Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

enclaves
Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas

LA REGENERACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA DEL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. LOS ARQUETIPOS DECIMONÓNICOS DE *ZAGUÁN*

Rosa María Suárez Muñoz
Consejería de Educación-Junta de Andalucía
María del Mar Ortiz Camacho
Universidad de Granada

Fecha de recepción: 08/11/2020
Fecha de aceptación: 13/09/2021

Resumen

Este artículo versa sobre el vestuario flamenco contemporáneo en el Ballet Nacional de España (BNE), partiendo de la revisión que se realiza del mismo en la obra *Zaguán*, bajo la dirección de Antonio Najarro (2015). Se trata de un ballet flamenco que conforma una suite de coreografías de diferentes referentes del flamenco actual y que incluye un testimonial legado de la emblemática «Soleá del Mantón» de Blanca del Rey. Desde el particular prisma de la diseñadora de referencia de vestuario escénico Yaiza Pinillos, se percibe una transmutación en la estética flamenca actual en su diseño, elaboración, tratamiento de tejidos, investigación, etc. Esta producción supuso un complejo proceso de metabolización que devolvió la vestimenta flamenca a los albores del XIX, en una síntesis estilística desde una perspectiva nueva. Se realiza un breve recorrido por las aportaciones más significativas de diferentes diseñadores a lo largo de la historia del BNE, teniendo en cuenta la trascendencia y repercusión de sus propuestas y poniendo en valor el complejo proceso que conlleva el diseño de vestuario escénico para una compañía de danza de gran formato. Se ha realizado una revisión documental y utilizado datos cualitativos de entrevistas semiestructuradas y validadas realizadas a seis personalidades relacionadas con la danza española y el BNE, de reconocido prestigio, que han sido analizadas mediante una codificación abierta en el software NVIVO10.

Se concluye que el traje escénico flamenco, en la trayectoria del BNE, sufre una evolución fruto de las transformaciones experimentadas en la estética flamenca, influenciada por los designios de la moda como expresión de su tiempo, así como por el desarrollo en los procesos de investigación y producción del vestuario, y la variación en la forma de bailar en los últimos cincuenta años, siendo *Zaguán* un claro exponente de esta revolución no veleidosa en los imaginarios escénicos nacionales.

Palabras clave: Indumentaria flamenca, Ballet Nacional de España, danza española, flamenco, diseño de vestuario escénico.

Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

THE REGENERATION OF THE FLAMENCO CLOTHING OF THE NATIONAL BALLET OF SPAIN. THE DECIMONONIC ARCHETYPES OF *ZAGUÁN*

Abstract

The general aim of this article is about contemporary flamenco costumes at the National Ballet of Spain (BNE), based on the revision that is carried out in the work *Zaguán* (Antonio Najarro, 2015). It is a flamenco ballet, which makes up a suite of choreographies by different references of current flamenco and which includes a testimonial legacy of Blanca del Rey's emblematic «Soleá del Mantón». From the particular prysm of the benchmark designer of stage costumes, Yaiza Pinillos, a transmutation is perceived in current flamenco aesthetics, in its design, elaboration, treatment of fabrics, research, etc. This production involved a complex process of metabolism, which returned flamenco clothing to the dawn of the 19th century, in a stylistic synthesis from a new perspective. A brief tour is made of the most significant contributions of different designers throughout the history of the BNE, considering the significance and impact of their proposals, and highlighting the complex process involved in costume design stage for a large format dance company. For this research, a documentary review has been carried out and used qualitative data from semi-structured and validated interviews carried out with six personalities related to Spanish dance and the BNE, of recognized prestige, which have been analyzed through open coding in the NVIVO10 software.

It is concluded that the flamenco stage costume, in the trajectory of the BNE, undergoes an evolution as a result of the transformations experienced in the aesthetics of the flamenco costume, influenced by the designs of fashion as an expression of its time, as well as by the development of the processes of research and production of costumes, and the variation in the way of dancing in the last fifty years, being *Zaguán* a clear exponent of this not fickle revolution in the national scenic imaginary.

Keywords: Flamenco clothing, National Ballet of Spain, Spanish Dance, Flamenco, Stage costume design.

Sumario

1. Introducción……..92
2. Marco teórico……94
2.1. El Ballet Nacional de España, máximo exponente de la danza española……..……94
2.2. El Departamento de Regiduría de Vestuario del BNE……..95
2.3. La indumentaria flamenca en el BNE a través de su repertorio más significativo…….96
3. Metodología…….. 100
4. El caso *Zaguán*: giro estético y estilístico en el BNE……102
4.1. El proceso creativo del vestuario de «Zaguán» basado en la estética del siglo XIX……103
4.2. Documentación, investigación, diseño de figurines y elección de telas……..107
4.3. Funcionalidad del vestuario versus *indumentaria decimonónica*……...109
4.4. Influencia de la moda en la estética escénica……...…...111
4.5. Los arquetipos vestimentarios de «Zaguán»……..112
5. Conclusiones……115
Referencias……..…115

1. Introducción

La indumentaria flamenca utilizada en el entorno profesional comenzó a fraguarse como tal en los cafés cantantes[1] de finales del siglo XIX, donde adquirió una mayor relevancia, destacando la aparición de la *bata de cola* como atuendo destinado genuinamente al baile de espectáculo. Esta pieza se convirtió en un símbolo característico de la indumentaria femenina en el flamenco, aunque en la actualidad es usada indistintamente por hombres y mujeres como un elemento expresivo más.

A principios del siglo XX, se puede hablar del surgimiento del *ballet flamenco*, momento en el que el flamenco pasa de los cafés cantantes al teatro. Se trata de una época de esplendor en la que destacaron 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, lo cual afecta también al uso de la indumentaria en la danza.

En el primer tercio del siglo XX se produce una eclosión de corrientes artísticas que se conoce como Edad de Plata de la cultura española, y en la que destaca especialmente la aportación realizada por Antonia Mercé, *La Argentina,* en la evolución de la indumentaria flamenca, así como 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 debían conformar un «espectáculo total», como propugnaba Wagner (Roldán 229).

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), *Triana* (1929) y *Au Coeur de Séville* (1929) (Murga 7).

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, y fusionó el vestido bolero con el vestido cóctel; asimismo, acortó la bata de cola, modernizando su diseño a semejanza del vestido de calle (Bennahum 87). Por tanto, 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 (Suárez 89).

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; asimismo, contó con Alberto Sánchez en *La Romería de los Cornudos* de 1933. Todas estas colaboraciones se presentaban cercanas a la vanguardia (Bennahum 85).

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

[1] «Pequeños establecimientos urbanos donde se representaban espectáculos de reducido formato que ocupaban desde el malabarismo hasta, como principal atractivo, las danzas nacionales» (Cruces 309).

1952), Vicente Viudes (para *Eritaña* en 1950) y Manuel Muntañola (bata de cola para *El Café de Chinitas* 1943-1957).

Del vestuario masculino en este período destaca 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 9). 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».

A partir de mediados de los 50, tras esta eclosión de artistas, los cambios en la indumentaria flamenca profesional fueron lentos, escasos y prácticamente inexistentes en el vestuario masculino. Respecto al femenino, destacaron la evolución de la bata de cola (que se aligeró debido a la aparición de materiales sintéticos y la introducción de nuevos cortes), la incorporación del mantoncillo o pañuelo, la progresiva desaparición de la mantilla y la introducción de motivos autóctonos en la decoración de los mantones de Manila.

