?
34. ¿En qué momento entró a formar parte del Ballet Nacional Español?
35. El hecho de dedicarse a la danza profesionalmente, ¿ha afectado a su vida privada?
36. ¿Es creativo en otras facetas de su vida fuera de la danza?
37. ¿Qué importancia le concede al vestuario en las obras de danza española?
38. ¿Cree que el vestuario debe estar totalmente supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines o que, en ocasiones, se debe priorizar un vestuario concreto en detrimento del movimiento?
39. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?
40. Cómo bailarín, ¿qué sensaciones le aporta el vestuario? ¿le preocupa su elección y particularidades en cada personaje?
41. ¿Cree o considera que la evolución de la preparación física y morfología corporal de los bailarines ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE?
42. ¿Qué opina de la relación entre el vestuario en la danza y la moda?

43. ¿Qué importancia da a las redes sociales y a los medios de comunicación para dar a conocer la Danza Española?
44. ¿Alentaría el estudio de las obras de repertorio del BNE en los Conservatorios Profesionales y Superiores de Danza?
    - En el caso de ***El Sombrero de Tres Picos*** de Antonio Ruiz Soler repuesto por el Ballet Nacional Español en 1981, bajo su dirección, ¿cómo llegan los diseños de Picasso para *El Sombrero de Tres Picos* que se estrenó el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra, de Londres, por los Ballets Rusos de Serguei Diághilev, al Ballet Nacional Español? ¿Sabe usted donde están los originales de dichos diseños?
    - ¿Quién diseñó el vestuario de El Sombrero de Tres Picos de Antonio Ruiz Soler para su estreno en 1958 en festival de Granada?
    - ¿Qué elenco vistió estos diseños en *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio Ruiz Soler, cuando se realizó en el Ballet Nacional Español en 1981?
    - ¿Qué repercusión cree usted que tiene para una obra el que el vestuario haya sido diseñado por Picasso?
    - ¿Qué sensaciones le proporcionaba el bailar con estos diseños a la hora de interpretar el personaje de *El Molinero*?

Por favor haga las apreciaciones o valoraciones que considere relevantes respecto al vestuario de El Sombrero de Tres Picos, que no se hayan reflejado en esta entrevista.

Hemos concluido la entrevista. Muchas gracias por su tiempo, amabilidad e imprescindible aportación a esta investigación sobre la danza.

ANEXO 7.CUESTIONARIO PARA BAILARINES-BNE

13/10/2017 CUESTIONARIO BAILARINES BNE

CUESTIONARIO BAILARINES BNE

Estimado/a bailarín/a del BNE:
Este cuestionario es anónimo , confidencial y forma parte del trabajo de investigación de la Tesis Doctoral de Rosa Suárez cuyo título es: "ANÁLISIS DE LA EVOLUCIÓN DEL VESTUARIO TEATRAL DEL BNE EN LA ESTÉTICA Y FUNCIONALIDAD DEL LENGUAJE CORPORAL. PARALELISMO CON EL EMPLEO DEL VESTUARIO EN LA ASIGNATURA DE TALLERES COREOGRÁFICOS EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES DE DANZA DE ANDALUCÍA".

Estamos analizando cuatro obras del BNE: "Grito", "Sorolla", "Alento" y "El Sombrero de Tres Picos". Necesitamos su ayuda para que nos aporte la perspectiva del bailarín en el uso del vestuario en dichas obras.

Agradeciendo de antemano su colaboración, reciba un cordial saludo:
Rosa Suárez.

*Obligatorio

1. **1. Sexo:**
   Marca solo un óvalo.
   - Hombre
   - Mujer

2. **2. Edad:**
   Marca solo un óvalo.
   - Entre 18 y 25 años.
   - Entre 25 y 30 años.
   - Entre 30 y 35 años.
   - Entre 35 y 40 años.
   - Más de 40 años.

3. **3. Años de experiencia en el Ballet Nacional de España:**
   Marca solo un óvalo.
   - Menos de 1 año.
   - De 1 a 3 años.
   - De 3 a 6 años.
   - De 6 a 9 años.
   - Más de 10 años.

