

ANUARI D'INVESTIGACIÓ ISEACV

ANUARIO DE INVESTIGACIÓN ISEACV



Iseacv

**20
18
—
19**

Articles elaborats a partir dels projectes d'investigació
dels centres ISEACV

Artículos elaborados a partir de los proyectos de
investigación de los centros ISEACV



GENERALITAT
VALENCIANA

ISeACV

Institut superior
d'ensenyanças artísticas
Comunitat Valenciana

Anuari d'Investigació ISEACV 18/19

Anuario de Investigación ISEACV 18/19

***Recull d'articles elaborats com a resultats de
projectes d'investigació duts a terme als centres
ISEACV durant el curs 2018/2019***

***Resumen de artículos elaborados como resultado de
proyectos de investigación llevados a cabo en los
centros ISEACV durante el curso 2018/2019***

Membres del Grup de Treball d'Avaluació de la Investigació
Miembros del Grupo de Trabajo de Evaluación de la Investigación

- Esther Alabor Lloret - *Escola Superior d'Art Dramàtic València*
- Isaac Nebot Díaz - *Escola Superior de Ceràmica Alcora*
- Santiago Rodríguez Almenar - *Escola d'Art i Superior de Ceràmica Manises*
- Leticia Ñeco Morote - *Conservatori Superior de Dansa Alicante*
- Juan José Prats Benavent - *Conservatori Superior de Dansa Valencia*
- Marta Letizia Sánchez Cardete - *Escola d'Art i Superior de Disseny Alacant*
- Rafael Calbo Such - *Escola d'Art i Superior de Disseny Alcoi*
- Lorena Cuenca Ramón - *Escola d'Art i Superior de Disseny Castelló*
- Trinidad Martínez Santa - *Escuela de Arte y Superior Diseño Orihuela*
- Francesc Aracil Pérez - *Escola d'Art i Superior de Disseny València*
- Francisco José Fernández Vicedo - *Conservatori Superior de Música Alacant*
- Guillem Escorihuela Carbonell - *Conservatori Superior de Música Castelló*
- Ángel Marzá Raga - *Conservatori Superior de Música Valencia*
- Álvaro Romero Moreno - *ISEACV*

Dissenyat i publicat per l'Institut Superior d'Ensenyaments Artístics
de la Comunitat Valenciana (ISEACV) en 2020

ISEACV
C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 València
info@iseacv.es

Copyright dels textos dels seus autors i autòres.
ISBN: 978-84-482-6895-4

*Diseñado y publicado por el Instituto Superior de Enseñanzas
de la Comunitat Valenciana (ISEACV) en 2020*

ISEACV
C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 Valencia
info@iseacv.es

*Copyright de los textos de sus autores y autoras.
ISBN: 978-84-482-6895-4*

Presentació de l'Anuari d'Investigació de l'ISEACV

Tinc el plaer de presentar-vos la tercera edició de l'Anuari d'Investigació, que recull els projectes d'investigació desenvolupats als diferents centres d'Art Dramàtic, Ceràmica, Dansa, Disseny i Música que constitueixen l'Institut Superior d'Ensenyances Artístiques de la Comunitat Valenciana (ISEACV).

Aquesta tercera edició havia d'haver-se publicat fa un any, però l'extraordinària situació derivada del confinament per la COVID-19 ha fet que s'haja endarrerit.

L'anuari és una mostra de la qualitat del nostre personal docent i investigador, que aprofiten aquesta ferramenta dissenyada per la Comissió d'Investigació de l'ISEACV, per tal de donar una plataforma als nostres investigadors i investigadores i que puguen fer públics els resultats de la seua tasca investigadora.

Per últim, vull agrair a totes i tots els membres de l'ISEACV que fan que aquest Anuari siga possible i a tot el personal docent i investigador per la seua tasca i el seu compromís amb la investigació i la innovació, que de forma conjunta fan que els nostres estudis tinguen el reconeixement de qualitat que mereixen. Desitge de tot cor que gaudiu d'aquesta publicació.

Inmaculada Sánchez Velasco

Directora de l'ISEACV

**ESCOLA SUPERIOR D'ART DRAMÀTIC
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

ESAD València

El teatro del exilio: una revisión de la recepción de la obra dramática de Max Aub en Francia Ana M^a Tormo Soler

Escenografías sostenibles

María José Ballester Bordes

**ESCOLES SUPERIORS DE CERÀMICA
ESCUELAS SUPERIORES DE CERÁMICA**

ESCAL Alcora

Círculo de ocio (II)

Cristina Ferrer Hernández, María del Mar Pastor Aliaga

Revisió i actualització de tècniques tradicionals ceràmiques. Raku en monococcio II: Raku nu.

Susana Górriz Vicente, Juan Vicente Mundi Sancho, Raúl Enrique Ochera Fuentes, Jorge Llop Pla, M. Dolores Notari Abad,

**CONSERVATORIS SUPERIORS DE DANSA
CONSERVATORIOS SUPERIORES DE DANZA**

CSD València

Comparación de conceptos básicos de danza clásica entre distintas escuelas de ballet

Clara Isabel Vidal Notari

Análisis mixto: Una propuesta metodológica para el estudio y conservación de la danza popular urbana.

I. Aznar

Epidemiología de lesiones en Danza Clásica. Revisión bibliográfica.

Inmaculada Guerrero Rivas, Felipe Querol Fuentes

ESCOLES D'ART I SUPERIORS DE DISSENY
ESCUELAS DE ARTE Y SUPERIORES DE DISEÑO

EASD Castelló

Diseño abierto y co-creación. Un planteamiento metodológico innovador

Lorena Amalia Cuenca Ramón

CONSERVATORIS SUPERIORS DE MÚSICA
CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA

CSM Alacant

Rafael Rodríguez Albert y su Quinteto en La para clarinete y cuarteto de cuerda (1956): Un ejemplo de música de cámara en la España de los 50

F.J. Fernández Vicedo

Diego Ortiz y Giorgione: Dos maestros superpuestos en Las Bodas de Caná del Veronés

M.Lafarga, P.Sanz, V.Llimerà

CSM València

Memorias de un olvido. Concierto en Sol menor para piano y orquesta de María Teresa

Oller

J.M.Sanz, M.C.Aguilera, D.Labrada, M.J.Labrador, P.Tamarit

El teatro del exilio: una revisión de la recepción de la obra dramática de Max Aub en Francia.

*Ana María Tormo Soler
Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia*

Resum

Al llarg de la història, la qüestió de la migració sempre ha estat present per diferents motius: polític, econòmic, humanitari... No obstant això, en els últims anys i com a resultat de conflictes més recents com els de Síria, la crisi fronterera entre Colòmbia i Veneçuela o els esdeveniments relacionats amb vaixells com l'Aquarius, la presència d'aquest fenomen en les arts ha estat rescatada, i tots dos en el teatre.

Si bé és cert que, en l'actualitat, aquest gènere es produeix majoritàriament en instal·lacions i actuacions on és comú que l'actor mateix construisca el text dramàtic des de la ficcionalització de la seva pròpia experiència i amb pocs filtres, l'atemporalitat del fenomen és latent. Com a derivació, i al fil del tema d'aquest treball, considerem oportú rescatar la figura de Max Aub. En primer lloc, per la seua relació amb el tema com a autor exiliat. En segon lloc, a causa de les limitacions que el seu teatre va tenir com a resultat d'aquestes migracions.

Aub sempre es va sentir un home de teatre i crida l'atenció la conflictiva relació que va tenir amb l'escena. Els estudiosos han destacat com el teatre de Max Aub va estar influenciat per la història de la Guerra Civil i l'exili. En aquest article, pretenem revisar la recepció i presència del teatre de Max Aub a França, un país al qual sempre va estar unit per naixement però que per contra també li va causar moltes preocupacions. Esperem desentranyar algunes de les causes d'aquesta especial relació.

Paraules clau

Exili, teatre, migracions, recepció

Resumen

A lo largo de la historia, la cuestión de las migraciones siempre ha estado presente por distintos motivos: políticos, económicos, humanitarios... Sin embargo, en los últimos años y a consecuencia de conflictos más recientes como los de Siria, la crisis fronteriza entre Colombia y Venezuela o los acontecimientos relacionados con buques como el Aquarius, se ha rescatado la presencia de este fenómeno en las artes, y por tanto en el teatro.

Si bien es cierto que, actualmente, este género se da mayoritariamente en instalaciones y performances donde es frecuente que sea el propio *actor* quien crea el *texto dramático* a partir de la *ficcionalización* de su propia experiencia y con pocos filtros, la atemporalidad del fenómeno es latente. Como derivación, y al hilo de la

temática de este trabajo, consideramos oportuno rescatar la figura de Max Aub. En primer lugar, por su relación con el tema como autor exiliado. En segundo lugar, por las limitaciones que tuvo su teatro como consecuencia de estas migraciones.

Aub siempre se sintió hombre de teatro y llama la atención la problemática relación que tuvo con la escena. Los estudiosos han destacado cómo el teatro de Max Aub se vio invadido por la historia a partir de la Guerra Civil y el exilio. En este artículo, pretendemos revisar la recepción y presencia del teatro de Max Aub en Francia, un país al que siempre estuvo unido por nacimiento pero que por el contrario también le causó muchos desvelos. Esperamos poder acercarnos a desentrañar algunas de las causas de esta especial relación.

Palabras clave

Exilio, teatro, migraciones, recepción.

Abstract

In history, the issue of migration has always been present for different reasons: political, economic, humanitarian... However, in recent years and as a result of more recent conflicts such as those in Syria, the border crisis between Colombia and Venezuela or the events related to ships such as the Aquarius, the presence of this phenomenon in the arts has been rescued, and both in the theater.

While it is true that, at present, this genre occurs mostly in installations and performances where it is common for the actor himself to create the dramatic text from the fictionalization of his own experience and with few filters, the timelessness of the phenomenon is latent. As a derivation, and in the thread of the theme of this work, we consider it appropriate to rescue the figure of Max Aub. First, because of his relationship with the subject as an exiled author. Secondly, because of the limitations that its theatre had as a result of these migrations.

Aub always felt a theatremen and draws attention to the troubled relationship he had with the scene. Researchers have highlighted how Max Aub's theatre was overrun by history from the Spanish War and exile. In this article, we intend to review the reception and presence of Max Aub's theatre in France, a country to which it was always united by birth but which on the contrary also caused many unveilings. We look forward to unraveling some of the causes of this special relationship.

Keywords

Exile, theatre, migrations, reception

1. INTRODUCCIÓN

Recientes congresos, como el celebrado en abril de este mismo año en la Universidad de Valencia y titulado: *Migraciones, desplazamientos y tránsitos en el teatro del S. XXI*, organizado por la Asociación Internacional de Teatro S.XXI, dan cuenta de la atemporalidad y vigencia del teatro como herramienta para dar visibilidad a este fenómeno.

La cuestión de las migraciones siempre ha sido un tema de actualidad. A lo largo de la historia ha estado presente por distintos motivos: políticos, económicos, humanitarios... Sin embargo, en los últimos años y a consecuencia de conflictos más recientes como los de Siria o la crisis fronteriza entre Colombia y Venezuela se ha rescatado la presencia de este fenómeno en las artes, y por tanto en el teatro.

Una temática presente en diferentes géneros dramáticos, en distintas realidades culturales y para distintos públicos, desde un receptor infantil hasta colectivos desfavorecidos. Y desde el otro lado, desde el punto de vista del actor podemos encontrar referentes tanto en el terreno profesional como en el semi-profesional, universitario o amateur. Siendo quizás, en la actualidad, este segundo grupo casi más numeroso. Un hecho que el propio Max Aub experimentó en algunos de los estrenos que tuvieron sus textos en México, y que le ocasionaron cierta zozobra, pero que por el contrario contribuye a una universalización del teatro. Más que un fin se convierte en un medio, bien para visibilizar, para educar, para denunciar...entrando en el terreno de lo que podríamos considerar teatro aplicado.

En la búsqueda de un título para este trabajo, barajando distintas opciones, surgió el término de *transterrado*, y aunque finalmente no lo escogimos consideramos hacer una referencia al mismo. Más allá del significado que nos da la RAE, y al margen de ser el título de la pieza dirigida por José Monleón en 2003, nos fascina por la significación que puede encontrarse al aplicarlo para definir el teatro de Max Aub. El suyo fue y ha sido un teatro de ninguna parte y al mismo tiempo de todas, por la universalidad de los temas que nos traslada, pero que no terminó de encontrar asiento ni en Francia ni en España durante la vida del Autor.

Volviendo a las conexiones que desde el inicio hemos esbozado, consideramos establecer una relación entre su condición de autor exiliado, o mejor dicho triplemente exiliado: Francia – España / Francia – México, y las limitaciones que encontró su teatro como consecuencia de estas migraciones y el sentimiento de desarraigo que siempre acompañó al autor.

En el trabajo que ahora recogemos, nos centramos en el ámbito francés, como parte de un proceso de investigación más amplio. Al mismo tiempo, y relacionado con nuestra actividad laboral vinculada a la literatura dramática, nos interesaba profundizar sobre la recepción de su obra como un inicio que esperamos extender en el desarrollo de próximos estudios y abordar la difusión de Aub en otros ámbitos territoriales.

Aub siempre se sintió hombre de teatro y llama la atención la problemática relación que tuvo con la escena. En sus propias palabras expresó la inmensa tristeza que le ocasionaba que su teatro “murió sin haber nacido”. Los estudiosos han destacado cómo el teatro de Max Aub, al igual que la poesía de Cernuda, se vio invadido por la

historia a partir de la Guerra Civil y el exilio. Casualmente fue México para ambos autores el país testigo de algunas de sus más fructíferas obras. En muchos casos, este hecho se debió sin duda al uso de una lengua común. Una realidad que en el caso de Aub es ciertamente peculiar, pues el castellano, sin ser su lengua materna, se convirtió en el vehículo de expresión para su obra.

Un repaso de su biografía nos lleva a comprobar como en cierto modo fue el cine, y mucho más la radio, los medios que en parte contribuyeron a calmar la desazón que le ocasionó no poder ver sobre un escenario representado la mayoría de su teatro. Hechos sobre los que iremos volviendo al hilo de este trabajo.

2. RECEPCIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA DE MAX AUB EN FRANCIA

Cuando realizamos las primeras indagaciones para acercarnos a la recepción que tuvo su obra, a través de las representaciones de sus textos, preveíamos que sería breve, pero no tan breve en el ámbito francófono como veremos. En este campo de estudio, relacionado con la recepción de la obra de Max Aub en Francia, destacamos el excelente trabajo realizado por Gérard Malgat¹ (2007) titulado *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Una publicación surgida como resultado de la tesis que defendió en la Universidad de París X-Nanterre².

La verdad es que las conclusiones a las que llegamos tras indagar en la relación de Aub con este país no dejaron de sorprendernos. A continuación, destacaré algunos de los acontecimientos que dan cuenta de este vínculo, pero resulta llamativo comprobar como su obra es aún hoy bastante desconocida, fuera de círculos especializados. Desde lo teórico, no es un autor que se estudie especialmente por los estudiantes de grado de Filología Hispánica, y desde el terreno profesional, hemos encontrado el acercamiento ocasional realizado por compañías como la de Toujours après minuit, de Roser Montlló Guberna y Brigitte Sethque, que ha realizado varios espectáculos a partir de textos de *Crímenes ejemplares*. Una iniciativa motivada, sin duda, por el origen español de Montlló e intuimos que también por ser el único texto publicado en Francia en los veinticinco años posteriores a la muerte de Aub.

Es cierto, que desde hace unos años se han venido sucediendo actos de homenaje al autor a partir de iniciativas de la Embajada de España en París o de múltiples actividades del Instituto Cervantes, que sin duda eran muy necesarios, y que como la misma Elena Aub, hija del dramaturgo, aseguró “en cierto modo, era una deuda de Francia con Max Aub”. La instalación de placas conmemorativas instaladas en la calle donde nació y en la fachada de la Embajada dan cuenta de este reconocimiento. No obstante, consideramos que estos actos han puesto el acento en el hombre, menos en el autor y nada en el dramaturgo.

Se hace necesario volver la vista atrás para intentar una justificación de esta falta de repercusión. La relación de Max Aub con Francia siempre fue compleja, aunque había nacido en París, apenas vivió 15 años en el país, los primeros 11 de su niñez y el resto en los sucesivos viajes que realizaría a lo largo de su vida. Como es sabido por

¹ Nacido en Ablis, 1951. Profesor de escuela primaria en Clamart (Francia). Investigador metódico y a quien debemos uno de los pocos trabajos de este calibre publicados en Francia sobre Max Aub.

² Tesis defendida en julio de 2002 y dirigida por Jaques Maurice.

aquellos que conozcan su biografía, Aub llega a España en su primera migración a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Desde ese momento el español se convierte en su primera lengua y en la que desarrollará toda su obra, al margen de las traducciones que realice, tanto de obras propias como ajenas. ¿Es quizás este uno de los motivos por los que su obra teatral encontrará dificultades para su difusión en Francia?

No es la primera vez que una elección de este tipo condiciona la percepción que el público tiene de un autor para considerarlo propio de su literatura o no. Ha ocurrido a lo largo de la historia con otros autores como Beckett o Fernando Arrabal, autor cuya obra, a excepción de su primer teatro, es prácticamente desconocida en España³ por el público no especializado. En cambio, en Francia ha recibido multitud de premios e incluso condecoraciones como la de la Legión de Honor, en 2005.

Esta primera huida supone el conocimiento por primera vez del no saberse de ninguna parte, al ser víctima junto con su familia de insultos antisemitas. Según refleja en sus *Diarios*, cuya edición agradecemos profundamente a Manuel Aznar Soler (1998), su objetivo es conocer la verdad de lo que está pasando en un mundo que está cambiando. Un tema, el de la búsqueda de la verdad, recurrente en el teatro español de posguerra y del que dan cuenta en sus textos autores como Buero Vallejo.

En Valencia, comienza su segunda vida, su vida como español. Y aunque como comentábamos su obra se desarrollará en esta lengua, desde que se inició con la escritura de sus primeros poemas a los 12 años, nunca abandonó el interés por mantenerse en contacto con la literatura francesa, ni en España ni en México.

Fue también durante estos años en Valencia cuando siente hacia el teatro una inclinación especial y se decide a escribir sus primeros dramas.

Si bien es cierto que no se decantó por la formación universitaria, nunca abandonó la escritura y durante su juventud y los años de sus viajes como comerciante siempre mantuvo viva esta actividad, lo que le facilitó estar en contacto con algunos de los más importantes círculos literarios del país.

Según refiere Malgat (2007), una peripecia del destino, un premio de la lotería, sería la que le haría finalmente conocer a Enrique Díaz Canedo y que sus poemas fueran leídos en el Ateneo de Madrid a finales de 1923. A consecuencia de este bautismo literario conocerá a los que serán en buena parte compañeros de exilio: Jorge Guillén, Pedro Salinas... pero también Luis Buñuel, a quien estará vinculada parte de su obra futura.

En 1924 regresa a París después de 10 años. Siempre que viajaba a la capital francesa aprovechaba para entrar en contacto con personalidades del teatro y el mundo literario. En este tiempo fue cuando reconoce la intensa influencia que supuso para él conocer a Jacques Copeau como renovador de la escena teatral, enseñanzas que no solo no cayeron en saco roto, sino que fueron fundamentales, tanto en su obra como en sus actividades al frente al Consejo de Teatro en Valencia durante 1937 y 1938.

Es durante estos años, cuando consideramos que gana terreno la percepción de Max Aub como hombre de letras y gestor cultural, más que como autor. Sin duda una

³ PUJANTE, D. (2003)

concepción errónea, como otras que le acompañarán el resto de su vida, pero que irá cobrando peso con el devenir de los años y que consideramos que lastran su divulgación como autor de teatro, sobre todo en Francia.

Al margen de sus idas y venidas entre España y Francia, será a finales de 1939 cuando Aub junto con todo el equipo de rodaje de *Sierra de Teruel* (1939), tendrán que salir rápidamente de Cataluña y trasladar todo lo necesario para terminar la película en París.

Así como para Malraux, autor de *L'Espoir*, novela a partir de la que surge la película, este trabajo supone el reconocimiento por su compromiso con la España republicana, para Aub supone pasar a ser conocido por supuestos afectos comunistas y origen de los problemas posteriores.

La primera proyección de *Sierra de Teruel* tendrá lugar en julio de 1939 en una sesión privada en el cine Le París de Los Campos Elíseos, en presencia de Juan Negrín y miembros del gobierno del exilio. Acontecimiento que poco más tarde será seguido de dos proyecciones más en el Rex, a las que acuden intelectuales franceses, entre los que se encuentra Louis Aragon. La salida comercial de la película está prevista para el 15 de septiembre del mismo año, pero finalmente esta se prohíbe por la censura del gobierno de Deladier que no quiere un conflicto con el nuevo poder español.

En espera de un posible viaje a México para poder dar salida a la película, Aub vuelve al teatro con la obra en un acto en forma de monólogo titulada *De un tiempo a esta parte*. Durante la temporada 39-40 se acrecienta el sentimiento de soledad en el autor motivada sobre todo por la salida de los numerosos amigos que ya han salido de Francia rumbo a México, Chile o Argentina.

En varias ocasiones tuvo oportunidad de haber partido también, pero siempre tuvo la necesidad de mantenerse en Europa e intentar hacer algo desde su posición que pudiera ser de ayuda. Por otro lado, a nivel interno, Max Aub está siendo investigado desde 1937, lo que desembocará en el conocido y doloroso proceso de su exilio tras el paso por varios arrestos, encarcelamientos y el campo de concentración de Djelga, conocido por estar reservado para los presos políticos considerados peligrosos, al que llega a finales de 1941.

Durante estos años, no deja de escribir, incluso con lo adverso de las condiciones que le rodean, sin embargo, será a la llegada a México cuando pueda retomar la actividad con normalidad, aunque claro está, desde la distancia. Quince años pasará sin poder volver a Europa.

Una vez pasados los primeros años, cuyo objetivo principal es dar a conocer la situación de los campos de internamiento, encontrará en el cine o las traducciones su principal ocupación y fuente de ingresos, sin dejar de lado su actividad como articulista o la vuelta a la que reconocía como principal vocación, la escritura dramática.

No obstante, en cuanto puede retoma su interés por publicar en Francia. Hechos probados a partir de su excelente legado epistolar y que nos transmite las relaciones que retoma con Malraux o Louis Aragon, y con todos cuantos pueden proporcionarle un contacto para hacer llegar sus obras a Francia.

Poco más tarde, tendrá lugar un hecho que marcará sin duda no solo su vida sino también dejará una huella en su producción. El rechazo en 1951 de las autoridades francesas para otorgarle un visado que le facilite este primer viaje a Europa para ver a su padre enfermo, que fallecerá poco después.

Un acontecimiento del que sin duda se encuentran conexiones en el texto de *No*, escrito poco después y que hace que el hecho de viajar a Europa se convierta en el centro de sus intereses. Justamente las reflexiones que anota en sus diarios nos transmiten hasta qué punto esta cuestión le perturba. Se siente un desaparecido, un ser a la deriva condenado a un desarraigado que lo tortura.

A continuación, citamos unas palabras de este sentimiento que se recogen en la edición de los *Diarios*, de Manuel Aznar (1998), a consecuencia de su naturalización como mexicano:

“¿Qué soy? ¿alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzada, ese veredicto: culpable.

Quise ser escritor. ¿Qué soy? ¿Novelista, dramaturgo, poeta, crítico? No soy nada; ahí también con más razón, la sentencia: culpable”.

En julio de 1956 recibe otro no a su visado, y finalmente a través de la intervención de la embajada de México se le concede un permiso para una estancia corta de apenas dos semanas a finales de año.

A partir de este momento realiza varios viajes a Europa, cuando por fin, a partir de 1957, queda limpio su expediente y puede solicitar visados con normalidad. Es de este modo cuando en 1959 realiza su segundo viaje a Europa y firma con Gallimard la edición francesa de *Josep Torres Campalans*. Un lanzamiento rodeado de grandes expectativas, pero sin demasiadas ventas, 921 ejemplares en 30 años, y una etapa en la que se publican algunos de sus textos en revistas como la *Nouvelle Revue française* o *Europe*, que publica la versión francesa de una de sus obras dramáticas *De un tiempo a esta parte*.

A pesar de estas publicaciones y de la mayor o menor repercusión que de forma fluctuante va obteniendo todo lo que escribe, lo de llevar a un escenario sus textos en el ámbito francófono parece que se resiste, a excepción de la puesta en escena en Québec de *Los muertos*, en 1962, por el teatro de L'Estoc.

Había intentado sin éxito que se montase *No* o *San Juan*, pero fueron proyectos que no prosperaron. Los principales obstáculos parecen radicar en las temáticas que abordan y que frenan cualquier intento por llevarlas a un escenario.

Será la radio la que de alguna forma le permitirá por fin este encuentro con el público, a partir de las adaptaciones que tendrán lugar gracias a André Camp, responsable de la sección española de la Radio Televisión Francesa (RTF). Este fue el medio por el que salieron *Deseada*, *Tercer Acto*, *Cara y Cruz*, *De un tiempo a esta parte* y otros títulos.

Destaca en esta etapa la obra titulada *La Jácara del Avaro*, en 1960. Será la que contará con mayor difusión por estar montada por el Theatre espagnol de la Sorbonne, una compañía dependiente del Institute Hispanique.

Los últimos años, a partir de 1966, se alterna en Aub cierto sentimiento de reconocimiento y olvido. Ya no tiene demasiadas expectativas sobre la acogida de sus libros y se siente un desconocido para la sociedad francesa, aunque recibirá reconocimientos como el nombramiento como Comendador de la Orden de las Artes y las Letras en 1972. El último libro que editarán en francés será *Dernières nouvelles de la guerre d'Espane*, en 1966, y dejará inconclusa la obra sobre Buñuel en la que estaba trabajando cuando falleció.

Si damos un salto, ya en el Siglo XXI, encontramos referencias de puestas en escena como la del Manuscrito Cuervo, en 2003, en la Casa de Cultura de Bobigny a cargo de Nicolas Bigards o la representación de la *Comedia que no acaba*, pieza en un acto, a cargo de Nathalie Capelle y Frank Bourilhon, en junio del mismo año en París.

3. CONCLUSIONES

De alguna forma, y a razón de lo expuesto, se confirmarían las premisas con las que iniciábamos este camino. La recepción del teatro de Max Aub en Francia podría decirse que ha sido testimonial, ¿qué motivos podríamos encontrar para ello?

Por un lado, a la vista de su relación con Francia, podrían señalarse, en vida del autor, cuestiones políticas, pero ¿después? Aquí es donde rescataríamos la idea planteada al inicio, en la que considerábamos que los actos acaecidos los últimos años de homenaje vienen a saldar la deuda con el hombre, pero no con el dramaturgo.

Es cierto que, al igual que en España, la decisión de un montaje está supeditada en gran medida a cuestiones económicas y a un público que con su acogida respalde una apuesta arriesgada como puede considerarse la del teatro de Max Aub. Sin embargo, aquí podríamos aplicar aquello del pez que se muerde la cola. No puede haber un público si no hay un conocimiento, y esto es algo que consideramos esencial. Quizás para subsanar esta carencia se debería comenzar por hacer visible la figura del autor, pero no ya desde las instituciones, sino desde una renovación del corpus de aquellos autores que se estudian o no se estudian dentro del sistema educativo.

Otras reflexiones, nos llevarían a preguntarnos por el tema de las traducciones. Una línea de investigación que comportaría un estudio más detallado y profundo, pero de donde podemos apresurarnos a extraer que la práctica inexistencia de traducciones de sus textos dramáticos al francés haya contribuido a este olvido, y a una falta de divulgación de su teatro.

Otras hipótesis, refrendada por los títulos que hemos ido mencionando a lo largo de la exposición, vendrían a confirmar que la mayoría de las puestas en escena realizadas han derivado de adaptaciones de textos narrativos y no de los propios textos teatrales ¿A qué se debe este fenómeno? Este y otros interrogantes nos hacen concluir en la necesidad de un estudio más profundo, que esperamos tener la oportunidad de realizar, para dar continuidad a lo aquí esbozado.

4. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1996): *Actas del Congreso internacional Max Aub y el laberinto español*, (Valencia y Segorbe, 13-17 diciembre de 1993). Edición por Cecilio Alonso, cols. I y II, Valencia, Ayuntamiento.

AUB, M. (1952): *No*. Edición con introducción y notas de Ana I. Llorente Gracia y presentación de Juan Alfonso Gil Albors. Biblioteca Max Aub, 1997. Fundación Max Aub

AZNAR SOLER, M. (1993): *Max Aub y la vanguardia teatral* (escritos sobre teatro, 1938-1938). Valencia, Universidad de Valencia.

_____, (1998): *Diarios (1939-1972)*. Barcelona. Alba Editorial.

_____, (1999): “La recepción crítica del San Juan, de Max Aub (1943-1945)”, en *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid. Ed. Complutense.

MALGAT, G. (2007): *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Biblioteca del exilio. Ed. Renacimiento.

PUJANTE, D. (2003): “*Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia*”. Dialnet. Universidad de Valencia.

TORMO, A. M. (en prensa): “El teatro transterrado de Max Aub. Recepción franco-española de su obra y límites para su representabilidad”, en Actas del Congreso Internacional Universidad Paris Nanterre, 4 y 5 de octubre 2019, *El exilio republicano español y el campo literario francófono* Proyecto UPL Les non-lus de la contestation en péninsule ibérica (1926-2011) EA-369, CRIIA.

ESCENOGRAFÍAS SOSTENIBLES

*Maria José Ballester Bordes
Grup d'Investigación: Escenografías Sostenibles. ESSOS.
Centre d'Investigación: ESAD Valencia*

RESUMEN

El grupo de investigación ESSOS Se plantea la investigación de ESCENOGRAFÍAS TEATRALES partiendo de materiales reciclados, con el objetivo primordial de adquirir nuevos conocimientos para profundizar en las actuaciones contra el cambio climático a través de la eficiencia en la utilización de recursos y materias primas.

Para ello se planteará la localización de materiales reciclados para la creación de espacios escenográficos con objeto transformar la sociedad actual en otra más sostenible y hacer un uso más eficaz de los recursos.

Accediendo tanto a la materia resultante de la recogida de reciclaje y a los diferentes puntos limpios, ECOPARQUES de la ciudad de Valencia.

Palabras clave

Escenografía, Técnicas escénicas, Reciclaje, Sostenibilidad, Construcción decorados,

OBJETIVOS

El grupo de investigación ESSOS plantea el conocimiento de los materiales procesos y tecnologías necesarios para la creación de espacios escenográficos a partir del reciclaje de materiales sin coste.

Una investigación sobre las etapas de la materialización de la escenografía: selección de materiales, comprensión de los medios humanos (equipos, conocimiento, organización del tiempo) técnicos (herramientas, técnicas de manipulación y ensamblaje, medios auxiliares, desplazamiento) y económicos asociados.

Materiales reciclados para su uso en escenografías

Elementos reutilizados a partir de componentes desechados

Reutilización de todo o alguna de las partes de escenografías existentes

Restauración de escenografías de gran valor

MARCO TEÓRICO

Al contrario que sucede en el ciclo natural, un sistema en el que la transformación es una constante y en el que el residuo no existe, la sociedad actual es incapaz de procesar los residuos que genera. Estos dos sistemas aparecen desconectados, siendo el concepto de reciclaje aquel que pretende aproximar y unificar ambos sistemas para conseguir una sociedad más eficiente, saludable y sostenible.

Existen tres tipos principales de reciclaje: el uso de materiales reciclados, es decir, de aquellos que son tratados, y que pasan a ser un nuevo material; la reutilización de componentes desechados y que son adquiridos para ser reutilizados con otro fin diferente; y por último, la reutilización de todo un sistema o de alguna de sus partes. Estos tres procedimientos tienen sus ventajas e inconvenientes pero todos resultan fundamentales medioambientalmente y también lo son desde el punto de vista económico y social.

La reutilización del material no tiene una etapa intermedia en la que el material es procesado por medios mecánicos o físico-químicos, se trata de entender desde el proyecto la capacidad de reutilización de elementos desechados, utilizarlos para otros fines de los que inicialmente estaban previstos.

El objetivo de la reutilización es en primer lugar reducir el impacto que los desechos de nuestra sociedad tiene sobre el medio ambiente. Se estima que se necesitaría más de tres tierras para garantizar la supervivencia sostenible a largo plazo.¹

Se ha avanzado mucho en la separación de los diferentes elementos en las plantas especializadas, pero la mayoría acaban en vertederos con el consiguiente problema de espacio de almacenamiento. La reutilización de los elementos y materiales desechados, sin procesamiento implica grandes ventajas como el evidente ahorro energético puesto que los procesos involucrados en él son mínimos. Esta reutilización beneficiaría por un lado a evitar el aumento en superficie y volumen de los vertederos y por otro lado a reducir la extracción de materias primas del planeta y su posterior tratamiento de transformación.

Es interesante apuntar el reconocimiento social que conlleva la reutilización de material para todos aquellos involucrados en el proceso. Es evidente le aumento de la toma de conciencia de la sociedad actual por la protección del medio ambiente, un concepto con el que las nuevas generaciones incorporan a su cotidaneidad, siendo cada vez menos tolerantes con aquellas actividades altamente contaminantes o que generan residuos.

El proceso de la reutilización se basa en utilizar el desecho que produce la construcción de cualquier elemento, de cualquier dimensión. Tanto el propio objeto, el despiece de los objetos o los restos de la fabricación de objetos. Por objeto podemos entender desde los elementos más pequeños hasta los grandes edificios siendo la construcción una de las industrias que más residuos generan².

¹ Addis, B.. (2006). *Building with reclaimed components and materials: a design handbook for reuse and recycling*. London: Earthscan.

² Fresneda, C.. (2014). *La economía circular*. Marzo 8, 2014, de El Mundo Sitio web: www.elmundo.es



Esquema del autor

La solución a los residuos generados por la actividad humana es no producirlos. Introducir el concepto de la reutilización, y el reciclaje en general desde el concepto inicial del proyecto.

El reciclaje a través de la reutilización va a depender de la disponibilidad de los mismos elementos en número suficiente en el mercado. Esta dificultad hace que se considere en muchas ocasiones un “subproducto” no comparable al producto fabricado exprofeso para el uso original. En este concepto de subproducto se le atribuye menor calidad, menos control y por lo tanto con menor capacidad para competir con el producto original. No existe, en general, un mercado de productos reutilizados de calidad aunque se están realizando grandes avances en este sentido.

El reciclaje, a lo largo del tiempo se ha definido como la necesidad que recuperar aquello que no se puede conseguir a través del mercado, eminentemente marcado por períodos de escasez. Este concepto en este momento podemos considerarlo autoimpuesto por un bien mayor, la sostenibilidad global. La reutilización tiene un valor de calidad, es mejor trabajar en cualquier momento del proceso con elementos reciclados o reutilizados.

Para ello los creativos, desde la generación del proyecto, deben ser conscientes de estos conceptos incorporándolos de manera natural a su actividad propositiva, conociendo el ciclo de vida y las opciones de reciclaje que pueden implementar en sus trabajos.

Es necesario así mismo que se trabaje con el concepto de proximidad en la obtención de los recursos, trabajar con materiales locales, con una menor repercusión en contaminación por el transporte. Se trabaja así con oficios tradicionales, talleres con medios alejados de las grandes industrias en una recuperación del concepto artesanal.

Es por ello que su uso para actividades efímeras como las escenografías aprovecha las debilidades del sistema. En un mundo como el del teatro en el que a través del concepto se pueden reinventar los objetos dándoles una nueva vida.

METODOLOGÍA

A través del trabajo con las manos, es decir, a través de la experimentación directa con la creación de escenografías basadas en elementos reutilizados se transmite el concepto de reciclaje. Este concepto se basará en la concepción inicial de la reutilización: la escasez. Se autoimpondrá una serie de restricciones para que se pueda

recrear ese patrón para fomentar la creatividad a través de los materiales reutilizados. Estas restricciones marcarán el resultado, que no debe ser de menor calidad que aquél se esperaría de una escenografía creada a través de nuevas construcciones con los medios del mercado.

Para ello se trabajará partiendo del material, es decir, no se creará un proyecto a partir de una idea y posteriormente se construirá tras buscar los materiales previamente elegidos. Como ya se ha comentado anteriormente no existe el mercado de materiales reutilizados para que se pueda adquirir en el número necesario aquello que se necesita a priori. El concepto por lo tanto será el inverso. Primero se encontrará el material y posteriormente se creará la escenografía a partir del conocimiento del trabajo de cada material.

Según el listado de acciones sobre la materia de Richard Serra:

“rodar, plegar, doblar, almacenar, curvar, acortar, torcer, motear, arrugar, rasurar, rasgar, hacer virutas, hender, cortar, cercenar, caer, quitar, simplificar, diferenciar, desordenar, abrir, mezclar, esparcir, anudar, derramar, inclinar, fluir, retorcer, levantar, incrustar, impresionar, encender, desbordar, untar, girar, arremolinar, apoyar, enganchar, suspender, extender, colgar, reunir, de tensión, de gravedad, de entropía, de naturaleza, de agrupación, de capas, de fieltro, agarrar, apretar, atar, amontonar, juntar, dispersar, arreglar, reparar, desechar, emparejar, distribuir, exceder, elogiar, incluir, rodear, cercar, agujerear, cubrir, abrigar, cavar, atar, ligar, tejer, juntar, equiparar, laminar, vincular, unir, marcar, ampliar, diluir, alumbrar, modular, destilar, de ondas, de electromagnetismo, de inercia, de ionización, de polarización, de refracción, de mareas, de reflexión, de equilibrio, de simetría, de fricción, estirar, saltar, borrar, rociar, sistematizar, referir, forzar, de mapa, de posición, de contexto, de tiempo, de carbonización, continuar”³

La investigación se realizará a través de la producción de un objeto, que cree un espacio escenográfico-arquitectónico a tamaño real, de forma que el proceso de materialización del espacio escenográfico se estudie en todo su proceso: elección del material y del sistema constructivo, racionalización geométrica, económica, sistemas de montaje, experiencia directa y documentación del resultado. Debe reconocerse en él al menos 6 ámbitos de escasez distintos.

- Limitación de disponibilidad. Debe existir suficiente material disponible a través de su consiguiente gestión para poder producir la escenografía sobradamente.
- Limitación de proximidad: Debe conseguirse en un radio próximo que permita su transporte ágil y rápido.
- Limitación de presupuesto. Coste cero. Debe tratarse de materiales sin coste.
- Limitación espacial escenográfica. Adaptación de la escenografía a un teatro dado

³ - WEB MOMA http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect

- Limitación constructiva. Sistema constructivo simple. Sólo es posible la utilización de un material constructivo principal (cables, tejidos, tubos, pliegue de papel-cartón, vaciado de bloques de porexpan, acumulación de pequeñas piezas...).

- Limitación temporal. El conjunto debe poderse montar y desmontar en un día.

Las escenografías se plantearán a partir del material que se encuentre disponible en el momento de iniciar el proyecto. Es decir, a priori no se busca un material determinado, sino que será el material disponible el que generará la idea con la que se creará la escenografía. El material recogido como base del proyecto.

El resultado previsto será la realización de escenografías viables con los diversos materiales trabajados con el fin de definir una biblioteca de materiales reciclados habituales que sean ajenos a la producción escenográfica tradicional adentrándose tanto en el concepto de reciclaje como de economía de coste cero.

CASO

- Obra teatral: Mucho ruido y pocas nueces. William Shakespeare.
- Director: Vicente Genovés
- Escenografía reciclada: María José Ballester – Alumnos escenografía
- Limitación espacial escenográfica. Teatro l’Agrícola de Alboraia
- Limitación de presupuesto. Coste cero.
- Limitación constructiva. Envainar en cabidores de madera o en mangueras casquillo de aluminio
- Limitación temporal. El conjunto debe poderse montar y desmontar en un día.



esad
valència
escola superior d'art dramàtic

3r INTERPRETACIÓ
TALLERS TEATRE CLÀSSIC
TEATRE L'AGRICOLA D'ALBORAIA / 2019

Diumenge 2 i dijous 3 / juny / 20.00 h.

MOLT SOROLL PER NO RES

De William Shakespeare
Versió d'Adrià Novella

Intèrprets:
 Malú Carrío
 Luis Carlos Gómez
 Raquel Gómez Gallach
 Maria Gutiérrez
 Paula Miravet Trillo
 Tamara Odriozola
 Victor Ortega Gil
 Sara Santest Genovés

Professors col·laboradors: Víctor Antón (Il·luminació) / Dora Sobils (Costat aplicat a l'art escènic) / Amparo Zamora (Moviment) / Rocío Cabezo (Disseny de personatge amb la participació dels alumnes del Taller) / María José Ballester (Espai escènic amb la participació d'alumnes d'Escenografia) / Rubén Gibert (Esgrima) / Toni Pastor (Gestió i Producció)

Direcció: Vicent S. Genovés (Professor d'Interpretació)

Agrairments: Miguel Ángel Gutiérrez / La Pili / Mario Gallardo / Jordi Gabriel

*'Aquesta moda de l'amor, amb quina rapidesa
 trastorna aquells que tenen la sang calenta,
 des dels catorze als trenta-cinc anys!*

*I en amor, cal que els cors no es valguen d'intèrprets
 i que els ulls facen els seus tractes, sense fiar-se de cap mitjancer.
 Perquè avui s'és tan valent com Hèrcules
 només dient una mentida i sostenint-la amb jurament.'*

Amb la col·laboració de
 fundació  

El material elegido fue: casquillos de aluminio de desecho de cerrajería. Son tubos huecos de diferentes secciones con corte en pico de flauta que permiten ser ensartados. De esta manera se puede confeccionar piezas lineales deconstruidas si se utilizan listones rígidos o elementos flexibles si se utilizan mangueras. Inicialmente se plantea el trabajo con mangueras para recrear un árbol tipo sauce que se colgaría de varas, posteriormente se adapta el concepto para crear un plano virtual a través del cual se evoluciona la escena.

La cantidad de material era suficiente puesto que el resto del corte de cerrajería de la empresa NeoEscenografía, que directamente se envía a su reciclado.

Las características más destacadas de este material es su ligereza, brillo mate que permite ciertos reflejos en el escenario, dimensiones reducidas que permiten el fácil manejo



Imágenes de las piezas en la empresa para su traslado a vertedero.

Las herramientas utilizadas fueron las del taller de escenografía de la ESADV. El material se recogió a 9 kilómetros de Valencia en vehículo particular.

El tratamiento del material fue la limpieza previa de virutas del corte original, el lijado manual de sus aristas y su envainado. Se fijaron las piezas extremas con bridas para facilitar su manejo con una única unidad.



Pieza lineal montada en taller de la ESAD con los casquillos de aluminio.



Imagen de la pieza completa montada en la escenografía “Molt soroll per no res”
Director: Vicente Genovés. Estrenada en el teatro L’Agricola de Alboraya Junio de 2019.



Imagen de la pieza completa montada en la escenografía “Molt soroll per no res”
Director: Vicente Genovés. Estrenada en el teatro L’Agricola de Alboraya Junio de 2019.

CONCLUSIONES

Trabajar a partir del material como generador de los espacios conceptuales diseñados y no a partir de la idea y su búsqueda posterior del material en el mercado supuso una barrera inicialmente compleja de superar, puesto que no se disocia la necesidad de diseñar en primer lugar incluyendo en el proceso la elección del material de trabajo. El ejercicio autoimpuesto debe recorrer el sentido contrario, crear espacios escenográficos a partir de lo que material puede ofrecer, tras el conocimiento en profundidad de su manera mecánica de trabajar y la expresividad que es capaz de transmitir. Ello obliga a que el concepto espacial no va íntimamente ligado a su expresión formal y que más allá de las imágenes preconcebidas se puede transmitir esencializaciones proyectuales más allá de su literalidad.

El trabajo realizado presenta un pequeño elemento realizado a base de material reutilizado altamente contaminante y de difícil reciclado. Con infinidad de posibilidades. El manejo del material ha permitido conocer su fácil adaptación tanto a elementos flexible por su reducida longitud como a elementos rígidos. El brillo limitado del aluminio permite poner el foco, en este caso enmarcar un plano virtual fundamental en la puesta en escena de la obra.

Es necesario reseñar la dificultad que conlleva trabajar con este material puesto que el corte mecanizado del que viene tiene aristas cortantes lo que ha incrementado el tiempo de montaje por su necesidad de lijado previo al manejo.

Ha cumplido con las exigencias de escasez autoimpuestas:

- Limitación de disponibilidad. Existía suficiente material disponible, el residuo se seguía generando y era de fácil acceso puesto que la empresa Neoescenografía lo almacenaba separado del resto de residuos para su reciclaje.
- Limitación de proximidad: 9km, el transporte se realizó en vehículo propio puesto que su tamaño permite apilarlo y recogerlo en bolsas.
- Limitación de presupuesto. Coste cero.
- Limitación espacial escenográfica. Adaptación de la escenografía al teatro Agrícola de Alboraya.
- Limitación constructiva. Sistema constructivo simple. Con una base de cabirón de madera reutilizado se envainan los casquillos huecos de aluminio fijando los extremos con bridas plásticas.
- Limitación temporal. El conjunto se montó en una hora y su desmontaje media hora.

Las líneas de futuro a trabajar serían:

- El trabajo con la infinidad de materiales existentes para ser reutilizados es tan amplia que es necesario seguir trabajando en esta línea.
- Es de interés crear una biblioteca de materiales y sus características básicas.
- Conocer empresas/fabricas productores de restos reutilizables que a modo nuevo mercado nutran de material a las escenografías a coste cero.

- Profundizar en la gestión con empresas como ECOEMBES y que puede proporcionar apoyo y material al trabajo planteado.
- Crear mayor conciencia de la necesidad de sostenibilidad en todas las actividades de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Edwards, B. Guía Básica de la Sostenibilidad. Ed. GG

Frampto, K. Estudios sobre Cultura Tectónica. Ed. Akal

McDonough, W. Cradle to cradle/ Remaking the way we make things. Ed. North Point Press

Balmond, C. Informal. Ed. Prestel

Bachelard, G. La poética del espacio. Ed. fondo de cultura económica.

Jean Philippe Vassal, Anne Lacaton. Plus. Ed. GG.

CÍRCULO DE OCIO (II)

Cristina Ferrer Hernández, María del Mar Pastor Aliaga

Gran Formato . Escuela Superior de Cerámica de l'Alcora

Resum

Els cromlec són monuments megalítics formats per dolmens introduïts en terra i que adopten una forma circular. Hom creu que foren només monuments funeraris i que més tard pogueren convertir-se en recintes sagrats. La seu disposició peculiar i l'extraordinària monumentalitat fan pensar a molts estudiosos en un altre tipus de funcions, potser temples o observatoris astronòmics, o llocs de reunió per a la comunitat. En aquesta última funció s'inspira la instal·lació proposada en el present treball d'investigació.

Es tracta d'un projecte artístic de gran format que consisteix en el disseny i la realització d'una sèrie de cinc peces modulars de forma circular i orifici central (tor geomètric), disposades tot formant un semicercle. Una altra peça de les mateixes característiques, seccionada per diferents parts, forma un cercle discontinu, que disposat al centre de la instal·lació, fa la funció de seient, harmonitzant i abraçant el conjunt, cosa que permet sentir-se abrigat, arrecerat i protegit per eixes cinc peces alçades com si es tractara d'un grup d'arbres.

El cercle central ajuda i invita a agrupar, a conversar, a contemplar... Es tracta d'un espai obert per a diferents activitats. Un espai multiusos on es puga gaudir d'una xarrada entre companys i amics, una conferència a l'aire lliure, coccions de rakú, etc. En definitiva un lloc de trobada que ens envolte i ens invite a quedar-nos en aquest indret harmoniós.

Paraules clau

Cromlec; cercle; combinabilitat; ceràmica; geometria.

Resumen

Los Crómlech son monumentos megalíticos formados por dólmenes introducidos en el suelo y que adoptan una forma circular. Se cree que fueron solo monumentos funerarios y que más tarde pudieron convertirse en recintos sagrados. Su peculiar disposición y la extraordinaria monumentalidad hacen pensar a muchos estudiosos en otro tipo de funciones, quizá templos u observatorios astronómicos, o lugares de reunión para la comunidad. En esta última función se inspira la instalación propuesta en el presente trabajo de investigación.

Se trata de un proyecto artístico de gran formato que consiste en el diseño y la realización de una serie de cinco piezas modulares de forma circular y orificio central (toro geométrico), dispuestas formando un semicírculo. Otra pieza, de las mismas características seccionada por distintas partes, forma un círculo discontinuo que, dispuesto en el centro de la instalación, hace la función de asiento, armonizando y abrazando el conjunto, permitiendo sentirse arropado, cobijado y protegido por esas cinco piezas levantadas como si de un grupo de árboles se tratara.