De 1950 a 1980 se aceleraron 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, comenzaron 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., predominantes en la cultura pop (Martínez 202). Esta moda es bastante pasajera, en menos de una década se vuelven a usar los vestidos largos. 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 la necesidad de cogerlas de una forma especial (Suárez 80).

En los años 50, las bailaoras flamencas usaban los trajes *de presentación,* generalmente, para las coreografías de *baile español*. Estos se adornaban abundantemente con volantes de tul y multitud de adornos y brillos (Cruces 338).

Pasados los años 60, se comienzan a usar las faldas de capa y las mangas son menos voluminosas, llegando en ocasiones hasta el codo, rematadas en uno o dos volantes. Respecto a los adornos, empiezan a ser de plástico, los pendientes más utilizados fueron los aros y las flores usadas en el pelo artificiales, siendo los estampados predominantes los lisos y de lunares (Franco 122). 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 (entonces no se usaba chaleco y chaquetilla), y se va restringiendo la presencia del sombrero.

En los años 80 y mediados de los 90, hubo un período de excesiva ornamentación en los vestidos de flamenca, con numerosos volantes que otorgaban un gran volumen tanto a las faldas como a las mangas, al tiempo que en la indumentaria masculina proliferaban las camisas de mangas anchas en tejidos fluidos como la seda y colores lisos, y se comienzan a utilizar pantalones de pinzas rectos como novedad (Suárez 81).

Sin embargo, en el ámbito del traje flamenco escénico, se produce un acontecimiento que marcará una diferenciación respecto al uso del traje flamenco *de calle* en España: la creación, en 1978, del Ballet Nacional de España.[2] Hasta entonces, las compañías de danza española

[2] La Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura creó en 1978 dos Compañías Nacionales de Danza (Danza Española y Danza Clásica). 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. Se trata de una unidad de producción del Instituto Nacional de Artes Escénicas y

preponderantes, como la de Antonio Ruiz Soler, ya se enfrentaban a encargos de vestuario de gran calado a figurinistas, con un claro tinte teatral, trascendiendo lo puramente flamenco. Sirva de ejemplo la obra *Cerca del Guadalquivir*, *Ballet Flamenco en tiempo de Soleares*,[3] estrenada en el V Festival Internacional de Música y Danza de Granada, por Antonio y su Compañía de Ballet (30 y 1 de julio de 1956). En este caso, impactó la presencia en escena de la Guardia Civil (figurines creados por Carlos Viudes), de gran efectismo y fuerza. El propio Antonio, ya como director del BNE, continuaría poniendo el énfasis en la importancia del vestuario para la representación escénica en concatenación con el resto de elementos técnicos que la conforman, principalmente, en los ballets con argumento.

Volviendo al traje de flamenca no vinculado al ámbito profesional, sino al contextualizado en el lucimiento propio de romerías y ferias, en el siglo XXI se impone una silueta ceñida, dando protagonismo al cuerpo femenino. En este caso, se prescinde de los volantes en numerosas ocasiones y los tejidos se aligeran; igualmente, se sustituyen las nerjas por los godets. También es frecuente reemplazar los mantoncillos por flecos aplicados en hombros o escote.

En el ámbito profesional, las batas de cola se vuelven mucho más ligeras, con cortes en nesga, prescindiendo de las enaguas y, por tanto, forradas por dentro. En el traje masculino, se imponen los pantalones de pinzas rectos, acompañándose de chaqueta de traje. En ocasiones, el bailaor usa un pañuelo anudado al cuello, y en un determinado período, a finales de los años 90, se llegó a prescindir de elementos superiores en la indumentaria. Fue una tendencia a la que recurrieron diversos artistas, como es el caso de Joaquín Cortés y el coreógrafo Rafael Aguilar en su ballet *Bolero.* En este, se presentaba al bailarín solista con el torso desnudo, previsiblemente influenciado por la versión clásica de Béjart.

El período contemporáneo se caracteriza por una estilización de la indumentaria flamenca y una simplificación de las formas y los adornos, priorizando la libertad de movimientos a través de la utilización de tejidos que favorecen la movilidad corporal tales como la lycra[4] o el punto. Las enaguas desaparecen o tienen un uso ornamental. El diseño del traje flamenco, en el momento actual, se encuentra muy influenciado por las tendencias de la moda, lo que se traduce en la innovación respecto a la elección de tejidos y estampados.

Una vez realizada esta exposición sucinta del origen y evolución del traje flamenco escénico hasta llegar a nuestros días, se contextualiza el desarrollo de esta investigación en las obras de género flamenco desarrolladas a lo largo de los 40 años de historia del BNE.

2. Marco teórico

2.1. El Ballet Nacional de España, máximo exponente de la danza española

La creación del BNE en 1978 respondía a la necesidad de proteger y fomentar el gran acervo patrimonial que supone la danza española como expresión de la identidad cultural patria, teniendo en cuenta que esta disciplina engloba a su vez cuatro estilos de danza diferenciados

Música (INAEM) que se encarga de impulsar las actuaciones relacionadas con el teatro, el circo, la música y la danza en España, y que depende del Ministerio de Cultura.

[3] Ballet Inspirado en los romances de «Antoñito el Camborio» de García Lorca.

[4] La lycra fue descubierta a finales de los años 50, pero se generalizó su uso en los años 80. Su elaboración con una mezcla de hilos de fibra natural y sintética y la elasticidad que la caracteriza propiciaron su utilización en la confección de ropa interior y de baño, aunque pronto se usó en otras prendas de calle, pues posibilitaba la creación de formas complejas adaptadas al cuerpo que antes no hubieran sido posibles (Seeling 318).

entre sí: la Escuela Bolera, el Folclore, el Baile Flamenco y la Danza Estilizada, cada uno con sus características propias y vocabulario específico.

Desde su nacimiento, el BNE ha sido el mayor embajador de la danza española dentro y fuera de nuestras fronteras, alcanzando un considerable prestigio internacional. Con su creación, se pretendía recuperar y preservar el repertorio de los grandes maestros, fomentar la producción de nuevos creadores y desarrollar una cantera de 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 11).

Se han sucedido diferentes direcciones artísticas que han dejado su impronta en cada período procurando preservar el repertorio clásico y el legado de los maestros, coexistiendo con innovaciones creativas. Las personalidades 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 Ruiz (1986-1992), Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997), Aída Gómez (1998-2001), Elvira Andrés (2001-2004), José Antonio Ruiz (2004-2011), Antonio Najarro (desde septiembre de 2011 hasta agosto de 2019) y Rubén Olmo (desde septiembre de 2020, hasta la actualidad).

2.2. El Departamento de Regiduría de Vestuario del BNE

El BNE tenía un inventario, en mayo de 2019, que constaba de 4.730 trajes y 21.402 prendas con 2.480 pares de zapatos (Suárez 98). 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 reescribir la historia de esta compañía (García 57).