4. **4. Considero que el vestuario es importante a la hora de bailar.**
   Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

https://docs.google.com/forms/d/1GCbYQV949CpeOauPitED1_fwpKAJjkpSTi2znvHS_Xw/edit 1/9

5. **5. Creo que el vestuario debe estar supeditado a las necesidades de movimiento del bailarín.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

6. **6. Considero que el vestuario escénico facilita la comprensión del carácter de cada danza.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

7. **7. Considero que la evolución del lenguaje de la danza ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

8. **8. Considero que la evolución de la preparación física y morfología corporal de los bailarines ha incidido en la evolución del vestuario teatral del BNE.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

9. **9. Bailando la misma pieza, mi interpretación difiere usando el vestuario escénico o la ropa de ensayo.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

10. **10. El vestuario escénico me transporta al contexto geográfico y temporal de la obra.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

11. **11. El vestuario escénico me ayuda a meterme en el papel del personaje con mayor facilidad.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

13/10/2017 CUESTIONARIO BAILARINES BNE

12. **12. En general la intensidad del esfuerzo físico que realizo es mayor cuando utilizo el vestuario escénico.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

En la obra Sorolla

¿Ha participado usted en la pieza "Los Nazarenos"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

13. **13. Llevar la cara tapada me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

14. **14. El bailar con humo me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

15. **15. Llevar el capirote de penitente en la ejecución de los movimientos me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

16. **16. La falta de aire que se produce por bailar con la cara tapada me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

17. **17. El bailar con la reducción del campo visual solo a la apertura del agujero del ojo me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Sorolla

¿Ha participado usted en la pieza "Los Toreros"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

https://docs.google.com/forms/d/1GCbYQV949CpeOauPitED1_fwpKAJjkpSTi2znvHS_Xw/edit 3/9

18. **18. El bailar con una chaqueta que simula un traje de luces me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

19. **19. El manejo de la capa me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

20. **20. Llevar las castañuelas en la mano simultáneamente al manejo de la capa me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Sorolla

¿Ha participado usted en la pieza "El Baile"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

21. **21. El manejo del mantón me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

22. **22. El peso del mantón al bailar me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

23. **23. El bailar con sillas y tener que desplazarlas por el espacio me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

24. **24. Realice las observaciones que estime oportunas sobre el papel del vestuario escénico en la interpretación de Sorolla:**

En la obra Alento

¿Ha participado usted en la pieza "Origen"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

25. **25. El bailar con el vestido que lleva incorporado un cinturón ancho me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

26. **26. El tener que mover la falda como parte de la coreografía me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Alento

¿Ha participado usted en la pieza "Luz"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

27. **27. El bailar un paso a dos metido en una tela de gasa me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

28. **28. El tener que armonizar mis movimientos con la elevación de la tela me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Alento

¿Ha participado usted en la pieza "Ánimas"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

29. **29. El tener que hacer uso de los colines de un modo diferente al habitual, al transformarse en otro elemento, me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Alento

¿Ha participado usted en la pieza "Ser"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

30. **30. El tener que bailar con la bata de cola, junto al toque de castañuelas y una coreografía basada en la técnica de la danza estilizada me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

31. **31. El tener que cambiar de vestuario y dejar las castañuelas colgadas en un columpio me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

En la obra Alento

¿Ha participado usted en la pieza "Alento"?
En caso afirmativo responda las siguientes preguntas:

32. **32. El bailar con taburetes y tener que desplazarlos por el espacio con las castañuelas puestas me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

33. **33. Observaciones: Realice las observaciones que estime oportunas sobre el papel del vestuario escénico en la interpretación de esta obra.**

En la obra El Sombrero de Tres Picos

13/10/2017 CUESTIONARIO BAILARINES BNE

Si ha participado en esta obra responda a las siguientes preguntas:

34. **34. En la obra El Sombrero de Tres Picos, considero que el vestuario tiene un papel:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA IMPORTANTE	◯	◯	◯	◯	◯	MUY IMPORTANTE

35. **35. En la obra El Sombrero de Tres Picos, bailar con un vestuario diseñado por Picasso de gran valor artístico e histórico, para un bailarín es:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA IMPORTANTE	◯	◯	◯	◯	◯	MUY IMPORTANTE

36. **36. Observaciones: Realice las observaciones que estime oportunas sobre el papel del vestuario escénico en la interpretación de la Obra El Sombrero de Tres Picos.**