El círculo central ayuda e invita a agrupar, a conversar , a contemplar... Se trata de un espacio abierto para diferentes actividades. Un espacio multiusos donde se pueda disfrutar de una charla entre compañeros y amigos, una conferencia al aire libre, cocciones de rakú etc. En definitiva, un lugar de encuentro donde nos envuelva y nos invite a quedarnos en este lugar armonioso.

Palabras clave

Crómlech; círculo; combinabilidad; cerámica; geometría.

Abstract

A *Cromlech* or stone circle is a megalithic monument formed by circular-shaped dolmens embedded into the ground. It is believed that stone circles were conceived as funeral monuments only which later might became sacred places. Their peculiar arrangement and formidable monumentality suggest other purposes to many scholars. They might served as temples or astronomical observatories, or as gathering places for communities, this last function being the main inspiration of the proposed installation in this research work.

This large-format, artistic project entails the design and production of a five-piece, round-shaped modular series with a central hole (geometrical torus) sitting together in a semicircle. Another piece sharing the same features and cut in several parts forms a discontinued circle in the centre of this installation, serving as sitting area, harmonising and embracing the whole structure. There is a sense of protection, refuge and safety provided by these five pieces erected just as if they were a tree orchard.

The central circle invites us to gather, to talk and behold the surroundings. It is an open space serving many needs, a multi-purpose space where to enjoy chats with our peers or friends, an open-air conference, raku pottering lessons, etc. In essence, this is a harmonious, cocooning gathering place that invites us to stay.

Keywords

Cromlech; circle; combinability; ceramics; geometry.

1. PLAN DE TRABAJO

CRONOGRAMA	OCT.	NOV.	DIC.	ENE.	FEB.	MAR.	ABR.	MAY.	JUN.
DESCRIPCIÓN ACTIVIDADES									
Asesoramiento montaje de estructura									
Carpinteros									
Arquitectos									
Apartado técnico									
Moldes originales									
Conformación									
Secado/cocción									
Esmaltado									
Construcción									
Memoria									

2. INFORME ECONÓMICO

Moldes 200,00€

20 paquetes de gres CH (IVA incluido)	105,56€
2 aros de hierro de 2cm de grosor y 2 m de diámetro	100,00€
Zapata reforzada, mallazo, planchas y anclaje	350,00€
Hormigón	80,00€
Pegamento estructural sicaflex (10 tubos)	60,00€
Total	895'56€

3. DESARROLLO

La primera parte del proyecto, finalizó con la construcción de la pieza pequeña de la obra completa, la cual sirvió de ensayo para abordar la realización y posterior construcción de la pieza grande

Figura1: Pieza pequeña



Fuente: Elaboración propia

Para la realización de cada una de las dovelas, tanto para la pieza pequeña como para la grande se tienen que fabricar moldes de escayola para reproducir por apretón cada una de las partes.

El molde se compone de 3 partes: 1 solera, y 2 piezas en forma de L para el encofrado vertical que permite fácilmente el desmoldeo, posteriormente se realizan 3 soleras para poder ejecutar 3 piezas diarias.

En la figura se muestra parte del proceso de conformado.

Figura 2: Molde grande



Fuente: Elaboración propia

En la siguiente imagen se presenta las primeras piezas extraídas por apretón.

Figura 3: Reproducciones pieza grande



Fuente: Elaboración propia

A medida que va avanzando el proyecto, se contacta con 1 arquitecto y 1 arquitecto técnico, los cuales estudian y nos asesoran como orientar la construcción de la escultura Para que la pieza grande cumpla con los criterios de seguridad, consistencia y durabilidad en el tiempo.

Se nos aconseja realizar una estructura interna de 2 redondos de hierro que se soldarán al perfil de la zapata constituida por acero corrugado en calidad B500S, estribos de 8 mm de diámetro, una placa de anclaje de 120x60cm con garras de 16mm de diámetro y un pilar de HEB de 100, de 35cm, que quedará instalada en el terreno.

Esta estructura condicionará la tabiquería interna de las dovelas, la cual sustentará las paredes de cada una de los módulos y servirá de apoyo a los redondos de hierro.

Figura 4: Tabiquería interna



Fuente: Elaboración propia

A medida que las piezas se van desmoldeando y secando lentamente, se procede a montar la figura sobre el plano, para comprobar que encajan perfectamente y proceder a su bizcochado.

Figura 5:Montaje módulos en verde



Fuente: Elaboración propia

Figura 6: Redondos estructura



Fuente: Elaboración propia

Las dovelas de van encarando y rectificando a medida que se va montando el círculo y quedarán numeradas para el montaje definitivo. Las que

posteriormente estarán en contacto con la zapata serán perforadas en la parte ancha del lomo para poder anclarlas.

Figura 7:Base marcada para perforar



Fuente: Elaboración propia

Figura 8: Circulo numerado



Fuente: Elaboración propia

Una vez bizcochadas se empieza a esmaltar, una por una:

Primero se aplica a toda la superficie por vertido el engobe de porcelana y el esmalte azul de Bario, posteriormente se limpia el sobrante en el resto de las caras, para poder aplicar a pincel el resto de esmaltes, tanto en el lomo superior como en el lomo inferior de cada una de las dovelas. A medida que van siendo esmaltadas, se van cociendo sucesivamente a 1270°C.

Figura 9:Dovela esmaltada



Fuente: Elaboración propia

Figura 10:Grupo de dovelas esmaltadas



Fuente: Elaboración propia

Una vez los módulos acabados, se disponen en una superficie lo más plana posible para construir tanto la cimbra como las cuñas que soportarán la construcción.

Figura 11: Cuñas y cimbra



Fuente: Elaboración propia

Figura 12: Cuñas



Fuente: Elaboración propia

Figura 13:Cimbra y pieza final



Fuente: Elaboración propia

Se procede a la instalación de la zapata en el terreno, con su trazabilidad correspondiente y certificado de garantía de producto. Toda la ferralla suministrada llevará el certificado de calidad **AENOR** y **FERRAPLUS**. Esta ferralla **no está obligada a realizar ningún tipo de ensayo** al tener el distintivo **AENOR** oficialmente reconocido por el Ministerio de Fomento.

Para su instalación se realizó un hoyo de 1x1x0,70 m, en él se instaló la zapata y se rellenó con hormigón armado hasta la placa de anclaje que sujetó el pilar de hierro, para asegurar que toda la estructura interna quede rellena de este material. Posteriormente se deja fraguar durante unos días y finalmente se iguala el terreno con la propia tierra del lugar.

Figura 14: Pilar de HEB de 100, de 35cm



Fuente: Elaboración propia

A continuación se sueldan los redondos al pilar.

Figura 15: Redondos soldados



Fuente: Elaboración propia

Una vez fijada la estructura al terreno se inicia con ayuda de los albañiles el montaje de los primeros módulos.

Las piezas se unen al redondo y al perfil mediante hormigón armado. Se ha tenido en cuenta que, la cerámica y el hierro no pueden estar en contacto, por lo que se añade pegamento estructural SiKaFlex entre los dos materiales.

Figura 16:Pegamento



Fuente: Elaboración propia

Figura 17:Inicio de la construcción



Fuente: Elaboración propia

Figura 18: Vista alzado montaje



Fuente: Elaboración propia

Para unir las dovelas que se disponen en la parte alta de la escultura se ha utilizado un mortero de reparación estructural rápido para aligerar pesos.

Figura 19: Mortero



Fuente: Elaboración propia

Figura 20: Relleno mortero



Fuente: Elaboración propia

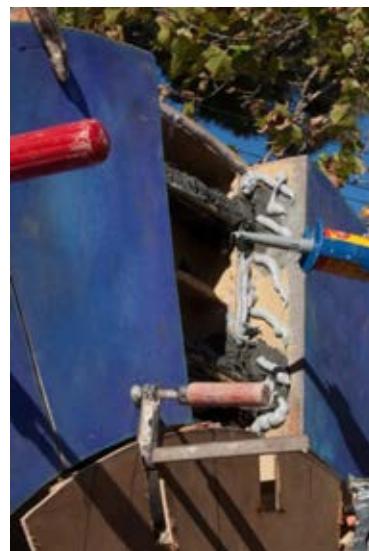
Figura 21: Acabando montaje



Fuente: Elaboración propia

El pegamento estructural también se ha utilizado para la unión de los módulos entre si.

Figura 22:Detalle colocación



Fuente: Elaboración propia

Tanto la cimbra como las cuñas se mantuvieron colocadas en la estructura durante unos días hasta su completo fraguado.

Figura 23:Montaje finalizado



Fuente: Elaboración propia

Figura 24:Círculo de ocio vista 1



Fuente: Elaboración propia

Figura 25: Círculo de ocio vista 2



Fuente: Elaboración propia

4. BIBLIOGRAFÍA

-Escuela de Arte, 24 septiembre 2014, Expresión modular, Sevilla, Expresión Volumétrica, <https://expresionvolumetrica.wordpress.com/temario/3-modulo-tridimensional/ejercicios/escultura-modular/>

-La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización. Editorial Paidós, 1982. ISBN 978-8475091631

-Chillida, E,(2002), *Preguntas*, San Sebastián, España, Artes gráficas Lorea, SL.

- Pawlik, J, Teoría del color, Barcelona, España, Paidós,1996

-Quinn, A, (2008), *Diseño de cerámica*, Barcelona, España, Acanto.

-Sutton, T y Bride M, W,(2006), La armonía de los colores, Barcelona, España,Blume.

-Diccionario de la lengua española- Real Academia Española.
<http://dle.rae.es/>

-Ponce de León, A, Fregoso, N(2002). *Geometría Sagrada y Arquitectura Biológica*.México. ebook Psicogeometría.

-Capra, F (1998). *La trama de la vida*. Barcelona, España. Anagrama.

-Caruso, N. Spazio urbano.www.ninocaruso.it/italiano/spaziourbano.shtml

Revisió i actualització de tècniques tradicionals ceràmiques. Raku en monococción II: Raku nu.

Susana Gorri Vicente¹, Juan Vicente Mundi Sancho¹, Raúl Enrique Ochera Fuentes¹, Jorge Llop Pla¹, M. Dolores Notari Abad¹,

¹ *Materials i tecnologia ceràmica al servei de l'art. Escola Superior de Ceràmica de l'Alcora*

Resum:

Aquest treball és la continuació del que es va començar un curs enrere, on es va demostrar que es poden cuore peces seques segons el procés de raku. D'aquesta manera són sotmeses a un refredament brusc a un llit de matèria orgànica i posteriorment amb aigua, sempre i quan s'empren cicles d'escalfament adequats i pastes ceràmiques resistentes al xoc tèrmic (Notari Abad et al., 2018).

Al llarg d'aquest projecte s'ha desenvolupat el procés de raku nu, treballant amb esmalts craquelats sobre engalba refractària, de manera que durant el refredament brusc des de la temperatura de maduració de l'esmalta submergit en matèria orgànica es provoca la carbonització del suport. Això és degut a l'entrada de gasos reductors pels clivells generats a la superfície de l'esmalta. A continuació s'elimina l'esmalta i l'engalba, i apareix aquesta decoració.

El fet de treballar amb peces seques en lloc de bescuitades ha suposat una sèrie de reptes a nivell tecnològic respecte dels emprats tradicionalment. Una vegada determinada la temperatura de cocció del suport s'han adaptat engalba i esmalta a aquestes temperatures, superiors a les emprades normalment. A més, s'ha modificat la decoració, adaptant-la a un suport sec. Finalment, s'han realitzat peces amb diferents mètodes de conformat i geometries complexes i s'han cuit pel procés de raku nu en monococción.

Paraules Clau

Ceràmica tradicional; raku nu; monococción.

Resumen

Este trabajo es la continuación del que se comenzó el año pasado, donde se demostró que se pueden cocer piezas secas según el proceso de raku. De este modo son sometidas a un enfriamiento brusco en un lecho de materia orgánica y posteriormente con agua, siempre y cuando se emplean ciclos de calentamiento adecuados y pastas cerámicas resistentes al choque térmico (Notari Abad et al., 2018).

A lo largo de este proyecto se ha desarrollado el proceso de raku desnudo, trabajando con esmaltes craquelados sobre engobe refractario, de manera que durante el enfriamiento brusco desde la temperatura de maduración del esmalte sumergido en materia orgánica se provoca la carbonización del soporte. Esto se debe a la entrada de gases reductores por las grietas generadas en la superficie del esmalte. A continuación se elimina el esmalte y el engobe, y aparece esta decoración.

El hecho de trabajar con piezas secas en lugar de bizcochadas ha supuesto una serie de retos a nivel tecnológico respecto de los empleados tradicionalmente. Una vez determinada la temperatura de cocción del soporte se han adaptado engobe y esmalte a estas temperaturas, superiores a las empleadas normalmente. Además, se ha modificado la decoración, adaptándola a un soporte seco. Finalmente, se han realizado piezas con diferentes métodos de conformado y geometrías complejas y se han cocido por el proceso de raku desnudo en monococción.

Palabras clave

Máximo de 5 palabras clave, separadas por punto y coma

Abstract

This work is the continuation of the one started last year, where it was shown that dry pieces can be fired according to the raku process. In this way, they are subjected to a sudden cooling in a bed of organic matter and subsequently with water, provided that adequate heating cycles and ceramic pastes resistant to thermal shock are used (Notari Abad et al., 2018).

Throughout this project, the bare raku process has been developed, working with cracked enamels on refractory engobe, so that during the abrupt cooling from the maturation temperature of the enamel submerged in organic matter the carbonization of the support is caused. This is due to the entry of reducing gases due to the cracks generated in the enamel surface. The enamel and engobe are then removed, and this decoration appears.

The fact of working with dry pieces instead of fired ceramics has been a series of challenges at a technological level with respect to those traditionally used. Once the cooking temperature of the support has been determined, the engobe and enamel have been adapted to these temperatures, higher than those normally used. In addition, the decoration has been modified, adapting it to dry support. Finally, pieces with different methods of forming and complex geometries have been made and fired by the process of bare raku in only one burning.

Keywords

5 keywords as maximum, separated by semicolons

1 ESTAT DE L'ART I FONAMENTS CIENTÍFICS:

La tècnica del Raku ha evolucionat al llarg del temps emprant diferents variants arreu del món (Perryman, 2008; Vivas, 2015a; Watkins & Wandless, 2006). Dins de la tècnica general anomenada raku, tot i que hi ha diverses variants utilitzades per a la fabricació de peces ceràmiques mitjançant el raku, totes elles comparteixen la utilització de peces brunyides (Branfman, 2001) i bescuitades (Pinos, Portilla, Peñaherrera, & Auquilla, 2017).

Si ens centrem en el raku nu, emprat per diferents ceramistes des de fa 40 anys, també es poden trobar variants del procés. Així, Ine i Ed Knops parlen de la utilització d'engalbes amb un elevat percentatge de quars que s'aplica amb la finalitat d'actuar com a interfase entre la peça i l'esmalta (Knops & Knops, 2008). Per altra banda, Eduardo Lazo (Lazo et al., 2012) es fa ressò de diversos articles on, entre d'altres, es parla de la possibilitat d'utilitzar una única capa grossa d'argila humida (Riggs & Riggs, 2012), una tècnica anomenada raku nu en un pas o one step naked raku. L'altra opció anomenada raku nu en dos passos o two steps naked raku consisteix en una fina capa d'argila i una capa d'esmalta (Jacobson & Jacobson, 2012). En qualsevol dels casos, es possibilita el pas del fum fins entrar en contacte amb el suport ceràmic, tal i com es veu a la Figura 1.



*Figura 1;
Superficie
decorada amb
carbonizaciones
selectivas.*

El Dr. Sirin Koçat, professor de la universitat d'Usak en Turquia, fa una revisió de treballs publicats en 2018, on compara les dues tècniques indicades anteriorment (one step naked raku vs two steps naked raku), mostrant treballs d'artistes amb una i altra tècnica (Kocak, 2018). Es destaca que, en el cas del raku nu en un pas, el temps de permanència en atmosfera reductora s'ha de controlar estrictament i s'han d'emprar engalbes refractàries prou plàstiques perquè segellen el pas dels gasos a la superfície coberta.

Pel que fa a la necessitat de bescuitar les peces ceràmiques abans de realitzar el procés de raku, en un anterior estudi (Notari Abad et al., 2018) posen de manifest la possibilitat d'obtenir peces ceràmiques decorades mitjançant la tècnica de raku per monococción. Aquest treball es centra en el raku amb dues passes, emprant decoracions amb sals solubles per acolorir parcialment la superfície abans del tractament amb engalbes refractàries i esmalts que segellen el pas dels gasos reductors, al procés de carbonització.

Quan l'esmalta fon, no s'enganxa al suport, ja que el engalba refractària fa de separació entre la fase fosa i la peça. En refredar, fins que es produeix el esquarterat de l'esmalta els gasos no poden travessar-lo, de manera que sols carbonitzaran les zones no esmaltades.

La principal variable a controlar en aquest procés és el comportament de l'esmalta a la temperatura de cocció. L'esmalta ha de fondre abans de la temperatura màxima de cocció, de manera que segelle i no permeta el pas dels gasos. Per altra banda,

experimentalment s'ha observat que si la viscositat de l'esmalt baixa massa, la fase vítria penetra pels porus de l'engalba i, si arriba al suport, no es pot separar fàcilment.

L'esmalt utilitzat s'adequa a la temperatura de cocció del suport, ja que es cou en monococció. Normalment, en bibliografia, trobem que aquesta temperatura pot ser molt baixa (Knops & Knops, 2008; Perryman, 2008), ja que l'efecte és superficial i s'actua sobre un suport bescuitat. En principi es pot utilitzar qualsevol frita que s'esquerde o replegue en refredar, en funció de requeriments estètics, sempre que segelle a la temperatura de cocció.

Per a obtenir una carbonització de línies definides, es a dir, que l'esmalt esquarterer durant el refredament brusc, hem de treballar amb esmalts amb un coeficient de dilatació molt més alt que el suport. Si el que volem és un efecte de repletat de l'esmalt, el que hem d'aconseguir és una tensió superficial molt alta a la temperatura de cocció, de manera que l'esmalt no estire homòniamente al fondre (Escribano López, Carda Castelló, & Cordoncillo Cordoncillo, 2001; Morales Güeto, 2005). També es pot fer esgraflat sobre la zona reservada per l'esmalt.

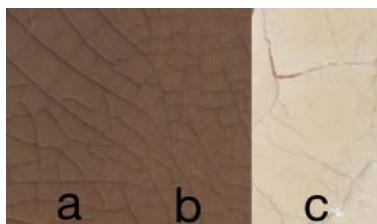


Figura 2: Influència de la capa d'esmalt i suport atacat a l'esquarterar.

La Figura 2 il·lustra com diferent capa de l'esmalt (a i b) influeix sobre la mida de l'esquarterat, produint diferents decoracions finals. Normalment, quan s'empren esmalts craquelats en monococció, s'ha d'anar en compte amb la deformació produïda a la superfície del suport (c). Al raku nu l'esmalt està separat del suport per una fase que no fon. D'aquesta manera, el perill de deformacions i esquerdat del suport es minimitza, ja que al trencar l'esmalt rellisca damunt les partícules soltes de l'engalba refractària, com es pot veure a la Figura 3.

Respecte de l'acabat final, en aquest estudi es fan proves relatives a l'adherència, i es comprova com, si la temperatura de cocció està ben controlada i en relleus suaus, es pot separar fàcilment inclús sobre superfícies rugoses. També s'empren diferents mètodes de separació per als casos en què aquesta separació estiga dificultada per qualsevol d'aquests dos motius.

Com que la peça està sense esmaltar, hi ha diferents tècniques de decoració que poden emprar-se per augmentar les possibilitats decoratives:

- Mescla de pastes idèntiques però amb diferent coloració.
- Decoració amb sals solubles en aigua.
- Utilització de reserves, esmaltades o no.

En el cas de utilitzar mescles de pastes durant el conformat, cal tenir en compte que el coeficient de dilatació ha d'ésser idèntic, per tant es deuen preparar els diferents colors a partir de pigments ceràmics, que presenten alta estabilitat tèrmica i química. Com la granulometria i la composició bàsica no varia, l'acoblament entre pastes és perfecte. (Ramer Sherrill, Jones, Branfman, Riggs, & Riggs, n.d.).



Figura 3: Detall de les capes superposades en una peça cuita.

La decoració amb sals solubles es realitza sobre la peça conformada. Consisteix en dissoldre sals que contenen metalls colorants amb aigua i aplicar sobre la superfície seca. Aquestes sals migren a la superfície durant l'assecat i produueixen diferents coloracions al coure (Chiti, 1970). A continuació s'engalba i esmalta normalment. Quan es retiren les capes després del refredament, apareix la coloració baix de la carbonització.

Per realitzar les reserves d'esmalts es pot utilitzar paper, ceres, goma laca, làtex o esgrafiats (Vivas, 2015b, 2018). En el cas d'emprar materials grassos, s'han d'eliminar abans de la cocció o poden deixar restes que embruten les peces. La utilització de reserves es pot fer de diferents maneres:

- Deixant zones de la peça sense engalbar ni esmaltar. S'obté una coloració negra, per els gasos reductors.
- Si es deixen zones de la peça engalbades però sense esmalts, el fum entrarà en contacte amb el suport de forma irregular, reduint la coloració negra.
- Reservant l'engalba però afegint esmalts. En aquest cas, cal tenir en compte que l'esmalts ha tindre una contracció similar a la del suport ceràmic durant el refredament brusc, ja que continuarà vidriada a la peça final. Per tant s'han d'empar esmalts amb idèntic coeficient de dilatació i que estiren a la temperatura de cocció del suport.

En conclusió, les variables estudiades i fixades són:

- **Mida de la peça:** Quant major siga la peça final, més tensions acumularà i més fàcil serà que es trenque degut al xoc tèrmic.
- **Geometria i conformat de la peça:** Quant major siga la complexitat de la forma més problemes tindrà per superar el xoc tèrmic. També afecta els punts d'unió entre plaques. S'ha determinat al projecte I que aquests són els punts més débils per on banya la peça.
- **Composició de la pasta:** Ha de ser resistent al xoc tèrmic per suportar canvis bruscos de temperatura. La granulometria de la pasta marca de forma important tant la profunditat de penetració dels gasos com l'aspecte superficial final.
- **Composició del engalba:** L'engalba ha de quedar inert a la temperatura màxima de cocció. S'acostuma a utilitzar mescles de caolí i sílice (50%), perquè el coeficient de dilatació sigui molt diferent al de l'esmalts (composició alcalina) i facilitar el esquarterat. També es pot utilitzar mescles de caolí i alúmina (50%).
- **Humitat inicial de la peça.** Es molt important que la peça estiga ben seca i lliure de bombolles (Brierley, 2014) per a poder coure-la a un cicle de monococción, especialment en un procés de raku.
- **Superfície de la peça:** S'aconsella que estiga polida per facilitar l'eliminació de l'esmalts i de l'engalba en finalitzar la cocció. Si la superfície és molt irregular, en el cas de granulometries molt grosses, pot entorpir-se la retirada de l'esmalts.

- **Capa d'engalba:** Si és massa fina, es corre el risc que l'esmalt no es separe fàcilment de les peces. Si és massa grossa, disminueix la definició de la carbonització sobre la superfície. En casos extrems, les peces poden restar totalment negres, com si no s'haguera cobert amb esmalt.
- **Capa d'esmalt:** S'aconsella aplicar sobre l'engalba completament seca per minimitzar la interacció i reduir l'ancoratge entre capes. La densitat d'aplicació no ha de ser massa baixa per assegurar que el anclatge a l'engalba no sigui massa fort. No s'han observat problemes de separació d'esmalt relacionades amb aquesta variable.
- **Temperatura d'inici:** Com s'ha determinat en estudis anteriors (Notari Abad et al., 2018) en el cas de peces seques s'ha d'introduir com a mínim a 300°C. Quan augmenta la mida y complexitat de l'estructura, cal reduir aquesta temperatura per assegurar la integritat de la peça durant la coccio.
- **Temperatura final o màxima:** En aquest cas, ha d'estar adaptada a la consistència desitjada per al suport, ja que es treballa en monococcio. Aquesta variable ha d'estar molt controlada, perquè experimentalment s'ha vist que determina més que cap altra el descorfollat, com es pot veure a la Figura 4; **Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, on no ha hagut cap tipus de separació de l'esmalt.
- **Temps de permanència submergit en matèria orgànica:** S'ha determinat que amb 15 min de trempat en matèria orgànica és suficient per aconseguir que la peça s'ennegrisca i no desvente, sempre i quant la pasta siga resistent al xoc tèrmic. Es recomana que s'augmente aquest temps amb peces grans i complexes.
- **Xoc tèrmic amb aigua:** En bibliografia (Branfman, 2001; Lazo et al., 2012) es recomana tirar l'aigua a mà, a poc a poc, per facilitar que salti l'esmalt. A continuació es submergeix en aigua. És aconsellable que es mantinga submergida en aigua fins que la temperatura siga prou baixa per poder manipular les peces.
- **Descorfollat:** És l'etapa més costosa del procés, ja que de vegades resulta difícil separar l'esmalt de la peça. No s'han d'utilitzar mètodes químics o mecànics agressius, ja que la carbonització és un fenomen superficial fàcilment reversible.



Figura 4: Peça cuita a temperatura superior a la d'estirada.

Un cop neta la superfície és recomanable recobrir la superfície amb ceres o resines que impermeabilitzen la carbonització i protegeixin la superfície d'atacs químics i taques. En el cas que les peces estiguin massa ennegrides, es poden recoure a baixes temperatures per aclarir la peça i millorar la definició obtinguda i fer visible la coloració produïda per les sals, Figura 5.



Figura 5: Diferència entre la peça cuita i una vegada recuita a 500°C.

2 OBJECTIUS:

Partint d'estudis anteriors, cal determinar les condicions idònies per a obtenir peces decorades per la tècnica de raku nu a partir de peces seques (sense bescuitar). Concretament, les etapes que s'estudiaran són:

- Composició i aplicació d'engalba sobre diferents superfícies.
- Composició i aplicació d'esmalts amb diferents acabats.
- Possibilitat de decoració per mitjà de sals solubles i reserves.
- Separació d'engalba i tractaments finals.

3 DESENVOLUPAMENT:

La metodologia de treball es bassa en l'aplicació del mètode científic i de tècniques artístiques de desenvolupament de projectes. En primer lloc s'ha determinat la temperatura de cocció mitjançant un diagrama de gressificació i s'han seleccionat i caracteritzat les engalbes i els esmalts emprats, dedicant especial atenció a la temperatura de segellat i a la de reblaniment, que serà el nostre interval de cocció.

Per altra banda, es comença l'estudi artístic de les peces finals, amb esbossos i planificació de les peces de mides diferents i que es conformaran amb diferents tècniques de conformat.

Una vegada seleccionats els esmalts i conformades les peces, s'ha procedit al seu engalbat i esmaltat, aplicant diferents tècniques de decoració. Finalment s'han cuit segons el procés de raku nu, però amb peces sense bescuitar, ben seques.

Selecció i caracterització de materials emprats:

Es tria la combinació òptima de pastes, engalbes i esmalts per a obtenir els millors resultats possibles a la temperatura de cocció.

3.1.1 Selecció i caracterització de Pastes:

La condició principal que han d'acomplir les pastes és elevada resistència al xoc tèrmic. La granulometria grossa facilita la desgassificació i augmenta l'estabilitat de la

peça, però pot dificultar la retirada de l'esmalt, ja que té molta rugositat. S'han seleccionat així **2** de les pastes de les caracteritzades a la part **1** del projecte (**P2 i P5**). A més s'ha seleccionat una nova pasta, **P8** també de granulometria fina, de color molt blanc.

Aquesta última pasta es caracteritza granulomètricament, amb tamisos. A més s'ha realitzat un diagrama de gressificació mitjançant la tècnica del trempat, per tal de trobar la temperatura de cocció que assegure la màxima estabilitat de les peces durant el procés de refredament. Aquestes dades són fonamentals alhora d'explicar els resultats obtinguts.

3.1.2 Selecció i caracterització d'engalbes:

Bàsicament es necessita una engalba que faça la funció d'aïllar l'esmalt del suport, impedint l'ancoratge de les dues capes. En primer lloc es verifica la influència de la rugositat superficial a l'adherència de l'engalba. Aquesta cocció es realitza amb un esmalt comercial, a un forn elèctric amb ventilació, i a temperatures molt baixes, **800°C**, per assegurar que l'única variable que afecta al resultat és la rugositat de la superfície.

Com que la temperatura del procés s'ha d'adaptar a la pasta, es dedueix que cal augmentar la refractarietat de l'engalba amb unes proves inicials. Per tant s'han provat tres composicions diferents d'engalbes i s'han aplicat sobre la pasta de la granulometria més grossa (**P2**) i a la temperatura de cocció de **1100°C**. Es mostren les fòrmules de càrrega, en % en pes, de les composicions provades a la Taula 1:

Taula 1 Fòrmules de càrrega de les composicions d'engalbes provades en % en pes.

	Caolí	Quars	Alúmina	Bentonita
ENG-A	40,00	60,00	-	0,75
ENG-B	15,00	80,00	-	5,00
ENG-C	50,00	-	50,00	-

Les composicions es prenen molturant al **65%** en sòlids, amb **0,4%** de cola (base CMC) i un **0,6%** de desfloculant (efecte electrostàtic), en el cas de l'**ENG-C**. Aquestes proves es fan amb dos espessors diferents, aplicats en galga de **0,3 i 0,7mm**.

A més s'han realitzat micrografies òptiques de la superfície de les peces obtingudes, per a comprovar com afecta a la superfície final el tipus d'engalba utilitzat. S'ha emprat un equip *Motic SMZ-168* amb càmera *Euromex Microscope Camer CMEX-10 PRO USB 3.0*.

3.1.3 Selecció i caracterització d'esmalts:

El principal criteri de selecció es triar l'esmalt que segelle a la temperatura de cocció. S'empra com a bases dues frites comercials (**B1 i B2**) i es combinen amb altres matèries

primeres (caolí, feldespat potàssic i carbonat sòdic) per tal d'obtenir esmalts amb diferents temperatures de segellat i coeficients de dilatació grans. Les fòrmules de càrrega de les composicions assajades en % en pes són a la Taula 2:

Taula 2 Fòrmules de càrrega de les composicions d'esmalts assajats en % en pes.

	B1	caolí	fdp K	B2	Na_2CO_3
ESM1	80,0	10,0	10,0	-	-
ESM2	60,0	20,0	20,0	-	-
ESM3	50,0	20,0	30,0	-	-
ESM4	-	-	14,1	78,1	7,8
ESM5	-	-	-	71,4	28,6

Els esmalts s'han preparat al **60%** en **CS** per molturada en molins Alshing, amb **0,15%** de cola sòlida en base **CMC** i **0,4%** de desfloculant d'efecte electrostàtic. Sobre engalba refractària aplicada en capa molt fina i per a controlar l'espessor de la capa d'esmalta, s'esmalten peces amb galques. Posteriorment es couen fins **1100°C**. Quan arriben a temperatura màxima de cocció es sotmeten a trempat i s'avalua el resultat.

Disseny i conformat de peces:

S'han conformat peces per tres mètodes diferents, totes elles a partir de masses plàstiques:

3.1.4 Conformat per modelat a partir de planxes:

S'han realitzat peces anomenades *cases cap* a partir de planxes d'un centímetre aproximadament, amb les pastes **P2** i **P8**. Les dimensions varien en cada peça, en funció de valors artístics, entre **15x15x20** i **25x25x25**. Es poden veure a la Figura 6.

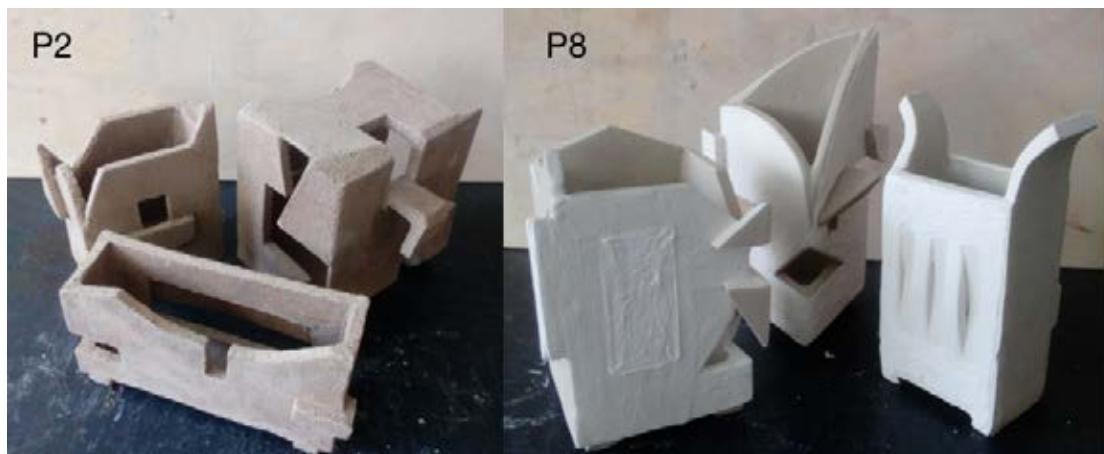


Figura 6: Cases cap, amb pasta P2 i P8.

3.1.5 Conformat per modelat lliure:

S'han realitzat peces per modelat amb la pasta **P2**, en forma de màscares, i amb forma de caps de rata amb **P8**. Les dimensions aproximades són **15x15x15 cm** i es mostren a la Figura 7.



Figura 7; Màscares de P2 i rates de P8.

3.1.6 Conformat per tornejat:

S'han realitzat peces per tornejat amb la pasta **P2**, de granulometria grossa, i amb la **P8**, de dimensions que van des de **5 a 8 cm** de diàmetre. Es poden veure a la Figura 8.



Figura 8: Peces tornejades.

Decoracions:

Per a preparar la decoració de les peces finals es proven diferents tècniques i materials.

3.1.7 Sals solubles:

Es preparen dissolucions saturades a partir de sals solubles amb metalls pigmentants, Figura 9, i s'apliquen sobre els suports. Aquestes peces, una vegada seques, s'engalben i esmalten, sotmetent-les al procés de raku nu a **1100°C**, il·lustrat a la Figura 10. La paleta de color obtinguda s'empra per a decorar les peces finals. La relació de cations preparats és la Taula 3:



Figura 9: Imatge del laboratori.

Taula 3: Cations de les dissolucions preparades.

REF	1	2	3	4	5	6	7	8	9
CATIÓ	Fe(II)	Co(II)	Cu(II)	Cr(III)	V(V)	Ni(II)	Mn(VII)	Fe(III)	Fe(II)



Figura 10: Confecció de la paleta de sals solubles.

3.1.8 Reserves:

Depenent de la forma i de l'acabat que es desitge per a cada peça s'empra un tipus de reserva o altre. El fet d'emprar diferents engalbes ja ens proporciona diferent esquarterat a les peces. Algunes peces s'esgrafien amb formes diverses per a obtenir

les decoracions. El que s'ha fet ha estat decorar amb pinzell, per tant les reserves s'han fet simplement no pintant les zones que es desitgen més negres. A més, s'han realitzat proves amb terra sigil·lada roja, derivada de l'argila de Mas Vell, i amb blanca, derivada d'una pasta xamotada.

Coccions:

Per assegurar que les peces no rebenten durant l'escalfament, s'empra el cicle representat a la Figura 11 que a la part 1 de l'estudi (Notari Abad et al., 2018) es va determinar com adequat per a treballar en condicions de seguretat.

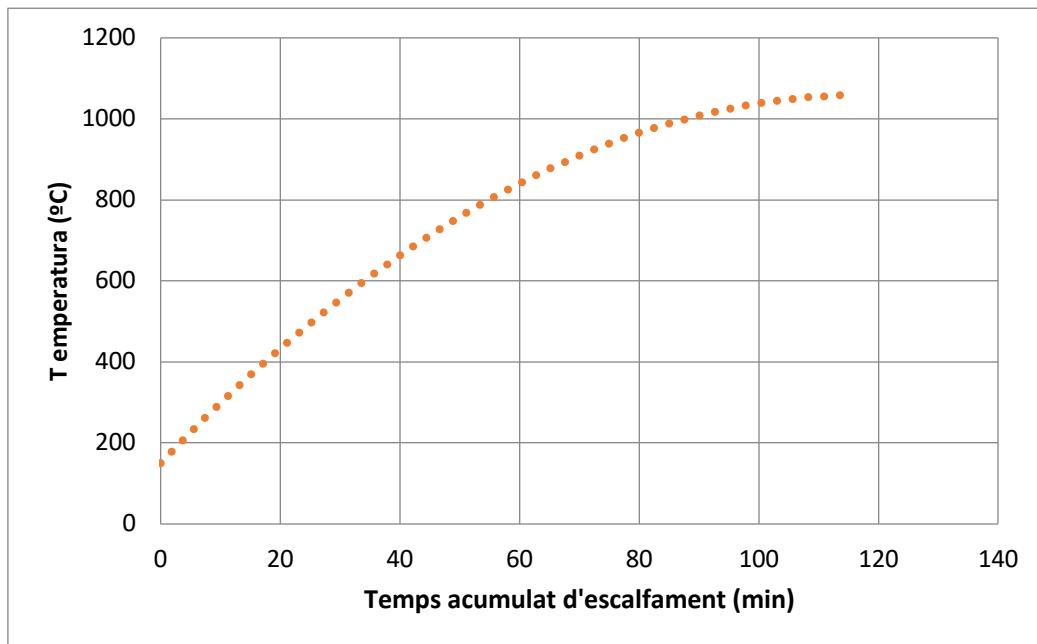


Figura 11: Cicle de cocció determinat.

Açò implica escalfar per baix de **15°C/min** fins arribar a temperatures superiors a **600°C**. La velocitat es manté fins arribar a la temperatura a la qual es considera que el suport té les propietats físiques adients.

4 RESULTATS OBTINGUTS:

Aquest apartat està agrupat en diferents blocs: en primer lloc es mostra la caracterització de pastes, seguida per la d'engalbes i textures, la d'esmalts i decoracions, i finalment es mostren els resultats de la cocció i tractament de les peces finals acabades.

Caracterització de pastes

En primer lloc, es mostra la granulometria comparada de les pastes **P2**, **P5** i **P8** a la Figura 12. Es fa palès com la composició **P2** té una granulometria molt més grossa que les composicions **P5** i **P8**.

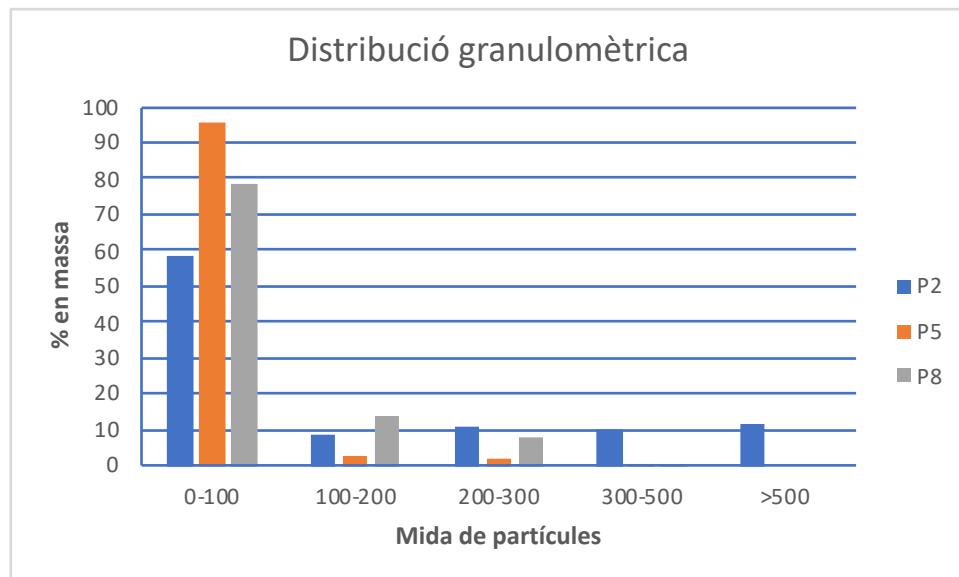


Figura 12: Diagrama de distribució granulomètrica de les pastes P2, P5 i P8.

A continuació es mostra el diagrama de gressificació, on s'observa com les pastes tenen una amplia estabilitat dimensional i absorcions d'aigua acceptables a 1100°C, a les imatges referenciades com Figura 13, Figura 14 i Figura 15:

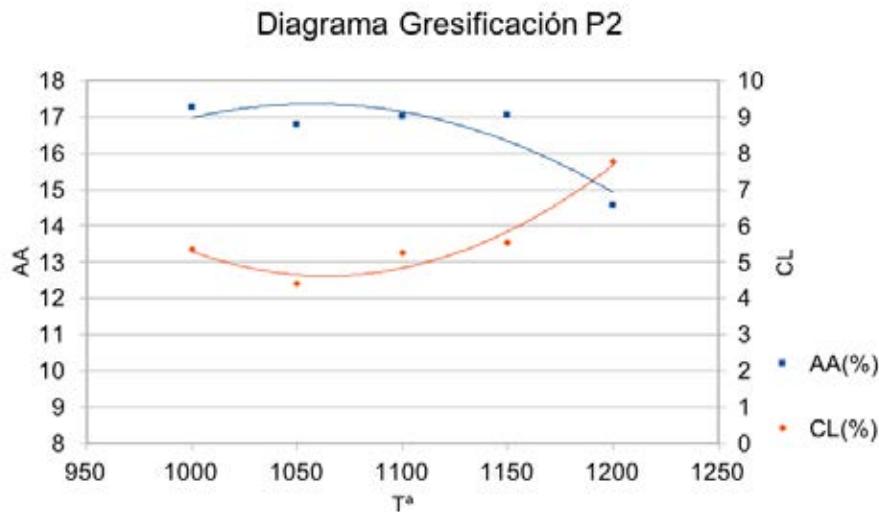


Figura 13: Diagrama de gressificació de la composició P2.

Diagrama Gresificación P5

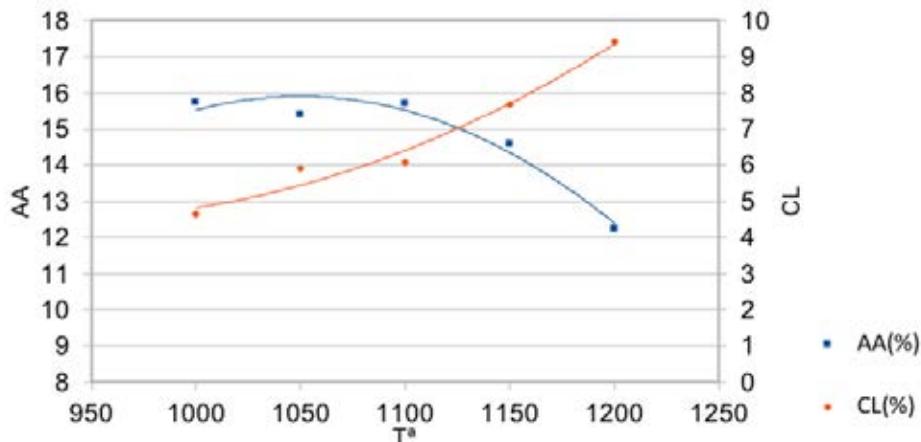


Figura 14: Diagrama de gressificació de la composició P5.

Diagrama Gresificación P8

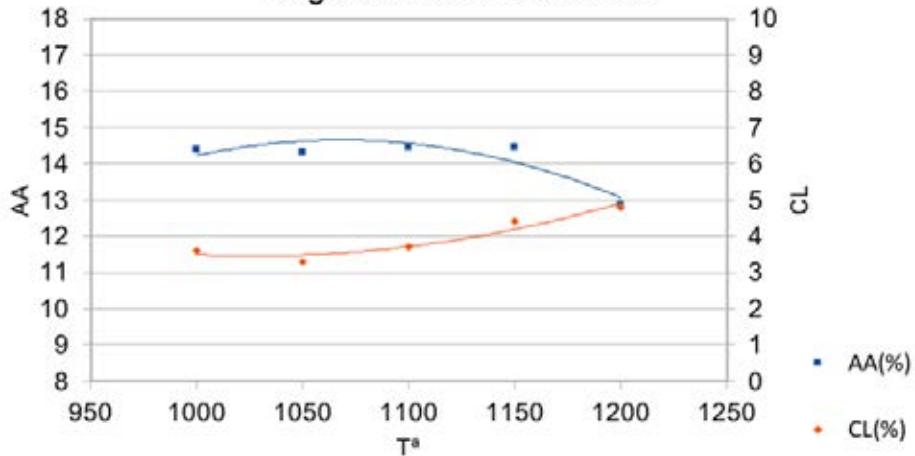


Figura 15: Diagrama de gressificació de la composició P8.

A partir dels resultats es decideix que **1100°C** serà la temperatura màxima de coccio, ja que la consistència del suport és suficient. A més, les composicions assajades presenten alta estabilitat dimensional a aquesta temperatura.

Caracterització de textures i d'engalbes

Les proves inicials indiquen que, tot i que s'ha de netejar més la peça, emprant diferents mètodes és possible d'aconseguir separar l'esmalt i netejar l'engalba de superfícies molt rugoses, com s'aprecia a la Figura 16:



Figura 16: Peça de superfície rugosa cuita a baixa temperatura.

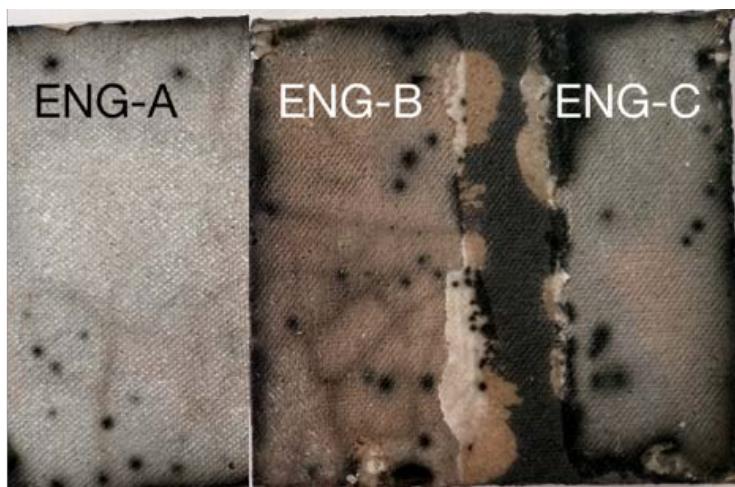


Figura 17: Proves d'engalbes: ENGA, ENGB i ENGC.

Si s'observen diferents tipus d'engalbes, a la Figura 17, l'engalba **B**, composta per un **80%** de sílice és la que proporciona més esquarterat i es neteja més fàcilment a la temperatura de cocció, per tant és la triada per a fer les peces finals. Corroborem aquesta percepció amb l'estudi de micrografies òptiques de la superfície tractada, que es presenta a continuació a la

Figura 18. Són imatges de superfícies de la pasta P2 després del procés de raku sense engalba ni esmalt (a) i esmaltades sobre **ENG-A** (b) i **ENG-B** (c).

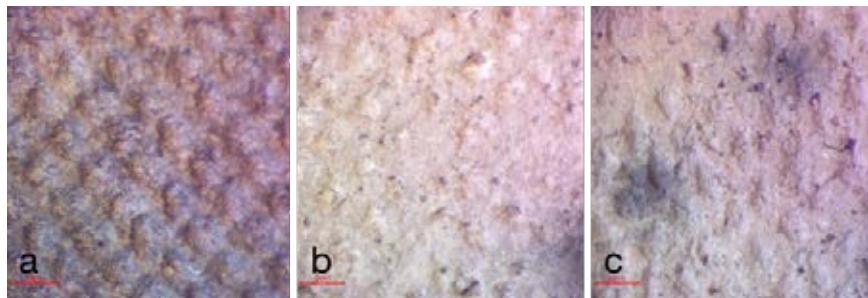


Figura 18: Comparativa de superfícies de composició P2 amb engalbes diferents. a) Després del procés de trempat (zona sense engalba ni esmalt). b) Després del procés de raku (zona amb ENG1 i ESM 2). c) Després del procés de raku (zona amb ENG2 i ESM2).

Proves d'esmalts i decoracions:

Els resultats de les proves d'esmalts es mostren a la Figura 19. Es pot observar com l'esmalt que millor segella és l'**ESM2**, i per tant s'empra per a totes les proves següents.



Figura 19: Proves d'esmalts.