La labor que desarrolla el Departamento de Regiduría de Vestuario es crucial, pues debe hacer funciones meticulosas de documentación y conservación. A partir de 2001, una vez finalizado el proceso de catalogación de todos los fondos de vestuario existentes, el Departamento de Regiduría continúa realizando este protocolo y asumió funciones de producción. Desde entonces, se supervisa el vestuario de todas las producciones, asegurándose de 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, 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. 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. (García 59). Por tanto, el Departamento de Regiduría es una pieza clave en el proceso de creación del proyecto de vestuario escénico para una producción, el cual debe tener una estrecha relación con el diseñador de vestuario y el coreógrafo.

2.3. La indumentaria flamenca en el BNE a través de su repertorio más significativo

Es necesario poner en valor el trabajo de los figurinistas en el proceso creativo de las obras coreográficas, pues dejan una huella en la historia de la danza que suele estar ligada a la moda indumentaria, marcada por un profundo sentido estético. Estos artistas expresan sus tendencias artísticas, experimentando nuevos medios de comunicación y colaborando con la modernización del panorama dancístico en España. Como se ha podido observar en la evolución de la indumentaria flamenca profesional, en la actualidad se busca una estética minimalista, libre de ornamentos innecesarios, ganando en funcionalidad y precisión mimética.

Pero esto no siempre ha sido así, en los orígenes del BNE, Antonio Gades programó *Flamenco*, obra en la que se contemplaban palos básicos de este arte desde una estética clásica. Más adelante, en su *Don Juan*, experimentó una fusión de disciplinas dancísticas que se tradujo en una depuración estilística, mientras que en *Bodas de sangre*, el sencillo vestuario adquirió una entidad trascendental que ha hecho de esta obra un icono en la historia de la danza española. Esta obra fue creada en 1974 y, posteriormente, 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 pretendía 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. Las 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 todo caso, se trataba de un vestuario alejado de los cánones flamencos al uso, cuya simplicidad de líneas acompañó al artista el resto de su carrera (Suárez 111).

Cuando Antonio Ruiz Soler tomó el relevo a Gades en la dirección del BNE, continúa la tendencia de mantener una estética flamenca tradicional, adentrándose en breve en una estilización a través de obras como *El Amor brujo*, *La Casada infiel y Danza Gitana*, que seguían incorporando vestuario de corte clásico, aunque aligerando los tejidos para hacerlos más funcionales y facilitar la danza a la velocidad que caracterizaba a las coreografías de Antonio.

En cuanto a la obra *Retrato de mujer* (1981), de Rafael Aguilar, 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 el protagonismo a la expresividad corporal. En estos detalles se apreciaba ya su intención renovadora de la danza española y el flamenco.

La innovación que supuso *Ritmos* (1984), de Alberto Lorca, en cuanto al uso del vestuario en la danza española y el flamenco es considerable, pues a partir de este montaje se produjo un cambio sustancial en la concepción estética de la danza en España. Lorca quiso aproximarse a

la elegancia y sutilidad de los bailes de salón, a través del 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 creó una estética innovadora en la danza española que se ha catapultado como icónica de una etapa del BNE.

Por su parte, *Don Juan* (1989), de José Antonio, 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 cuales 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 (con todas sus influencias de otras razas y costumbres) e incluir toda la simbología que rodeaba al mito de Don Juan, desde el primigenio romance anónimo hasta el espíritu romántico de Zorrilla (Narros 94).

Respecto a *Grito* (1997 y 2014), de Antonio Canales, consistía en una amalgama de palos flamencos que discurrían desde las alegrías, pasando por la soleá, las seguirillas y los tangos. En cuanto 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 duras y combinaciones de colores neutros —grises, arenas, azules secos, rosas— y tonos vivos —corales, hiedras, cobaltos, etc.—, con volantes lisos, aberturas longitudinales y mantones de organza deshilachados, sin flores en el pelo (Moreno 120). Los trajes masculinos se realizaron en colores que contrastaban con los femeninos. Cuando se planteó por parte de Antonio Najarro la reposición de esta obra, este 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 convocó 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 prendas nuevas en distintas gamas de colores y se mantuvo el vestuario masculino de la primera producción (Suárez 138) (ver figuras 1 y 2).

Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

Fig. 1. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, Variante 11, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.

Fig. 2. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

En 1998, se apostó por un diseñador de moda para el vestuario escénico de *Poeta*, con coreografía de Javier Latorre. Devota y Lomba crearon diseños de líneas rectas y volúmenes sencillos, con los brazos al descubierto en el caso de los hombres. Esta sencillez es propia de la estética contemporánea, que ya aparece como tendencia dancística a finales del siglo XX.

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

En 1999, siendo directora de la compañía Aida Gómez, junto con la responsable de la Regiduría de Vestuario, diseñaron el vestuario para los diferentes palos flamencos de *Oripandó*. Coinciden las líneas rectas y sencillas con la anterior propuesta de *Poeta* de Devota y Lomba, donde la funcionalidad del vestuario prima respecto al resto de aspectos de la indumentaria.

Igualmente, en 1999, Aída Gómez junto a Ana Lacoma y Roger Salas diseñan el vestuario de su coreografía *Sevilla* en la que ya se vislumbra la actual tendencia del traje flamenco escénico, más ceñido al cuerpo y experimentando con tejidos y materiales hasta ese momento poco utilizados. En este caso, en la bata de cola se usó tul elástico para la adaptabilidad al cuerpo y crin en los volantes, siendo un material utilizado generalmente para sombrerería, pero que, usado de esta forma, aportaba volumen y transparencia a la vez que originalidad en la estética (Lacoma 131).

Otro caso similar surge en el año 2000 con *Nereidas,* coreografía de Najarro y vestuario de Crespi, donde la amplitud de movimientos de los bailarines requería una adaptabilidad indumentaria a la figura de los intérpretes que no constriñera el movimiento y propiciara la fluidez corpórea (Mérida 44).

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 situación dramática, 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. Al ser un ballet con argumento, el vestuario, alejado del tópico flamenco, adquiere sentido acorde a la interpretación dramática.

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 de Dalí: rosas sangrantes, labios rojos, pestañas, pianos, mariposas, etc.

En *Dualia* (2007), de Rojas y Rodríguez, Rosa García Andújar intenta plasmar en el vestuario la idea de dualidad, integrando en un solo traje conceptos contrarios: masculino y femenino, blanco y negro, tradicional y nuevo, etc., formando un todo que emana de los contrarios que se complementan necesariamente (García 218).

Se finaliza este recorrido en la etapa de Antonio Najarro como director. En la producción *Ángeles Caídos* (2012), con dirección escénica de Hansel Cereza, coreografía de Rafaela Carrasco, Rocío Molina, Olga Pericet, Javier Latorre, Manuel Liñán y Rubén Olmo, y diseño de vestuario de Macarena Mico, cobra especial protagonismo el mantón usado por Rubén Olmo en la pieza *Sublimatio*, pues este elemento adquiere un protagonismo absoluto como un integrante más de la dramaturgia. En las manos del excepcional bailarín, este elemento de la estética flamenca trasciende su habitual uso ornamental para convertirse en las alas de su personaje.

En *Suite Sevilla*, estrenada por el BNE junto a *Ángeles Caídos* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid del 22 de marzo al 1 de abril de 2012, Antonio Najarro diseñó un vestuario de inspiración tradicional, mirando al flamenco más conservador, pero desde una estética actual, utilizando materiales que permitían la movilidad a la vez que marcaban la figura de los bailarines. Se trataba de una apuesta atemporal desde la pátina de actualidad que puede dar la inspiración en la moda flamenca contemporánea, a través de tejidos elásticos y tornasolados, pero sin perder la esencia del traje flamenco clásico.