En la obra Grito

Si ha participado en esta obra responda a las siguientes preguntas:

37. **37. En la parte de las chicas, el uso del vestuario me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

38. **38. En la parte de los chicos, el uso del vestuario me supone:**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA DIFICULTAD	◯	◯	◯	◯	◯	EXTREMA DIFICULTAD

39. **39. Observaciones: Realice las observaciones que estime oportunas sobre el papel del vestuario escénico en la interpretación de la obra Grito.**

https://docs.google.com/forms/d/1GCbYQV949CpeOauPitED1_fwpKAJjkpSTi2znvHS_Xw/edit 7/9

40. **40. En las siguientes obras, en cuál cree que el vestuario adquiere un papel más relevante desde el punto de vista estético. ***

Marca solo un óvalo por fila.

	Nada relevante	Muy poco relevante	Poco relevante	Relevante	Muy relevante
GRITO					
SOROLLA					
ALENTO					
EL SOMBRERO DE 3 PICOS					

41. **41. En las siguientes obras, en cuál de ellas el vestuario le ha supuesto mayor dificultad a la hora de bailar. ***

Marca solo un óvalo por fila.

	No he participado en esta obra	Ninguna dificultad	Muy poca dificultad	Poca dificultad	Mucha dificultad	Extrema dificultad
GRITO						
SOROLLA						
ALENTO						
EL SOMBRERO DE 3 PICOS						

42. **42. De las siguientes obras indique cuál considera usted que ha tenido mayor repercusión en los medios de comunicación debido al vestuario utilizado. ***

Marca solo un óvalo por fila.

	Ninguna repercusión	Muy poca repercusión	Poca repercusión	Mucha repercusión	Elevada repercusión
GRITO					
SOROLLA					
ALENTO					
EL SOMBRERO DE 3 PICOS					

43. **43. De las siguientes obras, en cuál cree usted que el vestuario ha sido más valorado por el público. ***

Marca solo un óvalo por fila.

	Nada valoraro	Muy poco valorado	Poco valorado	Valorado	Muy valorado
GRITO					
SOROLLA					
ALENTO					
EL SOMBRERO DE 3 PICOS					

Si usted participó en la 60ª edición de 'Fashion Week Madrid' bailando en la presentación de la colección " 7 Islas" de Juan Duyos

Responda a las siguientes preguntas:

ANEXO 8. CUESTIONARIO PARA PROFESORADO-CPDA

Cuestionario para profesorado de Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía

Estimado/a compañero/a:
Soy Rosa Suárez del Conservatorio Profesional de Danza "Reina Sofía" de Granada. Estoy realizando la Tesis Doctoral "Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de "Talleres coreográficos" en los Conservatorios profesionales de Danza de Andalucía".
Solicito tu colaboración para obtener información sobre el empleo que realizas del vestuario en las actuaciones planteadas en los Conservatorios.

*Obligatorio

Sección sin título

1. **1. Género: ***
   Selecciona todos los que correspondan.

   - [ ] Masculino
   - [ ] Femenino

2. **2.Edad: ***
   Marca solo un óvalo por fila.

	Entre 18 y 25 años	Entre 25 y 35 años	Entre 35 y 45 años	Entre 45 y 55 años	Más de 55 años
Señale lo que corresponda:	◯	◯	◯	◯	◯

3. **3. ¿En qué Conservatorio de Danza imparte docencia en la actualidad?: ***
   Selecciona todos los que correspondan.

   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Antonio Ruiz Soler" de Sevilla
   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Luis del Río" de Córdoba
   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Maribel Gallardo" de Cádiz
   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Reina Sofía" de Granada
   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Kina Jiménez" de Almería
   - [ ] Conservatorio Profesional de Danza "Pepa Flores" de Málaga

4. **4. Indique los años de experiencia como profesor/a de Conservatorio Profesional de Danza ***
   Marca solo un óvalo por fila.

	Entre 0 y 3 años	Entre 4 y 6 años	Entre 7 y 10 años	Más de 10 años
Señale donde corresponda	◯	◯	◯	◯

5. **5.Indique en qué Especialidad de Danza imparte docencia en la actualidad:**
Selecciona todos los que correspondan.