Els resultats de l'aplicació de dissolucions amb cations pigmentants sobre pastes **P2** i **P8** dóna el següent efecte sobre les proves que es mostren a la Figura 20:

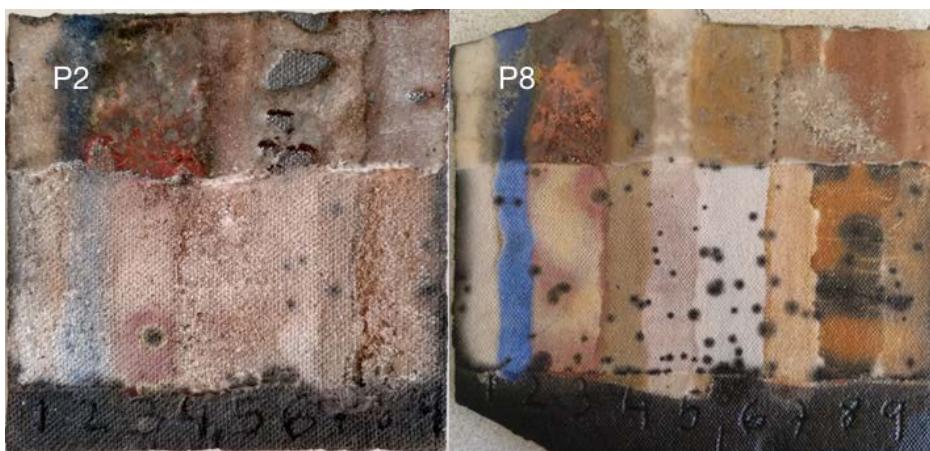


Figura 20: Resultats obtinguts de les proves de decoració amb sals solubles en aigua sobre les composicions P2 i P8.

La part superior està esmaltada sobre les sals solubles, i s'observa com l'esmalta ha dissolt part d'aquestes sals incorporant-les a la fase líquida a partir de la temperatura de reblaniment. La part de baix correspon a un procés de raku nu aplicat sobre les sals solubles seques. La prova realitzada sobre la composició **P5**, ha explotat dins del forn per falta d'assecat previ a l'aplicació d'un cicle a temps molts curts d'escalfament. Cal introduir les mostres ben seques i calentes al forn, per a coccions ràpides, si es vol mantenir la integritat de la peça.

Destaquem que la coloració obtinguda és molt diversa. Tot i obtenir el mateix catió, **Fe(II)** a les proves **1** i **9**, com que s'ha partit de sals diferents, s'ha obtingut color sols en la última prova. Per tant, cal emprar sals adients si es desitja obtenir pigmentació.

També es fan proves amb terra sigil·lada, però a aquesta temperatura no segella bé i queda la peça totalment negra, com s'observa a la Figura 21. Per tant es decideix de descartar aquest tipus de decoració al procés de raku nu en monococció a **1100°C**.



Figura 21: Peça decorada amb terra sigil-lada, ennegrida.

També es fan proves afegint esmalt per damunt, i es comprova que aquest material dona molt bon resultat com a engalba, fent una interfase bona, a la Figura 22, però queda crua per si sola a aquesta temperatura de cocción:



Figura 22: Terra sigil-lada esmaltada.

Peces finals:

Durant el procés de cocción de les peces finals no han hagut baixes. Les peces s'han posat al forn totalment seques i a una temperatura aproximada de **110°C**. Totes les peces han suportat bé tant la pujada de temperatures com el trempat en matèria orgànica sense trencar-se. Donada la complexitat geomètrica de les peces, es pot considerar que aquest objectiu s'ha aconseguit.

4.1.1 Decorades sols amb la tècnica del raku nu: P8.

Sols apareixen tonalitats grises, del blanc al negre. Aquestes peces s'han cuit a una temperatura superior a la fixada inicialment, per a provar la influència d'aquesta variable sobre la separació de l'engalba i l'esmalt del suport. Com que la granulometria de la peça és fina, no afecta en principi la rugositat, sols la temperatura (**1160°C**) a les peces cases cap, de superfície llisa, i el relleu i textura a les rates.

Les peces texturitzades, les rates, presenten més dificultat per a desenganxar les restes d'engalba i esmalt, però finalment s'aconsegueix. S'han provat diferents mètodes de retirada per a comprovar la seua eficàcia:

1. Immersió en aigua durant **20h**.
2. Trencar mecànicament l'esmalt i pessigar poc a poc els trossos generats. Aquesta operació millora l'eficàcia si es fa baix l'aigua, que es cola pels porus de l'engalba refractària, facilitant la retirada.
3. Afegir aigua a la superfície a netejar just abans de introduir al congelador.



Figura 23: Zona parcialment espellofada d'una peça cuita a 60°C més de la temperatura recomanada.

El primer i el tercer mètode funcionen sols a les zones on pot accedir l'aigua fàcilment. Per tant, hem trobat que el segon mètode és el més efectiu, aconseguint d'eliminar pràcticament tot l'esmalt de la totalitat de les peces. A la Figura 23 es veu els racons per on s'introduceix l'aigua, facilitant el descorfollat.

A continuació es mostren les imatges de les peces finals, acabades, a la Figura 24.



Figura 24: Peces de P8 cuites a 1160°C per el procés de raku nu.



Per altra banda, destaquem que les peces tornejades s'han fet amb l'engalba **ENG1** i s'han cuit a **1100°C**. Si s'amplia el detall, a la Figura 25, es pot veure com la part de l'engalba no recoberta per esmalt ha fos parcialment imprimint una línia especialment ennegrida i permanent. A continuació, s'ha aplicat una cera líquida que protegeix la decoració al mateix temps que augmenta el contrast a la peça.



Figura 25: Peces tornejades de composició P8, amb engalba ENG1 i cuites a 1100°C.

4.1.2 Decorades amb dissolucions de cations: P2.

En aquest cas totes les peces s'han cuit a la temperatura de treball, de manera que la principal dificultat és la rugositat de la peça combinada amb relleus. El problema principal per a poder observar la coloració a les màscares és que les peces són massa negres i no es pot apreciar, a la Figura 26. Considerem que l'esmalt no ha pogut segellar bé la superfície perquè s'havia aplicat una capa excessiva d'engalba.



Figura 26: Màscares de P8.

A més, han hagut problemes per a poder eliminar part de l'esmalt que ha quedat fortament ancorat, sobretot als baix relleus, on s'acumula l'esmalt.

Per a pal·liar l'ennegriment, es sotmeten les màscares a una recoccio a **500°C**. Podem veure a la Figura 27 com, tot i que s'aclarisen, no es veuen fàcilment les sals solubles, i a més es perd molt el contrast entre les zones blanques i negres.



Figura 27: màscares recuites a 500°C.

Per altra banda, a les peces tornejades, se'ls ha aplicat una capa de sals per la part superior que s'observa clarament a la Figura 28.



Figura 28: Peces tornejades de composició P2.

Per últim, a les cases cap, s'ha afegit una capa grossa d'esmalta sense engalba refractària a la part superior de la peça, que s'ha impregnat de les sals quan ha fos, produint coloracions metàl·liques al replegar.



Figura 29: cases caps de P2.

5 CONCLUSIONS:

- A **1100°C** es considera que la consistència de la pasta és suficient i que hi ha un rang d'alta estabilitat dimensional, per la qual cosa és triada per a la realització del treball.
- És imprescindible assecar les peces cada vegada que s'afegeix una capa de decoració, ja que la resistència mecànica de les peces seques disminueix molt al humectar la seva superfície. S'ha comprovat en diverses proves com cal introduir les peces ben seques i calentes dins del forn per assegurar la seva integritat durant la cocció.
- Quan augmenta la temperatura de cocció, cal augmentar la refractarietat de l'engalba per tant de mantenir la capacitat de separació entre la fase líquida de l'esmalta i el suport. A més, s'ha observat que al reduir la plasticitat de l'engalba augmenta la facilitat de neteja posterior a la cocció.
- Per a obtenir bons resultats en la coloració per sals solubles en aigua, cal preparar les dissolucions concentrades, al punt de saturació, i afegir molta quantitat. També cal tindre previst que si s'ennegreix molt la zona acolorida no s'aprecien els efectes.
- Es considera que el cicle tèrmic emprat és l'adequat, ja que durant el procés de cocció no han hagut baixes. En tot moment s'ha seguit el protocol d'assecar les peces i carregar-les directament d'estufa a **110°C** per assegurar que no rebenten durant la pujada inicial del forn.
- Les superfícies texturitzades i les peces passades de temperatura són més difícils d'espellofar, però es pot aconseguir, combinant mitjans mecànics i la penetració d'aigua en l'engalba per debilitar l'ancoratge de l'esmalta.
- En el cas que les peces estiguin massa ennegrides, es pot suavitzar la tonalitat. Es pot recoure a **500°C**, això si, perdent part del contrast inicial.

6 BIBLIOGRAFIA.

- Branfman, S. (2001). *Raku : A Practical Approach* (2nd ed.). Ohio: F&W Publications Inc.
- Brierley, B. (2014). *Firing kilns*. Bloomsbury.
- Chiti, J. F. (1970). *Esmaltes cerámicos: teoría y práctica*. Ediciones Condorhuasi. Retrieved from <https://books.google.es/books?id=WNxcAAAAMAAJ>
- Escribano López, P., Carda Castelló, J. B., & Cordoncillo Cordoncillo, E. (2001). *Esmaltes y pigmentos cerámicos*. Castellón: Faenza Editrice Iberica.
- Jacobson, W., & Jacobson, K. (2012). Jacobson's Two-Steps naked Raku. In E. Lazo (Ed.), *Naked Raku and related bare clays techniques* (pp. 45–52). Ohio: Amer Ceramic Society.
- Knops, I., & Knops, E. (2008). Rakú desnudo. *Revista Internacional Cerámica*, (108), 70. Retrieved from www.revistaceramica.com
- Kocak, S. (2018). NAKED RAKU RESEARCHES. *Revista Nupeart*, 18(18), 139–153. <https://doi.org/10.5965/2358092518182017139>
- Lazo, E., Branfman, S., Jacobson, W., Jacobson, K., Asselberghs, W., Riggs, L., ... Lazo, D. (2012). *Naked Raku and Related Bare Clay Techniques*. (E. Lazo, Ed.). Ohio: Amer Ceramic Society.
- Morales Güeto, J. (2005). *Tecnología de los Materiales Cerámicos* (Primera ed.). Madrid: Díaz de Santos.
- Notari Abad, M. D., Llop pla, J., Mundi Sancho, J. V., Gorriz Vicente, S., Gracia Martí, D., Moya Marrahí, A., & Iborra Mondéjar, V. J. (2018). Revisió i actualització de tècniques tradicionals ceràmiques. Llínits del procés del raku quan s'aplica sobre peces seques. *Anuario ISEACV*.
- Perryman, J. (2008). *Smoke Firing : Contemporary Artists and Approaches*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Pinos, V., Portilla, V., Peñaherrera, C., & Auquilla, R. (2017). Formulación de una pasta resistente al shock térmico para la técnica Japonesa Raku, (May 2017).
- Ramer Sherrill, J., Jones, B., Branfman, S., Riggs, C., & Riggs, L. (n.d.). Techniques for Raku Firing How To Raku and Select Raku Pottery Clays , Glazes ,.
- Riggs, L., & Riggs, C. (2012). One-Step Naked Raku. In E. Lazo (Ed.), *Naked Raku and related bare clays techniques* (pp. 75–84). Ohio: Amer Ceramic Society.
- Vivas, A. (2015a). Las mil caras del rakú. *Revista Internacional Cerámica*, 135, 85–86. Retrieved from <https://es.scribd.com/document/397078679/Revista-Ceramica-138>
- Vivas, A. (2015b). Técnicas de la cerámica: Decoración con cera. *Revista Cerámica*, 135, 80–81.
- Vivas, A. (2018). Decoración con reservas de cera, goma laca y látex. *Revista Cerámica*. Retrieved from <http://www.revistaceramica.com/detalle2.aspx?id=1521>
- Watkins, J. C., & Wandless, P. A. (2006). *Alternative Kilns and Firing Techniques*. Asheville: Lark Books.U.S.

7 LÍNIES FUTURES D'INVESTIGACIÓ.

Es deixa per a treballs posteriors un estudi amb més profunditat de la influència de la mida de la peça, amb desenvolupament del procés en microraku i amb l'obtenció de peces de mida major. En aquest estudi també es treballarà el procés de raku esmaltat, tot en monococción.

COMPARACIÓN DE CONCEPTOS BÁSICOS DE DANZA CLÁSICA ENTRE DISTINTAS ESCUELAS DE BALLET

Clara Isabel Vidal Notari

Comparativa de conceptos básicos de Danza clásica entre las principales Escuelas de Ballet

Resum

Es tracta d'una investigació qualitativa en la qual es comparen conceptes bàsics de Dansa Clàssica entre les principals Escoles de Ballet: Francesa, Italiana, Russa (considerant principalment Vaganova) la Danesa (Mètode Bournonville), l'Anglesa, la Nord-americana i la Cubana. Específicament, els conceptes bàsics que s'han triat per a la seu comparació han sigut: les posicions dels peus; les posicions dels braços; i les posicions del cap; així com els punts de l'aula/escenari. Després de la consulta de fonts relacionades amb la metodologia de la Dansa Clàssica, ens plantegem les següents hipòtesis "Existeixen diccionaris comparatius d'unes Escoles que es deixen de costat conceptes bàsics d'altres Escoles". "Entre fonts que estudien una mateixa Escola, existeixen contradiccions i/o al·lusions en la denominació/descripció del concepte". I "Existeixen posicions de braços, peus i cap, així com algun sistema de numeració de l'aula/escenari específics d'una Escola que no es contempla en diccionaris comparatius del vocabulari de Dansa Clàssica. L'objectiu principal de l'estudi consisteix a establir un document comparatiu visual, clar i precís de determinats aspectes essencials de les Escoles anteriorment esmentades. Secundàriament, es pretén identificar diferències, al·lusions, contradiccions, etc. en les definicions dels conceptes bàsics oposats entre fonts que contemplen característiques generals d'una mateixa Escola.

La investigació duta a terme se situa sota el paradigma d'investigació qualitatiu, mètode comparatiu i interpretatiu. Per a aquesta investigació els instruments de recollida d'informació han consistit en: diccionaris de dansa clàssica que comparen termes d'algunes Escoles entre si; altres fonts que, de forma específica, instauren el vocabulari de les seues pròpies Escoles, Mètodes, Tècniques; i altres manuals que, en els seus apartats inicials, inclouen característiques generals, etc., que poden o no, estar vinculades a alguna Escola en particular. El format emprat de les 14 fonts consultades per a l'estudi ha sigut fonamentalment imprés i en algun cas digital.

Per a realitzar la comparació s'estableix bàsicament el següent procediment: Es recull la informació relativa als conceptes bàsics de cadascuna de les fonts (en cas que existisca, per exemple, una posició); es plasma la il·lustració; i s'indica si mostra o no definició d'aquesta. En cas que conste, s'inclou, i d'ella, s'extrauen uns descriptors en diversos nivells de profunditat. S'entén per descriptor un element fàcilment comparable en el moment d'identificar i definir aquests conceptes bàsics. A continuació, es pretén agrupar la informació de manera comparativa. Aquesta comparativa es procura plasmar també en unes taules amb els resultats. A continuació, s'analitza la informació i

s'extrauen les conclusions relacionant els resultats amb els objectius i hipòtesis plantejades.

Paraules clau

Posicions; peus; braços; cap; i numeració.

Resumen

Se trata de una investigación cualitativa en la que se comparan conceptos básicos de Danza Clásica entre las principales Escuelas de Ballet: Francesa, Italiana, Rusa (considerando principalmente Vaganova) la Danesa (Método Bournonville), la Inglesa, la Norteamericana y la Cubana. Específicamente, los conceptos básicos que se han escogido para su comparación han sido: las posiciones de los pies; las posiciones de los brazos; y las posiciones de la cabeza; así como los puntos del aula/escenario. Tras la consulta de fuentes relacionadas con la metodología de la Danza Clásica, nos planteamos las siguientes hipótesis “Existen diccionarios comparativos de unas Escuelas que se dejan de lado conceptos básicos de otras Escuelas”. “Entre fuentes que estudian una misma Escuela, existen contradicciones y/o alusiones en la denominación/descripción del concepto”. Y “Existen posiciones de brazos, pies y cabeza, así como algún sistema de numeración del aula/escenario específicos de una Escuela que no se contempla en diccionarios comparativos del vocabulario de Danza Clásica. El objetivo principal del estudio estriba en establecer un documento comparativo visual, claro y preciso de determinados aspectos esenciales de las Escuelas anteriormente mencionadas. Secundariamente, se pretende identificar diferencias, alusiones, contradicciones, etc. en las definiciones de los conceptos básicos encontrados entre fuentes que contemplen características generales de una misma Escuela.

La investigación llevada a cabo se sitúa bajo el paradigma de investigación cualitativo, método comparativo e interpretativo. Para esta investigación los instrumentos de recogida de información han consistido en: diccionarios de danza clásica que comparan términos de algunas Escuelas entre sí; otras fuentes que, de forma específica, instauran el vocabulario de sus propias Escuelas, Métodos, Técnicas; y otros manuales que, en sus apartados iniciales, incluyen características generales, etc., que pueden o no, estar vinculadas a alguna Escuela en particular. El formato empleado de las 14 fuentes consultadas para el estudio ha sido fundamentalmente impreso y en algún caso digital.

Para realizar la comparación se establece básicamente el siguiente procedimiento: Se recoge la información relativa a los conceptos básicos de cada una de las fuentes (en caso de que exista, por ejemplo, una posición); se plasma la ilustración; y se indica si muestra o no definición de la misma. En caso de que conste, se incluye, y de ella, se extraen unos descriptores en varios niveles de profundidad. Se entiende por descriptor un elemento fácilmente comparable en el momento de identificar y definir dichos conceptos básicos. A continuación, se pretende agrupar la información de modo comparativo. Dicha comparativa se procura plasmar también en unas tablas con los resultados. A continuación, se analiza la información y se extraen las conclusiones relacionando los resultados con los objetivos e hipótesis planteadas.

Palabras clave

Posiciones; pies; brazos; cabeza; y numeración.

Abstract

This is a qualitative investigation in which basic concepts of Classical Dance are compared between the main Ballet Schools: French, Italian, Russian (mainly considering Vaganova), the Danish (Bournonville Method), the English, the North American and the Cuban. Specifically, the basic concepts that have been chosen for comparison have been: the positions of the feet; the positions of the arms; and head positions; as well as the classroom / stage points. After consulting sources related to the methodology of Classical Dance, we consider the following hypotheses "There are comparative dictionaries of some schools that leave basic concepts of other schools." "Among sources studying the same School, there are contradictions and / or allusions in the denomination / description of the concept." And "There are positions of arms, feet and head, as well as some specific classroom / scenario numbering system of a School that is not contemplated in comparative dictionaries of Classical Dance vocabulary. The main objective of the study is to establish a visual, clear and precise comparative document of certain essential aspects of the aforementioned Schools. Secondary, it is intended to identify differences, allusions, contradictions, etc. in the definitions of the basic concepts found among sources that contemplate general characteristics of the same School.

The research carried out is placed under the paradigm of qualitative research, comparative and interpretive method. For this investigation the information collection instruments have consisted of: classical dance dictionaries that compare terms of some schools with each other; other sources that, specifically, establish the vocabulary of their own Schools, Methods, Techniques; and other manuals that, in their initial sections, include general characteristics, etc., which may or may not be linked to a particular School. The format used of the 14 sources consulted for the study has been fundamentally printed and in some cases digital.

To perform the comparison, the following procedure is basically established: Information regarding the basic concepts of each of the sources is collected (in case there is, for example, a position); the illustration is reflected; and it indicates whether or not it shows its definition. If so, it is included, and from it, descriptors are extracted at various levels of depth. A descriptor is understood as an easily comparable element when identifying and defining said basic concepts. Next, we intend to group the information in a comparative way. This comparison is also intended to be shown in tables with the results. Next, the information is analyzed and conclusions are drawn by relating the results to the objectives and hypotheses raised.

Keywords

Positions; feet; arms; head; and numbering.

1. INTRODUCCIÓN

En la labor artística de la docencia de ballet, considero que el fin que ha de procurar todo maestro en el aula de danza es que, el discente, en su interacción del cuerpo, la mente y el espíritu, progrese técnicamente a través del disfrute y mediante múltiples y estéticos encadenamientos técnicos. El profesor de baile académico, además de poseer un conocimiento de la técnica del Ballet, y de disponer de facultades creativas, ha de ser un profesional, ha de ser un correcto pedagogo de la danza. El maestro debe procurar guiar al alumno en el camino del aprendizaje de la disciplina del Ballet, haciendo uso de las pertinentes metodologías, etc. Dicho con otras palabras consideramos que el profesional, además de poseer formación, experiencia, sensibilidad, etc., debe hacer uso de estrategias, actividades, recursos, etc. didácticos de la danza clásica. Para esto último resulta imprescindible que se “apoye”, en las principales fuentes bibliográficas de la metodología de la danza, así como en fuentes de otras materias complementarias que considere oportuno, como la anatomía, la música, etc. A propósito de la temática de esta investigación, nos planteamos un estudio Metodológico de la Danza Clásica centrándonos en unos conceptos básicos de danza: las posiciones de los brazos; las posiciones de los pies; las posiciones de cabeza; los puntos del aula

Hemos constatado en nuestra realidad docente que existe cierta problemática relacionada con la revisión bibliográfica, pues dicha información, está publicada en otros idiomas, no es muy extensa, contiene alusiones y en algunos casos contradicciones.

Además hay que ser conscientes que las Escuelas se influyen las unas en las otras, debiéndose prestar atención a la contextualización histórica, por lo que se va a prestar atención a este aspecto dentro del apartado del marco teórico. Además se va a procurar analizar las máximas fuentes directas y fiables posibles de modo comparativo. Se va a proceder a la consulta de términos de Ballet, tanto en diferentes diccionarios comparativos, como en las fuentes específicas de cada Escuela/Método. Actualmente hay publicados diccionarios que comparan términos de algunas Escuelas. Sin embargo en diccionarios comparativos no hay alusión a conceptos básicos y que aparecen en otras fuentes específicas. También se pueden apreciar sutiles contradicciones/omisiones entre las fuentes que desarrollan los conceptos básicos de una misma Escuela.

Al comparar los contenidos tomando como referencia una imagen de una de las 14 fuentes de consulta, se va a hacer énfasis en analizar las definiciones, extrayendo de las mismas, categorías, con el fin de que éstas aporten más información a las correcciones del pedagogo. En este sentido se va a prestar atención, dentro de las definiciones, a términos como: ubicación, grados, centímetros, etc.

Con esta modesta investigación, se pretende contribuir, de modo claro, con un documento visual que recoja comparativamente los aspectos básicos anteriormente mencionados.

2. OBJETIVOS

Nos hemos planteado las siguientes hipótesis:

“Existen diccionarios comparativos de unas Escuelas, dejando de lado conceptos básicos de otras Escuelas”.

“Entre fuentes que estudian una misma Escuela, se dan contradicciones y/o falta de alusión en la denominación, descripción de conceptos básicos”

“Existen algunas posiciones de brazos, pies y cabeza, así como sistema de numeración de los ángulos de la escena específicos de una Escuela y que no se contemplan en diccionarios comparativos actuales”.

2.1. GENERALES

- Establecer un documento comparativo entre conceptos básicos de las Escuelas Francesa, Rusa, Italiana, Danesa, Inglesa, Americana y Cubana.

2.2. ESPECÍFICOS

- Comparar las posiciones de pies, brazos y cabeza de las diferentes Escuelas según las fuentes consultadas.
- Contrastar los diferentes puntos del espacio en diferentes Escuelas según las fuentes analizadas.

3. MARCO TEÓRICO

Para tratar de responder a estas tres hipótesis, y tal y como se ha mencionado en la introducción, se ha realizado una revisión de fuentes de los actuales diccionarios comparativos publicados hasta la fecha. Estos son dos diccionarios americanos que comparan las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana. Dichos diccionarios corresponden a Grant, G. (2009) y a McKenzie, K. (1985). Por otro lado, tal y como ha quedado comentado en apartados anteriores, al haber realizado una revisión bibliográfica y de material audiovisual, se han encontrado otras fuentes que desarrollan los conceptos básicos de otras Escuelas, las suyas propias: Fuentes como la de: Matamoros, E. (2008) y la de Christensen, M. (2005) para hablar de la Escuela Danesa; la Royal Academy of Dancing (1997/1998) y Tatchell, J. (2001) para desarrollar los términos de la Escuela Inglesa; Ward, G. (1989); Álvarez, M^a C. y Blanco S. (2015) a propósito de la Escuela Cubana; Cecchetti, G. (2000) en relación a la Escuela Italiana dentro del Método Cecchetti; Guillot, G. & Prudhommeau, G. (1976) sobre la Escuela Francesa; Schorer, S. (2006) en relación al Método de Balanchine de la Escuela Norteamericana; Vaganova, A. (1946/1969) sobre el Método Vaganova dentro de la Escuela Rusa. Relacionado con esta escuela también hemos consultado la fuente de Ward, G. (1989) que es un compendio de movimientos del programa soviético

Se ha considerado muy conveniente centrarse en los conceptos básicos de las Escuelas Inglesa, La Cubana y la Norteamericana por tratarse de unos países en los que se ha desarrollado la danza a lo largo del siglo XX, y que han tenido, por tanto, una importante desarrollo en este arte en el citado siglo. En el contexto histórico que se va a desarrollar también va a haber un énfasis en las figuras que han sido asociadas a los Métodos/Escuelas/Estilos ruso, italiano, danés y norteamericano. Dichas figuras son Vaganova, Cecchetti, Bournonville y Balanchine respectivamente.

A continuación, se considera que puede ser conveniente hacer un repaso cronológico de los principales acontecimientos de la historia de la danza, para dar información que pueda dar respuesta, tras nuestro análisis comparativo, a la tercera hipótesis: “Dentro de los conceptos básicos analizados, existen algunas posiciones y puntos del aula específicos de una sola Escuela”. Para ello se va a tomar como referencia lo indicado por Abad (2004):

La historia de la danza como actividad humana comienza en el momento en el que el hombre primitivo aparece en escena y comienza a moverse sobre la tierra. (p. 15)

Fueron los griegos, sin embargo, los primeros en reconocer el poder de la danza y los primeros en considerarla un arte con características lo suficientemente establecidas como para tener una musa propia, Terpsícore. La danza, tal y como era entendida por los griegos, era un arte, ya que servía para la directa comunicación con los dioses. El origen de la danza en Grecia viene ligado al dios Dioniso viene ligado a la mitología griega y tiene como verdadero escenario las obras de Esquilo, en cuyos coros el movimiento asignado a sus miembros servía como motor de las tragedias escénicas. La danza pertenecía a la misma categoría que la música o la poesía, y todas estas artes tenían el objetivo de alcanzar la catarsis para comunicarse con los dioses. (pp. 15-16)

En la época romana la danza perdió parte de su importancia y se convirtió en un elemento mucho menos esencial en las representaciones escénicas. (p. 16)

De la misma forma durante a la transición a la Edad Media y también el curso de ésta, la danza se mantuvo muy apartada del desarrollo artístico de su tiempo. En gran parte, la nueva moral cristiana iba a atribuir a la danza unas connotaciones sexuales que hacían prohibir los espectáculos en virtud de una ética que aspiraba a la contemplación más que a la exaltación de todo aquello de índole corporal. Ni que decir tiene que todas las prohibiciones de la Iglesia y la corte dirigidas al pueblo en materia de expresión dancística tuvieron muy poca repercusión real, ya que tanto la propia corte como el pueblo llano siguieron bailando, por separado, durante siglos. Así, la corte se encerraba en sus palacios ejecutando las famosas danzas bajas, mientras que el pueblo hizo florecer la danza popular que hoy conocemos como folclore. (pp. 16-17)

El Renacimiento trajo consigo un cambio de actitud frente al conocimiento y a la percepción del mundo que hizo que todas las artes, incluida la danza, experimentaran un desarrollo importante. (...) En lo que respecta a la danza y al resto de artes escénicas, los cambios tuvieron que ver, sobre todo, con una nueva organización social. (...) La aparición de una nueva clase social, la burguesía, iban a hacer que Italia (fundamentalmente) compitiera entre sí en una continua serie de espectáculos con qué sorprender a los visitantes. (...) De Italia van a surgir los primeros manuales teóricos de la danza. Muy relevante será el manual de Domenico De Piacenza [llamado por Matamoro (1998) como Domenico Da Ferrara]. En dicho tratado se establecen ya las bases de lo que hoy va a ser la danza o el ballet. (...) Poco a poco la danza va a ser utilizada por las cortes en sus despliegues de majestuosidad como un elemento con el que sorprender a los embajadores de otros países. En Francia este clima de esplendor y magnificencia va a hacer posible el nacimiento del ballet comique asociado con el nombre de la italiana Catalina de Médici casada con Enrique, Duque de Orleans. (pp. 20-21)

A este respecto Esteban (1993) señala:

Es importante entender este intercambio cultural, esta interacción entre elementos franceses e italianos, pues a pesar de que las fiestas italianas son más numerosas, fastuosas y evolucionadas, de la mayor riqueza de sus danzas, de pasos y técnica, es en Francia donde se da el primer Ballet de Cour en 1581.

Esta influencia italiana comienza con la llegada a Francia de numerosos artistas italianos, pintores, escultores, arquitectos, incluso banqueros, (...). Citemos la importancia de la estancia de Leonardo Da Vinci [o Botticelli que intervinieron en el diseño de espectáculos]. (p. 21)

Abad (2004) continúa diciendo que:

Gracias a este enlace el ballet va a plantar la semilla en tierras francesas. (...) Sin embargo la utilización del término ballet, en este caso, es parcialmente correcta, puesto que el ballet comique se define como una gran celebración de clara tendencia propagandística en la que lo importante no era tanto la invención coreográfica en su creación de pasos, sino el diseño espacial. (...) De todas formas a medida que el ballet de cour iba desarrollándose en la vida cortesana,

la autoría de dichos espectáculos empezó a resultar importante hasta el siglo XVII. (...) No obstante, el papel que Francia habría de desempeñar en la historia del ballet, sin embargo, todavía estaba por llegar. En estos momentos fue Inglaterra donde (...) la danza habría de convertirse en un espectáculo favorecido y amparado por la corte en lo que hoy conocemos como las masques. (...) Enrique VIII importó las masquerías italianas y es de éstas de donde surge las masques inglesas. Las masques no eran sino entretenimientos cortesanos en los que la corte inglesa había introducido un toque dramático (inspirándose en los dramas italianos) y en los que se conjugaba música, poesía, escenografía lujosa y danza. Sin embargo, pronto se va a dar un fenómeno que resultará innovador la antimasque, que trajo consigo el contraste con la masque, en tanto que en ella lo fundamental va a ser el gesto y el movimiento: es decir, se trata de un elemento puramente coreográfico y ya no tanto teatral. La antimasque desempeño, por tanto, un papel definitivo en el desarrollo de la danza. (pp. 21-26)

Con esta contribución a la danza proveniente de Inglaterra debemos volver a Francia, donde en el siglo XVII van a tener lugar algunos de los sucesos más relevantes en la configuración del futuro de este incipiente arte que nos ocupa. La decadencia del ya descrito ballet de cour en Francia pareció detenerse, en primer lugar gracias al cardenal italiano Mazzarino [pero sobre todo gracias a Lulli]. (...) A Mazzarino, un amante de la ópera italiana, se le ocurrió la idea de introducir la ópera italiana en los decadentes ballets de Cour. Pero la ópera, propiamente dicha, quizá por el hecho de estar cantada en un idioma que no eran capaces de entender, no terminaba de cuajar en los gustos de la corte francesa. Fue el bailarín y también músico Lulli quien comprendió este hecho y se encargó de prescindir de los cantantes italianos en pos de una música de clara raigambre francesa. Lulli introdujo una serie de reformas en la corte (...) que harán que la danza comience su andadura como arte escénica profesional (...). Lulli consiguió el apoyo del rey Luis XIV para fundar la Academia Real de la Danza en 1661, el modelo a seguir desde entonces por el resto de países, en lo que al desarrollo de la danza se refiere (innovaciones técnicas, codificación de pasos, de coreografías, etc. (...)). En 1713 se creó la Escuela de Ballet de la Ópera de París, de la que surgió la compañía profesional tan relevante como es en la actualidad el Ballet de la Ópera de París. [De esa Escuela y compañía surgieron importantísimas personalidades que harán que, a partir de ese momento, la danza se desarrolle en otros lugares]. Tal es el caso de importantísimo reformador de la danza Noverre. (pp. 27-35)

Markessinis (1995) relata la época del Neoclasicismo en danza en la que hubo diferentes personalidades que aportaron innovaciones importantes para el ballet.

Noverre fue el creador del ballet d'action, en el que el tema era expresado únicamente por medio de la danza y la mimica sin necesidad de una explicación cantada o hablada. El postulado de Noverre se puede resumir en que el ballet no es un simple pretexto para bailar sino que la danza es el medio de expresar una idea dramática. En otras palabras, Noverre le otorgó a la danza el total protagonismo total. Noverre difundió sus postulados revolucionarios tanto en Francia como en Alemania. En Francia hasta la Revolución Francesa (1789) se estrenaron una gran cantidad de ballets, casi todos de Noverre. (pp. 89-90)

De igual modo el austriaco Hilferding, que también estudió en París, también siguió difundiendo las ideas revolucionarias que coincidían con las de Noverre. Hilferding fue invitado por la emperatriz Rusa en 1762 para que allí perfeccionara el ballet y desarrollara sus postulados. (pp. 91-92)

Didelot fue otro francés formado en la Escuela Parisina que llevó sus coreografías a Londres (tuvo un gran éxito con su ballet Flore et Zephire estrenado allí en 1789). A Didelot le valió el reconocimiento mundial de coreógrafo para que el zar de Rusia le invitara en 1808. Didelot desarrolló el ballet en aquel país y llevó a cabo su carrera de pedagogo y maestro en Rusia (...) (p. 97)

Sin embargo el personaje más importante de la época puente entre los siglos XVIII y XIX fue el italiano Carlo Blasis. Blasis escribió un importante Tratado Teórico- Práctico de la Danza (1820). Fue un relevante pedagogo y director de la Academia Imperial de la Danza de la Scala de Milán. (p. 98).

En el siglo XIX surgieron figuras importantes como la italiana María Taglioni. Esta bailarina era hija del famoso coreógrafo romántico Filippo Taglioni de Milán. María Taglioni fue la primera en subirse a las puntas y se formó en París con Coulon. (p. 103)

Tal y como establece Matamoro (1998):

El prototipo de ballet romántico se fijará con la creación del ballet La Sílfide de Filippo Taglioni. (...) El Ballet Romántico cuyo lenguaje corporal es estrictamente clásico recoge docenas de obras (...). Entre ellas podemos indicar las que perduran con variable frecuencia: Giselle, de Adolphe Adam, Jean Coralli y Jules Perrot (1841) (...); Coppelia de Léo Delibes y Arthur Saint-León (1870); (...). Paralelamente existía en Dinamarca una sólida Escuela de ballet dirigida por Auguste Bournonville, y así se vieron en París bailarinas románticas como Grahn.

Según indica en el prólogo de Matamoros (2008) la bailarina española Tamara Rojo, figura principal del Royal Ballet:

Bournonville (1805-1879) es considerado el padre del ballet danés. Augusto bailó por toda Europa con las grandes bailarinas de la época, incluyendo a la Taglioni. Durante unas vacaciones en Dinamarca, se dio cuenta de que la compañía danesa pasaba por un periodo de estancamiento. Se le invitó a mejorarlo, y con solo 25 años, se convirtió en maestro y corógrafo de la compañía. La legendaria labor de Bournonville es conocida y en este libro podrán apreciar la riqueza de la Escuela que él fundó. En el aspecto académico, es imprescindible señalar sus aportaciones a la danza del bailarín. [Esta Escuela a diferencia de lo que ocurría en París otorgaba el mismo protagonismo al hombre y a la mujer en el ballet, mientras que en París el papel del hombre se limitaba a ser un mero portante de la bailarina].

Al mismo tiempo que el Ballet del Teatro Real de Copenhague cuidaba y afianzaba la Escuela danesa de danza, discípulos destacados de Bournonville la difundían por Europa. (p.13)

Elna [Matamoros] nos proporciona datos significativos de la difusión de una Escuela (...) que llegó a España (...) gracias a bailarines como Elna y Leif Ornberg. (p.11)

Volviendo a lo que Matamoro (1998) apunta con respecto a la danza en París a finales del XIX:

“Va casi un siglo desde el comienzo a la extinción del ballet [finales del siglo XIX] teniendo como sede central París. Desde entonces el ballet clásico desplaza su epicentro a Rusia con las pertinentes figuras francesas que ejercerán de pedagogos y coreógrafos. (pp. 27-28).

“Tal es el caso del famoso Petipa, al que se le atribuyen la creación de las obras maestras de ballet: Cascanueces, El lago de los cisnes y La bella durmiente” (Paris & Bayo, 1997, p. 267). Si bien el punto de partida de Petipa fue el ballet francés, se esforzó por matizarlo hasta producir una auténtica Escuela rusa de ballet (Matamoro, 1998). Por otro lado, se ha de matizar que Petipa, entre otros, formó a Cecchetti.

Se resume la biografía de Enrico Cecchetti según el diccionario de Paris y Bayo (1997):

Enrico Cecchetti fue: bailarín, coreógrafo y maestro de ballet italiano. Nació en Roma en 1850 estudió con Lepri en Florencia y debutó en 1870 alla Scala de Milán. (...) En 1887 marchó a Rusia y fue nombrado bailarín principal y segundo maestro de ballet del Teatro Marinsky de San Petersburgo. (...) En 1892 se hizo cargo de la Escuela de Ballet del Teatro Marinsky por donde pasaron, entre otros, Vaganova. (...) En 1910 se unió a los Ballets Rusos en calidad de bailarín y maestro. (...) En 1918 abrió una Escuela en Londres, y entre 1825 y 1928 se hizo cargo de la Escuela del Teatro alla Scala de Milán. Falleció en 1928 en Milán. (p.72)

A continuación se muestra las palabras que se encuentran en el prólogo del manual de Grazioso Cecchetti sobre el método de su padre (2000):

Se ilustra parte del manuscrito escrito por Enrico Cecchetti en Rusia al final del siglo XIX. El tratado está construido sobre una base teórica que propone un análisis meticoloso estructural de todos los ejercicios y pasos de una danza académica teatral mediante un profundo estudio de principios metodológicos científicos y estéticos de Enrico Cecchetti. (p. 9)

Tal y como establece Matamoro (1998), Rusia siguió haciendo Escuela y formó a grandes figuras como Agrippina Vaganova del Kirov o muchas de las que participaron en los Ballets Rusos de Diaghilev. Agrippina Vaganova revitalizó la enseñanza y creó un método desarrollado en el manual *Basic Principles of Classical Ballet*.

Según el prólogo del manual de Vaganova (1946), escrito por J. Sollertinsky:

En el momento actual el libro de A.J. Vaganova [escrito en 1946], la más grande especialista de Rusia en la coreografía clásica, tiene un gran valor tanto para los “arteólogos” y profesores de baile, que a menudo carecen de una guía autorizada, como para toda persona interesada en el arte de la danza. (p.18).

Tal y como establece la International Ballet Academy of Canada (2011):

El método Vaganova enfatiza la coordinación de brazos y piernas. Establece que todo lo que hace el estudiante o el artista está subordinado a las reglas y leyes de la naturaleza. Vaganova realizó descubrimientos brillantes acerca de la posición del torso, espalda, brazos, hombros, cabeza y la coordinación de todos los movimientos. A los estudiantes se les enseña la técnica precisa y detallada de cada paso, una claridad instrumental en su actuación y no sólo de los movimientos básicos sino de todos los movimientos que unen cada paso en sus más pequeños detalles. A los artistas se les enseña a bailar con todo el cuerpo y no únicamente con las piernas. Esta fórmula constituye el elemento especial y único de la Escuela Rusa, en la que se logra la autenticidad y la veracidad en el escenario, lo que a su vez se transforma en realidad coreográfica.

Se procede a hablar de los Ballets Rusos de Diaghilev a partir de lo que comenta Matamoro (1998). Esta compañía se movió por gran parte de Europa entre 1909-1929. De esta compañía formaron parte grandes figuras que a partir de esta fecha y en adelante desarrollarán el ballet clásico en otros países con más o menos tradición en ballet. Tal es el caso de Balanchine en EEUU, Lifar en Francia, Fokine y Massine en Montecarlo, Pavlova. Durante la segunda mitad del siglo XX importantes bailarines de las compañías del Bolshoi y el Kirov, emigraron a diferentes países de Europa y en EEUU nacionalizándose allí. Figuras tan relevantes como Nureyev, Plissetskaya, Makarova, etc.

Tal y como establece Pasi, M. (1980):

Fueron los rusos con Diaghilev quienes iniciaron una nueva era... Rusos eran los mejores intérpretes (...). La revolución obligó a artistas a trabajar en el extranjero, mientras que en el nuevo Estado prevalecían direcciones opuestas (...). En tal situación –la figura dominante era, como sabemos Maiakovski, se prefería la Duncan a Petipa (...) situación de los teatros imperiales, privados de sus estrellas se había hecho muy difícil (...). La iluminada política cultural del comisario de Cultura Lunacharski trató de remediar la ruina (...). (p.32)

La popularidad del ballet había aumentado en toda la Unión Soviética con el nacimiento de compañías (...) pero las creaciones no alcanzaron nunca la altura de lo que ocurría en el resto del mundo (...). En todo caso, el estilo que prevaleció fue el estilo “a la Petipa” con varias contaminaciones expresionistas y algún folklorismo... El país en los años 30 se encierra en sí mismo(...). El aislamiento provocará a continuación un considerable retraso en el desarrollo de toda forma de espectáculo.

Por fortuna, en 1933 se produce un hecho imprevisto el retorno a su patria de Sergei Prokofiev (...) produjo un trío de ballets históricos (...) Romeo y Julieta (...). La cenicienta y La flor de piedra, nacieron también en condiciones difíciles (la Guerra, la crisis, los traslados), pero quedaron como piedra miliar de un desarrollo que prosiguió en la línea de un conservadurismo altamente tecnificado y, todo sumado, improductivo, si se piensa en la modesta calidad de un Spartaco o en la espectacularidad de Iván el Terrible (...) del coreógrafo Grigorovich. (p.34)

No obstante, después de la Guerra los soviéticos ofrecieron al mundo una inmensa formación de bailarines (...). En los años cincuenta y sesenta los ballets rusos, ya soviéticos, fueron acogidos con entusiasmo. (p.35).

Los hechos importantes del período entre las dos guerras son los siguientes: El nacimiento de la escuela de ballet Americano promovida por Balanchine (...). La imposición del ballet inglés como descendiente europeo de la rusa prerrevolucionaria, con aportaciones culturales originales.

Balanchine exalta de Nuevo el papel de la bailarina, creando sin rodeos sea dicho, un nuevo tipo físico: piernas largas, suprema elegancia, grandes geometrías (...) Los ingleses no son menos: de las iniciativas de Ninette de Valois y de Marie Rambert se desarrolla una escuela rica de humor y de inteligencia. Nacen compañías célebres (...) se imponen personajes como Alicia Markova, Helpmann, Ashton, Tudor, Dolin, Fonteyn, Cranko (...) Nureyev. El espíritu francés surge casi intacto de los dramas de la Guerra (...) En esta dimensión emergen, fuera de las líneas oficiales personajes como Roland Petit y Maurice Béjart, que señalan una tercera vía entre la escuela Americana y la ruso-soviética. (p.30).

Fuera de Europa, Japón y Cuba son los fenómenos más interesantes: los asiáticos estudian en Moscú y en Nueva York, y reproducen Los cubanos entre Rusia y Moscú y reproducen con perfección de relojero las técnicas aprendidas; los cubanos, entre Rusia y América, producen una cultura de ballet original que concilia la cultura nacional, la academia y las experiencias libres. (p.39).

Álvarez, M^a C. y Blanco S. (2015) al respecto de la Escuela Cubana, se plantea cómo es ésta:

Cabría preguntarse cómo es realmente el caso de Cuba, y qué lo explica, su riqueza y particularidad en el ballet académico, en un pequeño país sin tradición que sí ha conseguido su propia Escuela de Ballet con un reconocimiento prácticamente universal (...) (p.8). Y esta última es un fenómeno contemporáneo (...) (p.9).

Hasta aquí se ha hecho un breve repaso cronológico de la Historia de la Danza desde la Prehistoria y transcurriendo por el resto de las etapas, referenciando a las principales figuras con sus principales aportaciones en las diferentes Escuelas más relevantes hasta el desarrollo del siglo XX (La Rusa; La Danesa; La Francesa y la Italiana). En el siglo XX han emergido nuevas Escuelas (La Norteamericana; La Inglesa; y la Cubana; y del continente asiático. A propósito de esta idea, y tal y como establece el prólogo que escribe Roger Salas de Álvarez y Blanco (2015):

Existen en la actualidad ocho escuelas de ballet propiamente tipificadas: las dos Escuelas Rusas (San Petersburgo y Moscú), La Danesa, La Francesa, La Italiana (prácticamente extinta pero presente en la genética asociada a las escuelas rusas principalmente) y las tres escuelas del siglo XX, en su aproximado orden cronológico: La Inglesa, La Norteamericana y La Cubana.

4. METODOLOGÍA

La investigación llevada a cabo se sitúa bajo el paradigma de investigación cualitativo, método comparativo e interpretativo. Recordamos que el objetivo principal estriba en aportar un documento comparativo científico, claro, visual y conciso a partir del contraste de conceptos básicos de Danza Clásica entre las principales Escuelas de Ballet. En este estudio hemos sido flexibles con el término Escuela/Método/Estilo, sabiendo que esto puede variar en función de la fuente de consulta y considerando que ello puede derivar en otra temática de investigación de interés.

Los conceptos básicos que hemos escogido para su comparación han sido: las posiciones de los pies; las posiciones de los brazos; y las posiciones de la cabeza; así como los puntos del aula/escenario.

Para esta investigación los instrumentos de recogida de información han consistido en: diccionarios de danza clásica que comparan términos de algunas Escuelas entre sí; otras fuentes que, de forma específica, instauran el vocabulario de sus propias Escuelas, Métodos, Técnicas; y otros manuales que, en sus apartados iniciales, hacen mención a características generales, etc. que pueden o no, estar vinculadas a alguna Escuela en particular. Concretamente, para establecer el estudio comparativo, nos hemos basado en 14 fuentes entre las que cabe el recurso, tanto en formato impreso, como en digital.

Para Marqués (1996) las Ciencias Sociales son más comunes a las metodologías cualitativas, que utilizan técnicas como la del análisis del contenido. Según sus palabras “el paradigma cualitativo se afirma que postula una concepción global fenomenológica, inductiva, propia de la antropología social” (busca una interpretación de los fenómenos). Además, plantea hipótesis al inicio y se trabaja con textos.

Además indica que: “Dentro de las Ciencias Sociales podemos destacar tres paradigmas de investigación: positivista, interpretativo y socio-crítico. Nuestra investigación se encuadraría en el paradigma Interpretativo puesto que la finalidad es construir nuevo conocimiento”.

Como se ha mencionado en los objetivos generales, se pretende comparar las características principales de las diferentes Escuelas escogidas para ver las semejanzas y diferencias entre las mismas. Para ello se ha empleado el Método Comparativo consistente, según lo definido por Nohlen (2006), en un procedimiento de la comparación sistemática de casos de análisis que en su mayoría se aplica con fines de generalización empírica y de la verificación de hipótesis. Cuenta con una larga tradición en la metodología de las ciencias sociales; aunque también se encuentra en otras disciplinas.

Atendiendo a lo que comenta Colino (2006), además de la utilización de una o varias entidades o partes de ellas, el rasgo más importante que caracteriza este tipo de investigación, es el uso de conceptos comparativos que sean capaces de viajar (Sartori, 1970 citado en Colino 2006), es decir, que sean aplicables a más de un país o cultura, y permitan el uso de atributos de estas entidades, después de haber sido convenientemente medidos, en los enunciados o proposiciones empíricas explicativas.

En concordancia con lo que apunta Colino (2006), en cuanto a la búsqueda de regularidades y la generación de leyes, sólo es posible por medio del estudio sistemático de las semejanzas y diferencias entre Escuelas y el intento de explicarlas, mediante el control de los múltiples condiciones o factores presuntamente capaces de causar un efecto o fenómeno dado. Este análisis recurre, por un lado, al uso de hipótesis y teorías, y, por otro, a la selección sistemática de los casos que hayan de ser investigados. Así pues, comparar equivale, en gran medida, a controlar las posibles fuentes de variación de la ocurrencia de un fenómeno social (Sartori, 1970; Smelser, 1976; Lijphart, 1971 citados en Colino 2006). En este caso, con la investigación lo que se pretende es generar un documento comparativo de los conceptos básicos de danza entre las diferentes Escuelas escogidas, con el fin de establecer las semejanzas y diferencias entre ellas.

Teniendo en cuenta lo establecido por el autor, los objetivos de esta investigación son:

- 1) La investigación de semejanzas y diferencias entre las características generales o conceptos básicos de danza entre diferentes Escuelas y reseñar las contradicciones encontradas entre sus términos a partir de las diferentes fuentes manejadas.
- 2) La observación de los descriptores que cada manual emplea para definir un concepto básico.
- 3) Interpretación de la diversidad dentro de estos descriptores.
- 4) Comprobación de las hipótesis establecidas.
- 5) El establecimiento de semejanzas y diferencias dentro de estos descriptores.
- 6) Los resultados de esta investigación podrían generar un documento comparativo de los diferentes conceptos básicos entre las diferentes Escuelas que bien podría publicarse bajo un formato de artículo o del modo que se estime oportuno.