Por su parte en *Zaguán*, *suite* flamenca estrenada en 2015, las coreografías de Blanca del Rey («Soleá del Mantón»), La Lupi («Milonga» y «Tangos»), Mercedes Ruiz («Alegrías de Córdoba») y Marco Flores («Seguiriya» y «Guajira») adquieren unidad a través de un vestuario alegórico de la época decimonónica, en el que existía una pujanza de tejidos, pasamanerías, encajes, etc., originales de la época, tratados desde una perspectiva actual. Este vestuario de la diseñadora tinerfeña Yaiza Pinillos, figura referencial en el diseño de vestuario escénico, sobre todo flamenco, merece un estudio pormenorizado al suponer un insigne exponente de la concepción contemporánea del diseño para la escena.

Hasta la actualidad, los diseñadores que han aportado más novedades y estéticas interesantes a las obras del repertorio del BNE 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 en una época determinada. A estos grandes maestros se podría unir la aportación contemporánea de la diseñadora de vestuario Yaiza Pinilllos. Destacan sus trabajos para los más importantes coreógrafos actuales: Olga Pericet, Manuel Liñán, Marco Flores, etc., y el BNE. Concretamente, con el diseño del vestuario de

Zaguán, Pinillos se consagra como un referente en la creación de vestuario escénico en nuestro país.

Todas estas propuestas expuestas hasta aquí evidencian las influencias de las líneas de la danza contemporánea también en lo estilístico, acercándose al modelo minimalista y ceñido al cuerpo imperante en la actualidad. En la mayoría de los casos, los diseñadores de vestuario se enfrentaban a encargos que huían de la visión tradicional del flamenco, encomendándose a la tarea de construir una imagen fresca del traje escénico, consiguiéndolo con desigual fortuna en según qué casos.

3. Metodología

Una vez contextualizado el trabajo, se establece como *objetivo* concretar la evolución técnica y estilística de la indumentaria flamenca escénica, a través del proceso creativo desarrollado en el caso de *Zaguán* como punto de inflexión respecto a los usos tradicionales del planteamiento escénico de un proyecto vestimentario para esta compañía nacional.

Se ha desarrollado una investigación cualitativa, basada en entrevistas, así como una revisión documental. Se ha realizado un muestreo no probabilístico por el que se seleccionaron coreógrafos, bailarines y una diseñadora de vestuario escénico de reconocido prestigio relacionados con el tema objeto de estudio, a los que se pudo tener acceso y que aportaron información significativa para el mismo. Han participado:

- D. Rubén Olmo, Premio Nacional de Danza 2015, coreógrafo e intérprete. Actual director del BNE desde el 1 de septiembre de 2019.
- D. Antonio Najarro, exdirector y exbailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Antonio Canales, exbailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 1995, coreógrafo e intérprete.
- D.ª Pacita Tomás, bailarina de reconocida trayectoria artística y representante de la danza española anterior a la creación del BNE.
- D. Juan Mata, exbailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D.ª Yaiza Pinillos, figurinista y directora creativa, responsable del diseño de vestuario de *Zaguán.*

Los motivos que llevaron a seleccionar a estas personalidades de la danza para las entrevistas fueron los siguientes:

En el caso de Rubén Olmo, se trata del actual director del BNE, quien ha encargado a Yaiza Pinillos el diseño de vestuario de su último espectáculo *La bella Otero* (2021), por lo que es conocedor del trabajo de esta diseñadora y del Departamento de Regiduría del BNE, además de haber formado parte como intérprete de esta institución en el pasado. Por su parte, Antonio Najarro fue el anterior director del BNE y exbailarín de la compañía; durante su dirección, encargó el diseño del vestuario de *Zaguán,* por lo que tuvo que trabajar estrechamente con la creadora para esta producción. De la misma forma, se pensó en entrevistar a bailarines y coreógrafos que habían formado parte del BNE en diferentes etapas de su historia, como es el caso de Antonio Canales y Juan Mata, así como a algún representante de la danza española anterior a la creación del BNE, en el caso de Pacita Tomás, los cuales pudieron aportar diferentes puntos de vista en función de su experiencia respecto al uso del vestuario en la danza española. Su elección fue aleatoria, determinada por su accesibilidad. Por último, se ha

entrevistado a la propia diseñadora para conocer de primera mano el proceso creativo del diseño del vestuario de *Zaguán*.

Además de las entrevistas, se ha realizado una revisión de la literatura. Los documentos consultados han sido del área de la 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 y Google Scholar.

Se han diseñado dos entrevistas semiestructuradas 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— y una entrevista para la diseñadora de vestuario, con preguntas comunes respecto al proceso creativo de las producciones de danza en general y del BNE en particular, y algunas diferenciadas en función de la coreografía o época de danza a estudiar. Todas las entrevistas han sido previamente validadas por expertos. En todos los casos 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.

Para la elaboración de las entrevistas, se realizó una revisión bibliográfica y se diseñaron teniendo en cuenta el objetivo de la investigación. A continuación, se validaron por cinco expertos, se realizaron registrándose en grabaciones de audio o por correo electrónico y, posteriormente, se transcribieron en el caso de las grabaciones. Por último, se analizaron y codificaron los datos a través del programa NVIVO 10.

Respecto a la validación de las entrevistas, se consultó a cinco expertos en metodología de investigación por su significativa experiencia profesional y producción científica y se siguieron las orientaciones de Baena y Granero (63). Se les facilitaron los tres tipos de entrevistas realizadas expresamente para esta investigación. Además de ello, se les proporcionó una hoja de respuestas, siguiendo las recomendaciones de Calabuig y Crespo (21) y Spaan (71), donde debían ir señalando de cada ítem la univocidad, pertinencia e importancia, así como 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. Por otro lado, 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 y Granero 66)

Como resultado final, tras realizar los análisis estadísticos, se revisaron dos ítems y se reformularon atendiendo a las sugerencias de los expertos, por lo que las correcciones fueron mínimas.

Para proceder al análisis de las entrevistas, estas se transcribieron literalmente y se importaron al software NVIVO 10, dentro del apartado «*Recursos como Elementos Internos*». Posteriormente, se ha realizado una codificación abierta en el software NVIVO 10. Se han identificado las ideas y conceptos más significativos relacionados con nuestro objetivo. 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 (60). 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.

La categoría central que se ha definido ha sido *Vestuario*, y las subcategorías respondían a *Danza* y *moda*, *Estética*, *Funcionalidad*, *Importancia de tejidos* y *Proceso de creación de vestuario*.

4. El caso *Zaguán:* giro estético y estilístico en el BNE

Zaguán es un ballet flamenco del BNE que se estrenó el 12 de junio de 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, compartiendo cartel con la obra *Alento* de Antonio Najarro. Esta pieza conformaba una *suite* de coreografías de diferentes artistas del panorama flamenco actual —*la Lupi*, Mercedes Ruiz y Marco Flores—, en la que cada uno dejó su impronta personal, mostrando su particular visión de este arte. Junto a estos artistas, participó la gran dama del flamenco, Blanca del Rey, simbolizando el legado de su mítica «Soleá del Mantón» al depositar esta joya de la historia del baile flamenco en las manos del BNE.