- [ ] Baile Flamenco
- [ ] Danza Clásica
- [ ] Danza Contemporánea
- [ ] Danza Española

6. **6. Como docente considero que el vestuario es importante a la hora de bailar.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

7. **7. Creo que el diseño del vestuario debe tener como prioridad la libertad de movimientos de los bailarines.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

8. **8. Considero que el vestuario escénico contribuye a facilitar la interpretación de los estudiantes en las piezas que representan.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

9. **9. La interpretación de las obras, por parte de los estudiantes, cambia en función de que utilicen la ropa de ensayo o el vestuario escénico.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

10. **10. Considero que el empleo del vestuario escénico transporta al estudiante al contexto geográfico y temporal de la obra, mejorando así sus cualidades interpretativas.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

11. **11. Como docente antepongo el carácter estético del vestuario escénico a su funcionalidad.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

12. **12. ¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes de las obras que coreografía?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NINGUNA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHA

13. **13. Considero que los estudiantes deben opinar e intervenir en el diseño y elección del vestuario en cada obra.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NUNCA	◯	◯	◯	◯	◯	SIEMPRE

14. **14. Como docente y coreógrafo pienso que es interesante que el vestuario de danza esté vinculado a la moda.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA INTERESANTE	◯	◯	◯	◯	◯	MUY INTERESANTE

15. **15. Considero que es importante el estudio de las obras de repertorio del Ballet Nacional de España (BNE) en los Conservatorios Profesionales de Danza.**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA IMPORTANTE	◯	◯	◯	◯	◯	MUY IMPORTANTE

16. **16. ¿Se inspira en los diseños de vestuario realizados en la historia del BNE, para realizar el vestuario de sus coreografías?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NUNCA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHAS VECES

17. **17. ¿Conoce la obra del BNE " El Sombrero de 3 Picos", coreografiada por Antonio Ruiz Soler en la que se utilizan los diseños de vestuario de Pablo Picasso?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

18. **18. En caso afirmativo, ¿se ha inspirado en algún vestuario utilizado en dicha obra para la elección de la indumentaria de sus coreografías?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
EN NINGUNA OCASIÓN	◯	◯	◯	◯	◯	EN MUCHAS OCASIONES

19. **19. ¿Conoce la obra del BNE "Alento", coreografiada por Antonio Najarro?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

20. **20. En caso afirmativo, ¿se ha inspirado en algún vestuario utilizado en dicha obra para la elección de la indumentaria de sus coreografías?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
EN NINGUNA OCASIÓN	◯	◯	◯	◯	◯	EN MUCHAS OCASIONES

21. **21. ¿Conoce la obra del BNE "Grito", coreografiada por Antonio Canales?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

22. **22. En caso afirmativo, ¿se ha inspirado en algún vestuario utilizado en dicha obra para la elección de sus coreografías?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
EN NINGUNA OCASIÓN	◯	◯	◯	◯	◯	EN MUCHAS OCASIONES

23. **23. ¿Conoce la obra del BNE "Sorolla" en la que han intervenido diferentes coreógrafos?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
NADA	◯	◯	◯	◯	◯	MUCHO

24. **24. En caso afirmativo, ¿se ha inspirado en algún vestuario utilizado en dicha obra para la elección de la indumentaria de sus coreografías?**
Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
EN NINGUNA OCASIÓN	◯	◯	◯	◯	◯	EN MUCHAS OCASIONES

LAS SIGUIENTES PREGUNTAS SON DE RESPUESTA ABIERTA.

25. **25. En el inicio de la creación coreográfica de una pieza, ¿tiene un plan de trabajo establecido que sigue habitualmente? Concrete los pasos a seguir en dicho Plan.**

26. **26. ¿Cómo es su relación con el alumnado durante el proceso creativo de una coreografía?**

27. **27. ¿Cómo es el proceso de diseño del vestuario de la coreografía? ¿Diseña el vestuario usted mismo? ¿En qué fuentes se inspira?**

28. **28. Observaciones: Realice las aportaciones que estime oportunas sobre el papel del vestuario escénico en la interpretación de las Coreografías que se realizan en los Conservatorios, que aún no se hayan reflejado en este cuestionario.**

Con la tecnología de
Google Forms