El plan de trabajo llevado a cabo en la investigación es el siguiente:

- Se procede a la toma de datos de los principales conceptos básicos escogidos de las 14 fuentes escogidas para el estudio. (Ejemplo: Posiciones de los brazos).
 - De cada uno de estos conceptos básicos: Identificación de cada uno de los tipos que recoge cada una de las fuentes
 - Del global de esa información se extraen unos descriptores o categorías. Se entiende por descriptor a elementos fácilmente comparables a la hora de identificar y definir cada uno de los tipos de los conceptos básicos.
 - Resultados: Elaboración de tablas con esa información de acuerdo a los descriptores o categoría extraídos, para tener una visión resumida y atractiva de la información.

Es relevante establecer que la totalidad de datos e imágenes están extraídos de las 14 fuentes que en la página siguiente se indican.

- Con toda esta información, se procede a la síntesis y discusión de los datos.
- Se extraen unas conclusiones con el fin de responder a los objetivos formulados para comprobar si cumplen las hipótesis planteadas.

- Se establecen limitaciones de la investigación o se sugieren líneas de investigación futuras.

Concretamente las pruebas o instrumentos empleados para recoger los datos han sido las siguientes fuentes:

- Diccionarios de danza clásica que comparan términos de algunas Escuelas entre sí:

Grant, G. (1982). Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet (3^a ed.). New York: Dover.

Tal y como se establece en el prólogo de este diccionario comparativo, se contemplan términos de las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana.

McKenzie, K. (1985). The video dictionary of classical ballet [DVD]. West Long Branch, NJ: Kultur.

Según lo indicado en la portada de este diccionario comparativo en formato DVD, se contemplan términos de las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana.

- Otras fuentes que, de forma específica, instauran el vocabulario de sus propias Escuelas, Métodos, Técnicas.

Álvarez, M^a C. y Blanco S. (2015). Apreciación y práctica en torno a la Escuela Cubana de Ballet. Ediciones Cumbres.

Esta fuente contiene términos de la Escuela Cubana.

Cecchetti, G. (2000). Complete manual of classical dance (vol. 1 y 2). Rome: Gremese Editore.

Este libro contempla términos de la Escuela Italiana o Método Cecchetti.

Christensen, M. (Productor) & Wivel, U. (Director) (2005) The Bournonville School [DVD]. Copenhague: The Royal Danish Theatre.

Esta fuente (acompañada de un libro de partituras) recoge dentro de su metodología, unas clases tipo propias de su método y las características generales o conceptos básicos de la Escuela Danesa.

Guillot, G. & Prudhommeau, G. (1976). Gramática de la Danza Clásica. 2^a edición. Buenos Aires: Hachette.

Este libro contempla términos de la Escuela Francesa.

Matamoros, E. (2008) Augusto Bournonville. Historia y estilo. Madrid: Akal.

Esta fuente contempla, entre otros aspectos relacionados con la historia y el estilo del Método de Bournonville, términos de la Escuela Danesa.

Royal Academy of Dancing (1997/1998). The foundations of Classical Ballet Technique (1^a reimpresión). London: MPG Books.

Este manual contempla términos de la Escuela Inglesa, en concreto del Método Royal Academy of Dancing.

Schorer, S. (2006). Balanchine Technique. University Press of Florida.

Este libro contiene los principios de la Técnica norteamericana de Balanchine.

Tatchell, J. (2001). Ballet primeros pasos. Barcelona: Parramón.

Para la elaboración de esta guía ilustrada a propósito de la Escuela Inglesa, se ha contado con la colaboración de asesores diversos, tal y como se menciona en el preámbulo del libro: Nicola Katrak exprimera bailarina del Royal Ballet; Sue Manville, de la Royal Academy of Dancing de Londres; y David Bintley, coreógrafo. También con Amanda Eyles, anotadora de danza del English National Ballet; así como el Centro de Language of Dance de Londres.

Vaganova, A. (1948). *Bases de la Danza Clásica*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Vaganova, A. (1946/1969). *Basic Principles of Classical Ballet* (1^a reimpresión). New York: Dover.

Vaganova comenta los principios de su propio método dentro de la Escuela Rusa.

- También nos hemos apoyado en otra fuente que, en sus apartados iniciales, hace mención a características generales, etc. que pueden o no, estar vinculadas a alguna Escuela en particular.

Ward, G. (1989). *Classical Ballet Technique*. Florida: University Press of Florida.

Esta fuente está publicada y editada por University Press of Florida y escrita por Gretchen Ward Warren. La autora, estudió en varios lugares como el Royal Ballet y en la National Ballet School de Washington, y fue solista del Pennsylvania Ballet. En la introducción del citado libro establece que es un compendio de movimientos que solo se encuentran en el programa soviético, tras haberlos estudiado de primera mano en la URSS y que su inclusión lo hace especificando variaciones danesas o inglesas, junto con pasos más familiares.

La primera parte de este libro se denomina Teoría y tradición, y contiene varios apartados como: el de conceptos básicos (la postura, posiciones los pies, posiciones de los brazos, los arabesques, los puntos en el espacio, etc.); el apartado del cuerpo ideal del bailarín; etc.

5. RESULTADOS

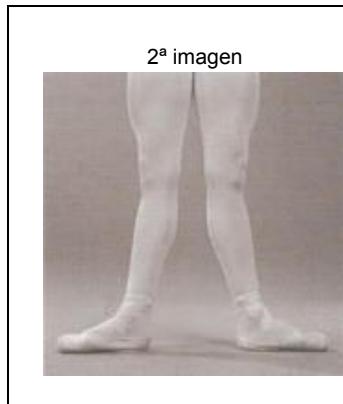
Tabla 1 : Tabla comparativa de las posiciones de los pies



	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, Y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Bala nchine (Schorer)	
La contempla	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	NO	SÍ	SÍ	
Incluye nomenclatura de la posición en francés: Première	NO	NO	SÍ	SÍ	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	-	NO	NO	
Contiene ilustración	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	SÍ	
La cataloga como posición cerrada	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	-	NO	NO	
Presenta definición	SÍ	NO	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	SÍ	
Especifica en definición general	Talones unidos	SÍ	-	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	SÍ	
	Talones/pies forman línea recta	SÍ	-	SÍ ¹	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	-	NO	NO
Otros aspectos que especifica en su definición	El peso está repartido ecuánimemente entre 2 piernas	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	-	NO	NO
	Se reparte el peso en los metatarsos	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	-	SÍ*	SÍ*
	Las puntas de los pies se orientan hacia afuera	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	-	SÍ*	SÍ
	Se giran las piernas	SÍ	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	-	SÍ*	-
	Hay rotación de talones	SÍ	-	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	-	SÍ*	
	Se giran los pies	SÍ	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	-	SÍ*	SÍ
	La colocación se fija gracias a tensión mantenida por caderas hacia arriba	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	-	SÍ*	-
	Las rodillas están paralelas a hombros	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	-	SÍ*	-

¹ Forman la máxima línea recta posible

* Ver apartado de análisis de resultados.



		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Yaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Mattamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
La contempla		sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	NO	sí	sí
Incluye nomenclatura de la posición en francés: Seconde		NO	NO	sí	sí	sí	NO	sí	NO	sí	NO	NO	–	NO	NO
Contiene ilustración		sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	–	sí	sí
La cataloga como posición abierta		NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	sí	–	NO	NO
Presenta definición		sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	sí	–	sí	sí
Especifica en definición general	Ambos pies en línea	NO	NO	sí	sí	sí	NO	sí	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
	Anchura entre pies	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
		Sí	NO	sí ²	sí	sí	sí	sí	NO	NO	NO	NO	–	sí	sí
		NO	sí	sí ²	NO	NO	NO	NO	sí ³	sí	sí	sí	–	NO	NO
Otros aspectos que especifica en su definición	Peso repartido ecuánimemente (entre 2 piernas)	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	sí	NO	NO	NO	–	sí	sí
	Se reparte peso en metatarsos	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	sí*	NO
	Se gira toda la pierna	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	sí*	NO
	Proceso de llegar a la posición desde 1 ^a	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	sí	NO	sí	NO	–	NO	NO

² Entre 1 y 1.5 la longitud de un pie

³ En concreto, el autor especifica que la distancia entre ambos pies ha de ser de 35cm.

* Ver apartado de análisis de resultados.



	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorei)
La contempla	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	Sí	NO
Incluye nomenclatura de la posición en francés: Troisième	NO	NO	Sí	Sí	Sí	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	–	NO	–
Contiene ilustración	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	–	Sí	–
La cataloga como posición cerrada	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	–	NO	–
Presenta definición	Sí	NO	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	–	–	–
Especifica en definición general: Que se trata de una posición en la que se coloca un pie delante del otro, de forma que el talón del pie de delante debe colocarse en el centro del pie de detrás y viceversa.	Sí	NO	Sí	Sí ⁴	Sí	Sí ⁵	Sí ⁶	Sí ⁷	Sí ⁸	Sí	NO	–	Sí	–
Otros aspectos que especifica en su definición	Peso repartido ecuánimamente (Entre dos piernas)		NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	NO	–	–
	Se reparte peso en metatarsos		NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	–	–
	Las puntas de los pies se orientan hacia afuera		NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	–	–
	Se giran las piernas		NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	Sí	–
	Descripción sobre el modo de llegar a la posición desde 2 ^a		NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	–	–
	Uso solo en primeros años de aprendizaje		Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	–	Sí
	Se utiliza fundamentalmente en danzas folklóricas o históricas		NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	–

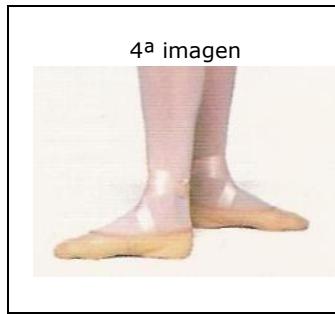
⁴ Viene a decir lo mismo pero con otras palabras “Talones se tocan a ½ pie contrario”.

⁵ La definición que da sobre la posición es que “ambos pies están unidos en la mitad posterior de la planta, uno adelante y otro atrás”

⁶ Lo define exactamente como que un pie está enfrente del otro, los talones se tocan a mitad del pie contrario.

⁷ Cecchetti define la posición como “Un pie atraviesa a mitad de longitud el otro pie colocándose delante”.

⁸ Dice que el bailarín ha de colocar el talón del pie de delante contra la parte media del otro.



			Francesa (Guillott)	Soviética (Ward)	F, I, Y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanc hine (Schorger)
La contempla	NO	NO	SÍ	SÍ	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO
Indica nomenclatura de la posición en francés: <i>Quatrième Ouverte</i>	-	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-
La ilustra	-	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-
La cataloga como una posición abierta	-	-	NO	NO	NO	-	NO	-	NO	-	NO	-	-	-	-	-
La cataloga como opuesta a la 1 ^a	-	-	SÍ	NO	NO	-	NO	-	NO	-	NO	-	-	-	-	-
Presenta definición	-	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	-	SÍ	-	SÍ	-	-	-	-	-
Definición general	-		-	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	-	SÍ	-	-	-	-	-
	-	-	alrededor de 1 pie	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	SÍ	-	NO	-	-	-	-	-
	-	-	alrededor de 1,5 pies	-	-	NO	NO	NO	-	NO	-	Sí ⁹	-	-	-	-

⁹ En concreto, especifica que la distancia entre los pies ha de ser de 30 cm

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine
5^a imagen	La contempla	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	NO
	Incluye nomenclatura de la posición en francés: <i>Quatrième croisée</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	NO	-	-	-	-
	Comenta que es una 4 ^a posición opuesta a la 5 ^a	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-
	Contiene ilustración	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-
	La cataloga como posición abierta	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-
	Presenta definición	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-
(a)	Especifica en definición general que:	Parte desde 5 ^a													-
		Distancia entre pies	algo menos de 1 pie	-	-	-	-	-	-	SÍ ¹⁰	SÍ ^{10, 11}	-	-	-	-
			alrededor de 1 pie	-	-	-	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-
			alrededor de 1,5 pies	-	-	-	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-

¹⁰ Se deduce que parte de la 5^a que esta Escuela contempla, no totalmente cruzada.

¹¹ La define como una posición en la que el bailarín permanece con un pie situado delante de la 5^a posición y el otro detrás

	Francesa Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, Y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Banco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
6 ^a imagen  (b)	La contempla	Sí	Sí	Sí	Sí	NO ¹²	Sí	NO ¹²	NO	NO	Sí	NO	Sí	Sí
	Incluye nomenclatura de la posición en francés: Quatrième croisée	Sí	NO	Sí	Sí	–	Sí	–	–	–	NO	–	NO	NO
	La cataloga como una 4 ^a posición opuesta a la 5 ^a	NO	NO	NO ¹³	NO	NO	–	NO	–	–	NO	–	NO	NO
	Contiene ilustración	Sí	Sí	Sí	Sí	–	Sí	–	–	–	Sí	–	Sí	–
	La cataloga como posición abierta	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	–	NO	–	NO	NO
	Presenta definición	Sí	NO	Sí	Sí	–	Sí	–	–	–	Sí	–	Sí	Sí
Especifica en definición general	Actualmente parte desde 3 ^a posición	NO	–	NO	NO ¹⁴	NO ¹⁴	–	NO ¹⁴	–	–	NO	–	NO	NO
	Actualmente parte desde 5 ^a	Sí	–	Sí	Sí	Sí	–	Sí	–	–	Sí	–	Sí	Sí
	Se trata de una posición en la que los dedos del pie quedan en línea recta con el talón y viceversa	NO	–	Sí	NO	NO	–	NO	–	–	NO	–	NO	–
	Distancia entre pies	algo menos de 1 pie	NO	–	NO	NO	–	NO	–	–	Sí	–	–	NO
		1 pie	Sí	–	Sí	NO	–	NO	–	–	NO	–	–	NO
		alrededor de 1 pie	NO	–	NO	Sí	Sí	–	Sí	–	–	NO	–	–
	alrededor de 1,5 pies	NO	–	NO	NO	NO	–	NO	–	–	NO	–	–	NO
Otros aspectos que especifica en su definición	Se reparte el peso en los metatarsos	NO	–	NO	NO	NO	–	NO	–	–	Sí	–	NO	–
	Se giran las piernas	NO	–	NO	NO	NO	–	NO	–	–	Sí	–	NO	–

* La escuela cubana, cuenta además con variaciones más abiertas de la cuarta (Imágenes extraídas de Álvarez, M^a C. y Blanco S. (2015)):



¹² Dado que parte desde 3^a posición, no se ajusta del todo a la posición que ilustra la imagen (que parte desde 5^a)

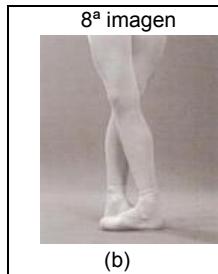
¹³ No la denomina como tal, pero la describe así.

¹⁴ Antiguamente sí que partía desde 3^a



	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
La contempla	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO
Incluye nomenclatura de la posición en francés: Cinquième	-	-	SÍ	-	-	-	SÍ	NO	SÍ	NO	-	-	-
Contiene ilustración	-	-	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	-	-	-
La cataloga como una posición cerrada	-	-	NO	-	-	-	NO	SÍ	NO	SÍ	-	-	-
La cataloga como una posición cruzada	-	-	NO	-	-	-	NO	SÍ	NO	NO	-	-	-
Presenta definición	NO	-	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	-	-	NO
Especifica en definición general (a): Se trata de una posición en la que la primera articulación del dedo gordo del pie de detrás asoma por detrás del talón del pie de delante	-	-	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	SÍ ¹⁵	SÍ ¹⁵	-	-	-
Otros aspectos que especifica en su definición	El peso está repartido ecuánimamente entre dos piernas Se giran las piernas hacia afuera Manera de llegar a la posición desde la 4ª a la 5ª	El peso está repartido ecuánimamente entre dos piernas	-	-	NO	-	-	-	NO	SÍ	NO	NO	-
Se giran las piernas hacia afuera		-	-	NO	-	-	-	NO	NO	NO	NO	-	
Manera de llegar a la posición desde la 4ª a la 5ª		-	-	NO	-	-	-	NO	SÍ	NO	NO	-	

¹⁵ Exactamente la define como una “posición en la que el bailarín coloca el talón de un pie contra la articulación del dedo gordo del otro”.



	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
La contempla	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	Sí ¹⁶	NO	Sí	Sí
Incluye nomenclatura de la posición en francés: Cinquième	NO	NO	Sí	Sí	Sí	NO	–	–	–	–	NO	–	NO	NO
Contiene ilustración	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	–	–	–	–	Sí	–	Sí	Sí
Presenta definición	Sí	NO	Sí	Sí	Sí	Sí	–	–	–	–	Sí	–	Sí	Sí
Especifica en definición general (b): Se trata de una posición en la que ambos pies están cruzados de manera que el talón de un pie está en línea (pegado) a los dedos del otro pie y viceversa	Sí	–	Sí	Sí	Sí	Sí ¹⁷	–	–	–	–	Sí ¹⁸	–	Sí	Sí
Se reparte el peso en los metatarsos	NO	–	NO	NO	NO	NO	–	–	–	–	Sí	–	NO	NO
Piernas se giran hacia afuera	Sí	–	NO	NO	NO	NO	–	–	–	–	Sí	Sí	NO	Sí

¹⁶ Actualmente parece que incluso la 5^a ha evolucionado hasta cruzarse más.

¹⁷ La define exactamente como una posición en la que ambos pies en sentido inverso coincidiendo puntas con talones

¹⁸ La define como "totalmente en cruz"

		Francesa (Guillott)	Soviética (Ward)	F, I, Y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Lebowitz)
9ª imagen	La contempla	NO	SI	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SI ¹⁹	NO	SÍ	NO	NO
	Nomenclatura de la posición en francés: Sixième	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	-
	Nomenclatura : 6ª posición or sixth	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Nomenclatura: Primera posición cerrada	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO
	Contiene ilustración	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-
	Presenta definición	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-
	La cataloga como posición cerrada	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-
	Otros aspectos que especifica en su definición	Se reparte el peso en los metatarsos	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-
		Peso centrado en plano sagital	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-
10ª imagen	La contempla como posición de pies	NO	SI	NO	NO ²⁰	NO ²⁰	NO	NO ²⁰	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Nomenclatura de la posición en francés: Attitude à terre	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Contiene ilustración	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Presenta definición	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	La cataloga como posición abierta	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

¹⁹ En el manual de Matamoros, la autora contempla la posición pero es para recalcar que esta posición no se utiliza en esta Escuela, incidiendo además que se ha de evitar utilizarla en escenas de pantomima.

²⁰ Grant (2009, p.9) describe bajo el mismo significado el término attitude derrière pero lo hace como paso y no como una posición académica de pies.

Tabla 2 : Tabla comparativa de posiciones de los brazos

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N Americana/Balancine (Schorer)
1 ^a imagen	La denomina 1 ^a	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO ²¹	Sí	NO ²¹	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Altura de los brazos según definición	A la altura del esternón	NO	–	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO	–	NO	–	NO	NO
	A la altura del estómago	NO	–	NO	NO	Sí	Sí	NO	Sí	–	NO	Sí	– ²²	Sí	–	NO	NO
	A la altura del diafragma	NO	–	NO	Sí	NO	NO	Sí	NO	–	Sí	NO	–	NO	–	NO	NO
	A la altura del pecho	Sí	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO	–	NO	–	Sí	NO
	Presenta ilustraciones	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí

²¹ La denomina “5^a en avant”. Ward también menciona que Cecchetti la denomina 5^a en avant. McKenzie también dice que Cecchetti la llama “5^a en avant”.²² La RAD describe que los dedos meñiques quedan ligeramente por encima de la cintura, lo que da pie a interpretar que las manos quedan en línea con el estómago.

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Yagánova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Italiana (McKenzie)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Mattamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)	
2 ^a imagen 	La denomina 2 ^a	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO ²³	Sí	Sí	Sí	
	Presenta ilustraciones	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	*Sí	*Sí
	Precisiones técnicas según definición	Antebrazo recogido	-	-	-	-	Sí	NO	Sí	-	-	Sí ²⁴	-	Sí ²⁴	Sí ²³	-	-	-
	Antebrazo casi estirado	*Sí	-	-	-	-	NO	Sí	NO	-	-	NO	-	NO	NO	-	-	-
	Antebrazo paralelo al suelo	-	- ²⁵	NO	-	Sí	Sí	Sí	NO	NO	-	-	-	NO	Sí	-	-	-
	Antebrazo con línea descendente	-	-	Sí	-	NO	NO	NO	NO	Sí	Sí	-	Sí	Sí	NO	-	-	-
	Brazo entero con ligera línea descendente	-	- ²⁵	Sí	-	-	-	NO	Sí	Sí	-	-	Sí	NO	-	Sí	Sí	Sí
	Altura del brazo justo por debajo del nivel del hombro	Sí	- ²⁵	-	Sí	-	-	NO	-	-	Sí	-	-	NO ²³	-	-	-	-
	Palmas a la audiencia	Sí	- ²⁵	Sí	NO ²⁶	-	-	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	-	-	- ²⁷	-	-	Sí
Se intuyen puntas de los dedos	NO	-	-	-	-	-	- ²⁸	-	-	-	Sí	Sí	-	- ²⁹	-	-	-	

²³ La denomina "Bras à la ligne" y ligeramente más alta, con la mano casi a la altura del hombro y el antebrazo dibujando un semicírculo muy abierto

²⁴ Indica que los brazos están ligeramente redondeados/curvados.

²⁵ Según lo que se puede interpretar a través de la ilustración.

²⁶ Según la ilustración, las palmas sí apuntan a la audiencia, encontrando una contradicción con lo definido.

²⁷ Por la ilustración y por la definición se interpreta que las palmas no miran del todo a la audiencia.

²⁸ Se indica que los brazos quedan un poco por delante del cuerpo, lo que hace pensar que se intuyen las puntas de los dedos.

²⁹ Se indica que los codos quedan un poco por delante del cuerpo, lo que hace pensar que se intuyen las puntas de los dedos.

*Ver apartado de análisis de resultados.

3 ^a imagen	Presenta ilustraciones	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Yaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Mattamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
Nomenclatura	3 ^a baja	NO	SÍ	—	—	—	NO	—	NO	NO	NO	NO	NO	NO	—	—	—
	Pequeña pose	NO	NO ³⁰	—	—	—	NO	—	NO	NO	NO	NO	NO	NO	—	—	—
	Un brazo a 1 ^a y otro a 2 ^a	NO	NO	—	—	—	SÍ	—	NO	NO	NO	NO	NO	NO	—	—	—
	4 ^a en avant	NO	NO	—	—	—	NO	—	SÍ ³¹	NO	SÍ	NO	NO	NO	—	—	—
	4 ^a baja dcha. o izqda. (según brazo en 2 ^a)	NO	NO	—	—	—	NO	—	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	—	—	—
	3 ^a	NO	NO	—	—	—	NO	—	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	—	—	—
	3 ^a de primera	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	—
	4 ^a delante	NO	NO	—	—	—	NO	—	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ ³²	—	—	—
	6 ^a posición	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO



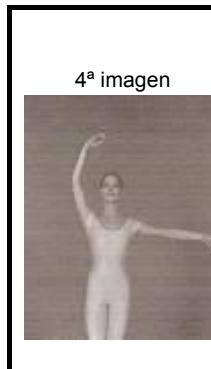
Tercera posición de preparatoria.

Ilustración 1 : La Escuela Cubana contempla y denomina esta posición: 3^a posición de preparatoria.

³⁰ Ward indica que esta denominación se utiliza en la Escuela Rusa

³¹ La describe de la siguiente manera “Un brazo en segunda y otro elevado justo enfrente de la parte baja de las costillas”

³² Indica que esta posición es conocida en nuestro país como “6^a española”.



4^a imagen

Nomenclatura

	Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Italiana (McKenzie)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)
Presenta ilustraciones	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	NO	NO	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	NO	–	NO
3^a	Sí	NO	Sí	Sí	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	Sí
Attitude	Sí	NO	Sí	Sí	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
Gran pose	NO	NO ³⁰	NO	NO	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
Un brazo a 3^a y otro a 2^a	NO	NO	NO	NO	–	Sí	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
3^a dcha. o izda. (según brazo en 3^a)	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
3^a alta	NO	SÍ	NO	NO	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO
3^º de 5^a	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	NO	–	Sí	NO
4^a	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	–	NO	NO
4^a en haut	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	NO	–	NO	NO
Bras a la position	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	NO	NO	NO	NO	NO	–	NO	NO	NO



Tercera posición de quinta en allongé.

Ilustración 2 : La Escuela Cubana es la única fuente del estudio que contempla y denomina a esta posición como 3^a de 5^a en allongé.

³³ Matiza que “la mano del brazo que está en corona ocupa el centro de la cabeza”

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Ceccetti)	Italiana (McKenzie)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	N.Americana/Balanchine (Schorer)	
5 ^a imagen	Presenta ilustraciones	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	NO	Sí	Si ³⁴	Sí	Sí	
	Nomenc.	4 ^a	Sí	Sí	Sí	–	NO	–	–	NO	–	–	–	NO	–	Sí	Sí	
		Un brazo a 3 ^a y otro a 1 ^a	NO	NO	NO	NO	–	Sí	–	–	NO	–	–	–	NO	–	NO	NO
		4 ^a dcha. o izda. (según brazo sobre cabeza)	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	–	Sí	–	–	–	NO	–	NO	NO
		Bras à la lyre	NO	NO	NO	NO	–	NO	–	–	NO	–	–	–	Sí ³⁵	–	NO	NO



Cuarta posición de brazos en allongé.

Ilustración 4 : El libro de la Escuela Cubana es el único que contempla y que denomina esta posición: 4^a Posición allonaé.

Ilustración 4 : 4^a posición delante

³⁴ En la ilustración parece que la mano del brazo de arriba no ocupa el centro de la cabeza (cosa que Matamoros dice que sí se hace)

³⁵ El brazo de delante como en 1^a y el de arriba se coloca como en "Bras à la position" (la mano ocupa el centro de la cabeza). Especifica que las dos manos deben estar centradas y compartiendo una misma línea vertical.



6^a imagen



Ilustración 5 : La Escuela Cubana es la única que contempla y denomina esta posición como 5^a allongé.



Ilustración 5 : 5^a posición del periodo romántico

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
Presenta ilustraciones	6 ^a imagen	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	Sí	Sí	Sí
	5 ^a	Sí	NO	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	NO	–	Sí	Sí	Sí
	5 ^a en haut	NO	Sí ³⁶	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	–	NO	NO	NO
	Bras en couronne	NO	NO	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	–	NO	NO
	3 ^a	NO	NO	NO	NO	Sí	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	–	–	NO	NO
	Definición	Brazos	Curvados	NO	–	Sí	NO	NO	–	NO	NO	–	–	Sí	– ³⁷	–	–
			Circulares/redondeados	Sí	–	NO	Sí	Sí	–	Sí	Sí	–	–	NO	– ³⁷	–	–
		Manos visibles sin elevar cabeza	Sí	–	–	Sí	–	Sí	Sí	–	–	Sí	–	Sí	–	–	–
	Longitud entre manos.	La del dedo meñique	NO	Sí	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
			Casi juntas, sin tocarse	NO	NO	–	–	–	Sí	–	–	–	–	–	–	–	–
		Otra indicac.de distancia	*Sí	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	*Sí

³⁶ Según Ward en la Escuela Rusa se denomina 3^a posición

³⁷ Respecto a la posición de brazos especifica que no es más corta que la de cualquier otro estilo, por mucho que sea romántica. Añade que el brazo mantiene una posición abierta de hombro y que los codos permanecen laterales, el antebrazo se eleva por encima de la cabeza y las manos se colocan de forma que se mantenga el centro de la cabeza libre (a diferencia de lo que ocurre en otras posiciones de este método como bras à la position o bras à la lyre).

* Ver apartado de análisis de resultados con mayor descripción en las definiciones de la imagen 6^a (Guillot, Schorer y Balanchine).

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schober)
7^a imagen - 1	Presenta ilustraciones	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO
	Posición intermedia entre 1 ^a y 2 ^a (nomenclatura más común)	-	NO	-	-	-	-	-	SÍ	-	SÍ	-	-	SÍ ³⁸	SÍ ³⁸	-	-
Nomenclatura	Demi-seconde	-	NO	-	-	-	-	-	SÍ	-	NO	-	-	NO	NO	-	-
	Demi-seconde con palmas hacia arriba	-	SÍ	-	-	-	-	-	NO	-	NO	-	-	NO	NO	-	-
	Ofrenda de manos	-	NO	-	-	-	-	-	NO	-	SÍ	-	-	SÍ	NO	-	-
	Con presentación de manos	-	NO	-	-	-	-	-	NO	-	NO	-	-	NO	SÍ	-	-

³⁸ En ambos casos, más que como una posición, se aprecia más como un movimiento de transición entre estas dos posiciones. Tal y como se ha mencionado en el apartado de “comparativa de posiciones según Escuelas”, en lo que respecta a la posición a *deux bras* por la amplitud, los brazos se ubican entre lo que comúnmente se conoce como una posición intermedia entre una 1^a y una 2^a.



8^a imagen - 2

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa(Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
8 ^a imagen - 2	Presenta ilustraciones	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ ³⁹	NO	NO	NO
	Nomenclatura	Demi-seconde	-	NO	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-	-	NO	-	-
		Demi-seconde con palmas hacia abajo	-	SÍ	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	-	NO	-	-
		Brazos à la ligne	-	NO	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	-	NO	SÍ ⁴¹	-
		2 ^a baja	-	NO	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	-	NO	-	-
	Descripción	Palmas hacia abajo	-	SÍ ⁴²	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-	-	SÍ	-	-
		Brazos ligeramente adelantados	-	- ⁴³	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		Brazos ligeramente redondeados	-	NO ⁴²	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-
		Más baja que 2 ^a (comúnmente conocida)	-	SÍ ⁴²	-	-	-	-	-	SÍ ⁴⁴	-	-	-	-	SÍ	-	-

³⁹ Menciona que es una posición de conexión con los arabesques.

⁴⁰ Esta descripción corresponde a la posición a **deux bras**. Se puede considerar que, por la altura (intermedia entre lo que comúnmente se conoce como bras bas y 2^a) y por tener las palmas hacia abajo, cuadra con la posición de la ilustración, criterios por los que se ha considerado conveniente hacer una nota en este apartado. Contrariamente, por la amplitud, encaja con la posición de la anterior ilustración (la demi-seconde con palmas hacia arriba) pues los brazos se ubican entre lo que comúnmente se conoce como una posición intermedia entre una 1^a y una 2^a. Matamoros la define como una posición que está a la misma altura que la demi-seconde pero con los antebrazos girados y ligeramente más adelante. Indica que para evitar dudas, la mejor forma de llegar a esta posición es, partiendo de 1^a rotar los antebrazos (se entiende que hacia dentro) hasta que queden estirados, aunque con suavidad (Ver ilustración en el correspondiente apartado teórico)

⁴¹ Por la posición "brazos a la ligne", el otro manual de la Escuela danesa (Matamoros) describe otra posición (tal y como se ha visto anteriormente)

⁴² Por la ilustración se interpreta que es una posición más baja que la 2^a y que las palmas son hacia abajo. Por otro lado también se interpreta que los brazos no están redondeados ni adelantados.

⁴³ Por la ubicación de los brazos (más baja que 2^a, tal y como comúnmente se conoce) y por la ilustración, se interpreta que en esta posición los brazos están ligeramente adelantados (aunque no se especifique como tal).

⁴⁴ Concretamente indica que bajan $\frac{3}{4}$ de altura

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa(Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchin e (Schorer)
9^a imagen - 3	Presenta ilustraciones	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	NO
	Nomenclatura: Demi-seconde	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	-	-	-
Descripción	Palmas “se miran” entre sí	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	- ⁴⁵	SÍ	SÍ	- ⁴⁵	-	-	-
	Brazos ligeramente adelantados	-	-	-	-	-	-	-	- ⁴³	-	- ⁴³	- ⁴³	- ⁴³	- ⁴³	-	-	-
	Brazos ligeramente redondeados	-	-	-	-	-	-	-	- ⁴⁶	-	SÍ	SÍ	SÍ	-	-	-	-
	Posición intermedia entre 2 ^a y bras bas (comúnmente conocidas)	-	-	-	-	-	-	-	- ⁴⁶	-	SÍ ⁴⁷	SÍ ⁴⁷	SÍ ⁴⁷	SÍ ⁴⁸	-	-	-

⁴⁵ Por la ilustración se puede interpretar que las palmas se miran entre sí.

⁴⁶ Aunque no lo especifica en la ilustración se aprecia que los brazos están ligeramente redondeados y más bajos que 2^a.

⁴⁷ Concretamente la define como una posición en la que los brazos están a medio camino entre la 2^a y la *bras bas*. En McKenzie también se define como una posición en la que los brazos se colocan a una altura entre 1^a (equivalente a la *bras bas* comúnmente conocida) y 2^a

⁴⁸ La define como una posición intermedia a la de *bras à la ligne*.

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
10 ^a imagen - TIPO 1		Sí	Sí	NO	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí ⁴⁹	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Presenta ilustraciones		Sí	NO	-	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	NO	Sí	Sí	Sí
Presenta definición		NO	Sí	-	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	Sí
Nomenclatura	5 ^a en bas	Sí	NO ⁵⁰	-	Sí ⁵¹	Sí	Sí	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí
	Preparatoria/préparatoire/départ	NO	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Bras bas	NO	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SI ⁵²	Sí	Sí	Sí	NO
	Position de repos	NO	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	1 ^a	NO	NO	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
Distancia entre manos	Muy cerca pero sin tocarse	-	-	-	-	-	Sí	-	-	NO	-	-	-	NO	-	-	-
	Un par de centímetros	-	-	-	-	-	NO	-	-	NO	-	-	-	Sí	-	-	-
	4 pulgadas (≈10cm)	-	-	-	-	-	NO	-	-	Sí	-	-	-	NO	-	-	-
Separación brazos cuerpo	Ligeramente delante del cuerpo	Sí	Sí	-	Sí	Sí	-	Sí	NO	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	-	-	*Sí
	Sobre los muslos	NO	NO	-	NO	NO	-	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	-	-	-
Forma brazos	Curvados bajos	NO	-	-	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	-	NO	Sí	NO	-	NO	NO
	Bajos, codos arqueados, separados de cuerpo	NO	-	-	NO	NO	Sí	NO	NO	NO	-	Sí	NO	NO	-	NO	NO
	Redondeados	NO	-	-	Sí	NO	NO	NO	Sí	Sí	-	NO	NO	NO	-	NO	Sí
	Forma oval	NO	-	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	-	NO	Sí	Sí	-	Sí	NO
	Óvalo alargado verticalmente	NO	-	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	-	NO	NO	Sí	-	NO	NO
	Forma de elipse	Sí	-	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	-	NO	NO	NO	-	NO	NO
	En forma de corona	NO	-	-	NO	NO	NO	NO	NO	NO	-	NO	NO	NO	-	Sí	NO

⁴⁹ En comparación con el resto de ilustraciones de esta posición, la de la Escuela Danesa parece más corta.

⁵⁰ Según Ward en la Escuela Rusa se denomina preparatoria, tal y como indican las otras fuentes de la Escuela rusa.

⁵¹ También denominada posición de *départ*.

⁵² Tatchell añade una posición que es la “*demi-bras*”, que es intermedia entre la 1^a y la “*bras bas*”.

⁵³ Aunque solo se dispone de imágenes, se puede interpretar que la distancia entre las manos es de 10 cm aproximadamente.

* Matiza que delante de los muslos

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
11ª imagen - TIPO 2	Presenta ilustraciones	NO	NO	Sí	Sí	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	Sí	Sí	NO	NO	NO	Sí	NO	Sí	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Nomenclatura	<i>Bras au repos</i>		–	–	Sí	Sí	–	–	–	NO	–	NO	–	–	–	–
		1ª		–	–	NO	NO	–	–	–	Sí	–	Sí	–	–	–	–
Ubicación Brazos	Por delante del cuerpo (manos altura muslos)	–	–	NO	NO	–	–	–	NO	–	Sí	–	–	–	–	–	–
	A los lados (manos altura muslos)	–	–	Sí	Sí	–	–	–	Sí	–	NO	–	–	–	–	–	–
	Brazos ligeramente curvados	–	–	NO	Sí	–	–	–	NO	–	Sí	–	–	–	–	–	–
	Brazos ligeramente redondeados	–	–	Sí	NO	–	–	–	Sí	–	NO	–	–	–	–	–	–
	Los dedos de las manos rozan los muslos	–	–	Sí	Sí	–	–	–	Sí	–	Sí	–	–	–	–	–	–

		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
12 ^a imagen - TIPO 3	Presenta ilustraciones	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	Sí ⁵⁴	NO	NO	NO
Nomenclatura	5 ^a en bas de Bournonville	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Bras bas, abiertos	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ubicación	Por delante del cuerpo	-	⁵⁵	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Brazos	A los lados	-	⁵⁵	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Distancia entre manos mayor que la anchura de caderas	-	⁵⁵	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

⁵⁴ Durante la segunda mitad del siglo XX, el estilo de Bournonville comenzó a identificarse con una posición que estaba más abierta y más atrás que la *bras bas* abierta. Actualmente no se utiliza porque las nuevas generaciones la han vuelto a rectificar a una *bras bas* abierta (ver Tipo 4). Se observa que la ilustración de Ward coincide con la descripción que da Matamoros, por lo que creemos que ambos autores se están refiriendo a la misma posición.

⁵⁵ Por la ilustración se interpreta que los brazos están por delante del cuerpo, con una distancia entre las manos mayor que la anchura de las caderas.

13 ^a imagen - TIPO 4		Francesa (Guillot)	Soviética (Ward)	Francesa (Grant)	Francesa (McKenzie)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Rusa (McKenzie)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Italiana (McKenzie)	Inglesa (Tatchell)	Inglesa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa(Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
		NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	
	Presenta ilustraciones	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	Presenta definición	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO
	Nomenclatura	<i>Bras bas</i>	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	NO	SÍ	-	-
		Abierta de reposo	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	-	-	NO	NO	-	-
		Bras bas, abiertos	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	-	-	SÍ	NO	-	-
	Ubicación Brazos	Por delante del cuerpo	-	-	-	-	-	-	-	Sí ⁵⁶	-	-	-	Sí ⁵⁷	- ⁵⁸	-	-
		A los lados	-	-	-	-	-	-	-	Sí ⁵⁶	-	-	-	Sí ⁵⁷	- ⁵⁸	-	-
	Distancia entre manos a la anchura de las caderas	-	-	-	-	-	-	-	-	Sí ⁵⁶	-	-	-	Sí ⁵⁷	- ⁵⁸	-	-

⁵⁶ Por su definición, en la que dice que toma como referencia “posición de reposo” (donde los brazos quedan por delante) se entiende que en este caso también quedan por delante. Por la ilustración además se aprecia que los brazos están a los lados, además de delante, con una distancia entre los dedos corazón de las manos equivalente a la anchura de las caderas.

⁵⁷ Por su definición, en la que dice que toma como referencia “bras bas abiertos” (donde los brazos quedan por delante) se entiende que en este caso también quedan por delante. Por la ilustración además se aprecia que los brazos están a los lados, además de delante, con una distancia entre los dedos corazón de las manos equivalente a la anchura de las caderas. La definición que hace de la posición es “partiendo de la posición bras bas, alargar los codos de forma que el óvalo quede roto verticalmente y nunca se deben separar los brazos manteniendo fija la articulación del codo, porque la posición que se obtiene será demasiado corta y abierta para que el torso pueda oscilar fuera del eje.

⁵⁸ Por la ilustración, se interpreta que los brazos están colocados delante y a los lados de los muslos, con una distancia entre los dedos corazón de las manos equivalente a la anchura de las caderas.

Tabla 3 : Tabla comparativa de posiciones de la cabeza

		Francesa (Guillot)	Americana (Ward)	F, I, y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglésa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balanchine (Schorer)
1ª imagen	La contempla	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	SÍ
	La ilustra	NO	SÍ	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	NO	-	SÍ	SÍ
	La define	SÍ	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	SÍ	-	NO	NO
	La denomina "recta"	NO	NO	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	NO	-	NO	NO
	La denomina recta en face	NO	SÍ	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	NO	-	NO	NO
	La denomina De face (de frente)	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	La denomina recta con mirada al frente	NO	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	SÍ	-	NO	NO
	La denomina Mirada hacia el frente	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO
2ª imagen	La contempla	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO ⁵⁹	NO	SÍ	SÍ
	La ilustra	NO	-	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-	SÍ	SÍ
	La define	NO	-	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	NO	SÍ*
	La denomina Baja	NO	-	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-	NO	NO
	La denomina 1ª Baja	NO	-	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	NO	NO
	La denomina inclinada hacia delante	*SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
3ª imagen	La denomina mirada hacia abajo	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO
	La contempla	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO ⁵⁹	NO	NO	NO
	La ilustra	NO	-	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-	-	NO
	La define	NO	-	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO
	La denomina elevada	NO	-	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-	-	NO
	La denomina cabeza hacia arriba	NO	-	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO

⁵⁹ Al comentar que ambos ojos tienen que ser visibles por el público, se deduce que esta posición no existe.

*La cabeza inclinada hacia delante además se puede combinar con un perfil.

*Schorer las define (Imagen 1 y 2) de modo implícito formando parte de un instante dentro pasos (*arabesque, développé, etc.*).

		Francesa (Guillot) Americana (Ward) F, I, y R (McKenzie) Francesa (Grant) Rusa (Grant) Rusa (Vaganova) Italiana (Grant) Italiana (Cecchetti) Inglesa (Tatchell) Inglesa (RAD) Danesa (Matamoros) Danesa (Christensen) Cubana (Álvarez/Blanco) Americana/Balanchine (Schorer)													
4ª Imagen	La contempla	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	La ilustra	NO	SÍ	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-	-	NO
	La define	SÍ	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "girada"	NO	NO	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	-	-	-	NO
	La denomina girada de perfil	*NO	SÍ	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "El perfil"	SÍ	NO	NO	-	NO									
5ª Imagen	La contempla	NO	SÍ	NO	NO ⁵⁹	NO	NO								
	La ilustra	-	SÍ	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	-	-	-	NO
	La define	-	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO
	La denomina girada de perfil con mirada alta"	-	SÍ	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	-	-	-	NO
6ª Imagen	La contempla	SÍ	SÍ	NO	NO ⁵⁹	NO	NO								
	La ilustra	NO	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La define	NO	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "girada con la mirada baja"	NO	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina 2ª Baja	NO	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
7ª Imagen	La contempla	*	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	NO							
	La ilustra	NO	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	NO	-	SÍ	SÍ
	La define	SÍ	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ	-	NO	NO
	La denomina "45º en diagonal"	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	NO ₆₀	-	NO	NO
	La denomina girada en diagonal (medio perfil)	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	NO ₆₀	-	NO	NO
	La denomina mirada hacia el lado	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO

⁶⁰ La define como girada, en la que se mantienen los ojos al público.

*La contempla y la define brevemente como una cabeza de perfil que se puede utilizar ligeramente de perfil.

*Schorer la ilustra (7ª imagen) de modo implícito en instantes dentro de pasos

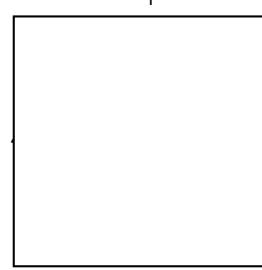
		Francesa (Guillot)	Americana (Ward)	F, I, Y R (McKenzie)	Francesa (Grant)	Rusa (Grant)	Rusa (Vaganova)	Italiana (Grant)	Italiana (Cecchetti)	Inglesa (Tatchell)	Inglésa (RAD)	Danesa (Matamoros)	Danesa (Christensen)	Cubana (Álvarez/Blanco)	Americana/Balan chine (Schorer)
8ª imagen	La contempla	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	La ilustra	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ*
	La define	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "45º en diagonal con mirada alta"	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina 3ª alta	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
9ª imagen	La contempla	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	La ilustra	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ*
	La define	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "45º en diagonal con mirada baja"	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
10ª imagen	La contempla	SÍ	SÍ	SÍ	NO	NO	NO	SÍ	SÍ	NO	NO	SÍ	NO	SÍ	NO
	La ilustra	NO	SÍ	SÍ	-	-	-	NO	SÍ	-	-	NO	-	SÍ	SÍ*
	La define	NO	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	SÍ	-	NO	NO
	La denomina "inclinada"	NO	SÍ	SÍ	-	-	-	SÍ	SÍ	-	-	NO ⁶¹	-	NO	NO
	La denomina "inclinada hacia el lado"	SÍ	NO	NO	-	-	-	NO	NO	-	-	NO ⁶¹	-	SÍ	NO
11ª imagen	La contempla	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
	La ilustra	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	SÍ*
	La define	-	NO	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO
	La denomina "inclinada con mirada baja"	-	SÍ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	NO

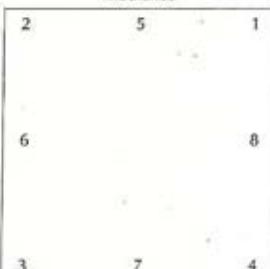
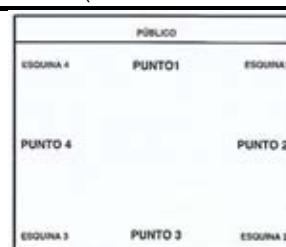
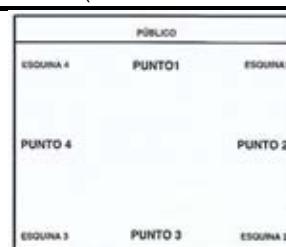
⁶¹ No la denomina pero sí que define que la cabeza se inclina manteniendo los ojos al público

* Guillot menciona la posición "la cabeza de perfil inclinada hacia atrás".

* Schorer las ilustra de modo implícito en *port des bras*, *arabesques*, en posiciones del cuerpo respecto al espacio (*croisé*, etc.).

Tabla 4 : Tabla comparativa de los puntos del aula/escenario

SISTEMA	Guillot	Ward	Grant	McKenzie	Vaganova	Cecchetti	Tatchell	RAD	Matamoros	Christensen	Álvarez/Blanco	Schorer
Audience												
	NO	SÍ	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
Cecchetti												
	NO	SÍ	SÍ	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO
Vaganova												
Espectador												
	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO	NO	NO	NO
RAD												

SISTEMA	Guillot	Ward	Grant	McKenzie	Vaganova	Cecchetti	Tatchell	RAD	Matamoros	Christensen	Álvarez/Blanco	Schorer
Audience 	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ ⁶²	SÍ ⁶²	NO	NO
Danés (Método Bournonville) 	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO
Escuela Cubana 	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	SÍ	NO

⁶² Coincide con el sistema de numeración de Cecchetti, pero los autores no especifican si se trata de un método propio o que han tomado como referencia el de Cecchetti.

6. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Antes de establecer las conclusiones se va a proceder a hacer una discusión o análisis de los resultados comentando lo más significativo de cada una de los descriptores de las diferentes posiciones de pies; posiciones de manos; posiciones de cabeza; y de los puntos del aula.

Posiciones de los pies

1^a imagen de pies

En referencia al primer descriptor de la 1^a imagen de pies, lo que más ha llamado la atención es que dentro del apartado de las posiciones de los pies, el DVD de la Escuela Danesa (Christensen, 2005) no recoge esta posición.

Relativo a que los manuales consultados contienen ilustración de la posición, es significativo que la totalidad de las fuentes que contemplan la posición, la tengan.

Solamente 2/14 fuentes que contemplan la posición, la catalogan como posición cerrada (la italiana de Cecchetti y la inglesa de la RAD). Observamos que otras fuentes que se refieren a estas Escuelas obvian este aspecto.

A continuación se va a comentar diferentes descriptores que se han extraído a partir de las definiciones.

En lo que se refiere a la definición de la posición (propiamente dicha), se deja de manifiesto que todas las fuentes que presentan definición (todas las fuentes que contemplan la posición a excepción de Ward), hablan de una posición en la que “los talones se unen”.

Es significativo que el libro de la Escuela Cubana aporte más información al respecto de las categorías que se han establecido de la información que han otorgado otras fuentes. Por ejemplo, el libro de no solamente menciona que se reparte el peso en los metatarsos, sino que especifica El peso entre la base del primer y quinto dedo metatarsiano y la base del calcáneo; introduce el concepto del en dehors especificando que esto ocurre desde la articulación de las caderas; y en la categoría de “las caderas paralelas a los hombros” va más allá e incluye a otras partes corporales “Las caderas permanecen cuadradas y de frente, con los hombros y el tronco encima de las piernas y los pies”. Consideramos que la definición de esta última categoría, puede ser aplicable a otras posiciones y en la que aparecen otros aspectos que aparecen en la definición de otro concepto básico como es el de la Colocación. Con todo, llegamos a la conclusión que la fuente esta fuente Cubana aporta una definición más amplia.