El diseño de vestuario corrió a cargo de la diseñadora Yaiza Pinillos, que se inspiró en la estética del siglo XIX partiendo de una compleja y artesanal construcción del vestuario, realizando un tratamiento específico de los tejidos con aplicación de técnicas como el devoré, dorados estarcidos y plisados. La diseñadora jugó con los volúmenes y los colores aunando el lenguaje coreográfico de los intérpretes.

La obra se componía de los siguientes números:

- *Obertura.* Siguiriya y toná (Marco Flores).
- *Encuentro.* Cantiñas de Córdoba (Mercedes Ruíz) (ver figura 3).
- *Puerto Caimán*. Guajira y Milonga (Marco Flores).
- *Fonda de Carmencita*. Tangos (*la Lupi*), en el que se recreaban las figuras de personalidades de la historia del baile flamenco como *la Carmencita*, *la Carbonera*, *la Coquinera*, *la Malena*, *la Macarrona*, *la Cuenca* y *la Mejorana*.
- *Soleá del Mantó*n (Blanca del Rey).
- *Aire del Recuerdo* (*la Lupi*, Mercedes Ruiz, Marco Flores y Blanca del Rey) (ver figura 4.

Fig. 3. Figurín de Yaiza Pinillos para «Cantiñas de Córdoba» de *Zaguán* (BNE, 2020). Fuente: BNE.

Fig. 4. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE, 2020). Fuente: BNE.

4.1. El proceso creativo del vestuario de «Zaguán» basado en la estética del siglo XIX

En la génesis de un proyecto escénico, se produce, en primer lugar una reunión entre el coreógrafo, que también puede ser el director artístico, con el diseñador de vestuario. Es fundamental dejar claro cuáles son los agentes que participan en el proceso de diseño de vestuario de una obra de esta envergadura. Principalmente, intervienen estilistas especializados, ya sea en moda o en vestuario escénico, y debe haber un diálogo con el coreógrafo. El diseñador tiene que conocer a la perfección las pautas que requiere la ejecución de un vestuario para danza, pues los tejidos deben ser elásticos, las sisas de las camisas y de las chaquetas tienen que tener un corte especial para que se puedan levantar los brazos sin que se deformen, etc., y a partir de ahí elegir un buen taller que realice un vestuario de calidad y que procure su durabilidad, teniendo en cuenta que deben utilizarse tejidos que puedan lavarse a menudo debido a la continuidad de su uso (Najarro). En esta línea, coinciden varios entrevistados en que es necesaria la ayuda de un profesional para el momento del diseño del vestuario, y en que el director del proyecto tiene la última palabra respecto a la elección del mismo. Canales y Olmo puntualizan que la dirección artística está por encima del coreógrafo y del intérprete, y que es quien decide finalmente la elección del vestuario, pues su nombre es el que se expone. Sin embargo, Pinillos y Najarro coinciden en que la resolución debe estar consensuada y basada en el profundo respeto y confianza por la labor de cada uno de los profesionales que participan en una producción y que el resultado final debe satisfacer a ambas partes, diseñador y coreógrafo o director.

En el caso concreto de *Zaguán*, se entrevistaron Yaiza Pinillos y Antonio Najarro (director artístico) para abordar la idea o temática de la obra que, como ya se ha apuntado, trataba de una concatenación de números coreografiados por cuatro personalidades muy dispares en lo coreográfico, lo que entrañaba una dispersión estilística considerable en la

propuesta inicial. Por lo tanto, lo que Pinillos intentó aportar con la propuesta de estilo para *Zaguán* fue, precisamente, dar unidad al conjunto de la obra a través del vestuario.

Por otro lado, la diseñadora manifestaba un claro afán por alcanzar una cierta capacidad para producir vestuarios atemporales, sobre todo en los encargos del BNE, con la finalidad de que siguieran funcionando con el paso del tiempo. Todo esto le llevó a reflexionar sobre una época concreta y a entrevistarse con los cuatro coreógrafos, proponiéndoles la estética del siglo XIX como unitaria e hilo conductor de toda la obra. En este sentido, la creadora concluyó que este estilo vestimentario no iba a suponer una descontextualización a la propuesta de las cuatro coreografías. Sin embargo, la pieza «Soleá del mantón», de Blanca del Rey, contrastaba con el resto de números, al ser una propuesta clásica que exigía cierta desnudez de elementos, aunque técnicamente tenía un patronaje muy complejo. El vestuario en este caso, así como la iluminación, suponían un punto de inflexión dentro de toda la propuesta, que finalmente resultó perfectamente imbricado en el desarrollo del espectáculo. Como se puede observar en las figuras 5 y 6, predominaba el contraste entre negros y blancos, acentuados por luces blancas minimalistas que, como veremos a continuación, no guardaban mucha relación estilística con la estética del resto del espectáculo (Pinillos 2020).

Fig. 5. Figurín de «Soleá del mantón» de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Fig. 6. Foto de escena de Blanca del Rey en la «Soleá del mantón» en *Zaguán* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Pinillos elige la estética del siglo XIX aplicada al flamenco, pues es una de las más clásicas a las que se puede aspirar y responde a su discurso de la búsqueda de atemporalidad que ya se ha mencionado. Según la creadora, el vestuario flamenco, tal y como lo conocemos en la actualidad, proviene en gran medida de los modos de aquella centuria. Se puede reconocer en la bata de cola los polisones de la época, los vestidos de quillas propios del flamenco se asemejan a los utilizados a finales de siglo, etc. Pinillos intuyó que la unión formal entre

patronaje del XIX y patronaje flamenco podría funcionar en este caso, respondiendo a su búsqueda de clasicismo y de atemporalidad. Sin embargo, la diseñadora encontraría un hándicap al tener que hacer coincidir la gala decimonónica con lo flamenco, pues las hechuras sí procedían de unos cortes de patrón comunes a ambos estilos, pero el carácter era absolutamente contrapuesto.

Para llevar esta unión a la práctica, y que fuera verosímil, Pinillos (2020) acudió a varios recursos:

> Lo primero es que lo que apunta a gala decimonónica es un sincretismo de formas procedentes de la época que engloba el período entre 1870 y 1910. Solo hay que bucear un poco en la moda de este período para comprobar la gran cantidad de cambios que se sucedieron en tan pocas décadas. Hay mucha mezcla sin intención verista o naturalista en la formulación del vestuario de *Zaguán,* que es justamente eso, una construcción *que huele a* esa época, pero una construcción, al fin y al cabo, salida de una concienzuda síntesis estilística. Para ayudarme a conseguir ese *sabor de época* decidí comprar gran cantidad de lencería doméstica en anticuarios. Gran parte de los vestidos de *Zaguán* proceden de juegos de té, servilletas, doseles, colchas, enaguas, y pasamanerías originales de finales del XIX.