Otra fuente que amplía significativamente la descripción de las categorías prefijadas es la de Balanchine. Con respecto a la categoría del “reparto del peso en los metatarsos” la autora comenta que el peso del cuerpo se distribuye principalmente en el antepié, y no en los talones. A colación de esto recordamos que en la fuente de Ward Warren especifica que 2/3 partes del peso corporal se sitúa en la parte anterior del pie mientras que el resto se ubica en la parte posterior. También se nombra como parte corporal, que no han hecho otras fuentes, a las rodillas las cuales están en línea recta con respecto a los dedos en el momento del plié. La

fuente americana en la descripción de esta posición amplía contenido que bien pudiera repercutir en la incorporación de una nueva categoría, relativa al uso de esta posición, concretamente, dentro de la parte segunda de la clase de ballet, el centro. A propósito de ello, la autora alude que “raramente se emplea como posición de salida o de entrada, más bien es una posición por la que se pasa a través de ciertos pasos como rond de jambe par terre, pas de basque, grand jeté, etc.”

2^a imagen de pies:

Relativo a los descriptores siguientes: contemplación de la posición, nomenclatura en francés, contener ilustración y la catalogación como posición abierta, ídem respecto a la primera imagen.

En esta ocasión el manual de la fuente Ward también presenta definición al igual que las fuentes que contemplan la posición. Dentro de la definición, cuando hablan sobre la anchura de los pies, ha resultado llamativo que solamente la de Matamoros (respecto a la Escuela Danesa), determine que la anchura entre los pies ha de ser de algo menos de un pie. De otro lado se puede advertir que entre los pares de manuales que hablan de una misma Escuela, no se han presentado contradicciones, a excepción de la Escuela Italiana. Esto se debe a que en el manual de Cecchetti se habla de una anchura de alrededor de 1.5 pies, mientras que en el de Grant se habla de alrededor de un pie. Por otra parte McKenzie que no hace distinción entre las Escuelas Francesa, Rusa, Italiana y la de Ward (soviética), especifica que la anchura ha de ser entre 1 y 1.5 pies.

El libro relativo a la Escuela Cubana señalamos que más que en los plié a la 2^a, especifica que en los grand plié se podría hacer una segunda más amplia, sobre todo para el calentamiento, aunque en cualquier caso, la anchura también la establece dependiendo del largo de las piernas.

Como curiosidad la fuente de Guillot también incluye que se trata de una posición corriente. Catalogada como la del buen equilibrio: las piernas se separan lateralmente para agrandar el polígono de sustentación. Se colocan tanto más fácilmente en dehors cuanto más separadas estén. Consideramos que es importante que se introduzca el término técnico del en dehors dentro de la definición, aspecto que no lo hacen todas las fuentes consultadas.

3^a imagen de pies:

Ídem con respecto a la 2^a imagen en los 5 primeros descriptores (contemplación de la posición; nomenclatura en francés; contener ilustración; catalogación como posición cerrada; y presentación de definición).

Es curioso que para definir la posición, todas las fuentes digan el mismo contenido pero con palabras tan distintas (tal y como queda reflejado a pie de tabla).

Con respecto al resto de aspectos que especifica en su definición, se puede apreciar lo mismo que en la 2^a imagen. Además, en este caso es llamativo que solo sea Ward quien contemple el descriptor que se refiere a “que esta posición se utiliza

en las danzas folklóricas". Tanto Matamoros como Balanchine mencionan que esta posición solo se emplea en los primeros años de aprendizaje.

Queremos también resaltar algunos aspectos que solo hace Guillot en comparación con otras fuentes: "Es una posición intermedia entre la primera y la quinta. Por eso, hoy en día, se desecha casi totalmente en provecho de la quinta. No es una posición natural y el cruce de los pies reduce el equilibrio".

4^a imagen de pies:

En este caso es llamativo que no todas las fuentes contemplen esta posición. Por otro lado, llama la atención que exista tanta contradicción entre manuales que se refieren a una misma Escuela. Por ejemplo: dentro de la Escuela Rusa, Grant contempla la posición y Vaganova no; en la Italiana, Grant contempla la posición y Cecchetti no; en la Escuela Inglesa Tatchell contempla la posición y la RAD no.

Un aspecto que también resulta curioso es que McKenzie es el único que cataloga la posición como opuesta a la 1^a.

También nos es significativo que la RAD sea la única fuente que hable de que la distancia entre los pies ha de ser de 30 cm, lo que se ha interpretado como una distancia de 1.5 pies.

5^a imagen.

Lo más significativo es que solo sean las fuentes inglesas las que contemplen la posición.

6^a imagen de pies:

Lo más significativo es que todas las fuentes contemplen esta posición. Sí que conviene incidir en que hay disparidad en cuanto a la categoría de la distancia. También hay matices dentro de las definiciones que establecen los respectivos autores.

Por otro lado consideramos relevante señalar las consideraciones sobre dos aspectos que bien pudieran haber sido incluidos como categorías y que hace la autora norteamericana Schorer: el en dehors para mantener la posición y la distribución ecuánime del peso del cuerpo entre ambas piernas.

Es significativo para la fuente sobre la Escuela Cubana la inclusión de 4^a cruzada dentro del proceso de aprendizaje de las posiciones, como una posición que se aprende tras la asimilación de la quinta.

Resulta interesante que el autor Guillot, que escribe sobre la Escuela Francesa, comente que se trata de una posición natural y equilibrada. . Esta postura asegura un equilibrio todavía más estable que en la 2^a. También especifica que aunque las piernas se cruzan, los muslos no se tocan.

Señalar los únicos casos de versiones de esta posición que contempla de modo exclusivo la Escuela Cubana.

7^a imagen de pies:

Lo más llamativo de esta tabla es que la posición, únicamente la contemplan la Escuela Italiana y la Escuela Inglesa. McKenzie (que compara las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana) también la considera, pero sin especificar a qué Escuela se refiere.

Tres descriptores que únicamente contiene el manual de Cecchetti son el de “catalogar la posición como cruzada”, “repartir el peso ecuánnimemente entre dos piernas” y “describir la manera de llegar a la posición desde 4^a”.

8^a imagen de pies:

En este caso se desprende que, el resto de las Escuelas que en el anterior caso contemplaban la posición, en este caso no lo hacen. Dicho de otro modo, todas las Escuelas recogen esta posición menos la Italiana e Inglesa.

Es lógico que todos los manuales que contemplan la posición la definan bajo el mismo significado pero con diferentes palabras, tal y como ha quedado de manifiesto con las notas a pie de tabla.

También hay aspectos de la definición que hace de la técnica Balanchine sobre la posición que son interesantes desde el punto de vista didáctico y no lo hacen otros autores: “debe tener un significado casi místico; y se trata de una posición que establece el punto de partida y llegada de la mayoría de los pasos; y en esta posición un pie está apretado sobre el otro y viceversa”.

Los muslos internos se giran hacia delante, las rodillas y los dedos del pie hacia afuera. En la quinta posición, los pies están apretados (el uno contra el otro).

Guillot por su parte la define como una posición forzada.

9^a imagen de pies:

Solamente 3 de las 14 fuentes manejadas contemplan esta posición en su manual: la de Ward, la Danesa de Matamoros y la Cubana. Sin embargo esta última la contempla para recalcar que no se debe utilizar y mucho menos en escenas de pantomima. No obstante, esta fuente es la única que especifica algunos aspectos en su definición, aspectos que tienen que ver con la ejecución de la posición: el peso se ha de repartir en los metatarsos y el peso está centrado en el plano sagital.

10^a imagen de pies:

Únicamente el manual de Ward recoge esta posición como una posición académica de pies. El manual de Grant la contempla como un paso, entre los muchos que hay, pero no como una posición académica de pies.

Posiciones de los brazos

1^a Imagen:

12/14 fuentes analizadas denominan a esta posición 1^a. Las otras 2 fuentes, relativas a la Escuela Italiana (Grant y DVD de McKenzie) la denominan 5^a en avant, y la de Ward, en un apartado, especifica que en la Escuela Italiana también se denomina 5^a en avant. Por tanto, la única Escuela que denomina a la posición 5^a en avant es la Italiana. Sin embargo, del total de los manuales consultados que hablan sobre la posición de esta Escuela (4), una (la de Cecchetti) la denomina 1^a al igual que el resto de Escuelas.

De esas 14 fuentes la totalidad la ilustran, pero 10 además la definen. De esas 6 definiciones: 1 especifica que la altura de los brazos es en el esternón (Francesa de Grant), 1 dice que a la altura del pecho (Argentina), 5 especifican que los brazos se ubican a la altura del estómago (Rusa de Vaganova, Rusa de Grant, Italiana de Grant, Inglesa de Tatchell y Danesa de Matamoros), y 3 especifican que los brazos se colocan a la altura del diafragma (Francesa, Rusa e Italiana, según McKenzie). Hemos apreciado que, aunque hay 2 fuentes que no especifican que sus brazos se colocan a la altura del estómago, en realidad sí que es así. En un caso no se ha especificado por sus palabras (Inglesa de la RAD) y en otro caso por su ilustración (Americana de Ward).

En cuanto a la forma que genera la posición (categoría que podría haber sido generada) tanto la fuente francesa de Guillot como la Cubana hablan de óvalo.

La primera posición definida por la fuente que habla de la técnica Balanchine es una descripción diferente a las de otros autores y con detalle, que bien nos hubiera podido determinar la creación de nuevas categorías en el apartado de los resultados (distancia entre manos; lugar de las mismas; referente corporal para la ubicación de los codos; etc.). Desde mi opinión es bastante acertada puesto que no establece un referente corporal para la totalidad del brazo como lo hacen otras. En esta ocasión la autora especifica (tal y como se introdujo en el apartado de los resultados) que: "los codos han de estar un poco por debajo de la línea del hombro; las manos, que extienden la línea del antebrazo, deben ubicarse a la altura del esternón, y matiza, esternón inferior; y el espacio que queda entre las manos ha de ser de 2-3 cm".

2^a Imagen:

Todas las fuentes analizadas menos una la definen como 2^a posición. La excepción es el manual de Matamoros que especifica que, en la Escuela Danesa o Método Bournonville, a esta posición se le denomina "*bras à la ligne*" e indica que es más alta que la 2^a del resto de Escuelas.

En cuanto a la 2^a posición de Guillot, tanto por la ilustración como por su descripción, resulta significativo que los defina como el brazo (en su totalidad) horizontal, con los codos apenas doblados y que las palmas de las manos estén por debajo de la línea del hombro. Este brazo resulta, desde mi opinión en comparación, con otras fuentes, menos armónico, puesto que su forma no genera una sutil línea descendente en su totalidad. Además por la ilustración las puntas de las manos

están algo caídas, independientemente que las palmas de las manos apunten hacia delante.

En cuanto a la definición de la Escuela Cubana no coincide con el modo en el que lo hacen las otras fuentes, no por ello me atrevo a apuntar que es peor, sino todo lo contrario. Tal y como se estableció en el apartado de los resultados, establece una definición con bastante precisión, generando, tal y como se ve en la ilustración una bella forma. Para mí el matiz de que el codo esté en fila con el hombro, conlleva a que el bailarín sienta más el omoplato y, en definitiva la totalidad del brazo desde su espalda. Resulta llamativo y también didáctico que sea la única fuente que, se refiera a la mano, con forma ovalada, puesto que desde mi punto de vista, es un modo de contribuir, de nuevo, a seguir sintiendo el brazo en su totalidad, sin “cortar” la energía, generando al mismo tiempo, una visión armónica del mismo, con una sutil línea descendente “desde el hombro, codo, muñeca, hasta las manos”.

Lo mismo que ocurre con la fuente que habla de la Escuela Cubana pasa con la fuente que trata la Técnica Balanchine. Igual que se ha hecho en su descripción de la primera posición ésta también es diferente a las de otros autores y con detalle, que bien nos hubiera podido determinar la creación de nuevas categorías en el apartado de los resultados, con la introducción de nuevos referentes corporales: “La curva dibujada por los brazos es mucho más ancha que el círculo formado por los brazos en primera posición; codos se colocan casi a la altura de los hombros, y las manos ligeramente más bajas que los codos...Hombros bajos y rotados hacia atrás, con los codos casi a la altura de los hombros, repite. Mientras que el antebrazo girará suavemente para completar la curva deseada.

En cuanto a las imágenes mentales referenciales que emplea Schorer, indica: “no se trata de endurecer los brazos hacia un lado como un espantapájaros, o de actuar como si uno estuviera sosteniendo una cuerda para secar la ropa. La sujeción de los brazos desde la espalda y el pecho sostenido le dan al bailarín, una vez más, la sensación de presionarlos sobre una tabletta”.

3^a Imagen:

En lo que se refiere a la nomenclatura de la posición apreciamos lo siguiente:

- 1 fuente (de Ward) la menciona 3^a baja sin especificar en qué método o Escuela la encuadraría.
- 1 fuente (Ward al hablar del método Ruso) la menciona como pequeña pose.
- 1 fuente (Vaganova al hablar de su método) la menciona como “un brazo en 1^a y otro en 2^a”.
- 2 fuentes (la Italiana de Grant y la Danesa de Matamoros) lo hacen como 4^a en avant o delante.
- 1 fuente (Italiana de Cecchetti) lo hace como 4^a baja dcha. o izda. (según brazo en 2^a).
- 2 fuentes (las dos inglesas) la denominan 3^a.

- La fuente relativa a la Escuela Francesa del autor Guillot la menciona como 6^a posición pero matiza que no la reconoce como posición del vocabulario clásico, pero el autor la considera por comodidad para su estudio.

- 1 Fuente, la Cubana, la denomina 3^a de 1^a.
- Reseñar el caso significativo de la ilustración 1 con la posición cubana específica de la 3^a posición de preparatoria.

4^a Imagen:

De las 14 fuentes consultadas, 10 presentan ilustraciones y 11 contemplan esta posición. En cuanto a la nomenclatura, observamos que dichas fuentes mencionan a la posición de la siguiente forma:

- 4 la mencionan 3^a (la totalidad de las fuentes francesas y norteamericana de Schorer).
- 2 la denominan *attitude* (Francesa de Grant y Francesa del DVD de McKenzie).
- 1 la denomina gran pose (Ward al hablar sobre la Escuela Rusa).
- 1 la nombra como “un brazo a 3^a y otro a 2^a” (Vaganova).
- 1 (Italiana de Cecchetti) la nombra como 3^adcha o izqda. (según brazo en 3^a).
- 1 (Ward) la denomina 3^a alta.
- 2 (las dos inglesas) la denominan 4^a.
- 2 (italianas de Grant y del DVD de McKenzie) la denominan 4^a en haut.
- 1 (Danesa de Matamoros) la conoce como “*bras à la position*” (matizando que el brazo elevado ocupa el centro de la cabeza).
- Y la cubana la denomina 3^a de 5^a. Ver también la ilustración 2 (posición específica de la Escuela Cubana).

5^a Imagen:

De las 14 fuentes consultadas 7 presentan ilustración, y 7 de esas 14 denominan a la posición del siguiente modo:

- 6 fuentes la denominan 4^a
- 1 (Rusa de Vaganova) la define como “un brazo en 3^a y otro a 1^a”.
- 1 (Italiana de Cecchetti) la denomina 4^a dcha. o izqda. (según el brazo del lado que está sobre la cabeza).
- 1 la conoce como “*bras à la lyre*” (Danesa de Matamoros).

Como dato interesante ver en las ilustraciones las posición en 4^a allongé denominada únicamente así por la Escuela Cubana, así como la 4^a delante indicada e ilustrada por Matamoros.

Como curiosidad no indicada en la tabla de los resultados, matizar que Schorer en esta posición las puntas de los dedos de cada mano alcanzarán la extensión de la línea media del cuerpo, lo que requerirá doblar los codos un poco más.

6^a Imagen:

Todas las fuentes consultadas menos una (Danesa del DVD de Christensen) ilustran, y por tanto, contemplan esta posición. Con respecto a la nomenclatura que utilizan para nombrarla:

- 8 fuentes la denominan 5^a.
- 2 la llaman 5^a en haut (Ward y el DVD de McKenzie al hablar sobre la Escuela Italiana).
- Para 3 fuentes, la nomenclatura utilizada es *bras en couronne* (Francesa de Grant y de McKenzie, y la Danesa de Matamoros).
- 3 fuentes (todas las de la Escuela Rusa) la llaman 3^a (Grant, Vaganova y McKenzie).

En cuanto a su definición se aprecia que:

- 2 la describen como una posición en la que los brazos están curvados (Francesa de Grant e Inglesa de La RAD)
- 4 la definen como una posición en la que los brazos están circulares/redondeados (Francesa DVD de McKenzie, Rusa de Grant y DVD de McKenzie, e Italiana de Grant).
- Schorer sobre la Técnica Balanchine da una descripción algo distinta y detallada: en la parte superior, los brazos están alargados y redondeados sobre la cabeza, con los hombros hacia abajo. Los codos se doblan para dejar espacio entre la cabeza y los brazos. La distancia entre las yemas de los dedos de ambas manos será de unos cinco centímetros o menos y estas deben estar equidistantes de la línea media de la cabeza. Las palmas están hacia abajo y los codos abiertos hacia los lados, sin avanzar. Los brazos enmarcan la cabeza y, lejos de ser tirados hacia atrás, avanzan ligeramente. Desde el frente, cuando la cabeza está recta y la mirada se dirige ligeramente hacia arriba, el bailarín puede ver el dedo meñique de cada una de sus manos. (p.149).

En cuanto a la característica, dentro de la definición, de que las manos queden visibles sin necesidad de elevar la cabeza, lo mencionan 6 fuentes mientras que el resto no dice nada que vaya en sentido opuesto.

2 fuentes hablan de la longitud que existe entre las manos y señalan lo siguiente:

- 1 que la longitud entre las manos es lo que mide el dedo meñique del bailarín (la de Ward)
- 1 habla de que las manos están casi juntas sin tocarse (Rusa de Vaganova).

No obviar las posiciones en *allongé* con la terminología propia de la Escuela Cubana.

También es significativa la ilustración que hace Ward sobre la 5^a del periodo romántico.

7^a Imagen:

Aunque 5 fuentes contemplan esta posición, tal y como se aprecia en sus ilustraciones, son 4 las que además la definen. Las 5 fuentes la denominan del siguiente modo:

- La fuente de Ward: *demi-seconde* con palmas hacia arriba.
- La Italiana de Grant: *demi-seconde*.
- La Italiana del DVD de McKenzie y la Danesa de Matamoros: ofrenda de manos.
- La Danesa de Christensen: con presentación de manos.

En cuanto a la definición, las 4 fuentes que lo hacen (italianas de Grant y de McKenzie y danesas de Matamoros y Christensen) coinciden en que se trata de una posición intermedia entre 1^a y 2^a (según la nomenclatura más común) aunque las danesas indican que más que como una posición, esta imagen se trata más bien de un movimiento de transición entre dos posiciones.

8^a Imagen:

Esta posición es contemplada por 3 fuentes, presentando 4 de ellas ilustraciones, y contando 2 con definición. La nomenclatura utilizada es la siguiente:

- 1 la denomina *demi-seconde* (Italianas de Cecchetti)
- 1 la nombra *demi-seconde con palmas abajo* (Americana de Ward)
- 1 la contempla como “brazos (bras) à la ligne” (Danesa de Christensen)

De la definición de las 2 fuentes que la presentan (Italiana de Cecchetti y Danesa de Christensen) se extrae lo siguiente:

- Las 2 indican que las palmas son hacia abajo (Italiana de Cecchetti y Danesa de Christensen).
- 1 (Italiana de Cecchetti) indica que los brazos están ligeramente redondeados.
- Las 2 la describen como una posición más baja que la 2^a (como comúnmente se conoce).

De la interpretación de la ilustración de las que no presentan definición (La de Ward se extrae lo siguiente:

- La ilustra con las palmas hacia abajo.
- Se ve claramente como los brazos no están ligeramente redondeados.
- La describe como una posición más baja que la 2^a (como comúnmente se conoce).

9^a Imagen:

En total 5 fuentes contemplan e ilustran esta posición, todas ellas denominándola *demi-seconde*.

Con respecto a la definición, se puede extraer lo siguiente:

- 3 de ellas (Italiana de Grant y las fuentes Inglesas) indican que las palmas se miran entre sí. Las otras dos fuentes (Italiana de McKenzie y Danesa de Matamoros) no hacen mención a este aspecto, pero la ilustran con las palmas se mirándose entre sí.

- 4 (Italiana de McKenzie, Inglesas de Tatchell y RAD y Danesa de Matamoros) comentan que los brazos han de estar ligeramente redondeados. Aunque la fuente Italiana de Grant no haga mención a este aspecto, en su ilustración se ve claro que sí que están ligeramente redondeados los brazos.

- 4 (Italiana de McKenzie, Inglesas de Tatchell y RAD y Danesa de Matamoros) comentan que los brazos quedan a una altura intermedia entre la 2^a y bras bas (comúnmente conocida). Aunque la fuente Italiana de Grant no haga mención a este aspecto, en su ilustración se ve claro que los brazos sí que quedan por debajo de la 2^a.

- Aunque ninguna de las fuentes que la contemplan hace mención a si los brazos están ligeramente adelantados, por la interpretación de la imagen se puede corroborar esta afirmación.

10^a Imagen:

13 fuentes contemplan esta posición en sus ilustraciones. Con respecto a la denominación:

- 3 de ellas (la de Ward, Italianas de Grant y McKenzie) la denominan 5^a en bas.

- 4 (Francesa de McKenzie y las 3 fuentes Rusas) la contemplan como *préparatoire*.

- 4 (las fuentes Inglesas y Danesas) la denominan *Bras bas*

- 1 (Italiana de Cecchetti) la nombra como position de repos

- Es interesante la apreciación didáctica que hace de las manos la fuente americana sobre la Técnica Balanchine y es que para la autora los brazos, concretamente las muñecas han de dar una sensación visual de pesadez.

De las 13 fuentes mencionadas la definen 11, y señalan lo siguiente:

En cuanto a la distancia entre manos:

- 1 (Rusa de Vaganova) habla de que las manos están muy cerca pero sin tocarse.

- 1 (Danesa de Matamoros) especifica que las manos están a un par de centímetros entre sí.

- 1 (Italiana de Cecchetti) indica que las manos tienen un espacio de 10 cm (equivalente a 4 pulgadas) de separación entre ellas. Atendiendo a la ilustración, se

podría decir lo mismo de la posición indicada por el DVD del Método Bournonville (de Christensen).

En lo que respecta a la separación de los brazos respecto al cuerpo:

- 9 fuentes (Americana de Ward, Francesa de McKenzie, Rusas de Grant y McKenzie, Italiana de Cecchetti, Inglesas de Tatchell y RAD, y Danesa de Matamoros) indican que los brazos quedan ligeramente delante del cuerpo.

- Solo 1 fuente (Italiana de Grant) especifica que las manos están sobre los muslos.

En lo que se refiere a la forma de brazos:

- 3 (Inglesa de la RAD y Rusas de McKenzie y Grant) indican que los brazos están curvados bajos.

- 2 (Rusa de Vaganova e Inglesa de Tatchell) especifican que los brazos quedan bajos, codos arqueados, separados del cuerpo.

- 3 (Francesa de McKenzie e Italianas de Grant y Cecchetti) indican que los brazos están redondeados.

- 2 (Inglesa de RAD y Danesa de Matamoros) detallan que los brazos tienen forma oval.

- 1 (Danesa de Matamoros) especifica que los brazos tienen forma de óvalo alargado verticalmente.

11^a Imagen

4 fuentes contemplan esta posición en sus ilustraciones, y lo hacen denominándolas del siguiente modo:

- 2 (Francesas de Grant y McKenzie) la conocen como “*bras au repos*”.
- 2 (Italianas de Grant y McKenzie) la denominan 1^a.

Estas 4 fuentes que contemplan esta posición la definen, destacando lo siguiente:

- 1 fuente (Italiana de McKenzie) habla de que los brazos quedan por delante del cuerpo (manos altura muslos).

- 3 fuentes (Francesas de Grant y McKenzie, Italiana de Grant) indican de que los brazos quedan a los lados (manos altura muslos)

- 2 (Italiana y Francesa, ambas de McKenzie) hablan de que los brazos están ligeramente curvados

- 2 (Italiana y Francesa, ambas de Grant) hablan de que los brazos están ligeramente redondeados

- Todas las fuentes que contemplan esta posición (4), especifican que los dedos de las manos rozan los muslos.

12^a Imagen:

Únicamente 2 fuentes contemplan esta posición en sus ilustraciones, y lo hacen denominándolas del siguiente modo:

- 1 (Americana de Ward) la denomina 5^a *en bas* de Bournonville.
- De 1 (Danesa de Matamoros) se deduce que se denomina *Bras bas* abiertos

En lo que se refiere a las definiciones, y de la interpretación de las ilustraciones, se extrae que:

- Ambas fuentes ilustran los brazos por delante del cuerpo.
- Ambas fuentes ilustran los brazos a los lados.
- Ambas fuentes ilustran los brazos con una distancia entre manos mayor que la anchura de las caderas.

13^a Imagen:

Son 3 fuentes las que contemplan esta posición en sus ilustraciones, presentando 2 de ellas definición:

- 1 (Danesa de Christensen) la denomina *Bras bas*.
- 1 (Italiana de Cecchetti) la denomina Abierta de reposo.
- 1 (Danesa de Matamoros) la denomina *Bras bas* abiertos.

En lo que se refiere a las definiciones (de las fuentes Italiana de Cecchetti y Danesa de Matamoros), y a la interpretación de las ilustraciones (Danesa de Christensen) se aprecia:

- Todas las fuentes contemplan los brazos por delante del cuerpo.
- Todas las fuentes contemplan los brazos a los lados.
- Todas las fuentes contemplan que la distancia entre manos es mayor que la anchura de las caderas.

Una vez se han plasmado con palabras y de forma esquemática los datos de la tabla, se va proceder a comentar los más llamativos.

Es bastante curioso que haya varios nombres para denominar una misma posición. Siendo muy reseñable que se haya encontrado 7 formas distintas de denominar a la posición de la 3^a imagen y otras 9 para la 4^a imagen, teniendo en cuenta que se han consultado 14 fuentes.

Otro aspecto que ha resultado curioso son las contradicciones que hemos hallado entre las fuentes que hablan de una misma Escuela. Más concretamente podemos decir que, de todos los descriptores que hemos analizado, el más significativo es el que tiene que ver con la nomenclatura. En otras palabras y con un ejemplo, no parece “preocupante” que, en una misma Escuela, una fuente comente que tiene los brazos separados a una distancia y la otra fuente a otra distancia. Sin embargo, sí que nos parece susceptible de ser reseñado que, para referirse a una posición de una Escuela

una fuente lo haga con un nombre y otra fuente con otro. Es más, es llamativo que incluso una fuente contemple la posición y otra la omite o viceversa, tratándose como se ha mencionado de una misma Escuela.

Para corroborar lo anteriormente indicado, a continuación se exponen varios ejemplos:

Se han comparado tres fuentes que describen la Escuela Italiana, y en casi la totalidad de los casos, siempre ha habido contradicciones. La fuente de Cecchetti casi nunca ha coincidido con lo que han dicho Grant y McKenzie. Mientras Cecchetti ha precisado una nomenclatura, las otras fuentes han establecido otra. Incluso mientras la primera fuente ha afirmado que tal posición existe o no existe, las otras dos han dicho lo contrario. Cecchetti ha dicho lo opuesto a las otras dos en las siguientes posiciones/ímagenes: 1^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a y 13^a.

Otros ejemplos que van en esta línea son los que tienen que ver con la Escuela Danesa. Tal es el caso de la diferente nomenclatura que le otorgan los manuales que hablan de esta Escuela a la 2^a, 4^a y 7^a imagen.

Ídem con la 3^a, 4^a imagen de la Escuela Rusa.

En el caso de la Escuela Francesa las contradicciones entre fuentes tienen que ver más con los descriptores que se refieren a precisiones técnicas de la definición (2^a, 6^a imagen). Aunque también hay algún caso en el que una fuente contempla la posición y la otra no (10^a posición).

Dentro de las diferentes fuentes que hablan de la Escuela Inglesa, no hemos detectado contradicciones a la hora de denominar a la posición. Las diferencias se han encontrado en otros descriptores tipo: forma de brazos (ejemplo en imagen 10^a); que en una fuente para referirse a un aspecto haya información y en la otra no, etc.

Posiciones de los cabezas

En lo que se refiere a la 1^a imagen, de las 12 fuentes consultadas la contemplan 6 fuentes. Dichas fuentes la denominan del siguiente modo:

- 3 recta: la fuente americana del DVD de McKenzie, y dos fuentes que se refieren a la Escuela Italiana del Método Cecchetti (Grant y Cecchetti).
- 2 recta en face: la fuente de Ward. Por cierto que este autor también la numera, siendo el único que lo hace.
- 1 recta con la mirada al frente: El manual de Matamoros respecto al Método Danés es el que añade con mirada al frente.
- De face: Denominada por Guillot.
- Denominada mirada hacia el frente por la fuente Cubana.

Referido a la 2^a imagen: 4 fuentes son las que contemplan esta posición. Concretamente lo hacen del siguiente modo:

Baja: la denominan 3 fuentes que son: el DVD americano McKenzie, y dos fuentes que recogen la Escuela Italiana del Método Cecchetti (Grant y Cecchetti).

De modo diferente lo hace la Escuela Cubana.

La Escuela norteamericana la ilustra implícitamente pero ni contempla su denominación ni la define.

Respecto a la 3^a imagen podemos advertir que una vez más 4 son las fuentes que la contemplan:

Posición elevada la mencionan la fuente americana del DVD de McKenzie y dos fuentes que se refieren a la Escuela Italiana del Método Cecchetti (Grant y Cecchetti), así como la fuente francesa de Guillot.

Al hablar de la 4^a imagen podemos apreciar que la contemplan 5 de las 14 fuentes consultadas con 4 nombres distintos.

Esta posición 5^a imagen solamente es contemplada por una del total de fuentes analizadas, en este caso es Ward quien lo hace.

Esta posición 6^a imagen también es contemplada por pocas fuentes: la americana de Ward que la denomina “girada con mirada baja” y la de Guillot pero que la contempla pero no la denomina igual que Ward.

La posición de la imagen 7^a imagen es contemplada por las siguientes 3 fuentes:

La americana de Ward que la denomina “45 grados en diagonal”, Guillot que la contempla y la denomina como cabeza de perfil que se puede utilizar ligeramente de perfil. Por otro lado podemos apreciar que Matamoros sin bautizarla con ningún nombre la define como “girada en la que se mantienen los ojos al público”. Y la Escuela Cubana, de nuevo la contempla pero la ilustra y denomina con una nomenclatura particular “mirada hacia el lado”.

La posición siguiente, la de la imagen 8^a, es denominada solamente por la fuente de Ward que la nombra como “45 grados en diagonal con mirada alta”.

La posición de la imagen 9^a, de nuevo, solamente es denominada por la fuente de Ward.

La siguiente posición, la de la imagen 10^a, es contemplada por 5 fuentes, de ellas, 4 la denominan inclinada y son dos de las fuentes americanas consultadas (la de Ward y McKenzie), y las otras 2 son dos fuentes que hablan de la Escuela Italiana (Grant y Cecchetti) y Guillot, a propósito de la Escuela Francesa la denomina “inclinada hacia el lado”.

De las diferentes Escuelas que se están comparando, es significativo que en ninguna de las fuentes que desarrollan una Escuela hablen de este aspecto. Esto ocurre con la Escuela Francesa, Rusa e Inglesa. Sin embargo es llamativo que ocurra todo lo contrario con las fuentes tratadas sobre la Escuela Italiana.

Se debe hacer una apreciación importante, y es que en la fuente de McKenzie, solo contempla unas posiciones de cabeza, siendo, como ya se sabe un diccionario que contempla términos de las tres Escuelas (Francesa, Rusa e Italiana). Dicho de otro modo, establece unas posiciones de cabeza sin especificar si son de la Escuela Francesa, Rusa o Italiana. Se podría interpretar que estas posiciones deben pertenecer a la Escuela Italiana, puesto que, no se ha encontrado información sobre las posiciones de cabeza en el resto de manuales que hablan de la Escuela Francesa o Rusa.

Por otro lado, también conviene que se indique lo más significativo del resto de fuentes que hablan de las otras Escuelas que se están analizando (Danesa y Cubana, y la fuente de Ward. Éste último establece unas posiciones de cabeza (que posteriormente veremos si coinciden con otras Escuelas). Por otro lado, de las dos fuentes danesas consultadas, una de ellas obvia este aspecto mientras que la otra no. Y con respecto a la fuente cubana, ésta establece claramente unas posiciones de cabeza, en su mayoría con una denominación propia.

Resumiendo, se ha encontrado información sobre las posiciones básicas de cabeza de: la Escuela Italiana, Cubana y Danesa, así como la fuente de Ward (que contiene aspectos de la Escuela Soviética).

Puntos del Espacio:

A raíz de la recopilación de datos, y una vez resumidos y plasmados en las tablas, se procede a reseñar lo más característico de los mismos. Se van a comentar siguiendo el modo en el que se han analizados los datos en la tabla, es decir, se va a exponer de cada sistema lo más llamativo en cuanto a qué fuentes lo recogen, qué fuentes no, etc.

Respecto al sistema de numeración de los puntos del aula de la Escuela Italiana o del método Cecchetti, algo llamativo es que el propio Cecchetti no contemple en su manual el sistema que lleva su nombre.

También se advierte que, mientras que el diccionario comparativo de Grant contempla dicho sistema italiano, otra fuente como el diccionario comparativo de McKenzie no hace ninguna alusión a este sistema. En este caso se ha de puntualizar que lo más significativo es que directamente obvie contemplar el concepto básico de los puntos del aula de cualquier Escuela.

Por otro lado, se encuentra lógico que, manuales que hablan de los métodos propios de su nacionalidad (tal es el caso de las fuentes inglesas y danesas) obvien este sistema italiano. Sin embargo, llama la atención que otros manuales como es el de Ward (sistema soviético) y la rusa Vaganova, recogen el sistema italiano de numeración de puntos del aula/escenario.

En cuanto al sistema de numeración ruso o de Vaganova, se aprecia que es lógico que la propia Vaganova lo plasme en su manual. Volvemos a saber que sí es recogido por el diccionario comparativo de Grant y no por el diccionario comparativo de McKenzie. También es recogido en el manual americano de Warren, aunque fundamentalmente contemple términos de la Escuela Soviética.

Respecto al sistema inglés de la RAD, se advierte que únicamente ha sido recogido en el manual inglés de la Royal, siendo significativo que el otro manual inglés de Tatchell (que contempla conceptos básicos de danza) obvie este aspecto. Por otro lado, se vuelve a dejar de manifiesto cómo ningún diccionario comparativo contempla el sistema de numeración Inglés.

Las dos fuentes danesas recogen un mismo sistema que no denominan de ningún modo, y que nos puede hacer pensar que es propio de la Escuela Danesa. Lo que ocurre es que coincide con el sistema italiano de Cecchetti, por lo que no se sabe

hasta qué punto es una coincidencia o está basado en la Escuela italiana de Cecchetti.

Por otro lado la Escuela Cubana refleja un sistema de numeración muy particular.

Otro aspecto que se puede reseñar de la tabla es que no hay ninguna mención a un sistema de numeración de puntos del aula/escena francés. Se aprecia que, aunque en el diccionario comparativo de Grant hay referencias a términos de las tres Escuelas (rusa, italiana y francesa), en este caso el citado manual solo contempla el sistema de numeración ruso e italiano. Volvemos a recordar que el diccionario comparativo de McKenzie, que también compara estas tres Escuelas, en este caso elude el concepto de los puntos del aula/escenario.

7. CONCLUSIONES

Posiciones de los pies

Respecto a las posiciones de los pies, la primera hipótesis de nuestro trabajo se refiere a que “Existen diccionarios comparativos de unas escuelas que se dejan de lado conceptos básicos de otras escuelas”. Dentro de estos conceptos básicos, se han establecido diferentes descriptores. Uno de los descriptores más importantes para nuestra investigación es el de la contemplación de la posición. Resulta llamativo que en los diccionarios comparativos estudiados para referirse a determinadas posiciones, no se haga alusión a que, éstas, son propias también de otras escuelas:

- La 5^a imagen correspondiente a “La cuarta abierta” que también es contemplada por fuentes relativas a la Escuela Inglesa.
- La 7^a imagen correspondiente a “La quinta cruzada” (tipo a) también es tratada por la Escuela Inglesa además de por la Italiana.

Además en la tercera hipótesis se ha establecido que “Existen posiciones de brazos, pies y cabeza, así como puntos del aula específicos de una Escuela y que no están contempladas en los diccionarios comparativos actuales”.

A continuación se va a comentar las posiciones de pies que no están contempladas en los diccionarios actuales para tratar de corroborar, por tanto, estas dos hipótesis:

- La “segunda más pequeña” que solo establece Matamoros al respecto de la Escuela Danesa. Recordamos que es la única fuente que especifica que la distancia entre ambos pies ha de ser de una longitud menor a un pie.
- Las posiciones propias de la Escuela Cubana que establecen las autoras: 4^a posición mediana; 4^a posición larga; y 4^a a “Split o *grand ecart*”.
- La “quatrième/cuarta croisé/cruzada” (del tipo a) que solo contempla la Escuela Inglesa.
- La “sixth” (6^a) que solo contempla la fuente de Ward Warren (Escuela Soviética); el libro que versa sobre la Escuela Cubana; y el libro de Matamoros.
- La posición “*attitude à terre*” que solo recoge Ward Warren.

Centrándonos en otros descriptores secundarios que corroboran la primera hipótesis y que tienen que ver con el modo de describir las posiciones:

Se evidencia que no hay diferencias significativas a la hora de definir, de forma general, las posiciones de los pies. Esto es muy obvio en las definiciones generales que tienen que ver con la *première* y la *troisième* posición. Por lo tanto se puede apuntar que, aunque en los manuales comparativos publicados no hay referencias a las Escuelas Inglesa, Danesa y Cubana, todas las Escuelas definen del mismo modo la posición de forma general.

Sin embargo, con respecto a otro descriptor que tiene que ver con “otros aspectos que especifican en su definición”, se aprecia que no hay ninguna mención en los diccionarios comparativos al respecto de que la Escuela Danesa utiliza la 3^a posición

solo en los primeros años de aprendizaje. Ni a lo que señala Ward sobre esta posición y es que es la más empleada en las danzas históricas o de carácter.

También es llamativo que sean algunas fuentes como la Norteamericana de Schorer y la Cubana las que recojan otros aspectos didácticos como aquellos que tienen que ver con la finalidad del paso, aspectos de índole anatómica como el *en dehors*; etc. Es sabido que el hecho de que el resto de fuentes no las contemplen, no significa que estén en desacuerdo con estos temas. Sin embargo, se considera que por el hecho de tratarse de manuales metodológicos de la danza no estaría de más que sus definiciones recogieran dichos aspectos que, por otro lado, ayudarían a dar unas pautas didácticas (relacionadas con aspectos

También se ha apreciado que ningún diccionario de danza describe conceptos básicos con total precisión. Tal y como se ha establecido en el apartado de Discusión de resultados, cabe reseñar, el grado de especificidad con el que lo hace la Escuela Cubana o la fuente de Ward Warren, así como la de Matamoros. De todos los descriptores extraídos del estudio uno que se pudiera reseñar, es el que tiene que ver con el reparto del peso sobre los pies. Por ejemplo, en la fuente relativa a la Escuela Danesa se precisa que, contrariamente a las otras Escuelas que reparten el peso 2/3 partes en los metatarsos y 1/3 en el tarso, en este caso el peso recae en los metatarsos.

Finalmente se han encontrado dentro de las posiciones de los pies, algunas contradicciones entre manuales que se refieren a la misma escuela con la categoría que tiene que ver con “distancia entre pies”, etc. De esta forma se corrobora la segunda hipótesis y es que “Entre fuentes que estudian una misma Escuela, existen contradicciones y/o falta de alusión en la denominación/descripción de conceptos básicos”.

Posiciones de los brazos:

A partir de lo visto en el apartado de análisis de resultados es curioso que determinadas posiciones que se contemplan en los diccionarios comparativos actuales y corresponden a las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana, reciban otros nombres por parte de otras Escuelas, como son la Escuela Inglesa y Danesa. En los diccionarios comparativos actuales sí aparecen descritas estas posiciones pero asignadas con otros nombres. Por ejemplo no hay mención de posiciones a términos como: *bras à la ligne*, 4^a delante, *bras à la position* (relativas a la Escuela Danesa); 3^a (referida a la Escuela Inglesa); 3^a baja; 3^a alta; *demi-seconde* con palmas hacia arriba, *demi-seconde* con palmas hacia abajo, etc. (de la fuente de Ward). En este caso, con respecto a la primera hipótesis que ha sido planteada “Existen diccionarios comparativos que se dejan de lado posiciones de los brazos de otras escuelas” se corrobora que se ha cumplido.

También ha sido muy significativo la cantidad posiciones que son propias de los Métodos Inglés, Danés, y Cubano. Recordamos algunos ejemplos:

- Dentro de la Escuela Inglesa: La *demi-bras* según Tatchell.

- Referido a la Escuela Danesa se encuentran las posiciones: *à deux bras* (según Matamoros); *bras à l'ange* (según Christensen); *bras adorés*; y presentación/ofrenda de manos (según ambos autores).

- Referido a las posiciones de brazos cubana: Tercera posición de quinta en *allongé*; Tercera posición de preparatoria; etc.

Por lo anteriormente mencionado no solo se corrobora la primera hipótesis, sino que de modo indirecta se cumple también la tercera hipótesis planteada y es que “existen algunas posiciones propias de las Escuelas no contempladas en los diccionarios comparativos actuales”.

Por otra parte, en la investigación, en lo que se refiere a la segunda hipótesis “Entre fuentes que estudian una misma Escuela, existen contradicciones y/o falta de alusión en la denominación/descripción de conceptos básicos”, se han detectado los siguientes casos:

Respecto a las fuentes que desarrollan la Escuela Italiana: La fuente de Cecchetti casi nunca ha coincidido con lo que han dicho Grant y McKenzie a propósito de la Escuela Italiana. Mientras Cecchetti ha precisado una nomenclatura, las otras fuentes han establecido otra. Incluso mientras la primera fuente ha afirmado que tal posición existe o no existe, las otras dos han dicho lo contrario. Cecchetti ha dicho lo opuesto a las otras dos en las siguientes posiciones/imágenes: 1^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a y 13^a.

Dentro de la Escuela Danesa también se han dado contradicciones entre los términos. Tal es el caso de la diferente nomenclatura que le otorgan los manuales que hablan de esta Escuela a la 2^a, 4^a y 7^a imagen. Del mismo modo también, mientras un manual ha contemplado diferentes posiciones el otro las ha obviado. Por ejemplo, mientras Christensen no las ha contemplado Matamoros sí, y han sido las siguientes: *bras bas* abierto, 1^a, *demi-seconde*, *à deux bras*, *bras à la position*, 4^a posición delante; etc. Contrariamente, Christensen ha contemplado la posición *à l'ange* mientras que Matamoros no lo ha hecho.

Ídem con la 3^a imagen dentro de las fuentes que hablan de la Escuela Rusa. Dos fuentes la de Grant y McKenzie no la contemplan, mientras que Ward y Vaganova sí lo hacen. Pero Ward la denomina de un modo (3^abaja) y Vaganova de otro (un brazo en 1^a y otro en 2^a). Ídem con la posición de la 4^a imagen.

En el caso de la Escuela Francesa la posición relativa a la 10^a imagen también una fuente contempla la posición (McKenzie) y la otra no (Grant).

Por las numerosas contradicciones mencionadas anteriormente, en lo que se refiere a la nomenclatura/alusión entre diferentes manuales de las propias Escuelas, queda corroborada la segunda hipótesis de nuestra investigación.

También se han encontrado numerosos casos con diferentes grados de alusión a otros descriptores o categorías y que tienen que ver con la descripción de la posición u otras precisiones técnicas (ubicación de los brazos, separación entre manos, forma de los brazos, etc.). Hay ejemplos que quedan detallados, tal y como se ha visto en el apartado anterior de Discusión de los resultados.

Posiciones de las cabezas:

Actualmente, los diccionarios comparativos actuales que desarrollan aspectos de las Escuelas Francesa, Rusa e Italiana, solo recogen cinco posiciones de cabeza, referidas a la Escuela Italiana. Reseñamos el caso de Mackenzie que aunque no especifica a qué Escuela se refiere (por los datos analizados se ha interpretado que se refiere a la Escuela Italiana).

Paralelamente, tal y como se desprende del análisis de los resultados, se han encontrado posiciones de otras escuelas que hemos incluido en nuestra comparativa: Danesa y Cubana. Las fuentes relativas a la Escuela inglesa consultada no han hecho alusión a las posiciones de cabeza, en un apartado específico como tal. Por lo tanto, se corrobora la primera hipótesis y es “que en los actuales diccionarios comparativos se dejan de lado conceptos básicos de otras Escuelas como la Danesa y Cubana.

Respecto a la segunda hipótesis “Entre fuentes que estudian una misma Escuela, existen contradicciones y/o falta de alusión en la denominación/descripción de conceptos básicos”. En este caso también se ha cumplido la hipótesis con respecto a la Escuela Francesa. Sin embargo respecto a las fuentes que han hablado de la Escuela Italiana, lo han hecho sin contradicciones. En el caso de la Escuela Danesa esta hipótesis se ha cumplido por la falta de alusiones. Dicho de otro modo, y en relación a la Escuela Danesa (Método Bournonville, mientras que la fuente de Matamoros es la que ha contemplado posiciones de cabeza, la de Mackenzie ha omitido este aspecto. También es llamativa la fuente de Ward Warren puesto que contempla una nomenclatura específica y particular sin coincidir en ningún caso con el método Vaganova. Recordemos que la fuente de Ward Warren, según se indica en su introducción, se basa en el método soviético, sin especificar si es la de Moscú o la de San Petersburgo.

En lo que se refiera a la tercera hipótesis “Existen algunas posiciones de cabeza específicas de una Escuela”, hemos encontrado, por su nomenclatura, que sí que se ha cumplido en el caso de la Escuela Cubana.

Puntos del aula/escenario:

Se vuelve a apreciar que existen diccionarios comparativos que contemplan términos de las tres Escuelas (Rusa, Italiana y Francesa). Sin embargo, estos diccionarios no hacen alusión ni de un sistema de numeración inglés, ni cubano, ni danés, que por su parte sí que contemplan manuales que desarrollan de modo específico los métodos de sus respectivas escuelas. Por tanto, se corroboran tanto la primera hipótesis ““Existen diccionarios comparativos de unas escuelas que se dejan de lado conceptos básicos de otras escuelas”, como la tercera, “Existen puntos específicos de una Escuela...”.

También se vuelve a corroborar la segunda hipótesis, y es que “Entre fuentes que estudian una misma Escuela, existen contradicciones y/o alusiones en la denominación/descripción de conceptos básicos”. Unos ejemplos llamativos son los manuales de Cecchetti y Vaganova que obvian sus sistemas propios de numeración,

mientras que el diccionario comparativo de Grant y el manual de Ward sí los contemplan especificando la procedencia de su Escuela (la Italiana y la rusa, respectivamente). Otro ejemplo significativo es el caso del diccionario comparativo de McKenzie, que también elude el concepto de los puntos del aula/escenario en estas dos escuelas.

Otros aspectos relevantes o curiosos que nos gustaría reseñar es que con respecto a la Escuela Danesa, se ha comprobado que el sistema que se contempla en la fuente de Matamoros, coincide con el del Método Cecchetti, sin embargo no se denomina ni danés ni italiano, por lo que no se puede hablar de que sea exclusivo de la Escuela Danesa.

Otro aspecto significativo que se observa es que, ni Guillot, ni Schorer, y tampoco Christensen contemplan en sus manuales sistemas de numeración del aula/escenario de su nacionalidad, siendo autores que plasman, conceptos básicos, etc. de la Escuela Francesa, Norteamericana y Danesa, respectivamente.

Conclusión final:

Concluimos recordando el motivo que nos ha conducido a llevar a cabo esta investigación, y es que consideramos que, es labor del docente de danza, entre otras tantas, transmitir el vocabulario del ballet en cuanto a su terminología y procedimiento con el mayor rigor posible. El arte de la danza se transmite generalmente por imitación y de modo tradicional. Esto conlleva a que muchas veces no se conozca si tal paso procede de la Escuela de un país o de otro. Dicha confusión es normal ya que, una vez hemos revisado el contexto histórico de la danza, es sabido que unos maestros de una determinada procedencia, se influyen sobre otros de diferente procedencia, con lo que resulta difícil determinar el origen exacto de una posición y es fácil la confusión terminológica. Por ello es nuestra obligación “apoyarnos”, asiduamente, en las principales fuentes bibliográficas, etc. de didáctica de la danza, así como en fuentes de otras materias complementarias que considere oportuno para mejorar el conocimiento y rendimiento del alumno. Por ello es nuestra función como docentes en las clases de técnicas, etc. el constante uso de las citadas fuentes y esto nos ha conducido a detectar una problemática. Esta problemática ha quedado planteada como primera hipótesis de nuestra investigación y es que “existen diccionarios comparativos actuales que dejan de lado términos de otras Escuelas como la Cubana, la Inglesa, la Danesa y la Norteamericana”. A partir de las conclusiones parciales extraídas de cada uno de los conceptos básicos analizados, se puede concluir que esta primera hipótesis planteada ha quedado verificada al comparar los conceptos básicos de las diferentes fuentes tratadas en nuestra investigación. Y, efectivamente, se ha corroborado que existen diferentes posiciones de pies, brazos, cabezas y puntos del aula que son también propias de las Escuelas Cubana, Inglesa, Danesa y la Norteamericana. Paralelamente se ha contrastado la tercera hipótesis que se refiere a que “existen posiciones exclusivas de estas escuelas no contempladas en los diccionarios actuales”.

Por otro lado, a partir de las conclusiones parciales, se ha corroborado la segunda hipótesis que hace referencia a que “existen contradicciones en la denominación de los conceptos básicos de danza entre manuales que estudian una misma Escuela”. Efectivamente, se ha comprobado que, a la hora de denominar las posiciones de pies, brazos y cabeza, y algún sistema de numeración en el espacio, existen diferentes fuentes que lo hacen con nombres distintos, o que directamente mientras una fuente de una misma Escuela contempla la posición, etc. otra fuente refiriéndose a la misma Escuela la omite. Lo mismo ocurre con otros descriptores secundarios que tienen que ver con la descripción de la posición, catalogación de la misma, etc.

Por todo ello, se han llevado a cabo los objetivos que se han planteado en la investigación, quedando reflejados los resultados de esta investigación en las tablas. Por otro lado, este documento comparativo ha sido generado con la idea de que sea científico, claro, conciso y visual.

Finalmente concluimos diciendo que este estudio quedaría abierto para incluir, de modo comparativo, otros conceptos básicos del vocabulario de Ballet, incluyendo, otras posiciones, pasos básicos, etc., en definitiva, nuevos términos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abad, A. (2004) *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Albertieri, L. (1923) *The Art of Terpsichore*. New York: G. Ricordi & co.
- Álvarez, Mª C. y Blanco S. (2015) *Apreciación y práctica en torno a la Escuela Cubana de Balleet*. Ediciones Cumbres.
- Andersen, H. (2004) *Viaje por España*, trad. Marisa Rey. Madrid: Alianza.
- Aschengreen, E. *Historical Background on Polka Militaire*, Disponible en: www.bournonville.com/bournonville36.html.
- Aschengreen, E. (1992) *Pasión y fuego depurados hasta la belleza: Augusto Bournonville y la danza española*. Madrid: INAEM, Ministerio de Educación y Cultura.
- Baryshnikov, M. (1978) *Baryshnikov at work*. New York: Alfred A. Knopf.
- Beaumont, C. (1939) *Dictionary of Technical Terms Used in Classical Ballet*. New York: C. W. Beaumont.
- Beaumont, C. (1939) *The Cecchetti Method of Classical B: Theory and Technique*. New York: C. W. Beaumont.
- Bournonville, A. (2005) *Études Chorégraphiques*, trad. Jürgensen, K. y Falcone, F. Lucca: Librería Musicale Italiana.
- Bournonville, A. (1999) *Letters on dance and choreography (letters sur la danse et la choréographie)*, trad. Jürgensen, K. Londres: Dance Books.
- Bournonville, A. (2005) *My dearly beloved wife, letters from France and Italy*. trad. Jürgensen, K. Lucca: Dance Books.
- Bournonville, A. (1979) *My theatre life (mit theaterliv)*, trad. McAndrew, P. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bournonville, A. (1977) *A new year's gift for dance lovers*, trad. Inge, K. London. Royal Academy of Dancing.
- Bruhn, E. & Moore, L. (1961, 2005) *Bournonville and Ballet Technique*. London. Dance Books.
- Cecchetti, G. (2000). *Complete manual of classical dance* (vol. 1 y 2). Rome: Gremese Editore.
- Craske, M. (1930) *The theory and practice of Allegro in classical ballet (Cecchetti Method)*. London: C. W. Beaumont.

- Christensen, M. (Productor) & Wivel, U. (Director) (2005) *The Bournonville School* [DVD]. Copenhague: The Royal Danish Theatre.
- Colino, C. (2009). En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social* (Tomo 1/2/3/4), Madrid-México: Ed. Plaza y Valdés.
- Colomé, D. (2007) *Pensar la danza*. Madrid: Turner
- Cosentino, E. (1999). *Escuela Clásica de Ballet*. Buenos Aires: CS ediciones.
- Esteban, N. (1993) *Ballet nacimiento de un arte*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Espinosa, E. (1935) *Technical Dictionary of Dancing*. London. The Dancing Time
- Flindt, V. & Jürgensen, K. (1992) *Bournonville ballet technique. Fifty echaînements*. London: Dance Books.
- French, R. & Demery, F. (1950) *Advanced steps in ballet*. London: Rush and Warwick.
- French, R. & Demery, F. (1934) *First steps in ballet*. London: Rush and Warwick.
- French, R. & Demery, F. (1947) *Intermediate steps in ballet*. London: Rush and Warwick.
- Grant, G. (2009) *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* (4^a ed.). New York: Dover.
- Gregory, J. & Ukladnikov, A. (1981) *Leningrad's ballet*. London: Robson Books.
- Guest, I. (2001) *Ballet under Napoleon*. London: Dance Books.
- Guest, I. (1984) *Jules Perrot, master of the romantic ballet*. London: Dance Books.
- Guillot, G. & Prudhommeau, G. (1976). *Gramática de la Danza Clásica*. 2^a edición. Buenos Aires: Hachette.
- Hamilton, W. (1982) The best body for ballet. *Dancemagazine, October*. 82
- Hamilton, W. (1982) Physical prerequisites ballet dancers. *Journal of musculoskeletal medicine, November*.
- Hardaker, W., Erickson, L. & Myers, M. (1986) *Pathogenesis of dance injury*. Champaign, Ill.: Human kinetics publishers.
- Jürgensen, K. (1987) *The Bournonville ballets. A photographic record*. London: Dance Books.
- Jürgensen, K. (1997) *The Bournonville tradition: the first fifty years*. London: Dance Books.

- Karsavina, T. (1962) *Classical Ballet: the flow of movement*. London: Adam and Charles Black.
- Kersley, L. (1952) *A dictionary of ballet terms*. Gloucestershire: Internet Bookshop
- Kostrovitskaya, V. (1981) *One hundred lessons in classical ballet*, trad. Briansky, O. Garden City, N. Y.: Doubleday.
- Kostrovitskaya, V. & Pisarev, A. (1978) *School of Classical Dance*. Moscow: Progress publishers.
- Laver, J. (2006) *Breve historia del traje y de la moda*, trad. Albizua, E. Madrid: Cátedra.
- Lawson, J. (1974) *The teaching of classical ballet*. New York: Theatre arts books.
- Legat, N. (1947) *Ballet Education*. London: British -Continental Press
- Lifar, S. (1951) *Lifar on Classical Ballet*. London: British -Continental Press
- Mara, T. (1987) *The Language of Ballet: a dictionary*. Princeton, N.J.: Princeton Book Company.
- Markessinis, A. (1995) *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Marqués, P. (1996) *Ciencia y metodologías de investigación. Diseño de una investigación educativa* (rev. 03/08/10) Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación.
- Matamoro, B. (1998) *El Ballet*. Madrid: Acento Editorial.
- Matamoros, E. (2008) *Augusto Bournonville. Historia y estilo*. Madrid: Akal.
- Messerer, A. (1975) *Classes in Classical Ballet*. New York: Limelight Editions
- McKenzie, K. (1985). *The video dictionary of classical ballet* [DVD]. West Long Branch, NJ: Kultur.
- Meunier, A. (1975) *La danse classique*. New York: Firmin-Didot
- El método Vaganova | International Ballet Academy of Canada (2011), [en línea]. Ontario: International Ballet Academy of Canada. Disponible en: <http://www.balletacademy.ca/es/ballet/the-vaganova-syllabus/>.
- Nohlen, D. (2006). *Diccionario de Ciencia Política: Teorías, métodos, conceptos, dos tomos*, Ciudad de México: Porrúa.
- Paris, C. & Bayo, J. (1997) *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz
- Royal Academy of Dancing (1997/1998). *The foundations of Classical Ballet Technique* (1^a reimpresión). London: MPG Books.

- Schorer, S. (2006). *Balanchine Technique*. University Press of Florida
- Steingress, G. (2006). ...Y Carmen se fue a París. Córdoba: Almuzara.
- Shook, K. (1977). *Elements of classical ballet technique*. New York: Dance Horizons.
- Tatchell, J. (2001). *Ballet primeros pasos*. Barcelona: Parramón.
- Tarasov, N (1985). *Ballet technique for the male dancer*. Garden City, N. Y.: Doubleday
- Vaganova, A. (1946/1969). Basic Principles of Classical Ballet (1^a reimpresión). New York: Dover.
- Vaganova, A. (1948). *Bases de la Danza Clásica*. Buenos Aires: Ediciones Centurión
- Ward, G. (1989). *Classical Ballet Technique*. Florida: University Press of Florida.

ANÁLISIS MIXTO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO Y CONSERVACIÓN DE LA DANZA POPULAR URBANA (Atlas.ti y SPSS)

I. Aznar

Equipo de investigación de salvaguardia de las Artes Escénicas (Danza y Teatro) y su aplicación a la práctica docente. Creared-Escena. Conservatori Superior de Dansa de València - ISEACV

Resum

L'auge aconseguit per la dansa popular urbana a les grans ciutats espanyoles, a partir de la seva incorporació a la dècada dels vuitanta, ha fet necessari proposar una metodologia per a la recopilació d'aquests nous discursos dancísticos importats al territori nacional. Es proposa abordar la recol·lecció, anàlisi i conservació de les danses a través d'una investigació basada en la metodologia mixta, realitzant anàlisis quantitatives i qualitatives; combinant les diferents dimensions d'estudi en les dues metodologies, en una nova coneguda com "triangulació". Per a l'anàlisi de les dades obtingudes a través d'entrevistes i qüestionaris als dansaires urbans, així com els obtinguts de l'observació de la pràctica de dansa urbana, cal configurar unes determinades dimensions d'estudi associades tant per a l'anàlisi de les entrevistes i la pràctica de dansa (Atlas.ti) com per a l'anàlisi dels qüestionaris (Excel i SPSS). La combinació de diverses metodologies en la investigació en dansa, emprant per a cadascuna d'elles similars dimensions d'estudis, a més d'aportar una major solidesa científica, brinden la possibilitat d'entendre, cohesionar i relacionar el discurs i així conservar el seu repertori de dansa per a la seva anàlisi o estudi en futures investigacions.

Paraules clau

Dansa; anàlisi; investigació; popular; metodologia.

Resumen

El auge conseguido por la danza popular urbana en las grandes ciudades españolas, a partir de su incorporación en la década de los ochenta, ha hecho necesario proponer una metodología para la recopilación de estos nuevos discursos dancísticos importados al territorio nacional. Se propone abordar la recolección, análisis y conservación de las danzas a través de una investigación basada en la metodología mixta, realizando análisis cuantitativos y cualitativos; combinando las distintas dimensiones de estudio en ambas metodologías, en una nueva conocida como “triangulación”. Para el análisis de los datos obtenidos a través de entrevistas y cuestionarios a los danzantes urbanos, así como los obtenidos de la observación de la práctica dancística urbana, es necesario configurar unas determinadas dimensiones de estudio asociadas tanto para el análisis de las entrevistas y la práctica dancística (Atlas.ti) como para el análisis de los cuestionarios (Excel y SPSS). La combinación de diversas metodologías en la investigación en danza, empleando para cada una de ellas similares dimensiones de estudios, además de aportar una mayor solidez científica, brindan la posibilidad de

entender, cohesionar y relacionar el discurso y así conservar su repertorio dancístico para su análisis o estudio en futuras investigaciones.

Palabras clave

Danza; análisis; investigación; popular; metodología.

Abstract

The boom achieved by urban popular dance in the great Spanish cities, since its incorporation in the eighties, has made it necessary to propose a methodology for the compilation of these new dance discourses imported into the national territory. It is proposed to approach the collection, analysis and conservation of dances through an investigation based on the mixed methodology, making quantitative and qualitative analyzes; combining the different dimensions of study in both methodologies, in a new one known as "triangulation". For the analysis of the data obtained through interviews and questionnaires to urban dancers, as well as those obtained from the observation of urban dance practice, it is necessary to configure certain associated study dimensions for both the analysis of the interviews and the practice dance (Atlas.ti) as for the analysis of the questionnaires (Excel and SPSS). The combination of various methodologies in dance research, using similar dimensions of studies for each of them, in addition to providing greater scientific strength, provide the possibility to understand, combine and relate the discourse and thus preserve its dance repertoire for analysis and study in future research.

Keywords

Dance; analysis; investigation; popular; methodology.

1. INTRODUCCIÓN

El auge conseguido por la danza popular urbana en las grandes ciudades españolas, a partir de su incorporación en la década de los ochenta, ha hecho necesario proponer una metodología para la recopilación de estos nuevos discursos dancísticos importados al territorio nacional. Este artículo muestra el proceso metodológico llevado a cabo en la tesis doctoral de la propia autora cuyo título es “El lenguaje del cuerpo en la danza urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España”.

2. OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de esta investigación es el de formular una propuesta metodológica para recoger, analizar y conservar el repertorio de los discursos dancísticos urbanos importados al territorio español y el perfil de los danzantes que los ejecutan.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Investigación en Danza Urbana: metodologías aplicables.

La danza popular urbana es entendida en este estudio como una danza popular importada a España a partir de la década de los ochenta. Su incorporación en el panorama español aumenta cada año con nuevas incorporaciones dancísticas y con un aumento en la demanda de nuevos danzantes urbanos. La investigación de este trabajo adopta la perspectiva antropológica (centrándose en el campo etnográfico), y se nutre también de la ciencia de la sociología, y como tal, de una realidad heterogénea y característica. Beltrán (1986) expresa:

No todas las teorías, no todos los métodos son utilizables en general, sino la teoría o el método adecuados al objeto de conocimiento. Y en la medida en que la realidad social, como objeto de conocimiento de la sociología está compuesta de una variedad de objetos muy diferentes entre sí, es ella misma quien impone que la sociología sea epistemológica, teórica y metodológicamente pluralista, rechazando al mismo tiempo toda pretensión de integracionismo teórico (p.27).

La investigación en danza está, muchas de las veces, sujeta a interpretaciones subjetivas que se centran en estudios cualitativos, sin embargo, se propone en esta comunicación analizar cuestiones relativas a la danza de una forma cuantificable (a través de la metodología cuantitativa). A partir de esta premisa, se propone abordar la recolección, análisis y conservación de las danzas a través de una investigación basada en la metodología mixta, realizando análisis cuantitativos y cualitativos; combinando las distintas dimensiones de estudio en ambas metodologías, en una nueva conocida como “triangulación”. Esta nueva herramienta, según Chaves-Montero (2018):

Tiene como beneficio brindar una solidez necesaria al proceso de investigación al tener en cuenta diferentes perspectivas y ángulos de un mismo objeto de estudio; ya que si el método cualitativo brinda la posibilidad de comprender y describir los fenómenos sociales resulta igualmente necesario que cuente con una rigurosidad y credibilidad científica que el método cuantitativo tiene en cuenta ya que explica los fenómenos sociales abordados (p.176).

Como si de un fenómeno social se tratara, la investigación en danza, donde intervienen sujetos sociales dentro de un marco cultural, se debe estudiar como tal en toda su dimensión. Para tal efecto, es necesario abrir dos líneas de investigación, según Aznar (2019); la primera centrada en el movimiento propio del lenguaje del cuerpo de los danzantes, y la segunda destinada al estudio del perfil de los danzantes urbanos en España, sus motivaciones y su proceso de creación dancística, entre otras dimensiones de estudio.

4. METODOLOGÍA

La propuesta metodológica se basa principalmente en la etnografía, utilizando en su estudio tanto la metodología cualitativa como la cuantitativa. Los datos relativos al marco teórico de la contextualización de la danza popular se han recogido consultando la bibliografía existente, y los datos referidos a la danza popular urbana, debido a la escasez bibliográfica, se han elaborado a través de entrevistas personales a danzantes españoles, visualización de documentales, entrevistas virtuales de los pioneros dancísticos y anotaciones mediante la observación directa e indirecta del discurso dancístico urbano.

5. RESULTADOS

5.1. Propuesta metodológica para el estudio y conservación de la danza popular urbana.

Para el estudio y la conservación artística de la danza popular urbana es necesario abrir dos líneas de investigación, con la finalidad de entender el discurso coherentemente, cohesionando tanto la observación práctica del mismo como las motivaciones culturales y artísticas del danzante. Por un lado, en la primera línea, al tratarse la danza como un conjunto de discursos dancísticos que se expresan de forma no verbal a través del movimiento del cuerpo de sus danzantes, se realiza una clasificación de los códigos o secuencias de movimiento que configura cada uno de los pasos y/o las técnicas de cada danza. Se propone la utilización de la metodología cualitativa, a través de la observación directa de las danzas urbanas bailadas en nuestro territorio, para posteriormente realizar un análisis descriptivo de cada una de ellas. De esta forma, se pueden entender las características fundamentales que codifican el lenguaje corporal de la danza urbana en sus diversos discursos. El diseño de investigación descriptiva de este apartado implica el método científico de observar y describir al sujeto analizado, sin interferir sobre él de ninguna forma. Esta parte del estudio se interesa por la expresión del discurso dancístico, representado en su contexto habitual. Para tal clasificación se selecciona en base a su experiencia dancística, unos danzantes referentes en cada danza para la muestra (a través de fotografías) del movimiento. A partir de aquí, se configura una base de datos con el registro de los pasos básicos y/o técnicas más importantes en los diversos discursos dancísticos, ampliándose en su caso a partir de la visualización de otros danzantes, y/o en otros contextos espaciales. En cuanto al análisis corporal, los indicadores categorizados y

observados son: la movilización del tronco, de los brazos, de la cadera, de las piernas, del apoyo del peso del cuerpo y el gesto del danzante (si es de relevancia para el discurso). Posteriormente, el tratamiento de datos de esta primera línea de investigación a través del programa informático Atlas.ti, permite realizar un recuento en el número de frecuencias de los indicadores categorizados anteriormente, de forma que se puede cuantificar para cada una de las danzas la movilización o no de las caderas, del tronco, de los brazos, etc. La visualización de las danzas es fundamental para ahondar en la corporalización y en la terminología empleada tanto en el proceso de creación dancística como en el proceso de enseñanza-aprendizaje de cada discurso.

1ª. El cuerpo en el discurso de la danza urbana

1. Hook

Descripción del paso. Se compone de los siguientes movimientos:

- Se apoya el peso del cuerpo en la mano derecha, y con la pierna flexionada, en el pie derecho. Al mismo tiempo la pierna izquierda se mantiene estirada.
- Se vuelve el peso del cuerpo hacia el otro lado para ayudar a impulsar la pierna liberada que se recoge dibujando una semicircunferencia a ras de suelo.
- Se deshace el trazo dibujado para realizar un cambio de peso y repetir hacia el otro lado.



Ilustración 1. JoseRa (@pecial K) mostrando el paso *Hook* (footwork) en *breakdance*.

Figura 1. Ejemplo de ficha de paso dancístico urbano obtenida en la primera línea de investigación.

Por otro lado, en la segunda línea de investigación, se utilizan técnicas que pertenecen a la metodología cualitativa y a la metodología cuantitativa a través del estudio de unas variables planteadas específicamente para investigar el perfil de los danzantes urbanos en cada uno de sus discursos dancísticos. La recogida de datos se realiza a través de entrevistas semiestructuradas (metodología cualitativa) y cuestionarios (metodología cuantitativa) accesibles de forma online. Las entrevistas se realizan con la finalidad de conocer las experiencias dancísticas de los bailarines más representativos en el territorio nacional y son esenciales para conectar y entender todos los discursos

hallados. Los cuestionarios realizan un estudio pormenorizado del perfil que tienen los danzantes urbanos en España. De esta forma, con ambos estudios, nuestra intención es ofrecer una visión comprensiva de su sistema comunicativo y su relación con los diversos discursos dancísticos que la conforman. Para el análisis de los datos obtenidos en las entrevistas y en el cuestionario propuesto se han utilizado, posteriormente, los programas informáticos Atlas.ti, SPSS y Excel.

El estudio tanto de las entrevistas como de los cuestionarios refuerza la descripción, los orígenes y la situación actual de los diversos discursos dancísticos urbanos en el territorio español. Para el análisis de los datos es necesario configurar unas determinadas “dimensiones de estudio” asociadas tanto para el análisis de las entrevistas (Atlas.ti) como para el análisis de los cuestionarios (Excel y SPSS). La codificación utilizada (dimensiones y variables de estudio) en la investigación de la danza urbana en España, en las entrevistas y en los cuestionarios ha sido principalmente la siguiente:

- a) Profesionalización del discurso: Danzante amateur, Danzante profesional, Danzante semiprofesional y Danzante multidisciplinar.
- b) Proceso de creación y/o composición dancística: Secuenciación coreográfica, Improvisación y Combinación de improvisación y secuenciación coreográfica.
- c) Comercialización del discurso: Comercialización negativa, Comercialización positiva y Danza de moda.
- d) Aprendizaje del discurso: Aprendizaje autodidacta y Aprendizaje guiado.
- e) Danza urbana como herramienta social: Empoderamiento del cuerpo, Expresión de superación personal, Igualdad de género, Integración social, Danza reivindicativa y Danza no reivindicativa.
- f) Significación de la danza urbana: Respeto, Disciplina, Autenticidad, Empoderamiento del cuerpo, Expresión de superación personal, Integración social, Libertad y Pasarlo bien.

En las entrevistas, una vez codificadas las citas se agrupan en redes y se interrelacionan los códigos; posteriormente se exportan los resultados al estudio. El programa analiza la frecuencia de las citas en la totalidad de los documentos y muestra los resultados obtenidos a través de la captación de la imagen de las redes obtenidas.

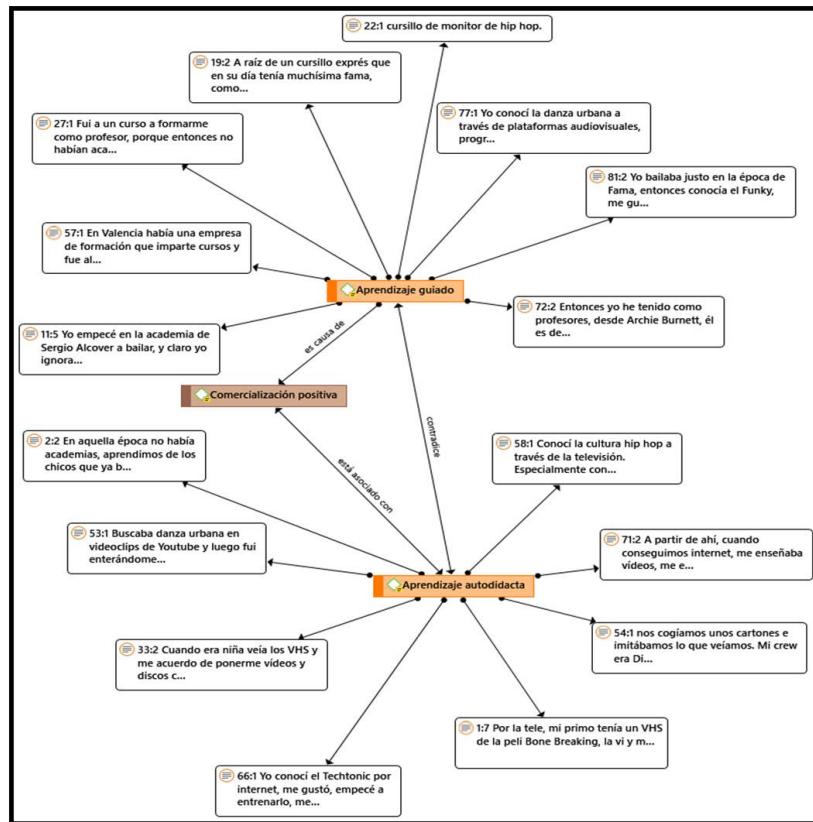


Figura 2. Análisis de la dimensión referida al aprendizaje en la danza urbana con Atlas.ti.

Por otro lado, se propone un cuestionario voluntario con respuestas abiertas, cerradas y de tipo Likert (cuyas respuestas responden a cinco ítems: totalmente en desacuerdo, en desacuerdo, ni de acuerdo ni en desacuerdo, de acuerdo y totalmente de acuerdo) con la finalidad de conocer más profundamente el perfil de los danzantes urbanos, sus datos personales y dancísticos, sus vivencias y sus motivaciones por la danza.

2 ^a . Panorama actual de la danza urbana en España	
CUESTIONARIO (SPSS)	
CUESTIONARIO	
Preguntas abiertas	
Preguntas cerradas	
Tipo Likert (31 cuestiones):	
Totalmente en desacuerdo (1), En desacuerdo (2), Ni de acuerdo ni en desacuerdo (3), De acuerdo (4), Totalmente de acuerdo (5).	

Figura 3. Estructura del cuestionario utilizado en la investigación en danza urbana.

Los programas informáticos para el análisis de los datos son: Excel (para extraer la información de Google Drive en forma de matriz) y SPSS (para su análisis). El cuestionario se debe mantener en internet, de forma pública, a disposición de todos los danzantes urbanos para aumentar de esta forma el número de participantes. Al tratarse de un cuestionario con diversas respuestas, se dispone en dos partes: la primera, que trata de estudiar el perfil del danzante mediante un análisis descriptivo univariado. La segunda parte del cuestionario trata de mostrar aspectos más relacionados con sus prácticas dancísticas mediante un análisis descriptivo de respuestas múltiples para los discursos dancísticos urbanos, un análisis de asociación para variables cualitativas y ordinales, un análisis de la asociación entre el sexo de los participantes y su nivel de estudios, un análisis de la asociación entre el sexo de los participantes y su composición dancística y un análisis de diferencias entre el sexo y la edad de los danzantes en las cuestiones tipo Likert planteadas en el cuestionario.

2ª. Panorama actual de la danza urbana en España

CUESTIONARIO (SPSS)

➤ Ejemplo de tratamiento de datos para preguntas tipo LIKERT:

Variables del estudio por dimensiones.	N.º de cuestión.
Profesionalización.	Cuestiones 27 y 28 <ul style="list-style-type: none"> • 2 a 5 puntos “No profesional” • 6 a 10 puntos “Danzante profesional” (que cobra dinero por su danza).
Posicionamiento del danzante frente al conflicto.	Cuestiones 10, 19 y 22 <ul style="list-style-type: none"> • 3 a 9 “Posicionamiento pasivo” • 10 a 15 “Posicionamiento activo”

Figura 4. Ejemplo del tratamiento de datos para las preguntas tipo Likert en los cuestionarios y futuro análisis con SPSS (análisis cuantitativo).

Después de poner en práctica la propuesta metodológica en Aznar (2019) se ha obtenido:

1. Un registro de las danzas urbanas bailadas en España.
2. Una clasificación clara de los movimientos corporales de cada una de las danzas.
3. Un perfil del danzante urbano, diferenciando características de sexo, edad, estudios y profesión, entre otros.
4. Se ha encontrado diferencias estadísticamente significativas en las dimensiones anteriormente señaladas vinculadas a la edad y sexo de los danzantes, reforzando de esta forma el estudio pormenorizado de cada una de las cuestiones referidas a la práctica dancística, como es el proceso de enseñanza-aprendizaje, de creación o composición dancística, entre otras.

6. CONCLUSIONES

La combinación de diversas metodologías (cuantitativa, cualitativa y triangulación) en la investigación en danza, empleando para cada una de ellas similares dimensiones de estudios, además de aportar una mayor solidez científica, brindan la posibilidad de entender, cohesionar y relacionar el discurso y así conservar su repertorio dancístico para su análisis o estudio en futuras investigaciones.

7. BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, I. (2019). *Lenguaje del cuerpo en la danza urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España*. (Tesis doctoral). Universidad de València (UV), València, España.

BELTRÁN, M. (1986). *Cuestiones previas acerca de la ciencia de la realidad social*. En M. GARCÍA FERRANDO, J. IBÁÑEZ Y F. ALVIRA (comps.), *El análisis de la realidad social. Métodos y Técnicas de Investigación* (17-29). Madrid: Alianza.

CHAVES-MONTERO, A. (2018). *La utilización de la metodología mixta en la investigación social*. *Revista Rompiendo barreras en la investigación* (Machala, Ecuador: Editorial UTMACH), 8, 164-163.

Epidemiología de lesiones en Danza Clásica.

Revisión bibliográfica

*Inmaculada Guerrero Rivas, Felipe Querol Fuentes
Profesora del Conservatori Superior de Dansa de València
Catedrático en la Escuela Universitaria de Fisioterapia en la
Universitat de València*

Resum

El Ballet clàssic requereix d'una extraordinària exigència física i psicològica encaminada constantment a la cerca de la perfecció. Sobre la base de la revisió bibliogràfica, els objectius del present treball consisteixen a realitzar un recorregut per la bibliografia científica actual per a identificar els aspectes més rellevants sobre les lesions produïdes en ballarins d'aquesta disciplina, així com els factors que influeixen en elles. Es parteix una metodologia de revisió sistemàtica i sota un paradigma panoràmic, l'estrategia de cerca es realitza en les principals bases de dades científiques a través del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de València UV: (WOS) Web of Science, Scopus, SciELO, Medline, Pubmed, Base de dades del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC). Es mostra evidència de l'existència d'una freqüència major de lesions en extremitats inferiors sent els ballarins d'elit els que pateixen més en la zona lumbar independentment de la duració de l'entrenament. L'ús excessiu i baixa força muscular són factors de risc evidents, així com la manca de professional especialitzat. Per això, resulta prioritari l'especialització i millora de la tècnica com a factor preventiu i de tractament.

Paraules clau

Lesions; dansa clàssica; prevenció; salut en la dansa

Resumen

El Ballet clásico requiere de una extraordinaria exigencia física y psicológica encaminada constantemente a la búsqueda de la perfección. En base a la revisión bibliográfica, los objetivos del presente trabajo consisten en realizar un recorrido por la bibliografía científica actual para identificar los aspectos más relevantes sobre las lesiones producidas en bailarines de esta disciplina, así como los factores que influyen en ellas. Se parte una metodología de revisión sistemática y bajo un paradigma panorámico, la estrategia de búsqueda se realiza en las principales bases de datos científicas a través del Servei de

Biblioteques i Documentació de la Universitat de Valencia UV: (WOS) Web of Science, Scopus, SciELO, Medline, Pubmed, Base de datos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Se muestra evidencia de la existencia de una frecuencia mayor de lesiones en extremidades inferiores siendo los bailarines de élite los que sufren más en la zona lumbar independientemente de la duración del entrenamiento. El uso excesivo y baja fuerza muscular son factores de riesgo evidentes, así como la carencia de profesional especializado. Por ello, resulta prioritario la especialización y mejora de la técnica como factor preventivo y de tratamiento.

Palabras clave

Lesiones; danza clásica; prevención; salud en la danza

Abstract

Classical Ballet requires extraordinary physical and psychological conditions which must be constantly aimed at the pursuit of perfection. Based on the review, the objectives of this ongoing paper are to take a journey through the actual scientific literature in order to identify the most relevant aspects of the injuries produced in dancers of this discipline, as well as the factors that influence them. A methodology of systematic review is based on a panoramic paradigm, the searching strategies are carried out following the main scientific databases through the 'Servei de Biblioteques i Documentació' of the University of Valencia UV: (WOS) Web of the University of Valencia UV: (WOS) Web of Science, Scopus, SciELO, Medline, Pubmed, Database of the Higher Research Council of Scientific Research (CSIC). There is enough evidence of a higher frequency of injuries to their lower limbs, being the elite dancers who suffer the most in the lumbar area regardless of the duration of the training. The excessive use and the low muscular strength are obvious risk factors, as well as the lack of specialized trainers. For all these reasons, seems a priority the specialization and improvement of the technique as a preventive and treatment factor.

Keywords

Injuries; classic dance; prevention; health in dance

1. INTRODUCCIÓN

La danza clásica es una actividad física de máxima exigencia comprendida entre el arte y el deporte de élite cuyos instrumentos de trabajo son el cuerpo y la mente. A pesar de la belleza expresiva y estética que se percibe de una representación, es una disciplina bastante compleja que requiere de unas aptitudes físicas e intelectuales que muchas personas no poseen. Ya desde los inicios, el aprendizaje técnico es muy antinatural por los límites anatómicos y movimientos a los que hay que llegar para alcanzar un mínimo de calidad en la ejecución. A esto se debe que, los bailarines padecan diversas lesiones a lo largo de su vida profesional.

Danza y medicina en un sentido amplio siempre han estado unidas (Bosco, 2000) siendo en 1948 cuando por primera vez Ronchese (1952 citado en Ryan. 1997) habla sobre las peculiaridades del pie de las bailarinas y los posibles cambios en sus huesos y articulaciones. Según la bibliografía consultada parece ser que, a pesar de la escasez de publicaciones en esta temática, es a finales de los años sesenta cuando se produce un aumento de la producción científica sobre la danza en general.

En cuanto al proceso neurológico es decisivo en el control de los variados y complejos movimientos que se requieren debido a que alcanzar y superar una correcta ejecución técnica involucra a muchas funciones del sistema nervioso. Desarrollar la capacidad de controlar estos movimientos, como estrategia preventiva, muestra la importancia que tiene conceptualizar este proceso neurológico con la finalidad de tomar conciencia. No se debe olvidar que, en el cerebro, cuyos elementos fundamentales son equilibrio y temporalidad, se contempla la función de control del cuerpo y que, junto con los ganglios basales, actúan independientemente de la voluntad, para ajustar y corregir los movimientos, es decir, automáticamente. De ahí la necesidad de evitar ciertos patrones erróneos de movimiento que a corto o largo plazo pueden ser bastante perjudiciales para el desarrollo y en definitiva para la salud.

Según los autores Bosco & Burell (2001) el origen de las lesiones que acompañan a cualquier actividad física muy intensa tiene también su reflejo en esta especialidad. Estas pueden estar originadas por un traumatismo único y fortuito o por acumulación de microtraumatismos que se van sumando a lo largo del tiempo. De hecho, las patologías músculo esqueléticas más comunes son las producidas debido a una sobrecarga funcional, y podemos prevenirlas en gran medida mediante una buena técnica y una preparación física adecuada (Ortigosa, 2012).

Partiendo de la base de que los sistemas de energía utilizados durante la realización de cualquier tipo de actividad física dependen de una serie de variables: la intensidad del ejercicio en sí, su duración y el período de descanso entre ejercicios, cuando analizamos la danza clásica como actividad física nos encontramos con que es un tipo de ejercicio de alta intensidad que requiere de diferentes demandas metabólicas que envuelve tanto a los sistemas de producción energética aeróbicos como anaeróbicos (Cohen, 1984; Wyon, 2005; M. Wyon, Redding, Abt & Sharp, 2003). De la misma manera, no debemos de ignorar el reducido tiempo de recuperación con el que se cuenta, cuando surge una molestia o lesión que puede impedir el desarrollo de un entrenamiento normal. A esto hay que añadir el gran cambio de rumbo que hace poco más de una década ha surgido en relación con las altas exigencias físicas y técnicas de los bailarines y seguramente esto se haya traducido en una tendencia diferente a padecer o sufrir unas determinadas lesiones.

Por esta razón, se ha considerado para este estudio establecer un punto de partida relativamente reciente para el procedimiento de selección de la información. Por último, según la literatura consultada en base a una valoración previa sobre el tema, las lesiones se centran en las zonas de: pie, tobillo, rodilla y columna lumbar.

Dentro de estas zonas las lesiones más frecuentes descritas son; Tendinitis, lesiones de rodillas, esguinces, periostitis, fracturas por estrés, roturas fibrilares del tejido muscular, contracturas musculares, espondilólisis, pubalgia, flexor del dedo pulgar del pie, inflamación de tendones de Aquiles, bursitis, tendinitis en pies, inflamación del psoas.

Según Fernandez-Palazzi, Rivas & Pérez (1992), en un interesante estudio estadístico realizado en la década de los noventa sobre las lesiones más específicas de bailarines de ballet clásico (del pie, tobillo, rodilla y columna lumbar), describieron las siguientes por orden de frecuencia:

1. Pie y tobillo: Esguince MTF Hallux (24,09 %); Esguince de tobillo (20,09 %); Tendinitis de Aquiles (17,72 %); Distensión de Peroneos (14,09 %); Tendinitis del Flexor Largo del Hallux (8,18 %). Siendo en hombres la lesión más frecuente el esguince de Tobillo (31,25 %) y en mujeres el esguince MTF del Hallux (29,49 %).

2. Rodilla: Hiper Presión Rotuliana (HPR), 42,10 % la cual fue subdividida en: HPR y HPR con subluxación (sólo en mujeres); Tendinitis Rotuliana (sólo en mujeres); Esguince LLI (10,52 %); Lesión de Cápsula Posterior (10,52 %); Quiste de Baker (7,89 %); Inestabilidad de Rótula (5,26 %) y Esguince del LLE (2,63 %).

3. Columna lumbar: Lumbalgia (57,89 %); Cervicalgia y Contract. de Paravertebrales, Tortícolis Aguda, Esguince Lumbar, Tendinitis del Serrato Mayor y Espondilolistesis, estas últimas con un porcentaje igual de 2,63 %.

Hoy en día es evidente, como se ha dicho, la gran transformación existente en la ejecución técnica y por esta razón el presente estudio muestra un enfoque general de las características de las lesiones propias de bailarines profesionales o aspirantes lo más actualizado posible. Existen evidencias sobre las características intrínsecas que pueden contribuir al desarrollo de estas y también se exponen factores de riesgo asociados, así como su incidencia.

2. OBJETIVOS

En base al objetivo de conocer distintas aproximaciones metodológicas sobre el tema: sujetos, selección, tipo de método utilizado, validación y por último las dificultades que se han observado en investigaciones previas, se establece finalmente una selección artículos para ser analizados.

Se ha tratado de establecer una comparación con estudios similares, discutiendo e identificando las conclusiones contradictorias (si las hubiera) y por otro lado dejar evidencia sobre su aplicabilidad, así como la apertura de otras líneas de investigación cuyo objetivo se centraría en analizar las medidas de prevención propuestas.

3. MATERIAL Y MÉTODO

El análisis se realizó a través de trabajos publicados en revistas internacionales del campo de la medicina de la danza y el deporte. Dado el carácter multidisciplinar (de la danza), se procuró que la selección de publicaciones sometidas a la revisión para este estudio recogiera de una manera exhaustiva la actividad de la danza clásica como elemento de codificación.

Para proceder se parte de una metodología de revisión sistemática, aunque debido a encontrar más material del esperado nos situamos mayormente en un paradigma de revisión panorámica ya que es fundamental elaborar un método de síntesis de conocimientos sobre el tema.

La recogida de datos se realizó a través de las consultas directas de las diferentes bases de datos y ejemplares de revistas y mediante una programación llevada a cabo en varios períodos desde el comienzo del estudio, de tal manera que se pudiera verificar nuevamente la información encontrada utilizando el glosario para búsquedas del programa de lectura crítica CASPe.

Para la codificación, se partió de una clasificación previa bajo la cual se ubicarán palabras clave como: ``Classical Ballet'' y ``Ballet Injuries''. Y posteriormente se continuó estableciendo unos criterios de selección: inclusión (artículos publicados a partir de 2011, en humanos, con texto en inglés y finalmente de revisión) y de exclusión (que no eran adecuados para el objetivo del trabajo).

Se consideró establecer una franja temporal partiendo desde el año 2011, debido a los cambios de tendencias que cada cierto tiempo se producen en la ejecución técnica y de rendimiento en el bailarín clásico. Se realiza la clasificación posterior a través de un proceso de categorización de los resultados y la estrategia de búsqueda se realiza en las principales bases de datos científicas a través del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de Valencia UV: (WOS) Web of Science, Scopus, SciELO, Medline, Pubmed, Base de datos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Las ecuaciones o descriptores utilizados se muestran a continuación:

WOS:

<<Ballet technical>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con este descriptor y el resultado es de (n=53). Revisados (n= 4).

<<Ballet injuries>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con el descriptor con un resultado de (n=339). Revisados (n= 52).

SCOPUS:

<<Ballet technical>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con este descriptor y el resultado es de (n=31). Revisados (n= 2).

<<Ballet injuries>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con el descriptor con un resultado de (n=180). Revisados (n= 17).

SCIELO:

<<Ballet technical>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con este descriptor y el resultado es de (n=5). Revisados (n= 1).

<<Ballet injuries>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con el descriptor con un resultado de (n=9). Revisados (n= 3).

PUBMED:

<<Ballet technical>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con este descriptor y se obtiene un resultado de (n=36). Revisados (n=4).

<<Ballet injuries>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con el descriptor con un resultado de (n=364). Revisados (n= 62).

MEDLINE:

<<Ballet technical>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con este descriptor y se obtiene un resultado de (n=11). Revisados (n=1).

<<Ballet injuries>> Se establece directamente el criterio temporal de búsqueda desde 2011 con el descriptor con un resultado de (n=137). Revisados (n=16).

3.1. Selección de los estudios

Se seleccionaron cuidadosamente un total de 9 artículos validos obtenidos de las 5 bases de datos consultadas. En la (Tabla1) se muestra el proceso de selección y resultados.

Base de datos WOS:

1. **Arendt & Kerschbaumer (2003).** El objetivo del estudio fue mostrar el perfil de las lesiones de los bailarines de ballet profesionales y examinar los factores que afectan su frecuencia. Concluyeron que el malestar común se describió en la columna lumbar (88%), la rodilla (80.5%) y el tobillo (74%). Las lesiones más frecuentes fueron las distensiones musculares y las inflamaciones, principalmente de la extremidad inferior (64%) y el torso (24%). El 73% de las lesiones consideradas severas fueron causadas traumáticamente al realizar saltos y levantamientos. Concluyeron que esta gran cantidad de lesiones se puede reducir mediante la mejora técnica continua, el uso de material auxiliar como protector.
2. **Markula (2015).** Se selecciona también este trabajo, porque a pesar de ser de danza contemporánea, hace referencia a gran parte de la investigación anterior sobre lesiones de la danza, señalando que se han centrado en el ballet clásico. Es un estudio cualitativo basado en la entrevista con el objetivo de comparar experiencias sobre lesiones entre bailarines de contemporáneo, clásico y otros deportistas de élite. El estudio se basa en el aumento de lesiones anual en bailarines de ballet que recogen algunos estudios. Cita entre otros, el estudio de Thomas & Tarr (2009), basado en el análisis del incremento de lesiones, en el

cual los autores sugieren que es necesario aumentar la investigación y los recursos al respecto.

Base de datos SCOPUS:

3. **Ekegren, Quested & Brodrick (2014).** Compararon a 266 bailarines de élite con variadas horas de entrenamiento diario. Utilizaron el Orchard Sport Injury Classification System diagnosis (OSICS-10) para clasificar y verificar el tipo de lesión. Las pruebas utilizadas para determinar las consecuencias de la vuelta al entrenamiento dependiendo de los días utilizados antes de la vuelta al entrenamiento fueron: T-Test y ANOVAs. Concluyeron que las lesiones por uso excesivo fueron más comunes que las lesiones traumáticas. Lesiones óseas (por ejemplo, fracturas por estrés) y lesiones en la rodilla se asociaron con la mayor pérdida de tiempo por lesión. El riesgo y la tasa de lesiones aumentaron a medida que los estudiantes avanzaban.
4. **Costa, Ferreira, Orsini, Silva & Felicio (2016).** Este estudio se considera de especial relevancia porque sus datos coinciden con Ekegren et al., Utilizaron el método descriptivo retrospectivo con una muestra de 110 sujetos. El estudio describe las características y frecuencia de lesiones en profesionales y no profesionales teniendo en cuenta las áreas y mecanismos de lesión. Apuntaron una alta frecuencia de esguinces y lesiones musculares en las extremidades inferiores. Concluyeron que, independientemente de la duración del entrenamiento estas regiones sufrían sobrecarga.

Base de datos SCIELO:

5. **Márquez, William & Gómez (2013).** Estudiaron sobre factores de riesgo para lesiones la incidencia así como su distribución en los bailarines de ballet. Los autores afirman que existen factores de riesgo como: el arco de movimiento, anomalías anatómicas, técnica, disciplina y estabilidad postural. Concluyendo que las lesiones más frecuentes son por sobreuso y principalmente en los miembros inferiores, así como que la interacción de las altas exigencias físicas y estéticas en los bailarines puede llevar a varios problemas. Así mismo, los autores sugieren sobre la necesidad de una atención especial hacia los bailarines y el diseño de programas de prevención.

Base de datos PUBMED:

6. **Sobrino & Guillén (2017).** Los autores afirman que, a pesar de la alta tasa de lesiones por uso excesivo en bailarines de ballet, ningún estudio ha investigado la prevalencia de estas en bailarines profesionales al proporcionar diagnósticos específicos y detalles sobre las diferencias en las lesiones sufridas en función de la edad y / o años de práctica profesional. Se trata de un estudio epidemiológico descriptivo sobre lesiones sufridas por bailarines profesionales pertenecientes a las principales compañías españolas de ballet. La muestra se distribuyó en 3 grupos diferentes según la edad y los años de práctica profesional. Un total de 486 lesiones fueron identificadas durante el período de estudio, siendo las lesiones por uso excesivo especialmente frecuentes en bailarines profesionales junior. Específicamente, las fracturas por estrés de la base del segundo metatarsiano ($P = .03$), el síndrome femororrotuliano y el síndrome del os trigonum, fueron más prevalentes entre los profesionales subalternos ($P = .04$); lesión condral de la rodilla en profesionales de alto nivel ($P = .04$); y enfermedad del disco cervical en bailarines de edad intermedia y nivel de experiencia. Los autores concluyeron que las lesiones por uso excesivo fueron más frecuentes en los profesionales más jóvenes.
7. **Smith, Davies, de Medici, Hakim, Haddad & Macgregor (2016).** Estudiaron la prevalencia de trastornos musculoesqueléticos y regiones anatómicas que se lesionan con mayor frecuencia en los bailarines de ballet concluyendo que si bien hemos identificado qué regiones y qué trastornos musculoesqueléticos se ven comúnmente bailarines de ballet. El impacto de lesiones a largo plazo de los trastornos musculoesqueléticos en bailarines de ballet retirados sigue siendo desconocido. Se estimaron los datos de prevalencia combinados con intervalos de confianza del 95%. Diecinueve estudios fueron elegibles, informando 7332 lesiones en 2617 bailarines de ballet. La prevalencia de la lesión musculoesquelética en el período fue del 280%. Los trastornos musculoesqueléticos más frecuentes incluyeron: distensión de los isquiotibiales (51%), tendinopatía del tobillo (19%) y dolor lumbar generalizado (14%). Ningún artículo exploró trastornos musculoesqueléticos en bailarines de ballet retirados.

Base de datos MEDLINE:

8. **Moita, Nunes, Esteves, Oliveira & Xarez (2017).** Los autores buscaron y examinaron sistemáticamente la evidencia disponible sobre el papel protector de

la fuerza muscular en lesiones de bailarines. Se basaron en criterios de inclusión a priori sobre la relación entre los componentes de la fuerza muscular y estas. 186 títulos encontrados, solo 8 estudios cumplieron los criterios de inclusión y se consideraron para su revisión. Algunos datos de evidencia de 2 estudios sugirieron que los bailarines de ballet preprofesionales que se lesionan exhiben una menor fuerza muscular en general puntuaciones en la extremidad inferior, y que las ganancias de poder de las extremidades inferiores se pueden asociar con una disminución del dolor corporal, pero no de la tasa de lesiones. Se concluyó que, aunque puede haber una tendencia de asociación hacia la baja fuerza muscular y lesiones de la danza, la naturaleza de esa relación sigue sin estar clara, y actualmente el estado del conocimiento no proporciona una base sólida para el diseño de intervenciones para la prevención.