Otra de las razones por las que la diseñadora se decantó por esta estética barroquizante viene dada por las consideraciones que le hizo Antonio Najarro cuando le encargó el vestuario de *Zaguán.* En primer lugar, le pidió que fuera *muy flamenco,* y en segundo lugar, que debía ser *muy visual*, puesto que, en principio, en cuanto a plástica escénica se refiere, solo se contaría con el vestuario y la luminotecnia. Pinillos (2020) afirma que este hecho determinó que el propio vestuario generase un ritmo arquitectónico u objetual de conjunto, que en principio debía corresponder a la escenografía. En las figuras 7, 8, 9 y 10 se puede observar como ejemplo la profusión de líneas quebradas, cóncavas, convexas y la oblicuidad del vestuario. A pesar de que no hay un solo vestido igual en todo este ballet, la diseñadora pretendió, en su formulación de conjunto, generar movilidad y ritmo a partir de la variedad de cortes y elementos ornamentales, tomando las premisas de la arquitectura clásica como eje estructural de esta idea.

Fig. 7. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 8. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 9. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 10. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Un motivo más que llevó a la diseñadora a decidirse por esta imagen de época fue su interés en los modos de producción usados por entonces, pues ya existía la mecanización suficiente

para producir prendas de gran complejidad técnica y las planchas se habían desarrollado lo bastante como para realizar los complejos trabajos de plisados que se pueden observar en la indumentaria de la época. Igualmente, en el espíritu de la elección de este contexto histórico estaba la voluntad de encumbrar el trabajo artesanal a nivel de arte, una noción, por otro lado, muy decimonónica.

Finalmente, se adoptó este estilo como imagen de *Zaguán* gracias al acuerdo de la diseñadora con el director artístico y los diferentes coreógrafos, que no vieron ningún impedimento en que esta estética transmitiera la esencia de la coreografía. Además de la elección de taller, fue fundamental la intervención del iluminador y el escenógrafo, así como la dirección de producción, la dirección técnica y la Regiduría de Vestuario.

Fue prioritaria una puesta en común de todos estos agentes previa al diseño de figurines, con el fin de producir la mayor armonía de conjunto posible, y precisamente esto es lo que otorgó unidad estética a la obra.

4.2. Documentación, investigación, diseño de figurines y elección de telas

Una vez que se acercan posturas con los coreógrafos y la dirección artística y se ponen en común todos los aspectos relevantes con el resto de agentes que se acaban de señalar, comienza la fase de documentación. En este punto, el diseñador suele tener ya una idea o aproximación al camino estilístico a seguir, la cual irá nutriendo con el estudio y análisis del contexto histórico y estético por el que discurrirá el desarrollo de la propuesta. Según Pinillos (2020), esta fase debe ser pormenorizada y productiva, de forma que permita generar una ficción compleja, pero verosímil. En el inicio, la creadora se documenta mediante lecturas, arte, visitas a museos, cine, arquitectura, música, etc.; esto le permite crear un entorno amplio en el que sintetizar toda la información recopilada y producir los bocetos.

En cuanto al diseño de los figurines, Pinillos insiste en que estos deben ser esclarecedores tanto para el coreógrafo, en primera instancia, como para el sastre, a un nivel más técnico (ver figuras 11 y 12). En la ejecución de los mismos, deben tenerse en cuenta los tejidos, las texturas, las luces, la escenografía, etc., sin dejar de lado aspectos menos artísticos, pero del todo importantes, como el presupuesto y los plazos de ejecución del trabajo. Pinillos aclara que:

> Esta fase de los bocetos es una labor de síntesis compleja, que, a la larga, y de un modo natural, he conseguido mecanizar en mi forma de proceder. Para la presentación, aparte de los bocetos, suelo acompañar la propuesta con muestras de tejidos, a veces textos e imágenes alusivas que me ayudan a contextualizar y justificar la propuesta. Las herramientas y recursos que apoyan mi presentación, acompañando a los bocetos, son fundamentales a fin de que esta sea lo más clarificadora y concreta posible a la hora de transmitírsela al coreógrafo. Y todo recurso no es baladí cuando, lo que está en juego con esta presentación al coreógrafo, es la aprobación (o no) de la propuesta, a partir de la cual se pasará a la fase ejecutiva.

Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

Fig. 11. Boceto de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 12. Boceto de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Cuando se aprueba la propuesta, se pasa a la fase ejecutiva, que implica la compra de tejidos, las conversaciones con el Departamento de Regiduría de Vestuario y Sastrería, y el comienzo de los trabajos técnicos. Esto entraña un alto nivel de responsabilidad por parte del diseñador, ya que ahora los agentes son muchos más y cualquier iniciativa se traduce en un gasto económico.

La importancia de los tejidos es fundamental en la confección de la indumentaria para danza, y se requiere de un profuso conocimiento de los mismos para poder concretar el trabajo con éxito y que el vestuario se desenvuelva con fluidez al servicio del movimiento. En esta línea argumentativa coinciden todos los entrevistados. Por su parte, Canales expresa: «En el escenario tienen que usarse 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 […]». Najarro y Mata consideran muy importante su elección, y Tomás especifica:

> 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 en una época pasaron a realizarse de organdí y luego se almidonaron otra vez. Todo pesaba y ahora los trajes que hay, la mayoría, no pesan. 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 organdí.

La elección de tejidos en *Zaguán* supuso una renovación considerable en la filosofía de construcción de un vestuario escénico, pues, por una parte, se seleccionaron piezas que procedían de manteles, juegos de té, enaguas, colchas, etc., originales de la época, compradas en anticuarios y, por otro lado, el resto de tejidos que se usaron para la producción eran PPT (preparados para ser tratados), los cuales se adquirieron a un proveedor inglés en cuyo

muestrario las telas se dividían por la cualidad de las fibras: algodones, linos, sedas, lanas, sintéticos, mezclas… Esto facilitó la implementación de numerosos tratamientos artesanales.

El modo de diseñar fue finalmente sobre maniquí y figurando los cortes en conformidad a lo que ofrecían todas aquellas antigüedades. Las piezas de anticuarios condicionaron bastante la confección del vestuario, aunque se procuró cumplir con lo aprobado en la propuesta de bocetos. Del mismo modo, la utilización de tejidos PPT presuponía un profundo conocimiento de las fibras textiles; según Pinillos (2020), esta sensibilidad era fundamental y profundizaba en el nivel de destreza a la hora de identificar las fibras, la composición, los porcentajes y los comportamientos de cada componente de los tejidos. Además, incide en la importancia de ser consciente de los condicionantes de cada tejido frente a determinados usos, a la necesidad de continuos lavados, el transporte y el almacenaje de cada una de las prendas que se produce.

En cada entrega, el diseñador debe acompañar a cada prenda con una ficha técnica de instrucciones sobre la higienización, el transporte y el almacenamiento, a fin de otorgar la mayor durabilidad en buenas condiciones. Tal información solo se obtiene a partir de un conocimiento profundo de las fibras y los tratamientos que se han aplicado.

La confección del vestuario de *Zaguán* contó con numerosos artesanos que fueron fundamentales para dar verosimilitud a la propuesta. Por ejemplo, María Calderón tintó tela a tela cada uno de los diversos tejidos que componían la totalidad de los vestidos. Por cada boceto se hacía una carta de color que podía contener de 6 a 10 tejidos distintos, tintados en 6 a 10 tonalidades diferentes mediante procedimientos tradicionales. Cada uno de esos tejidos tenía composiciones únicas que obligaban a cambiar los métodos de tinción.