9. **Cardoso, Marinho, Vieira, Boing & Guimarães (2017).** El objetivo fue examinar la etiología, los principales segmentos afectados, la prevalencia y los instrumentos utilizados para evaluar las lesiones en estudios con bailarines profesionales y / o en comparación con poblaciones similares. con diseño de cohorte de observación transversal y control de casos publicados en portugués, inglés o español. No se incluyeron revisiones sistemáticas, estudios de casos, dissertaciones, tesis, capítulos de libros, artículos con referencias cruzadas y estudios publicados fuera de la última década. Se incluyeron doce artículos, con 1.149 participantes (965 bailarines profesionales de ballet clásico. Nueve estudios encontraron lesiones simultáneas con énfasis en el pie y el tobillo ($n = 4$), lesiones de extremidades superiores e inferiores ($n = 4$) y articulaciones de miembros inferiores y superiores ($n = 1$). Otros estudios han encontrado lesiones en el ligamento cruzado anterior ($n = 3$). No hubo acuerdo con respecto a los instrumentos para detectar lesiones en bailarines profesionales, pre-profesionales y aficionados.

Tabla 1. Resumen de los artículos seleccionados. (Elaboración propia).

Artículos	Tamaño muestral, analizados	Nivel bailarines	Verificación/ Tipo de estudio	Zonas de mayor riesgo	Causas de las lesiones
1. Arendt & Kerschbaumer (2003)	Sujetos (n=77)	Profesional	Observacional y cuestionario	Extremidad inferior y torso (lumbar)	Saltos y porté
2. Markula (2015)	Sujetos (n=14)	Pre-profesional	Entrevista semi-estructurada	No se especifica	Falta de profesional especializado
3. Ekegren, Quested et al., (2014)	Sujetos (n=266)	Pre-Profesional	(OSICS-10) Estudio prospectivo epidemiológico	Extremidades inferiores	Lesiones por uso excesivo
4. Costa et al., (2016)	Cuestionarios analizados (n=110)	Pre-profesional	Estudio descriptivo retrospectivo	Extremidades inferiores	Lesiones por uso excesivo
		Profesional			
5. Marquez et al., (2013)	No se especifica	Pre- Profesional	Revisión	Extremidades inferiores	Lesiones por uso excesivo
6. Sobrino & Guillén (2017)	Lesiones (n=486)	Pre-profesional	Estudio epidemiológico descriptivo	Extremidades inferiores	Lesiones por uso excesivo
7. Smith et al., (2016)	Lesiones(n=7332)	Profesionales	Se estimaron los datos de prevalencia combinados con intervalos de confianza del 95%	Prevalencia de la lesión musculoesquelética	
	Analizados(n=19)				
8. Moita et al., (2017)	Estudios (n=186), Analizados(n=8)	Pre-profesional	Downs and Black (DB) y (OCEBM)/ Revisión	Extremidades inferiores	Tendencia de asociación hacia la baja fuerza muscular
9. Cardoso (2017)	Analizados(n=12)	Profesionales	Diseño de cohorte de observación transversal y control de casos	Prevalencia con énfasis en el pie y el tobillo	Sin acuerdo para detectar instrumentos de prevención

4. RESULTADOS

En este apartado se analizan los 9 artículos seleccionados en el estudio que previamente mediante los criterios establecidos de inclusión y exclusión (que han sido expuestos) conformaron un total de 158. De los 9 artículos seleccionados minuciosamente los temas principales abordados se concentran en 8, los cuales se exponen a continuación. El conjunto de la producción revisada para el estudio asciende a un total de 1.129 artículos, de los cuales a través de los parámetros de codificación y descriptores (como se ha expuesto) cumplen los criterios de inclusión los citados 158 estudios. La calidad metodológica y el nivel de evidencia de estos se evaluó mediante la lista de verificación CASPe. Centrándonos en analizar, por una parte, la producción existente en cada ámbito de interés y por otra, verificar que los citados estudios contaran con unos parámetros claros y validados por los correspondientes métodos descritos.

En la siguiente tabla se observan estos resultados. (Tabla 2).

Tabla 2. Resultados. (Elaboración propia).

BASE DE DATOS	TOTAL ARTICULOS	DESCRIPTOR:		CUMPLEN CRITERIOS
		BALLET TECHNICAL	BALLET INJURIES	
WOS	392	53	339	56
SCOPUS	211	2	17	19
SCIELO	14	1	3	4
PUBMED	400	36	62	98
MEDLINE	148	1	16	17
	1.129	93	437	158

Sobre los temas abordados se observan coincidencias en algunos de los objetivos establecidos en los 9 estudios seleccionados tal como se describe a continuación:

Mostrar el perfil de las lesiones de los bailarines de ballet (Arendt & Kerschbaumer, 2003) quienes además buscaban examinar los factores que afectan a la frecuencia de las mismas. También otros estudios establecieron este objetivo (Ekegren et al., 2014; Costa et al., 2014; Cardoso et al., 2017). Markula (2015) pretendía comparar experiencias sobre lesiones entre bailarines de contemporáneo, clásico y otros deportistas. Costa et al., (2016) además de las características, analizaron la frecuencia de las lesiones, así como otros de los estudios (Márquez et al., 2013; Smith et al., 2016). Los autores Márquez et al., (2013) pretendían analizar su distribución afirmando sobre la existencia de factores de riesgo.

Sobre la prevalencia, la mayoría de los estudios coincidieron en el uso excesivo (Sobrino & Guillén, 2017; Smith et al., 2016; Cardoso et al., 2017). Los instrumentos utilizados para evaluación de los diferentes estudios y su comparación con otros también fue un objetivo a tener en cuenta (Cardoso et al., 2017). Por último, otros aspectos a analizar fueron la etiología (Cardoso et al., 2017) o la evidencia disponible sobre el papel protector de la fuerza muscular en lesiones de bailarines (Moita et al., 2017).

Tabla 3. Objetivos de los diferentes estudios (Tabla 3). (Elaboración propia).

Artículos

	Mostrar perfil de lesiones	Comparación entre estilos	Frecuencia	Distribución en los bailarines	Prevalencia	Etiología	Instrumentos
1.Arendt & Kerschbaumer (2003)	✓	✓		✓			
2.Markula (2015)				✓			
3.Ekegren, Quested et al., (2014)	✓	✓					

4. Costa et al., (2016)	✓	✓	✓			
5. Marquez et al., (2013)			✓	✓		
6. Sobrino & Guillén (2017)					✓	
7. Smith et al., (2016)			✓		✓	
8. Moita et al., (2017)	✓	✓			✓	✓
9. Cardoso (2017)	✓	✓		✓	✓	✓

5. CONCLUSIONES

Concluimos lo siguiente:

Se utilizaron instrumentos para la evaluación y validación de los datos en los diferentes estudios y su comparación con otros.

Sobre el perfil de las lesiones de los bailarines de ballet, se muestra evidencia de la existencia de una frecuencia mayor de lesiones en extremidades inferiores basándose en las conclusiones de la mayoría de los autores y estudios seleccionados ^{1,3,4,5,6,8,9} ver (Tabla 1).

Los bailarines de élite o de más alto nivel tienen una mayor frecuencia de lesiones en la zona lumbar, los cuales están sujetos a un trabajo más coreográfico siendo el 73% de las lesiones consideradas severas las causadas por saltos y portes.

Sobre las frecuencias de las lesiones, teniendo en cuenta las áreas y mecanismos de lesión, tres de los estudios ^{4,5,7} en los que se analizó este tema

mostraron evidencia sobre una mayor tasa de frecuencia de esguinces y lesiones musculares en las extremidades inferiores. A esto hay que añadir la independencia de la duración del entrenamiento.

Con relación a la existencia de factores de riesgo, se aportan evidencias muy interesantes dado su carácter funcional de cara a la prevención y a futuras líneas de investigación y se concluye que, gran cantidad de lesiones se puede reducir mediante la mejora de la técnica continua y el uso de material auxiliar como protector.

La mayoría de los estudios coincidieron en el uso excesivo como factor de riesgo evidente^{3,4,5,6} y otros mostraron conclusiones sobre la carencia de profesional especializado (diagnóstico y tratamiento)² así como la asociación entre baja fuerza muscular y lesiones⁸.

La mayoría de los estudios coincidieron en el uso excesivo de igual manera y más frecuentemente en bailarines junior pre-profesionales⁶. La prevalencia de la lesión musculoesquelética fue las más alta especialmente: las fracturas por estrés de la base del segundo metatarsiano, el síndrome femororrotuliano y el síndrome del os trigonum así como la lesión condral de la rodilla o la distensión de los isquiotibiales.

Por último, otros aspectos a analizados fueron la etiología de las lesiones o la evidencia disponible sobre el papel protector de la fuerza muscular como objeto de prevención⁸.

El principal ámbito de aplicación de este estudio pretende abrir nuevas líneas de investigación y continuar verificando las ya establecidas. A pesar de que el ballet clásico cuenta con siglos de historia, no se cuenta con fundamentos académicos en el campo de la investigación para ser considerado una disciplina científica. Así mismo, considerando el gran avance y las altas exigencias a las que las que está sometida como actividad física a un nivel igual o superior que el deporte de élite se considera necesario actualizar la bibliografía sobre este campo de una manera continuada y consensuada con la comunidad científica, para proporcionar más recursos para el diagnóstico y prevención de lesiones y de estados no saludables.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Allen, N., Nevill, A., Brooks, J., Koutedakis, Y., & Wyon, M. (2012). Ballet injuries: injury incidence and severity over 1 year. *Journal of Orthopaedic & Sports Physical Therapy*, 42(9), 781-A1.
- Arendt, Y D YD (2003). "[Injury and overuse pattern in professional ballet dancers]". *Zeitschrift für Orthopädie und Ihre Grenzgebiete* (0044-3220), 141 (3), p. 349.
- Bosco Calvo, J. (2000). Danza y Medicina.
- Bosco, J., & Burell, V. (2001). *Danza y medicina: las actas de un encuentro*. LIB DEPORTIVAS ESTEBAN SANZ.
- Cardoso, A. A., Reis, N. M., Marinho, A. P. R., Vieira, M. D. C. S., Boing, L., & Guimarães, A. C. D. A. (2017). Injuries in professional dancers: a systematic review. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, 23(6), 504-509.
- Cohen, A. (1984). Dance—aerobic and anaerobic. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 55(3), 51-53.
- Corsi-Cabrera, M., & Gutierrez, L. (1991). Spatial ability in classic dancers and their perceptual style. *Perceptual and Motor Skills*, 72(2), 399-402.
- Costa, M. S., Ferreira, A. S., Orsini, M., Silva, E. B., & Felicio, L. R. (2016). Characteristics and prevalence of musculoskeletal injury in professional and non-professional ballet dancers. *Brazilian Journal of Physical Therapy*, (AHEAD), 0-0.
- Ekegren, C. L., Quested, R., & Brodrick, A. (2014). Injuries in pre-professional ballet dancers: Incidence, characteristics and consequences. *Journal of Science and Medicine in Sport*, 17(3), 271-275.
- Fernandez-Palazzi, F., Rivas Hernández, S., & Pérez Torrens, Y. (1992). Lesiones en bailarines de ballet clásico (Estudio estadístico en cuatro años). *Archivos de Medicina del Deporte*, 9(35), 309-13.
- Francisco José Sobrino, PhD, Crótida de la Cuadra, PhD, Pedro Guillén, PhD, Overuse Injuries in Professional Ballet. *Orthopaedic Journal of Sports Medicine*, Vol 3, Issue 6.
- Fuster, J. M. (1991). The prefrontal cortex and its relation to behavior. In *Progress in Brain Research* (Vol. 87, pp. 201-211). Elsevier.
- Goleman, D. (2012). *Inteligencia emocional*. Editorial Kairós.
- Leanderson, C., Leanderson, J., Wykman, A., Strender, L. E., Johansson, S. E., & Sundquist, K. (2011). Musculoskeletal injuries in young ballet dancers. *Knee Surgery, Sports Traumatology, Arthroscopy*, 19(9), 1531-1535.

- Luria, A. R. (1979). *El cerebro humano y los procesos psíquicos*. Barcelona: Fontanella, 38.
- Markula, P. (2015). (Im) Mobile bodies: Contemporary semi-professional dancers' experiences with injuries. *International Review for the Sociology of Sport*, 50(7), 840-864.
- Márquez Arabia, J. J., Márquez Arabia, W. H., & Gómez Hoyos, J. C. (2013). Lesiones en bailarines de ballet. *Revista Cubana de Ortopedia y Traumatología*, 27(1), 109-122.
- Mayes, S., Ferris, A. R., Smith, P., Garnham, A., & Cook, J. (2016). Professional ballet dancers have a similar prevalence of articular cartilage defects compared to age-and sex-matched non-dancing athletes. *Clinical Rheumatology*, 35(12), 3037-3043.
- Mejías Cuenca, M. I. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. *Departamento de psicología evolutiva i de la educación. Universitat de Valencia. Servei de Publicacions*.
- Moita, J. P., Nunes, A., Esteves, J., Oliveira, R., & Xarez, L. (2017). The relationship between muscular strength and dance injuries: a systematic review. *Medical Problems of Performing Artists*, 32(1), 40.
- Ortigosa, N. M., & Pujol, M. (2012). *El cuerpo en la danza*. Editorial Paidotribo México.
- Quintana, J., Fuster, J. M., & Yajeya, J. (1989). Effects of cooling parietal cortex on prefrontal units in delay tasks. *Brain Research*, 503(1), 100-110.
- Ronchese, F. (1952). Occupational Marks and Other Physical Signs. *Southern Medical Journal*, 45(7), 675.
- Ryan, A. J. (1997). Early history of dance medicine. *Journal of Dance Medicine & Science*, 1(1), 30-34.
- Santiago López, C. (2015). Planificación de la preparación física como método de prevención de lesiones en ballet clásico para las etapas de formación.
- Smith, T. O., Davies, L., de Medici, A., Hakim, A., Haddad, F., & Macgregor, A. (2016). Prevalence and profile of musculoskeletal injuries in ballet dancers: A systematic review and meta-analysis. *Physical Therapy in Sport*, 19, 50-56.
- Sobrino, F. J., & Guillén, P. (2017). Overuse injuries in professional ballet: Influence of age and years of professional practice. *Orthopaedic Journal of Sports Medicine*, 5(6), 2325967117712704.
- Wanke, E. M., Schmidt, M., Leslie-Spinks, J., Fischer, A., & Groneberg, D. A. (2015). Physical and Mental Workloads in Professional Dance Teachers. *Medical Problems of Performing Artists*, 30(1), 54.
- Wilson, M., & Batson, G. (2014). The m/r SEBT: development of a functional screening tool for dance educators. *Medical Problems of Performing Artists*, 29(4), 207.

Wyon, M., Redding, E., Abt, G., Head, A., & Sharp, N. C. C. (2003). Development, reliability, and validity of a multistage dance specific aerobic fitness test (DAFT). *Journal of Dance Medicine & Science*, 7(3), 80-84.

Wyon, M. A., & Redding, E. (2005). Physiological monitoring of cardiorespiratory adaptations during rehearsal and performance of contemporary dance.

DISEÑO ABIERTO Y CO-CREACIÓN: UN PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO INNOVADOR.

Lorena Amalia, Cuenca Ramón¹

¹ CoDESIGN. Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló (EASD)

Resum

L'evolució de la societat digital i els avanços tecnològics han influït en el camp del Disseny, modificant els papers del dissenyador i usuari, així com el mateix procés projectual de disseny, ara obert i participatiu. Per tant, l'interés del present article és mostrar el context actual en el qual el disseny es veu immers. Un entorn propici per a la creació col·lectiva que permet i potència la participació col·laborativa, ja que el producte pot sotmetre's a diverses possibilitats de combinació, en qualsevol lloc i moment, en funció dels desitjos del dissenyador i les necessitats de l'usuari, i viceversa.

Així mateix, els usuaris han passat de ser receptors a ser productors dels seus propis productes i continguts, a dinamitzar i participar activament en processos de Disseny. D'aquesta manera, s'avalua com es modifiquen els papers del dissenyador i usuari dins del marc del co-disseny, la funció que totes dues figures estan adquirint en treballar conjuntament en el procés de disseny, amb especial atenció a les estratègies digitals de creació col·lectiva.

Com a resultat, dins d'aquest procés de canvi en el qual el disseny es veu immers es posa l'accent en: estimular la creativitat i proposar noves idees en el disseny de solucions, basades en mètodes de "co-disseny" que impliquen una participació oberta i col·laborativa entre diferents sectors i actors involucrats. Per tant, nosaltres com a docents, hem de treballar la creativitat a l'aula, tenint en compte els beneficis que aporta l'aplicació del co-disseny a la nostra metodologia, tant en la seua estimulació com en la generació de solucions. De la mateixa manera que els dissenyadors han de ser participants d'aquest procés de canvi, aportant els seus coneixements i generant una retroalimentació constant per a identificar, provar i oferir solucions duradores.

Paraules clau

co-disseny; metodología; creación colectiva; participación; procesos creativos

Resumen

La evolución de la sociedad digital y los avances tecnológicos han influido en el campo del Diseño, modificando los papeles del diseñador y usuario, así como el mismo proceso proyectual de diseño, ahora abierto y participativo. Por lo tanto, el interés del presente artículo es mostrar el contexto actual en el que el diseño se ve inmerso. Un entorno propicio para la creación colectiva que permite y potencia la participación colaborativa, ya que el producto puede someterse a diversas

posibilidades de combinación, en cualquier lugar y momento, en función de los deseos del diseñador y las necesidades del usuario, y viceversa.

Así mismo, los usuarios han pasado de ser receptores a ser productores de sus propios productos y contenidos, a dinamizar y participar activamente en procesos de Diseño. De esta manera, se evalúa cómo se modifican los papeles del diseñador y usuario dentro del marco del co-diseño, la función que ambas figuras están adquiriendo al trabajar conjuntamente en el proceso de diseño, con especial atención a las estrategias digitales de creación colectiva.

Como resultado, dentro de este proceso de cambio en el que el diseño se ve inmerso se hace hincapié en: estimular la creatividad y proponer nuevas ideas en el diseño de soluciones, basadas en métodos de “co-diseño” que impliquen una participación abierta y colaborativa entre distintos sectores y actores involucrados. Por consiguiente, nosotros como docentes, debemos trabajar la creatividad en el aula, teniendo en cuenta los beneficios que aporta la aplicación del co-diseño a nuestra metodología, tanto en su estimulación como en la generación de soluciones. Del mismo modo que los diseñadores deben ser partícipes de este proceso de cambio, aportando sus conocimientos y generando una retroalimentación constante para identificar, probar y ofrecer soluciones duraderas.

Palabras clave

co-diseño; metodología; creación colectiva; participación; procesos creativos

Abstract

The evolution of the digital society and technological advances have influenced the field of Design, modifying the roles of the designer and user, as well as the same design process, now open and participatory. Therefore, the interest of this article is to show the current context in which the design is immersed. An environment conducive to collective creation that allows and enhances collaborative participation, since the product can be subjected to various possibilities of combination, at any place and time, depending on the wishes of the designer and the needs of the user, and vice versa.

Likewise, users have gone from being recipients to being producers of their own products and contents, to energize and actively participate in Design processes. In this way, it is evaluated how the roles of the designer and user are modified within the framework of the co-design, the function that both figures are acquiring when working together in the design process, with special attention to the digital strategies of collective creation.

As a result, within this process of change in which design is immersed, emphasis is placed on: stimulating creativity and proposing new ideas in the design of solutions, based on “co-design” methods that involve open participation and Collaborative between different sectors and actors involved. Therefore, we as teachers must work on creativity in the classroom, taking into account the benefits that the application of co-design brings to our methodology, both in its stimulation and in the generation of

solutions. In the same way that designers must participate in this process of change, contributing their knowledge and generating constant feedback to identify, test and offer lasting solutions.

Keywords

co-design; methodology; collective creation; participation; creative processes

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del proceso de diseño ha dejado ya de ser el producto creado y cada vez se valora más el proceso creativo, mediante el cual se identifican y satisfacen las necesidades de los usuarios. En consecuencia, el profesorado del ámbito del diseño tiene la responsabilidad de definir su papel en este nuevo panorama, e impulsar un proceso creativo plural y organizado que incluya al alumnado.

Se parte de la convicción de que la co-creación ofrece valor en las experiencias. Juntar a distintos profesionales, ingenieros, empresarios, diseñadores, usuarios, etc... y trabajar conjuntamente para desarrollar productos, mediante herramientas que fomenten la participación y amplifiquen la creatividad del grupo, puede resultar muy ventajoso. Por ello, se pretende, a lo largo de este artículo, mostrar y exemplificar cómo la creación colectiva influye en los procesos de diseño.

De igual modo, la co-creación se vincula a la conectividad, resultado del desarrollo de nuevas herramientas que lo permiten. Somos una sociedad conectada y eso debería capacitarnos para ser una sociedad más inteligente. De hecho, hoy es muy importante entender la potencialidad de los servicios basados en la conectividad y lo mucho que enriquecería a nuestros alumnos futuros egresados, que participen en la definición de estos nuevos servicios.

Por todo esto, desde el contexto actual en el que vivimos, el diseñador debe tomar conciencia plena de ello y preguntarse qué es lo que puede ofrecer al desarrollo de la sociedad, pudiendo encontrar numerosas oportunidades profesionales mediante la conexión con otras áreas de conocimiento, como la ingeniería, la ciencia y las humanidades, áreas en las que el perfil del diseñador puede resultar de interés.

2. CONTEXTO ACTUAL DEL DISEÑO ABIERTO Y LA CO-CREACIÓN

El desarrollo y progreso digital ha modificado sustancialmente el proceso creativo en el Diseño, con especial atención en las estrategias digitales de creación colectiva que propicia Internet. La función que ambas figuras, diseñador y usuario, están adquiriendo al trabajar conjuntamente en el proceso de diseño. Es decir, como se está elevando y ampliando la participación creadora del usuario, y difuminando la imagen del diseñador como creador exclusivo.

El diseñador debe, por tanto, dejar de lado su autoría individual para poner en

marcha iniciativas que ayuden e impliquen a distintos actores sociales a hacer un mejor uso de esta práctica. Es necesario que se rediseñe y cambie su manera de trabajar, aprovechando el poder de la colaboración para aumentar sus capacidades.

Durante la pasada década, el auge de Internet, los teléfonos móviles y los medios de comunicación junto con la innovación social, permitió crear una nueva generación de servicios que no solo aportan soluciones sin precedentes a complicados problemas sociales, sino que cuestionan también nuestras ideas de bienestar y la relación entre el ciudadano y el Estado.

En este sentido, la creación colectiva en el contexto de la digitalización, permite y potencia la participación colaborativa, ya que el producto puede someterse a diversas posibilidades de combinación, en cualquier lugar y momento, en función de los deseos del diseñador y las necesidades del usuario, y viceversa.

Por consiguiente, vivimos en un mundo conectado e inmerso en una transición hacia la sostenibilidad, como sugiere Ezio Manzini (2015) en la introducción de su libro *Cuando todos diseñan*:

Un mundo en el que el diseñador debe tomar conciencia plena de ello y preguntarse qué es lo que puede ofrecer al desarrollo de la sociedad digital, pudiendo encontrar numerosas oportunidades profesionales mediante la conexión con otras áreas de conocimiento, como la ingeniería, la ciencia y las humanidades, áreas en las que el perfil del diseñador puede resultar de interés. Y, en consecuencia, contribuir a las transformaciones que puedan derivarse de ellas.

2.1. La digitalización y sus consecuencias en el Diseño: la evolución de la sociedad digital y los avances tecnológicos en el campo del Diseño.

La sociedad digital está transformando las maneras en las que se produce; por una parte elevando y ampliando la participación creadora del usuario, y por otra difuminando la imagen del diseñador. Los avances tecnológicos, y el ordenador como mayor exponente de éstos, copan cada vez con más frecuencia las áreas en las que el ser humano había tenido tradicionalmente un protagonismo casi exclusivo. El diseño no deja de verse afectado por este hecho, y los diseñadores empiezan a asimilar masivamente las nuevas tecnologías como un medio eficaz para generar su obra.

Con lo digital cualquier material se ha convertido en datos susceptibles de ser manipulados, transformados y exhibidos por el ordenador al convertirse en archivos de información binaria. Esta adaptación a este formato revierte en determinadas características que demuestran el potencial interactivo del medio digital y su repercusión en los modos de producción. Por lo tanto, es necesario incidir en cómo los ordenadores facilitan el trabajo de los diseñadores, dotándoles de una libertad creativa antes inimaginable. Así, y como señala George Fifield (citado en Rush, 2002: 168), “la capacidad de los artistas para reemplazar y combinar sin esfuerzo imágenes, filtros y colores en la memoria carente de fricción y gravedad de un ordenador, les da una libertad en el proceso de creación de imágenes jamás imaginada”.

Por otro lado, la combinabilidad, otra característica de lo digital que demuestra su potencial interactivo, posibilita la organización por medio de combinaciones múltiples y simultáneas. Además, el ordenador posee la capacidad para ejecutar una sucesión de órdenes: almacenar, calcular y producir enormes secuencias de información. Esta capacidad se vincula a la lógica algorítmica del ordenador que computa, almacena y reproduce los datos. Igualmente, esta capacidad permite, a partir de unos motores de búsqueda, encontrar las relaciones entre datos. Como si se tratara de un caleidoscopio multidimensional, ofrece un sin fin de posibilidades para reorganizar los fragmentos una y otra vez, y permite cambiar alternativamente de formas de organización. Por tanto, su lógica algorítmica le dota de un poder que reflejaría la sensibilidad de finales del siglo XX y principios del XXI, donde nuestra actuación como usuarios es capaz de alterarse dinámicamente, pues ofrece nuevas formas de enfrentarnos a lo fragmentario.

En este sentido, los entornos digitales también son participativos, pues el programa informático tiene la capacidad de responder a las acciones del usuario. De hecho, el ordenador responde a nuestras acciones por medio de la codificación de comportamientos de respuesta lo que le hace ser interactivo. Ambas características, secuencialidad y participación, invitan a la interactividad porque el programa presenta sus informaciones en secuencia a partir de las órdenes que recibe del usuario.

La interactividad, bajo este prisma, es una característica intrínseca de lo digital que permite a los espectadores intervenir en las distintas posibilidades que se le ofrecen. Tal como la define Luz del Carmen Vilchis (2001) es “la capacidad que tiene un objeto de que el sujeto se acerque a él, participe conscientemente en la forma de apropiación de la idea y decida sus rutas de acceso”. La interactividad brinda la oportunidad de involucrar a los espectadores de formas muy claras haciéndoles co-partícipes de la obra. Como sugiere Manuel Gausa (2001: 336), “la interacción es intercambio en interrelación”. Una idea que viene reforzada por John Walker, quien afirma que “la esencia de la interactividad radica en la conversación bidireccional receptor-emisor” (Regil, 2001). De hecho, es gracias a esta interactividad, resultado de la colaboración entre un diseñador y el propio usuario, que el co-diseño está modificando las tradicionales funciones del diseñador y del usuario, convirtiendo a este último en un usuario activo.

La aparición en 1990 de la World Wide Web revolucionaría el mundo digital, teniendo consecuencias también en el campo del Diseño. La interactividad y la democratización lograda gracias a la web han cambiado, de forma sustancial, nuestra vida diaria. Internet logra subvertir el concepto de emisor-receptor, convirtiendo al antiguo receptor en un usuario participativo y esencial para la Red, que al igual que el emisor podrá, si así lo considera, crear contenidos. Por lo tanto, desde la aparición de Internet se han ido difuminando las fronteras entre diseñador y usuario.

El crecimiento de Internet permite vislumbrar un nuevo espacio público en Telépolis, en el que los ciudadanos y ciudadanas dejan de ser espectadores pasivos para convertirse en protagonistas de sus propias acciones e intereses. Frente a la televisión vertical que reducía a los telespectadores a la pasividad en sus reductos domésticos, Internet y las redes telemáticas permiten que los espectadores se conviertan en agentes sociales activos. En la medida en que Internet siga siendo una

forma de intercomunicación horizontal, multidireccional e interactiva, la puerta que conecta nuestras casas a Telépolis adquiriría una función social cada vez más relevante, convirtiéndose en una alternativa real al imperio que la televisión ha ejercido durante las últimas décadas. (Echevarría, 1999: 167).

Aquí, Echevarría nos habla de un nuevo espacio público en Telépolis, en el que los espectadores antes pasivos se convierten en protagonistas sociales activos. De hecho, poco a poco se han ido mostrando las posibilidades del medio en el campo del Diseño. Internet, como un espacio idóneo para el intercambio interactivo, ha convertido el proceso de diseño en una forma de intervención social, resultado de la creación compartida, cuya naturaleza misma reside en las características intrínsecas de este medio: su estructura rizomática y abierta, su construcción colectiva y su multifuncionalidad. Como medio bidireccional de comunicación y de recepción colectiva permite la construcción de comunidades de participación que muestran la nueva situación del espectador frente a la obra digital. Una participación colaborativa, entendida en términos de interactividad y construcción colectiva, que, en los últimos años, se ha visto realmente influenciada por la filosofía del *crowdsourcing*: una nueva forma de autoría grupal y creación que hace uso de la comunidad para crear una experiencia colectiva.

Dicho esto, es evidente cómo la Red ha cuestionado desde su origen la autoría individual a favor de la autoría plural y la participación colectiva que, bajo la modalidad del *crowdsourcing* y aprovechando las plataformas neomedias, hace hoy realidad la creación colectiva: una cultura de participación y de generación de contenidos interactivos en comunidad.

2.2. La creación colectiva: formas, modalidades y estrategias.

Al trabajar en colectividad, los diseñadores desafían la noción del autor singular a favor de un nuevo sistema de producción, y así lo entiende Casacuberta (2003: 15):

Por creación colectiva entiendo un cambio de paradigma en los sistemas de creación y uso de la cultura que pone por primera vez en la historia, de forma sistemática, los aspectos creativos en manos del público, dejando éste de ser meramente pasivo para convertirse en un participante activo en el mundo del arte y la cultura.

Con la creación colectiva la participación se vuelve imprescindible y el producto diseñado es algo más que un objeto para contemplar, es un acto participativo. La creación colectiva ha servido para desacralizar la imagen del autor y abrir el diseño a la colectividad. Bajo la influencia fundamental de propuestas participativas y colaborativas que posibilita la Red, se abandonan los modos de producción y de autoría individuales en beneficio del sentimiento de comunidad. La idea es puesta a disposición de la comunidad, para que ésta participe, contribuyendo en su creación desde la colectividad.

Así mismo, al trabajar en colectividad se promueve un sistema de producción nuevo, un cambio en los sistemas de creación, donde el diseñador cobra sentido sólo en

relación con la colectividad. La autoría se desvanece frente a la conectividad y la interactividad.

De hecho, es en la colectividad donde el diseño desarrolla al máximo sus posibilidades expresivas y comunicacionales: “We are now discovering that reality is a collective creation. Now is the time of responsibility. Information is ‘free’”.¹ (Lévy, 2001). Su intención es, sobre todo, fomentar la creatividad y dar la oportunidad a los usuarios de convertirse en co-diseñadores en una experiencia sugestiva y enriquecedora.

Así, por ejemplo, la inteligencia artificial se presenta como un campo de la ciencia que abre nuevas posibilidades de creación con un enorme potencial dentro de la creación colectiva, facilitando la interacción del usuario con el software y también la comunicación entre los usuarios. Pues tiene el objetivo de controlar lo impredecible, de asegurarse de que los agentes autónomos “harán siempre lo que tienen que hacer”.

Igualmente, el diseño generativo, mediante el cual se crean objetos con algoritmos, permite generar rápidamente una amplia variedad de soluciones posibles para un problema. Esta idea de aplicar los principios de la evolución natural a la resolución de problemas nace con los primeros ordenadores, aunque se desarrolla en los años 60 y 70 con la llamada computación evolutiva (*evolutionary computation*), y es gracias a la impresión 3D que ha llegado a su punto álgido, con lo que Agoston Eiben y Jim Smith (2015) denominan “objetos evolutivos.” Por tanto, su flexibilidad, al no suponer ideas preconcebidas acerca del problema, permite dar soluciones inesperadas pero efectivas que han hecho que los algoritmos evolutivos se empleen de forma cada vez más extendida. En este sentido, los proyectos de diseño generativo son fruto de un proceso más cercano a la colaboración con la máquina que a su uso como mera herramienta.

Tal y como señala Jordan Brandt, asesor tecnológico en Autodesk:

Mientras el diseño explícito consiste en dibujar una idea que el diseñador tiene en la cabeza, el diseño generativo consiste en indicar al ordenador los objetivos del diseño y dejar que el programa cree numerosas opciones, entre las cuales se escogerán las mejores para crear nuevas opciones hasta llegar al prototipo definitivo. (Rhodes, 2015).

Sin embargo, el cambio sustancial en el resultado de este proceso de diseño no es únicamente la participación más activa del ordenador, sino también la generación de soluciones totalmente inesperadas. Como hemos indicado y como señalan Eiben y Smith (2005), los algoritmos no tienen ideas preconcebidas sobre el diseño que deben realizar, dando como resultado formas que parecen orgánicas.

En definitiva, el diseño generativo introduce nuevas herramientas en el proceso de diseño que pueden transformar el papel del diseñador e introducir mejoras en su estructura. Así mismo, se optimiza el uso de los materiales, los métodos de fabricación y los costes. Cabe destacar las aplicaciones desarrolladas por Autodesk que permiten trabajar el diseño generativo para crear diseños que no podrían fabricarse con

¹ Traducción propia: “Ahora se está descubriendo que la realidad es una creación colectiva. Ahora es el momento de la responsabilidad. La información es ‘libre’”.

métodos tradicionales.

Por último, entre las modalidades de creación colectiva, el diseño colaborativo consiste en el trabajo en grupo pensando en un mismo resultado. Es decir, se trata de la realización del diseño en cooperación, donde participan varios diseñadores para la creación de un producto, el cual será el resultado del aporte de muchos especialistas. Para ello, deben utilizarse distintas técnicas y habilidades, que den la mejor solución al proyecto. Cada persona aporta en su área de mayor conocimiento, permitiendo obtener mejores resultados, en menos tiempo y dinero. En este sentido, el cliente queda satisfecho, ya que cada parte del proyecto es realizada por su especialista.

3. LA CREACIÓN COLECTIVA EN EL DISEÑO

La creación colectiva, fruto de la participación colaborativa, trabaja en pro de la autoría grupal. Abierta a la cooperación, dentro de un proceso dinámico, interactivo y evolutivo, en crecimiento, está impregnada de un sentimiento de comunidad que reclama a la colectividad, a la inteligencia colectiva, a la heterogeneidad (multitud) para crear una obra abierta, más democrática. Una creación compartida, bidireccional, multifuncional, fruto de la intervención social que, gracias a la conectividad, ofrece un gran potencial productivo: aumentando las posibilidades creativas y expresivas.

Por lo tanto, frente a este nuevo paradigma emergente que reclama la participación colaborativa y experimental, aumentan los procesos que exploran y repensan las formas de involucrar a los ciudadanos y comunidades para que desempeñen un papel activo en la co-creación de servicios y políticas públicas. Surgen una amplia variedad de iniciativas innovadoras a nivel global para solucionar problemas públicos. Se incorporan formas colaborativas y creativas, integrando enfoques de diseño (*design thinking*, diseño participativo) como herramienta para impulsar la innovación y el cambio. La web 4.0, las redes sociales y las diferentes formas de gobierno abierto contribuyen a estos procesos colaborativos. Algunos ejemplos son las iniciativas amparadas por el sector público como el *Mindlab* en Dinamarca, otras por el sector académico como *The Oberlin Project* del Oberlin College en Ohio; o por la sociedad civil, como el NESTA en el Reino Unido o TACSI en Australia, entre muchos otros. Así mismo, actualmente existen cientos de laboratorios de innovación social en el mundo.

De ahí que la co-creación se defina como un proceso en el cual se generan nuevas soluciones “con” las personas y no “para” las personas, lo que implica a la co-creación como una vía para alcanzar la innovación. Es decir, comporta una participación amplia de personas, una nueva forma de generar conocimiento y un proceso diferente de innovar.

Es por esto que, dentro de un compromiso colectivo y abierto con los demás, como son los procesos de co-creación, es fundamental construir una visión compartida y mirar desde una perspectiva nueva para encontrar un nexo de unión entre los distintos implicados. Como se ha dicho, su enfoque centrado en las personas (*people-centered approach*) le convierte en una nueva forma de generar conocimiento y en una nueva forma de pensar los problemas y de aproximarse a ellos, ahora de manera interdisciplinaria, holística y basada en la evidencia.

Por consiguiente, los ciudadanos pueden participar de diferentes formas, pero es a través del diálogo y el intercambio de conocimiento como se puede lograr que éstos participen de manera más continuada y activa. De modo que nuestro gran desafío es desarrollar nuevas formas de trabajar colaborativamente y nuevas formas de gestionar el conocimiento mediante el diálogo.

3.1. Diseño participativo: La participación creativa.

Como se ha dicho, el diseño participativo es una técnica que permite desarrollar productos y servicios a través de procesos creativos comunitarios. Este término fue introducido por Nigel Cross en 1972 (Roldan García, 2015) refiriéndose a los giros epistemológicos que el diseño debía realizar en torno a las dinámicas en las que los usuarios podrían aportarle al proceso. No obstante, hasta tres décadas después no encontramos ejemplos comerciales y productivos en los que se invite al usuario a la participación en sus procesos de Diseño. Precisamente, el uso masificado de Internet, la producción de contenidos on-line gratuitos, los bajos costos de los equipos de impresión 3d, el software de libre acceso y la disponibilidad de manuales y tutoriales accesibles son la causa de que los usuarios hayan pasado de una posición pasiva y receptora a ser productores de sus propios productos y contenidos. Unos usuarios que dinamizan y participan activamente en procesos de Diseño y que se han convertido en prosumidores, o como señala Roldan García (2015) en Disumidores (consumidores que diseñan).

Como resultado, se han diluido las competencias operativas del Diseño y el diseñador se convierte en creador de experiencias, en un facilitador que genera procesos creativos junto con la comunidad. De modo que la definición del problema y posibles soluciones se proponen en comunidad, sirviendo la participación como el proceso de integración de la comunidad para la toma de decisiones. De ahí que el acto de Diseño se comparta entre los usuarios y los diseñadores, entre la experiencia y el conocimiento técnico-productivo. En consecuencia, es un paso, como dicen Sanders y Simons (2009), hacia “la democratización de la creatividad y de la participación en Diseño”.

El Diseño es ese lugar de negociación de todos los saberes que con el ejercicio colaborativo se abre a la transversalidad que articula la ciencia, la tecnología y el arte. Luego, su sentido social parte de la colectividad que lo compone, de la comunidad. Por lo tanto, el diseñador no puede ni debe trabajar en solitario, si bien el Diseño Colaborativo agrega más valor al producto o servicio, mediante la combinación de los conocimientos y recursos de todos los implicados en el proceso.

En definitiva, las nuevas posibilidades tecnológicas han permitido nuevas formas de organización y nuevas herramientas de trabajo colaborativo, donde varias personas trabajan en paralelo sobre un mismo proyecto. Se abre la posibilidad a nuevas formas de organizar el trabajo que aún están, mayormente, por explorar. Sirva de ejemplo el trabajo realizado por el estudio Montera34, un pequeño estudio conformado por cuatro profesionales, quienes basan su metodología de trabajo en estos principios: trabajo colaborativo y organización horizontal.

4. EL ENTORNO CO-CREATIVO DEL DISEÑO

En primer lugar, partimos de la convicción de que la co-creación se vincula, por una parte, a la conectividad, resultado del desarrollo de nuevas herramientas que lo permiten. Somos una sociedad conectada y eso debería capacitarnos para ser una sociedad más inteligente. De hecho, hoy es muy importante entender la potencialidad de los servicios basados en la conectividad y lo mucho que enriquecería que los diseñadores participarán en la definición de estos nuevos servicios.

Así mismo, este tipo de co-creación ofrece valor en las experiencias y hay muchos ejemplos de ello en los servicios que Internet nos ofrece. En este sentido, juntar a distintos profesionales, ingenieros, empresarios, diseñadores, usuarios, etc... y trabajar conjuntamente para desarrollar productos, mediante herramientas que fomenten la participación y amplifiquen la creatividad del grupo, puede resultar muy ventajoso. Por ello, se considera necesario analizar este tipo de herramientas para comprender mejor cómo la creación colectiva influye en los procesos de diseño, siendo, como afirma Mercè Graell, activista de la co-creación en Designit, la creación de herramientas para trabajar en procesos co-creativos uno de los campos de especialización que se abre para los diseñadores.

En segundo lugar, dentro del contexto de la creación colectiva en el diseño, se necesita que el usuario tenga la capacidad para colaborar en este terreno y, por lo tanto, debe adquirir unos conocimientos previos. Por un lado, la liberación del código fuente del proceso es imprescindible, hacerlo abierto, de manera que el usuario tenga capacidad de decisión para modificarlo según sus necesidades. Por otro lado, el uso de herramientas libres y formatos estándares que no generen dependencias al proyecto, ya que el uso de herramientas propiedad limita la capacidad de elección de la forma de trabajo. Razón por la cual la acción, el trabajo y la responsabilidad del resultado son compartidos.

Dicho lo anterior, dentro de la metodología para un proceso de diseño abierto y colaborativo, un diseñador concreto no debe ser imprescindible en ningún momento, no puede depender todo el proceso de una persona. Un ejemplo de ellos es el entorno de trabajo del ya mencionado estudio Montera34. En su plataforma Desarrolladores en Red no hay reglas preestablecidas para trabajar conjuntamente, no hay compromiso previo, no hay obligación de llevar trabajo a la red. El integrante que lleva un proyecto a la red elige sus colaboradores para ese trabajo en concreto, y entre ellos llegan a un acuerdo económico y deciden cómo trabajarán. De esta manera, Desarrolladores en Red es la puesta en práctica de la creación colectiva a pequeña escala, un ejemplo de flexibilidad proyectual basada en la horizontalidad. Sus nodos van nutriendo un banco de recursos que circula dinámicamente, y que a su vez, mantiene ese bien común. Para Desarrolladores en Red la magnitud del encargo define el número de nodos que participan en el desarrollo, pero la estructura no cambia.

Es necesario recalcar que, en el mundo del diseño, las nuevas tecnologías han democratizado el sector, haciendo que la tarea de ejecución sea accesible a un grupo cada vez más numeroso de personas. El papel del diseñador como experto ha perdido importancia y se ha reducido la brecha de conocimiento entre usuarios y diseñadores. Además, Internet usado convenientemente permite que la información fluya de manera más directa entre la gente dedicada o interesada por el diseño. Las

posibilidades que ofrece la Red para compartir información de manera horizontal han propiciado la incorporación indirecta, y muchas veces invisible, de nuevos protagonistas a cualquier proyecto de diseño. En este sentido, actualmente la reutilización de ideas, material y trabajo ya desarrollado por otros constituye una parte fundamental en cualquier proceso de creación.

De manera que estas nuevas posibilidades obligan a repensar el papel del usuario y del diseñador, del proceso de diseño, y la gestión del conocimiento generado. Hoy en día, el diseñador debe centrarse en la búsqueda de metodologías incluyentes de Diseño, donde todos aportan y a todos se les escucha. Por esto, es necesaria la formación de nuevas competencias para los diseñadores que faciliten el Diseño colaborativo.

Igualmente, como sugiere Klimenko (2008), la creatividad se presenta como un reto para la educación del siglo XXI. Precisamente, Saturnino de la Torre (2006) afirma que “la creatividad es un bien social, una decisión y un reto de futuro. Por ello, formar en creatividad es apostar por un futuro de progreso”. Por tanto, se reclama la actitud creativa del docente, la creación y utilización de estrategias pedagógicas y didácticas en las aulas, el fomento de atmósferas creativas y la emergencia de la creatividad como un valor cultural.

Por consiguiente, la acción educativa de hoy requiere idear un modelo de trabajo que favorezca la apertura. Un modelo pedagógico que puede respaldar y orientar este proceso formativo, trabajando en la implementación de políticas y estrategias concretas para su fomento. Como hemos señalado anteriormente, fomentar una educación en pro de la creatividad requiere de una elaboración de pautas y estrategias metodológicas específicas.

4.1. Herramientas y experiencias participativas y colaborativas

Ahora, es perfectamente posible que cualquiera, sin una formación específica en Diseño, pueda crear su propio producto en casa. Existen numerosos sitios especializados en línea desarrollados para trabajar en base a principios participativos. Precisamente, algunas de las propuestas que se muestran a continuación están inspiradas en el enfoque socialdemócrata del siglo XXI, que aboga por la organización social como forma de lograr la igualdad.

Lo que demuestra cómo estas prácticas, llamadas comunitarias según la clasificación de Roig (2008: 498), son espacios abiertos de participación que se orientan de forma general a la creación y el mantenimiento de una comunidad de participantes, creando vínculos de identificación con la actividad.

Seguidamente, vamos a aproximarnos al conocimiento de estas experiencias participativas y colaborativas, mediante herramientas y trabajos en los que se ha seguido un enfoque de diseño participativo y colaborativo.

Por ejemplo, la mayoría de las aplicaciones Web 2.0 pueden ser definidas como aquellas que están constituidas por contenido generado por el usuario y que ofrecen oportunidades para la interacción entre los usuarios. De esta forma, la interacción se lleva a cabo, tal como expresa Jyri Engestrom (2007), en torno a un “objeto social”. En el caso de *Flickr*, el objeto social es la fotografía digital; para Amazon en un primer

momento fue el libro, y para *YouTube*, el vídeo. Estos objetos sociales son el foco del contenido generado por usuarios y de la interacción resultante que se lleva a cabo.

De esta manera, el contenido generado por el usuario, como en *YouTube* y las redes sociales tipo Facebook, permiten una mayor y más fluida participación social. Como sugiere Tim Berners-Lee (2005), quien ha trabajado en la construcción de la Web 2.0, en la Web como plataforma:

It's a new medium, it's a universal medium and it's not itself a medium which inherently makes people do good things, or bad things. It allows people to do what they want to do more efficiently. It allows people to exist in an information space which doesn't know geographical boundaries.²

De modo que, el creador de la Web, mantiene la esperanza en la Web 2.0 de unir a la gente de todo el planeta por medio de la comunicación entre los diferentes países, aunque también es realista y reconoce que todo esto depende de nosotros. Este fue el desafío de la Web 2.0, que desplazó a sus usuarios hasta el centro mismo del sistema con la proliferación de plataformas donde poder compartir herramientas y experiencias.

Por otro lado, frente a los crecientes recursos y las posibilidades que ofreció la Web 2.0, en torno a la cual se desarrollaron nuevas formas de creación y nuevas vías de consumo cultural y de distribución del conocimiento, surgieron nuevas experiencias creativas que, bajo el enfoque del “hágalo usted mismo” (DIY), ejemplifican las prácticas participativas más actuales.

Actualmente el “hágalo usted mismo” está inmerso en los medios de entretenimiento y expresión y producción, y la gente los utiliza en función de sus propias metas y satisfacciones personales. Esto permite que la gente pueda crear sus propios contenidos, por lo que las técnicas y los conocimientos que antes eran del dominio de los expertos están ahora al alcance de cualquiera. En este sentido, Chris Anderson (2010) aludió al término “Do It Yourself” en su artículo *In the next industrial revolution, atoms are the new bits*, para defender lo que él denomina “Hardware abierto”: la posibilidad de estudiar, copiar y reproducir libremente piezas industriales. Un tipo de actividad que también va ligada a la contribución colectiva de la que hablamos en nuestra investigación y a la que hemos hecho referencia al hablar del software libre. Un software de código abierto que ha potenciado la co-creación, contribuyendo al desarrollo y democratización de Internet, y que en la actualidad está dirigiendo su atención a la fabricación y desarrollo de nuevos “objetos libres”, como los denomina Anderson (2010).

El siguiente ejemplo sirve para mostrar cómo la creación colectiva afecta a la forma tradicional del cómic. Se trata del cómic colectivo *Cointel* (2000-2001) diseñado por Hannes Niepold y Hans Wastlhuber, un Net.Comic colaborativo en constante crecimiento, cuyo nombre está formado por “co” de cómic, cósmico y cooperativo e “intel” de inteligencia. A través de una website, y como un reflejo del cómic en la era de la reproducción digital, se les ofrece a los usuarios la posibilidad de participar en la

² Traducción propia: “Es un nuevo medio, un medio universal que permite a la gente realizar lo que quieren ejecutar de un modo más eficiente. Permite a las personas existir en un espacio de información que no conoce límites geográficos”.

elaboración de una historia gráfica. La pieza responde a una evolución constante, la última viñeta de las varias historias que se van desarrollando simultáneamente siempre está vacía. De esta forma, se invita al usuario a que las rellenen construyendo de esta forma las diferentes líneas argumentales. Cada una de estas aportaciones será objeto de votación por parte de los internautas, seleccionándose las más populares.

Otro ejemplo de diseño colaborativo es la edición especial Absolut Blank de Absolut Vodka, donde 20 artistas y diseñadores como Jeremy Fish, Sam Flores y Thomas Doyle, entre otros, colaboraron para crear botellas de edición limitada.