Por otro lado, hubo un rico trabajo de plisados. Todo esto conllevó una compleja labor de organización para que los tintes no retrasaran a los sastres o a los bordadores y que los plisados llegaran puntuales para que pudieran ser colocados en los vestidos a tiempo para las pruebas. A nivel organizativo, resultó un vestuario de una gran complejidad que requería una labor continua de coordinación y supervisión por parte de la diseñadora.

4.3. Funcionalidad del vestuario versus *indumentaria decimonónica*

La disyuntiva entre funcionalidad y estética siempre ha estado presente en el diseño de vestuario escénico. A este respecto, Pinillos coincide con el resto de entrevistados en que lo primero debe completarse con lo segundo y añade: «la ropa para danza ha de estar a medio camino entre el elemento de exhibición y la herramienta de trabajo», entendiendo que ambas cualidades se complementan y facilitan el enriquecimiento de cada una de forma orgánica y recíproca.

En este sentido, considera que, partiendo del diseño para la plena movilidad del intérprete imperante en la actualidad, se ha producido una auténtica revolución desde la introducción del *elastano* en los tejidos usados para la confección de estos trajes. En palabras de Pinillos:

> Lo que creo que sí ha supuesto un antes y un después en el diseño de vestuario para danza es la inserción de *elastano* en muchos de los tejidos que podemos encontrar actualmente en el mercado, no los específicos y usualmente empleados para danza o baño (me refiero a las lycras que ya hace tiempo que existen), sino a tejedurías *de calle* que ya incorporan el *elastano* en sus composiciones y que han permitido la evolución de las siluetas sin obligarnos a lo que yo llamo la estética de súperhéroe o de malla. A mi entender, esto sí ha supuesto una total revolución estética, ya que ha permitido afinar siluetas que, sin esa elasticidad en las composiciones, hubieran sido impensables en danza; en ese sentido opino que hay una frontera en el estilo de vestir la danza y sobre todo el flamenco (porque la malla nunca fue su modo) que yo sitúo en

> los primeros años del s. XXI (del 2000-2010) fruto de la normalización de la inclusión de *elastano* en las tejedurías.

En el resto de entrevistas realizadas a los coreógrafos y personalidades de la danza, en las que se cuestionó respecto a la priorización de la funcionalidad o la estética en el diseño del vestuario, se obtuvieron las siguientes respuestas, coincidentes con las de la diseñadora. Canales apuntó: «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 declaró: «Las dos cosas por igual»; Tomás, igualmente, señaló: «Las dos cosas […] Tienen que estar las dos cosas unidas»; y, finalmente, Olmo espetó: «Las dos cosas […] normalmente para bailar los diseñadores tienen que estudiar un poco el tejido y la comodidad del bailarín, para ponerlo en escena».

Para poder conjugar la estética decimonónica, en la que imperaba el encorsetamiento, y la fluidez de movimiento que se requiere para bailar en la actualidad, la diseñadora recurrió a lo que ella llama *construcciones trucadas.* Para la caracterización de las bailarinas, se aprovechó su propia fisionomía de cinturas estrechas y caderas redondeadas, que permitieron vestirlas al estilo de la época sin la necesidad de encorsetarlas en rígidas estructuras. Igualmente, recurrió a la lencería para combinar la gala decimonónica con *lo flamenco*, concibiendo el vestido principal que llevaban todas las bailarinas como ropa interior. Este diseño era diferente en cada una de ellas y se denominó «enaguas». Pinillos apunta:

> La elección de vestirlas con ese toque lencero vino porque, analizando la lencería decimonónica, observé que me proporcionaba la libertad necesaria para incrementar la estética flamenca sin perder la esencia de la época, ni crear un cisma visual o contextual. Además, convertir los vestidos en enaguas me dio la posibilidad de sumar elementos accesorios sobre ellas y conseguir varios cambios de vestuario a partir de una base común. Cosa que se traduce en economía de medios: menos prendas, menos tejidos, menos confección, menos tiempo para cambios, menos prendas a lavar, almacenar y transportar. Las enaguas se combinaban en el primer número de Marco Flores *Seguiriya y Toná,* con unas ligerísimas, aunque de muy complejo patronaje, transparencias negras, realizadas en gasas y tules que, colocadas sobre aquellas enaguas, ofrecían un *look* rico y completo a la vez que bien diferenciado del siguiente cambio; posteriormente para el fin de fiesta *Aires del Recuerdo* sacaban las mismas enaguas con unas *mañanitas* o coquetas chaquetillas lenceras que les restaban desnudez y les aportaban ligereza y colorido, a la vez que otro *look* completamente distinto, pero que en el desarrollo del espectáculo jugaban a favor de la unidad estilística y la correlación entre todos los números. […] (ver figuras 13, 14 y 15).

Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

Fig. 13. Figurín de Yaiza Pinillos para «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 14. Figurín de Yaiza Pinillos para «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Fig. 15. Foto de escena de «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

4.4. Influencia de la moda en la estética escénica

Respecto a la influencia de la moda en la imagen del traje flamenco profesional y la relación entre ambos, existen coincidencias entre los entrevistados en cuanto a la necesidad de estar unidos. Pero hay que diferenciar la relación entre la danza y la moda, que es muy recomendable, y el hecho de diseñar *a la moda* de un momento concreto. En este sentido, Pinillos opina:

> En cuanto a si el vestuario para danza debería o no incorporar elementos *a la moda de ese momento* a su estética, yo diría que esto depende de cuál sea el contexto de ese espectáculo. Si se prevé que el tiempo de vigencia (o sea que el tiempo durante el que se va a representar ese

> espectáculo) es limitado, tal vez tenga sentido hacer un vestuario que siga las pautas que establece la moda en esos momentos, aunque si lo que se persigue es una imagen contemporánea, existen otros recursos alternativos a seguir que el dictamen de la moda imperante.

El caso de *Grito*, como se ha reflejado en el marco teórico, es un claro ejemplo de que el vestuario marca la impronta y la imagen de una obra, hasta el punto de desvirtuar la propia coreografía en el caso de no adecuarse estéticamente a un contexto diferente al que se creó. En ese momento, hubo que cambiar parte del vestuario femenino, en una reposición posterior, por estar desactualizado. En esta línea, Yaiza Pinillos puntualiza:

> Lo que yo desaconsejo desde mi experiencia, es concebir el vestuario de un BNE impregnado de la moda del momento en que se haga esa producción. La razón es porque esos vestuarios entran a formar parte del Patrimonio Nacional; de un modo u otro comienzan a formar parte de algo perenne y, además, pueden salir a escena dentro de 40 años desde el momento en que se estrenaron. El vestuario es un elemento tan preponderante en un espectáculo, máxime en grandes agrupaciones como lo pueda ser el BNE, que termina imbuyendo la apariencia general del espectáculo. Digamos que el vestuario marca mucho la estética de un ballet o una coreografía, y que, si ese vestuario tiene una estética muy residual o particular como pueda ser una marcada vertiente hacia la moda del momento en que se diseñó, es muy probable que la coreografía, y toda la propuesta en general, pueda ser arrastrada y presentar síntomas de no haber soportado correctamente el paso del tiempo.

4.5. Los arquetipos vestimentarios de «Zaguán»

El vestuario de *Zaguán* entraña una gran complejidad, no solo por cómo se confeccionó y diseñó, sino también por la cantidad de vestidos que se realizaron y la gran variedad de materiales y tejidos empleados. En la producción no hay un solo vestido igual a otro, todos son diferentes, tanto los del primer como los del segundo elenco. No hay coincidencias, ni por patronaje, ni por color. El vestuario fue realizado a mano y los tejidos tintados artesanalmente. Esto supone también una innovación respecto al vestuario para cuerpo de baile, que tradicionalmente era el mismo para la totalidad del ballet o con escasas diferencias en una misma gama de colores o estilos.

Esta profusión de diseños debía empastar perfectamente con el estilo y las dificultades que conlleva el baile flamenco, pues las características del vestuario podrían modificar la forma de bailar de los intérpretes y, al mismo tiempo, dotarlos de significación y contextualizarlos en el tiempo y el espacio. Supone un reto técnico y artístico para cualquier diseñador de vestuario que se precie. Esta dificultad puede acentuarse cuando se trata de recrear figuras de la danza icónicas, que ya están provistas de unas características propias que pueden haberse exagerado o desvirtuado con el paso del tiempo. El tratar de representar, desde la óptica del siglo XXI, estas personalidades arrolladoras dando un giro a su imagen tradicional es una tarea complicada que exige un profundo conocimiento histórico de las mismas y, a la vez, una creatividad experimentada.

Esta labor la desarrolla la diseñadora en los tangos «Fonda de Carmencita» de *la Lupi,* donde se recrearon, a modo de homenaje, personalidades de la danza de finales del s. XIX y principios del XX, como *la Carmencita*, *la Carbonera*, *la Coquinera*, *la Malena*, *la Macarrona*, *la Cuenca* y *la Mejorana*. Pinillos (2020) se enfrenta a estos personajes mediante una ingente documentación y visualización de fotos, e incluso vídeos, permitiéndose un gran alarde de fantasía en la estética y en la confección propia de la indumentaria, así como en las

novedosas soluciones a las necesidades de cambios de vestuario que se presentan (ver figura 16).

Fig. 16. Figurines de Yaiza Pinillos de «Fonda de Carmencita» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

En el caso de *la Carmencita*, era necesario que llevara dos faldas para cada una de las coreografías que realizaba, una de carácter bolero y otra flamenca. La diseñadora ideó una única prenda en la que, a partir de un ceñidor, se conseguía una falda bolera que utilizaba en la apertura del número y que luego se convertía en falda flamenca (como se aprecia en los bocetos).

Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, n.º 1, 2021, pp. 90-116.
e-ISSN 2792-7350
Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

Fig. 17. Figurines de Yaiza Pinillos, *Carmencita* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Para el personaje de *la Cuenca*, la diseñadora utilizó vaqueros en desuso que descosió y recompuso de forma que se reformulasen como un chaleco corto y unos pantalones de talle alto. Al unirse tejidos de diferente elasticidad, tuvo que confeccionarse sobre una modelo. Después se tintó, generando el efecto de una fina capa de encaje cubriendo su superficie (ver bocetos).

Fig. 18. Figurines de Yaiza Pinillos, *la Cuenca* (BNE 2015). Fuente: BNE.

En el resto de vestuario de esta pieza predominaba el encaje y la pasamanería en tonos rosas.

5. Conclusiones

Se concluye que la indumentaria teatral en el BNE ha evolucionado como consecuencia de los cambios experimentados en el lenguaje de la danza y en la estética del traje flamenco, influenciado por los designios de la moda imperantes en cada momento. Estas transformaciones responden a las 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. Igualmente, se ha producido una evolución técnica en la producción del vestuario, debido a la experimentación en el uso de tintes y materiales y la introducción en la confección de tejidos *de calle* que incorporan el *elastano* en sus composiciones, favoreciendo una evolución en la silueta flamenca difícil de conseguir con otros tejidos y que supone una auténtica innovación. Se pretende una extrema estilización de la indumentaria flamenca que ya se aprecia en numerosas producciones a lo largo de la historia del BNE.

En esta línea, destaca el trabajo realizado por Yaiza Pinillos en la obra *Zaguán.* La diseñadora se basa en el traje decimonónico, imagen tradicional que entronca con la idea del primer acercamiento al traje flamenco escénico, recreando las formas artesanales de confección de vestuario y utilizando tejidos originales de la época, aunque con un tratamiento experimental de las telas. Este proceso lo acompaña de una profusa investigación basada en el profundo conocimiento de las técnicas de producción de la época y de la composición de los tejidos, así como de la cualidad de las fibras.

La elaboración artesanal y experimental que realiza del vestuario escénico y el diseño *arquitectónico* de los figurines, partiendo de una estética clásica que busca la atemporalidad, sin dejar de lado la concepción contemporánea de la imagen flamenca, la convierten en una auténtica regeneradora del traje flamenco escénico, al haber revolucionado su proceso de investigación y confección, así como la forma en que se resuelven las necesidades de cambios de vestuario a través de prendas polivalentes de una gran dificultad técnica. *Zaguán* se convierte, así, en el espejo en el que se miran producciones de danza actuales que aspiran a conseguir una estética flamenca del siglo XXI desde una concepción contemporánea del proceso creativo.

Referencias

Amorós, Andrés. "La Danza Española como patrimonio cultural". *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, pp. 11-13.

Baena, Antonio y Antonio Granero. "Versión española del Sport Satisfaction Instrument (SSI) adaptado al aprendizaje de la Educación Física bilingüe en inglés". *Porta Linguarum*, n.º 24, 2015, pp. 63-76.

Bennahum, Ninotchka. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española.* Barcelona: Global RhythmPress, S.L, 2009.

Burrel, Víctor M. "El Ballet Nacional, 25 años de danza". *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, pp. 15-25.

Calabug, Fernan y Josep Crespo. "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*, n.º 16, 2009, pp. 21-25.

Campo, María S. y Catalina Labarca. "La teoría fundamentada en el estudio empírico de las representaciones sociales: un caso sobre el rol orientador del docente". *Opción*, n.º 25, 2009. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012158720090003000004&script=sciarttext. Web 15 Ene. 2018.

Cruces, Cristina. "Vestir el Flamenco. Cultura, historia, arte y mercado". *Moda. Música e sentimento.* Sao Paulo: Estacao das letras e cores, 2016, p. 338.

Franco, Fátima. *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2007.

García, María J. "Regiduría de Vestuario del Ballet Nacional de España". *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 56-59.

García, Rosa. "Dualia". *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 218.

Lacoma, Ana. "Sevilla". *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 131.

Martínez, Rosa. M. *El traje de Flamenca*. Sevilla: Editorial Signatura-Ediciones de Andalucía, S.L., 2009.

Mérida, Alfredo. "Evolución del vestuario escénico en el Ballet Nacional de España". Universidad Rey Juan Carlos, 2015. Inédito.

Moreno, Pedro. "Grito". *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 120-129.

Murga, Idoia. "Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX". *Actas del Congreso Internacional Imagen y apariencia*, Murcia. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194. Web 11 Feb. 2019.

Narros, Manuel. "Don Juan". *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 92-94.

Roldán, María Sierra. *El diseño del vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev.* Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2017.

Seeling, Charlotte. *MODA. 150 años, modistos, diseñadores, marcas.* Potsdam: Ullmann publishing, 2014.

Spaan, Mary. "Test and item specifications development". *Language Assessment Quarterly*, 2006, pp. 71-79.

Suárez Muñoz, Rosa María. *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*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2019.