Hay que mencionar además Zozosuit, un sistema de cálculo para solicitar ropa a medida, creado por el empresario japonés Yusaku Maezawa, el fundador de Zozotown, la mayor plataforma de ropa en línea de Japón. Esta aplicación, disponible en dispositivos móviles, permite comprar ropa confeccionada a distancia, pero con las medidas exactas del usuario.

En cuanto a la aplicación de metodologías colectivas y participativas descritas anteriormente cabe destacar el trabajo realizado por el estudio Montera34. Sirva de ejemplo el desarrollo del Ecómetro, una herramienta de código abierto para la medición y lectura transversal de la ecología en el proceso de diseño, construcción y uso de los edificios, que cuantifica tanto los impactos sobre la Tierra, como sobre los ecosistemas y la salud humana. Esta herramienta de certificación libre, transparente y modificable, está abierta el proceso de diseño a toda la comunidad interesada. Con ella se pueden definir los criterios de evaluación de manera colectiva.

Por consiguiente, un proceso colaborativo y de código abierto permite flexibilidad en la ejecución, y proporciona versatilidad para adaptarse a las condiciones económicas y de tiempo concretas de un proyecto. La transparencia y los parámetros adecuados de valoración permiten al usuario ser una parte activa y consciente en la toma de decisiones, lo que hace que la responsabilidad se reparta.

Por lo que se refiere al diseño colaborativo del espacio público, Paisaje Transversal plantea una metodología específica tanto para evaluar la calidad del espacio público como para facilitar el diseño urbano. Con el fin de incidir sobre modelos metodológicos y herramientas que ayuden a la ciudadanía a adquirir mayor control sobre espacio público, a reconocer las problemáticas, demandar soluciones y promover un uso cívico y ambientalmente responsable del espacio común. Gracias a ello se podrá diseñar un espacio público que favorezca la transición hacia ciudades más sostenibles.

Dicho lo anterior, su propósito es convertir los espacios en lugares a través de procesos de co-diseño que atiendan a las necesidades de las personas, reduzcan los impactos ambientales y potencien la actividad pública. Para ello, se reclama la implicación política y ciudadana en su diseño, gestión y mantenimiento.

Así mismo, plantean una metodología específica para evaluar la calidad del espacio público y facilitar el diseño urbano, para que la ciudadanía piense individual y colectivamente sobre su espacio: La Triple Dimensión del espacio público y los procesos de co-diseño. Bajo esta perspectiva, tres sistemas, tres dimensiones del espacio público definen lo que denominan un lugar (Paisaje Transversal, 2018):

Accesibilidad y conectividad: atiende a la continuidad del espacio con su

entorno próximo, así como a su conexión con la ciudad y sus itinerarios interiores, desde la accesibilidad y seguridad.

Confort e imagen: asegura que el diseño urbano se adapte a las necesidades climáticas, ecológicas y medio ambientales, al tiempo que vela por integrar criterios paisajísticos y del imaginario cultural.

Uso y gestión: esta dimensión resuelve la convivencia de diferentes actividades, usuarios y relaciones, tanto físicamente sobre el espacio como a través de redes de gestión.

De la misma forma, Enorme Studio se caracteriza por su enfoque radical de la arquitectura, la ciudad y las personas. Diseñan y realizan dinámicas de participación en el dominio de la construcción de ciudades a través de su plataforma creativa *Ciudad Crea Ciudad* y la creación de *Identidades de Marca de Ciudadanía*. Su objetivo es fomentar formas alternativas de examinar los problemas urbanos y motivar la creación de una cultura ciudadana proactiva. De entre sus proyectos destaca el Urban Spa del Parque Urueta, una colonia Obrera de Chihuahua en México, y el Tandem en los Jardines del Arquitecto Ribera de Madrid. En ambos casos, se busca un objetivo social que, a través de una intervención creativa, invita a la participación ciudadana dentro de los procesos de transformación urbana.

Por último, el colectivo multidisciplinar español Todo X La Praxis (TXP), caracterizado por sus prácticas colaborativas, procesos de coproducción y modelos de gestión ciudadana, también trabaja en el contexto del diseño colaborativo y la construcción colectiva. Conviene destacar su metodología, ya que es un modelo a imitar en el desarrollo de proyectos bajo la premisa del diseño colaborativo. En su fase inicial, parten de un diagnóstico previo que les permite entender las claves, los códigos y las particularidades de cada proceso. A continuación, definen un contexto para el diseño colaborativo donde se diseña la propuesta en función de los intereses colectivos. Así, se definen contextos de construcción colectiva que determinan a su vez contextos de aprendizaje, ofreciendo una herramienta para la apropiación y empoderamiento ciudadano. Y, por último, concretan modelos de gestión que responden a las necesidades de cada caso, estableciendo protocolos para su uso y mantenimiento. Baste, como muestra de su metodología de trabajo, los tres proyectos siguientes:

- El Gimnasio el Risco (2017) en Las Palmas de Gran Canaria, donde se articula un proceso de construcción colectiva para desarrollar una estructura que posibilita el desarrollo de múltiples espacios de juego y actividades, mediante su resignificación.
- El Amos Acero (2015) en Madrid, donde bajo la premisa de trabajar con materiales reciclados habilitan un espacio para el desarrollo de actividades culturas para el barrio donde se inserta.
- El CallanBubble (2015) en Irlanda 2015, donde trabajan con la hibridación de técnicas y lenguajes que se despliegan para posibilitar una infraestructura que responda a la necesidad de la comunidad que lo soporta, generando un espacio relacional multiusos.

5. CONCLUSIONES

La contextualización del co-diseño nos ha permitido valorar como la evolución de la sociedad digital y los avances tecnológicos han influido en el campo del Diseño, modificando la función que ambas figuras, diseñador y usuario, adquieren al trabajar conjuntamente en el proceso de diseño. Es decir, se eleva y amplia la participación creadora del usuario, y la imagen del diseñador como creador exclusivo se difumina. Además, se plantea un trabajo colaborativo donde el proceso proyectual es abierto y participativo.

Por ello, el co-diseño supone una oportunidad para implicar a distintos perfiles en el desarrollo de un proyecto. Luego, su integración en el aula como un planteamiento metodológico innovador, permite formar a la nueva generación de diseñadores, desde la interdisciplinariedad, en el pensamiento creativo, la aplicación práctica y la resolución de problemas directamente relacionados con nuestra sociedad.

De esta manera, en la línea de la innovación social, nacen los FabLab y diversas redes de colaboración e intercambios de experiencias a nivel internacional, todos ellos con características comunes: son espacios experimentales donde las personas, los usuarios, se encuentran con los diseñadores y/u otros actores interesados y trabajan juntos para encontrar soluciones innovadoras a los problemas. Estos ejemplos son una muestra de cómo este enfoque del diseño hace frente a la complejidad de los problemas públicos.

Por lo tanto, el diseño como práctica social incorpora nuevas tipologías en un mundo en constante transformación. Vemos como lo que entendemos por diseño se hibrida con múltiples oficios y formas de pensamiento. No obstante, las parcelas del diseño aún están muy separadas y, por ello desde el ámbito académico se debe trabajar para derrumbar esas barreras y facilitar los procesos entre múltiples actores en la co-creación de conocimiento.

Por último, el mundo del diseño se ha ampliado y deben aplicarse nuevas metodologías centradas en el usuario como el *Design Thinking*. Metodologías participativas que nos sirvan como recurso pedagógico para usar en clase y aborden el diseño contemporáneo, invitando a nuestros alumnos a participar de estos cambios.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, C. (2010). "In the Next Industrial Revolution, Atoms Are the New Bits". *Magazine Wired*. <http://www.wired.com/magazine/2010/01/ff_newrevolution//> [Consulta: 10 de Junio de 2019].
- Bäck, A., Friedrich, P., Ropponen, T., Harju, A. y Hintikka, K. (2013). "From design participation to civic participation - participatory design of a social media service". *Int. J. of Social and Humanistic Computing*. 2. 51 - 67.
- Berners-Lee, T. (2005). "Berners-Lee on the read/write web". BBC NEWS: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/4132752.stm/>> [Consulta: 12 de Junio de 2019].

- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Ediciones Económicas.
- Björgvinsson, E., Ehn, P. y Hillgren, P-A. (2012). "Design Things and Design Thinking: Contemporary Participatory Design Challenges". *Design Issues*. 28. 101-116.
- Bratteteig, T., Bødker, K., Dittrich, Y., Mogensen, P.H. y Simonsen, J. (2012). "Organising principles and general guidelines for Participatory Design projects". *Routledge Handbook of Participatory Design*. 117.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Cuenca, L. (2014) *Internet como espacio de creación colectiva: Metamemoria, un ejemplo práctico*. Tesis doctoral. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- De la Torre, S. y Violant, V. (2006). *Comprender y evaluar la creatividad*, vol. 1. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Echevarría, J. (1999). *Los señores del Aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- Elejabetitia, J. (2018). *Coaching con Design Thinking: El proceso creativo para innovadores, transformadores y amantes del cambio*. UK: Next You.
- Frascara, J. (2015). "Diseño gráfico para la gente comunicación de masa y cambio social".
<https://www.academia.edu/7663147/Jorge_Frascara_Diseño_gráfico_para_la_gente_Comunicaciones_de_masa_y_cambio_social/> [Consulta: 10 de Junio de 2019].
- García, I. Noguera, I., y Cortada-Putjol, M. (2018). "Students' perspective on participation in co-design process of learning scenarios". *The Journal of Educational Innovation, Partnership and Change*.
- Gausa, M. (et al) (2001). Diccionario Metápolis de la arquitectura avanzada. Barcelona: Actar.
- Klimenko, O. (2008). "La creatividad como un desafío para la educación del siglo XXI". Educación y Educadores.
<<http://www.scielo.org.co/pdf/eded/v11n2/v11n2a12.pdf>> [Consulta: 13 de Junio de 2019].
- Lee, Y. (2006). "Design Participation Tactics: Redefining User Participation in Design", in proceedings". *The Design Research Society Wonderground Conference*, Lisbon, Portugal.
- Lévy, P. (2001). "Collective Intelligence: A Civilisation". Bell, C. (Trad.) *Crossings Electronic Journal of Art and Technology*. Junio, vol.1. Dublin: Trinity College.
<<http://crossings.tcd.ie/issues/1.1/Levy/>> [Consulta: 11 de Junio de 2019].
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta.
- Paisaje transversal. (2018). "La Triple Dimensión: una metodología para el diseño colaborativo del espacio público".
<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/892474/la-triple-dimension-una->>

metodología-para-el-diseno-colaborativo-del-espacio-publico/> [Consulta: 11 de Junio de 2019].

- Regil, L. (2001). *Interactividad: Construcción de la Mirada*. <<http://www.oocities.org/espanol/argenisboyer/art10.htm>> [Consulta: 9 de Junio de 2019].
- Rhodes, M.(2015). "The Bizarre, Bony-Looking Future of Algorithmic Design". *Wired* <<https://www.wired.com/2015/09/bizarre-bony-looking-future-algorithmic-design/>> [Consulta: 15 de Junio de 2019].
- Roig Telo, A. (2008). *Cap al cinema col.laboratiu: practiques culturals i formes de producció participatives*. Tesi doctoral, Barcelona: Doctorat en Societat de la Informació i el coneixement de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Roldan García, A. F. (2015). *El sentido social del co-diseño una aproximación conceptual*. Matices: Caldas, Colombia.
- Rush, M. (2002) *Nuevas Expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- Sanders, E. (2006). Design serving people, New languages for co-creation. *Cumulus Working Papers*. Publication Series G: University of Art and Design Helsinki, Copenhagen.
- Sanders, E. Y Stappers, P. (2008). *Co-creation and the new landscapes of design*. CoDesign: Taylor & Francis.
- Sanders, E. y Simons, G. (2009). A Social Vision for Value Co-creation in Design. *Open Source Business Resource*, December 2009: Value Co-Creation. <<http://www.osbr.ca/ojs/index.php/osbr/article/view/1012/973/>> [Consulta: 13 de Junio de 2019].
- Sanders, E. (2013). Perspectives on Design in Participation. En *Wer Gestaltet die Gestaltung? Praxis, Theorie und Geschichte des Partizipatorischen Designs*, Mareis, C., Held, M. and Joost, G. (Hg.), Verlag.
- Sanders, E. Y Jan Stappers, P. (2014). Probes, toolkits and prototypes: Three approaches to making in codesigning. *CoDesign*. doi: 10.1080/15710882.2014.888183.
- Vilchis Esquivel, L.C (2001). *Fenómeno de semiosis en los lenguajes gráficos no lineales*. Songel González, G. (Dir.) Universidad Politécnica de Valencia.
- Zurbrigge, C. y González Lago, M. (2015). "Co-creando valor público. Desafíos pendientes para América Latina". *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, volumen 10/número 30, 2015 pp. 143-171.

RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT Y SU QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUARTETO DE CUERDA (1956): UN EJEMPLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN LA ESPAÑA DE LOS 50

*Francisco José Fernández Vicedo
CSM “Óscar Esplá” Alicante*

Resum

El *Quintet en la per a clarinet i quartet de corda* de l'alicantí Rafael Rodríguez Albert (1902-1976) és sens dubte una obra original dins del marc més general del repertori espanyol, ni tan sols siga per allò infreqüent del gènere. Emmarcada en els corrents neoclassicistes de la primera meitat de segle XX, encara que composta en 1956, sota una perspectiva estètica de caràcter i ambició universalista, l'obra ha estat oblidada fins fa ben poc. El present treball pretén difondre-la posant en valor la seu qualitat intrínseca.

Paraules clau

Quintet en la; clarinet; quartet de corda; Espanya; Rafael Rodríguez Albert

Resumen

El *Quinteto en la para clarinete y cuarteto de cuerda* del alicantino Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) es sin duda alguna una obra original dentro del marco más general del repertorio español, siquiera sea por lo infrecuente del género. Enmarcada en las corrientes neoclasicistas de la primera mitad de siglo XX, aunque compuesta ya en 1956 bajo una perspectiva estética de carácter y ambición universalista, la obra se ha mantenido en el olvido hasta hace bien poco. El presente trabajo pretende difundirla poniendo en valor su calidad intrínseca.

Palabras clave

Quinteto en la; clarinete; cuarteto de cuerda; España; Rafael Rodríguez Albert

Abstract

The *Quintet in A for clarinet and string quartet* by the Alicante-born composer Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) is undoubtedly an original work within the more general framework of the Spanish repertoire, even if only for the infrequent of the genre. Belonging to the neo-classicist trends of the first half of the 20th century, although composed in 1956 under an aesthetic perspective of universal character and ambition, the work remained forgotten until very recently. The present work aims at its promotion highlighting its intrinsic quality.

Keywords

1. INTRODUCCIÓN

Como su propio título indica, el presente trabajo se centra en el estudio del *Quinteto en La menor para clarinete y cuerdas* de Rafael Rodríguez Albert. Se trata de una composición que ya de entrada podría ser considerada digna de mención incluso si se atiende únicamente a la propia especificidad de su plantilla instrumental. En este sentido, es evidente la escasa presencia de composiciones camerísticas similares destinadas al clarinete y cuarteto de cuerda en el marco histórico musical español. Además, el que su autor sea un compositor del prestigio del alicantino Rafael Rodríguez Albert, muy celebrado en su momento y con un importante corpus compositivo tanto de carácter general como específicamente camerístico, aumenta sin duda alguna el interés por dicha composición. Por otro lado, el presente artículo se incluye dentro de la misma orientación temática seguida por parte de la musicología española de las últimas décadas centrada en la recuperación y puesta en valor de la producción musical española debida a la denominada Generación del 27 o Generación de la República¹.

Dicho lo anterior, y ya desde un punto de vista estrictamente personal, la elección del tema del presente artículo no es ni casual ni gratuita. Por un lado, mi condición como clarinetista profesional en activo explica el interés por el repertorio propio del instrumento. De hecho, el presente trabajo forma parte de una más que extensa búsqueda acerca del repertorio español relativo a mi instrumento que se extiende ya desde la elaboración y presentación de mi tesis doctoral (Fernández Vicedo, 2010) y en la que no he dejado hasta el presente². Por otro, la relación obvia de Rafael Rodríguez Albert con Alicante, su ciudad de origen, y mi propia condición de alicantino de nacimiento, siendo esta la ciudad donde estudié y donde ejerzo la docencia en mi instrumento, son razones suficientes que justifican el planteamiento y elaboración del presente artículo.

Así, junto a una evidente intención divulgativa centrada en la propia figura del compositor y de su *Quinteto para clarinete y cuerdas*, probablemente la primera composición para esta agrupación instrumental creada por un autor español, el presente trabajo pretende mostrar siquiera sucintamente algunas de las complejas realidades sociales, históricas y musicales que se produjeron en la España de los 50 y que sin lugar a duda explican la propia génesis compositiva de la obra. Si bien existe

¹ Desde un punto de vista colectivo, se puede afirmar que este proceso de recuperación musicológica se inició con la publicación debida a Casares et al. (1987), en realidad un catálogo de la exposición titulada “La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca” celebrada en 1985. Posteriormente, la cuestión fue amplia y específicamente tratada por Suárez-Pajares (2002) y ya en fechas relativamente más recientes por Palacios (2008), Ferrer et al. (2009) y García et al. (2010). Por otro lado, son numerosos los estudios centrados específicamente en cada uno de los autores incluidos en la Generación de la República. Sin embargo, no es objetivo del presente trabajo referenciarlos de forma sistemática.

² Fruto de dicho proceso continuado de investigación es la aparición de numerosos artículos y monografías que se relacionan en la correspondiente bibliografía.

una grabación de la misma³, esta composición está a día de hoy inédita. No es extraño por tanto que sea relativamente desconocida por parte de la mayoría de los propios clarinetistas españoles. A nivel musicológico, su presencia se limita a su mención en varias de las fuentes bibliográficas que tratan de la figura del autor⁴, así como en diversos artículos en torno a la música española en los años 50 (Fernández Vicedo, 2013; Ídem, 2014), no existiendo estudio alguno específico en torno a la misma. En el presente trabajo esta composición será analizada desde un punto de vista histórico, crítico y estilístico. Para ello se han utilizado fuentes de muy diverso tipo, desde las dos únicas versiones manuscritas existentes de la partitura original, hasta las diversas aportaciones bibliográficas acerca del autor y su época debidas a la musicología española⁵, pasando por las numerosas, fundamentales e ineludibles fuentes hemerográficas digitalizadas de la época, especialmente las debidas a los diarios ABC, La Vanguardia y la revista musical Ritmo⁶, que aclararán muchas cuestiones específicas en torno a su composición, así como a las circunstancias de su estreno y recepción pública, y los intérpretes participantes en el mismo.

Comenzaremos con una breve semblanza vital del compositor, seguida de una explicación relativa al contexto histórico de la música española en la década de los 50 del pasado siglo (no olvidemos que, como se explicará más adelante, el propio quinteto fue compuesto en 1956) para finalizar con un estudio centrado en aquellos aspectos directamente relacionados con la propia obra.

2. RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT: semblanza vital

Nacido en Alicante el 6 de febrero de 1902, Rodríguez Albert quedó totalmente ciego desde su infancia⁷. Inició sus estudios musicales con su padre, inmerso en el ambiente popular propiciado por las numerosas bandas de música amateurs del momento. En este sentido, no hay que olvidar que las décadas en torno a 1900 registraron una gran actividad en cuanto a la creación de estas agrupaciones. De

3 *La Música de Cámara. Quintetos. En conmemoración del centenario del compositor Rafael Rodríguez Albert (1901-1979)*. (Rafael Albert, cl.; Sebastián Mariné, pno.; miembros del Quinteto Español). M. I. Projectes i edicions musicals, 2002.

4 Aunque la figura del compositor ya había sido tratada en vida de este en fuentes ya clásicas de referencia general como las debidas a Sopeña (1958), Valls (1962), Aguilar (1970), Fernández-Cid (1973) o Marco (1983), en las que el trabajo compositivo de Rodríguez Albert es citado de manera muy superficial y esquemática, la primera monografía específica de calado en torno a la figura del compositor se debió al musicólogo alicantino José María Vives (1987). Posteriormente han aparecido otras aportaciones como las debidas a García del Busto (1992), Palacios (2002), Ídem (2003), BNE (2003) o Palomares (2016).

5 Desde un punto de vista biográfico las fuentes bibliográficas principales para el establecimiento del estado de la cuestión inicial acerca de la figura del compositor tratado son las citadas en la nota al pie anterior, número 4. Desde un punto de vista musicológico más general, desde principios del siglo XXI otras numerosas monografías han venido a aumentar el conocimiento acerca de la música española de la época estudiada. Así, entre ellas se puede citar las debidas a Castillo et al. (2001), Aviñoa et al. (2002), Suárez-Pajares et al. (2005), Cabrera et al. (2010) o la más reciente de González et al. (2012).

6 Diario ABC <<http://hemeroteca.abc.es/avanzada.stm>> [Consulta: 27 de diciembre de 2019]; Diario La Vanguardia. <<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>> [Consulta: 27 de diciembre de 2019]; Revista Ritmo. <<https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/consulta/registro.do?id=1028803>> [Consulta: 27 de diciembre de 2019].

7 Este apartado biográfico está ampliamente basado en la información proporcionada por las monografías y artículos de Aguilar (1970), Vives (1988), Palacios (2002; 2003; 2006), BNE (2003) y Palomares (2016), ya citados anteriormente.

hecho, muchas de las corporaciones actualmente existentes, tienen sus raíces históricas en esos momentos (Fernández Vicedo, 2011; Gomis Corell, 2017). En 1917 el compositor se trasladó con su familia a Valencia, donde en 1922-23 finalizó sus estudios de piano y composición, además de cursar Filosofía y Letras y dos cursos de Derecho.

Su talento para la composición se hizo patente rápidamente. Ya en 1925 le fue concedida una Mención de Honor en el Concurso Nacional de Música por su *Colección de canciones* sobre versos de Heine. Al igual que muchos compositores españoles de la época, viajó en varias ocasiones a París (se han documentado viajes al menos en 1929, 1931 y 1937), donde conoció y se relacionó entre otros con Poulenc, Milhaud, Honegger y especialmente Ravel.

Su carrera estuvo dividida siempre entre su vocación como compositor, su actividad como docente en diversas instituciones de enseñanza para personas ciegas y el desempeño de diversos cargos en la ONCE tras la fundación de esta institución. Nunca pudo dedicarse a la composición de forma exclusiva, sin duda por las circunstancias sociales que le tocó vivir. Sin embargo, todas las trabas que encontró a lo largo de su vida no le impidieron el desarrollo de un interesante corpus compositivo. Componía por la noche, memorizando todo el material y dictándolo posteriormente a un copista que en muchas ocasiones era su propia mujer. Así, si bien en 1928 había compuesto ya su primera obra orquestal, *Cinco piezas para pequeña orquesta y piano*, la década de los 30 hasta el estallido de la Guerra Civil vio como desarrollaba principalmente una labor docente, a partir de 1931 como profesor honorario de Armonía y Piano en el Instituto Provincial de Ciegos de Alicante, y ya en 1935 como profesor interino de Solfeo y Piano en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid. Sería cesado en este puesto al finalizar la Guerra Civil, probablemente por sus simpatías republicanas. Con todo, y a pesar de las intensas y duras depuraciones que todos los cuerpos de funcionarios y docentes sufrieron al finalizar la guerra, con la creación de la ONCE en 1940 se le permitió desempeñar diversos cargos y funciones en la propia organización. Este hecho muestra probablemente su bajo perfil y escasa significación política real en tiempos de la República comparada con otros músicos de su generación. Así, por ejemplo, en 1940 fue nombrado secretario del delegado de la ONCE en Granada donde residió más de un lustro, y donde se casó y tuvo su única hija. En su época granadina crea algunas de sus obras para piano más interesantes, tales como *Homenaje a Falla* de 1944, reelaborada posteriormente en 1971, y *Preludios* de 1946. Nombrado Jefe del Negociado de Relaciones Exteriores de la ONCE en 1947, se trasladó definitivamente a Madrid, desarrollando una amplia variedad de funciones de gestión, musicales y docentes a lo largo de las décadas de 1950 y 60. Fue entonces cuando obtuvo por unanimidad la Cátedra de Estética e Historia de la Música en el Colegio Nacional de Ciegos en 1959, que propició la elaboración de su *Compendio de armonía, contrapunto y fuga* (inédito), y una *Historia abreviada de la música* que sirvió de texto docente durante muchos años en los estudios musicales de la propia ONCE.

Aunque su actividad creativa se extendió hasta poco tiempo antes de su muerte en 1979, algunos críticos consideran la década de 1950 como el céntit de su capacidad creativa. Este periodo coincide con la composición sucesiva de un interesante conjunto de obras principalmente de tipo camerístico. Así, en 1952 consigue su primer Premio Nacional de Música con su *Cuarteto en Re mayor*, para violín, viola, violonchelo y

RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT Y SU QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUERDAS (1956): UN EJEMPLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN LA ESPAÑA DE LOS 50

guitarra. De 1953 data su *Cuarteto para cuerda en Mi mayor*, finalista en el Concurso Internacional de Música de Cámara de Lieja. El *Cuarteto en Sol menor*, para instrumentos de arco y piano, escrito en 1955 le proporciona el accésit del premio de composición "Samuel Ros". En 1956 compone precisamente su *Quinteto en La menor*, para cuarteto de cuerda y clarinete, con el que gana este mismo premio. Ese mismo año de 1956 obtiene una Mención Honorífica en el Concurso Nacional de Teatro Infantil por la música escrita para la obra teatral *El Conde Sol*, de Carmen Conde.

Ya en 1961, con 59 años de edad, consigue de nuevo el Premio Nacional de Música, con su *Fantasía en tríptico sobre un drama de Lope* que no se estrenaría hasta años más tarde. En 1971 compondría también su *Quinteto en Re al estilo concertante*, seguido en 1973 de la obra *Horas y Caminos*, para banda de música, encargo del Instituto de Estudios Alicantinos e inspirada en la novela *Años y Leguas*, del también alicantino Gabriel Miró. En ese mismo año compone también la *Sonata del mar y del campo*, y tres años después, en 1976, ganaría su último galardón de relevancia nacional con *La Antequeruela*, tríptico para conjunto de cámara, guitarra, clave y soprano, basada en *La baladilla de los tres ríos* de Federico García Lorca y dedicada a Falla. A pesar del premio, la obra quedaría sin estrenar hasta 1990, dentro del Festival de Música y Danza de Granada. En 1979 la salud de Rodríguez Albert empeoró de forma notable, falleciendo el 15 de febrero en Madrid.

Junto a la influencia francesa en su música hay que citar una cierta referencia al universo musical falliano, por otro lado inevitable y común a todos los músicos españoles de su generación. En opinión de Tomás Marco (1989:182), la producción de Rodríguez Albert no solo bebe de la música del también alicantino, Óscar Esplá, sino que tiene la suficiente entidad para apartarse en numerosas ocasiones del modelo ofrecido por este. Otras influencias en su producción, por lo demás bastante comunes al resto de compositores de su generación, fueron en mayor o menor medida Stravinsky, Wagner, Debussy, Albéniz e incluso Hindemith.

Si bien no es objetivo del presente trabajo detallarlo, su catálogo es mucho más amplio del aquí reseñado; además de su producción orquestal y camerística abarca una importante colección de piezas para piano, música escénica, de carácter incidental y vocal entre otros muchos géneros.

LA MÚSICA ESPAÑOLA EN LA DÉCADA DE LOS 50

La producción compositiva en torno a la década de 1950 es considerada por muchos críticos como uno de los períodos compositivos más ricos en la producción de Rodríguez Albert. Como se ha señalado, es interesante apreciar la sucesión de obras en dicho período, todas merecedoras de algún tipo de galardón y todas con el mismo marchamo neoclásico. En aquellos momentos, era esta una estética un tanto superada en lo que al contexto europeo se refería, más propia de la década de los 30. Sin embargo, conservaba todavía una pujante vitalidad y vigencia absoluta en el panorama español de los años 40 y 50 (Pérez Zalduondo, 2012). De hecho, la irrupción a mediados de esta última década de las primeras composiciones debidas a algunos de los miembros más sobresalientes de la Generación del 51 no supuso una ruptura con el neoclasicismo heredado y predominante. Al contrario de lo que se defendió en su momento por parte de algunos sectores de la musicología española (Marco, 1989), aquel fenómeno significó en un primer momento una momentánea continuación estilística. Así lo confirma el análisis de algunas de las primeras

aportaciones compositivas de Carmelo Bernaola o Manuel Castillo, autores luego claramente alineados con las nuevas y variadas vanguardias que eclosionaron en España en el paso de los años 50 a la década de 1960⁸.

La realidad anteriormente reseñada hace reflexionar acerca de las características histórico-sociales propias de la España de aquel momento. Se impone la pregunta del por qué de la pervivencia tan pertinaz en el país de una estética ya ampliamente superada en el contexto europeo y occidental más general. La explicación, como muestra la musicóloga Pérez Zalduondo (2012), es compleja y ha de ser buscada en la propia historia y sociedad de la España del momento. Así, además del carácter profundamente conservador, inmóvilista y ultranacionalista inherente al régimen franquista, poco amigo de cualquier innovación y menos si era de procedencia extranjera, un primer elemento a tener muy en cuenta que explicaría la todavía pujante vitalidad en la España de los 50 de la estética neoclásica, muchas veces en la versión hispana representada por el neocasticismo, es precisamente el aislamiento internacional al que el país se vio abocado desde el final de la Guerra Civil hasta los primeros años 50, el período de la denominada autarquía. Sin duda alguna, esta situación dificultó la recepción en España de las nuevas corrientes vanguardistas predominantes en Europa tras la IIª Guerra Mundial.

Precisamente, los planteamientos autárquicos se vieron superados por la realidad de una nueva situación geopolítica propiciada por los intereses norteamericanos en Europa occidental, y la instalación de las bases militares estadounidenses en 1953 (Pardo, 2008). En el contexto de la denominada Guerra Fría, la búsqueda por parte del franquismo del reconocimiento internacional y del apoyo político y económico que hasta el momento le habían negado las democracias occidentales, se fundamentó en el intento de mostrar la imagen de una dictadura más “amable” y menos férrea, dicho esto siempre entre comillas. Herramienta básica en esta nueva orientación política fue la política cultural del régimen, volcada en la organización y promoción turística de importantes eventos culturales que todavía hoy siguen activos. En este sentido, podemos citar los Festivales Internacionales de Música de Santander y Granada, iniciados precisamente en 1952 (Pérez Zalduondo y Cabrera, 2014: 220). También se cuenta en este punto la visita y presencia intensiva en España de importantes personalidades culturales de carácter internacional claramente promocionada e impulsada desde el poder establecido. En lo que a nosotros nos interesa, la extensísima cobertura que la prensa de la época ofreció de las visitas a España de Paul Hindemith en diciembre de 1954⁹ como director de la Orquesta Nacional y de Igor Stravinsky en marzo de 1955¹⁰ es muy sintomática de esta nueva situación cultural. Junto a lo anterior, y por otro lado, cuando se estudian las fuentes primarias del momento, especialmente la prensa general y especializada, se detecta con facilidad la presencia intensiva de conjuntos musicales orquestales y especialmente camerísticos de talla internacional en gira por el país. Y ello no deja de ser sorprendente en un país como la España de los primeros 50 en el que el nivel de penuria económica era

8 En este sentido, ver por ejemplo el trío de cañas y el quinteto de viento debidos a Manuel Castillo, o las mismas obras debidas a Carmelo Bernaola todas ellas de mediados de la década de los 50 (Fernández Vicedo, 2018).

9 Fernández-Cid, A. (1954). “Paul Hindemith en Madrid” en ABC. Madrid. Sábado, 18 de diciembre, p. 13.

10 Sagardia, Á. (1955). “Ante la visita de Igor Stravinsky a Madrid” en ABC. Madrid. Lunes, 10 de marzo, pp. 15-16.

bastante considerable. Así, como ejemplos particulares, aunque existen muchos más, se pueden citar la repetida presencia en España del denominado Quinteto Francés, del mítico flautista Jean Pierre Rampal (en 1954, 1955 y 1956)¹¹, el Quinteto de Frankfurt (en enero de 1955)¹², el de Colonia (presente en Madrid y Sevilla en diciembre de 1955)¹³ u otras varias agrupaciones camerísticas.

Sin duda alguna, en una sociedad controlada hasta en sus más pequeñas expresiones por un régimen dictatorial como el franquista, la presencia de este tipo de manifestaciones culturales no era casual sino promovida por las propias autoridades. Ello se manifestaba también, en el ámbito que a nosotros nos preocupa, en la convocatoria y organización de importantes y numerosos premios de composición centrados especialmente en el género camerístico. Este hecho se observa con facilidad a lo largo del período de finales de los 40 y a lo largo de toda la década de los 50 en el Premio Nacional de Música, destinado en repetidas ocasiones específicamente a dicho género (Gan, 2014). También la convocatoria a partir de 1952 del Premio de Composición “Samuel Ros”, destinado en exclusiva a la composición de obras de género camerístico, muestra sin lugar a duda la intensa promoción por parte de las autoridades que dicho género experimentó en aquellas fechas (Fernández Vicedo, 2014). En este sentido, no es baladí hacer hincapié en que la dotación económica de dichos premios, 5000 pesetas de la época por ejemplo en lo que a las primeras convocatorias del premio “Samuel Ros” se refiere, el equivalente aproximado al sueldo de medio año de un profesor, era más que interesante para unos compositores obligados normalmente a desempeñar numerosas actividades simultáneas en su vida diaria para paliar la penuria material en la que estaba instalada la mayor parte de los españoles.

Es probable, y esta es una hipótesis más que plausible pero que necesitaría de comprobación efectiva a través de documentación específica, que el interés por parte de las autoridades culturales del régimen franquista en la promoción de la música de cámara en las décadas de posguerra inmediatas se hubiera debido a cuestiones de ahorro económico. Lógicamente se trataba de conjuntos musicales más reducidos y versátiles, fácilmente desplazables a lo largo de la geografía española.

EL QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUERDAS

Todo lo anterior, tanto lo referente a la figura de Rodríguez Albert como aquello más relacionado con el contexto histórico-musical español de la década de los cincuenta sirve para establecer un claro marco histórico-sociológico de referencia relativo al propio *Quinteto para clarinete y cuerda en La*, máxime si se tiene en cuenta que la misma fue merecedora del Premio “Samuel Ros” en 1956. Compuesta ese mismo año,

11 Algunas fuentes también lo denominaban “Quinteto de viento de París”. Se puede rastrear sus actuaciones en España ya en 1949 (Anónimo. -1949-. “Nota informativa” en *La Vanguardia*. Barcelona. Sábado, 12 de noviembre, p. 13) y a lo largo de los años 1954, 1955 y 1956. Ver Fernández-Cid, A. (1954). “Crítica musical” en ABC. Madrid. Jueves, 25 de febrero, p. 27; *ídem*. Domingo, 27 de junio, p. 67 (actuación en Granada), *ídem*. (1955). “Crítica musical” en ABC. Madrid. Viernes, 11 de marzo, p. 45 y Anónimo. (1956) “V Festival Internacional de Santander” en ABC. Madrid. Domingo, 22 de julio, p. 51.

12 Fernández-Cid, A. 1955. “Actuación del «Quinteto de viento de Francfort»” en ABC. Madrid. Jueves, 20 de enero, pp. 34-35.

13 Anónimo. (1955). “Cantar y Tañer. Quinteto de Viento de Colonia” en ABC. Madrid. Sábado, 10 de diciembre, p. 59; Almadox, N. (1955). “Noticias Musicales. Quinteto de viento de Colonia” en ABC. Sevilla. Jueves, 22 de diciembre, p. 4.

se trata de una obra actualmente inédita, cuyas fuentes manuscritas se conservan en varias localizaciones. La primera, la fuente primaria principal al ser probablemente la más cercana al propio compositor, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, dentro del legado del mismo Rodríguez Albert (BNE. Sign. M.Ralbert/5). Una segunda fuente manuscrita, presumiblemente copia de la anterior, se conserva en la Biblioteca de Compositores Valencianos, sita en la ciudad de Valencia (Biblioteca Musical de Compositores Valencianos. Sign. M/693). Por su parte, y como ya se reseñó inicialmente, existe una grabación realizada en el año 2002 debida al clarinetista valenciano Rafael Albert junto con miembros del Quinteto Español (ver nota al pie nº 3).

Como el propio compositor indica (Vives, 1987), el origen directo de la obra hay que buscarlo en la quinta convocatoria anual del Concurso de Composición “Samuel Ros” correspondiente a la anualidad 1955-56. Sin duda alguna, las sucesivas convocatorias de este concurso fueron un evento musical de gran significación en su época. A lo largo de sus once años de existencia, entre 1952 y 1962, aportó al repertorio camerístico español un buen número de composiciones de indudable calidad, cuanto menos muy representativas de aquella época (Fernández Vicedo, 2014). Así, su primera edición había sido convocada en junio de 1951, solicitando de los participantes la composición de un cuarteto de cuerda. En reseña de prensa aparecida en el diario *ABC* del miércoles 27 de junio de ese año se informaba de las condiciones del concurso y de su futura resolución en el siguiente año, 1952, de los organizadores y mecenas, de la cuantía económica del premio, la plantilla instrumental requerida y otros aspectos referidos a la organización y convocatorias en años sucesivos:

“PREMIO SAMUEL ROS PARA MÚSICA DE CÁMARA.

La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara, por iniciativa y donación de doña Vicenta Ros de Blanco Soler ha instituido el Premio Samuel Ros, destinado a galardonar, mediante concurso, una obra de música de cámara. Podrán concurrir, con obras no estrenadas, los músicos españoles, noveles o consagrados.

El premio, consistente en 5000 pesetas y un diploma, será indivisible y se dedicará cada año a indeterminado tipo de composición.

La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara nombrará cada año el jurado que haya de fallar el concurso y podrá declararlo desierto. En tal caso, al año siguiente se convocará concurso para dos tipos de composición, otorgándose un Premio Samuel Ros a la obra más meritoria de cada clase.

Aquellas obras que, aun no siendo premiadas, merezcan ser conocidas, a juicio del Jurado, serán estrenadas en los conciertos que la Sociedad celebra después de fallado el concurso y galardonadas con mención honorífica. [...]

El plazo de admisión de obras será de 1 de enero de 1952 a 31 del mismo mes a las doce horas, y el fallo del concurso y el estreno de la obra premiada se verificarán dentro del mes de mayo siguiente”¹⁴.

En dicha convocatoria inicial el primer premio se concedió al compositor catalán Xavier Montsalvatge por su *Cuarteto Indiano*, en el marco de un acto en el que la denominada en la época Agrupación Nacional de Cámara, formada por los músicos Antón, García, Meroño y Casaux, interpretó la propia composición junto a obras de

14 Anónimo (1951). “Premio Samuel Ros de Música de Cámara” en *ABC*. Madrid. Miércoles, 27 de junio, p. 15.

Mozart y Dvorak¹⁵. Las siguientes convocatorias hasta 1956 se centraron en la composición de un quinteto, un trío y un cuarteto con piano sucesivamente, resultando vencedores Conrado del Campo, Gerardo Gombau y Manuel Moreno Buendía respectiva y sucesivamente. Precisamente en la última de estas convocatorias, la de 1955, resultaría premiado con un accésit el propio Rafael Rodríguez Albert junto con el compositor santanderino Arturo Dúo Vital (Fernández Vicedo, 2014).

La convocatoria a resolver en 1956 se centró en su caso en la composición de un quinteto para clarinete y cuerda. Así, la reseña de la concesión de los premios de la anualidad anterior, publicitada en junio de 1955, informaba de la convocatoria que se resolvía en 1956 detallando explícitamente la exigencia de dicha formación instrumental¹⁶. Podría parecer extraña la inclusión de un instrumento de viento en la pauta sucesiva de un repertorio que durante cuatro convocatorias seguidas parecía haber seguido la preferencia por los instrumentos de cuerda y del piano como medio donde desarrollar el idioma camerístico. Sin embargo, un hecho parecido se venía registrando simultáneamente con la convocatoria del Concurso Nacional de Música. Desde finales de los 40 predominaba en él la exigencia de composición de música orquestal con solistas o la camerística, principalmente con la participación de instrumentos de cuerda y el piano (Gan, 2014). De nuevo, el análisis de las fuentes primarias actualmente disponibles, especialmente las reseñas y críticas en prensa de la actividad concertística de la época, permite reconstruir la realidad del momento. Y es que la recepción de dos obras cumbre de la literatura camerística universal como son el *Quinteto en La mayor* de Mozart y especialmente el *Quinteto en Si menor* de Brahms para clarinete y cuerdas, sin lugar a duda modelos ineludibles para cualquier nueva composición del mismo género, estuvieron relativamente presentes tanto en el Madrid como en la Barcelona de los años 40 y 50¹⁷. No es de extrañar, por tanto, que al calor de la popularidad de dichas composiciones los responsables de la

15 Alfonso, J. (1952). "Estreno del «Cuarteto Indiano» de Montsalvatge" en *ABC*. Madrid. Miércoles 7 de mayo, p. 22.

16 Anónimo. (1955). "Premio «Samuel Ros»" en *ABC*. Madrid. Viernes 17 de junio, pp. 59-60; Anónimo. (1 de junio de 1955). "Premio «Samuel Ros»" en *Ritmo: revista musical ilustrada*. Madrid. 25, 270, p. 21.

17 Tras acabar la Guerra Civil se documentan en Barcelona diversas interpretaciones de ambos quintetos para clarinete y cuerdas. Así, en octubre de 1941 se ha localizado la interpretación de ambos quintetos por el clarinetista Julián Menéndez y el Cuarteto "Poltronieri" (*La Vanguardia Española*. Madrid. Viernes 10 de octubre, p. 5). Al año siguiente, se puede citar su interpretación el viernes 12 de junio y el 10 de julio, en este caso a cargo del Cuarteto Labor-Artis y el clarinetista José González (*La Vanguardia Española*. Barcelona. Sábado 13 de junio de 1942, p. 7). También en Barcelona, pero ya en febrero de 1955, se puede citar la interpretación nuevamente del quinteto de J. Brahms junto con obras de Montsalvatge (entre ellas el "Cuarteto Indiano", Premio "Samuel Ros" en la primera edición del concurso en 1952) a cargo de la Agrupación de Cámara de Barcelona (*La Vanguardia Española*. Barcelona. Viernes 11 de febrero, p. 16; *La Vanguardia Española*. Barcelona. Viernes, 4 de marzo, p. 21). Por su parte, en Madrid se puede citar la interpretación ofrecida por Leocadio Parras y el Cuarteto Clásico en diciembre de 1950 (Sainz de la Maza, R. -1950- "Informaciones, noticias y crítica de los recitales y conciertos de una semana" en *ABC*. Madrid. Jueves 28 de diciembre, pp. 25-26). También la realizada por los miembros de la Agrupación de Cámara de la Filarmónica de Berlín, con la interpretación de ambos quintetos a mediados de noviembre de 1955 (Fernández-Cid, A. -1955-. "La Agrupación de Cámara de la Filarmónica berlinesa" en *ABC*. Madrid. Miércoles, 23 de noviembre, p. 56). La popularidad del quinteto de Brahms en aquellos momentos sin duda se veía reflejada en su inclusión en el repertorio interpretado dentro del V Festival internacional de Música y Danza de Granada (Fernández-Cid, A. -1956-. "Granada y su quinto festival internacional de Música y Danza" en *La Vanguardia Española*. Barcelona. Viernes 29 de junio, p. 18).

convocatoria del Premio “Samuel Ros” pensaran en dicha formación camerística, para aportar así al repertorio español ejemplos de composiciones debidas ya a autores nacionales.

Por otro lado, sería el clarinetista Leocadio Parras, solista de la ONE en aquellos momentos, el encargado de estrenar el propio *Quinteto en la* de Rodríguez Albert junto con la ya citada Agrupación Nacional de Cámara. El evento tuvo lugar en un concierto que se celebró el domingo 2 de diciembre de 1956 y del que se conserva la siguiente crítica periodística de Antonio Iglesias, fechada el miércoles día 5 siguiente:

“LOS CONCIERTOS DEL DOMINGO. Agrupación Nacional de Cámara. La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara celebró en el Instituto Nacional de Previsión su concierto extraordinario anual, para darnos a conocer la obra galardonada con el Premio Samuel Ros 1956, concedido por unanimidad a Rafael Rodríguez Albert, compositor de tan reconocido prestigio por su «Quinteto en la menor», para clarinete e instrumentos de arco. Con esta obra, Rodríguez Albert se nos muestra entregado por completo al movimiento musical cultivado por tanto compositor de nuestro tiempo de no importa que latitud; un movimiento en el que la técnica es primordial para el compositor y en el que, entre tantas otras particularidades más, tratan de extinguirse todos los nacionalismos; un movimiento en fin, que yo me atrevo a calificar de modernista en el más exacto sentido del vocablo. Obra cabalmente construida en sus dos tiempos extremos, un tanto divagatoria en el «Andante» y que alcanza su mejor momento en la corta coda del suelto y gracioso «Scherzo». Fue muy bien interpretada por Antón, García, Meroño y Vivó, con la colaboración, asimismo excelente, del clarinetista Leocadio Parras”¹⁸.

Precisamente, en los ambientes musicales españoles de la época la popularidad del citado Leocadio Parras debió ser muy grande en la época. Solista de la Orquesta Nacional de España desde enero de 1946¹⁹, fue también profesor del Real Conservatorio de Madrid²⁰, desempeñando ambos puestos hasta su muerte, acaecida el 18 de enero de 1973²¹.

Si bien el *Quinteto en la* fue el vencedor absoluto de la citada convocatoria de 1956, no fue la única composición en presentarse. El prestigio que el Premio “Samuel Ros” proyectaba en la época estimuló la creación de otras varias composiciones por parte de diversos autores y que, efectivamente fueron presentadas a concurso. Así, obtuvieron accésits un quinteto del entonces jovencísimo Luis de Pablo, muy reconocido luego por su imbricación con las músicas de vanguardia, así como otra aportación del músico catalán actualmente desconocido Antonio Altissent (Fernández Vicedo, 2014). Además, se ha podido confirmar la existencia de otro quinteto para clarinete y cuerdas debido al compositor Victorino Echeverría, el cual fue presumiblemente fruto de su participación en el mismo concurso “Samuel Ros” de 1956. Bajo el título de *Música para Muñecos de Trapo*, si bien no fue merecedor de

18 Iglesias, A. (1956). “Los conciertos del domingo” en ABC. Madrid. Miércoles, 5 de diciembre, p. 55.

19 España. Orden de 21 de diciembre de 1945 por la que se nombran varios profesores de la Orquesta Nacional, en virtud de concurso-oposición. BOE, 6 de enero de 1946, núm. 6, p. 217).

20 España. Orden de 31 de julio de 1958 por la que se nombra en virtud de concurso-oposición Profesor especial de “Clarinet” del Real Conservatorio de Música de Madrid a don Leocadio Parras Collado. BOE, 31 de julio de 1958, núm. 214, p. 7886.

21 Ver esquela en la página 101 del diario ABC de Madrid del viernes 19 de febrero de 1973.

premio alguno, sí fue lo suficientemente interesante para ser estrenado por la propia Agrupación Nacional de Cámara en un concierto posterior que tuvo lugar a finales de noviembre de 1959, según reseña del crítico Antonio Fernández-Cid,

“[...] En el ciclo de la Agrupación Nacional, para la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara –una de las más importantes, por continuidad, de las madrileñas-, se estrenó la «Música para muñecos de trapo», de Victorino Echevarría. El autor se produce con soltura y acierto singular en una serie de números en que se liga el timbre del clarinete al cuarteto de cuerda. La obra podría tener una felicísima utilización, con muy fácil arreglo, en el mundo peculiar del «ballet». Fue muy aplaudida, como sus intérpretes, Leocadio Parras, Antón, García, Meroño, y Vivó”²².

Quizás atendiendo a la sugerencia del crítico, esta obra finalmente sería reescrita por Echeverría para orquesta sinfónica, y como tal se interpretó en numerosas ocasiones a lo largo de la década de 1960-70 por la Orquesta de Radio-Televisión Española.

BREVE ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO

Constituido por cuatro movimientos, bajo las indicaciones de *Assai mosso deciso*, *Andante expressivo*, *Allegretto poco mosso ma scherzando* y *Allegro alla burlesca*, la obra sigue el modelo estructural propio de la tradición clásico-romántica. Este hecho, además de la evidencia de que se trata predominantemente de una música de corte tonal, aunque con un elevado nivel de disonancia, junto con otras consideraciones técnicas fruto del análisis formal de la composición que se concretarán más adelante, define la composición en los parámetros del neoclasicismo del siglo XX de carácter universalista, dentro de lo que diversos investigadores y musicólogos han venido en llamar la estética de los “retornos”. Ampliamente estudiada en el contexto estético-musical español por la investigadora Ruth Piquer (2010), en este caso no se trata tanto de un retorno al universo musical *scarlattiano*, iniciado con el *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla y luego presente estéticamente en muchas obras de numerosos compositores españoles de la época, sino que apunta específicamente hacia el uso de técnicas contrapuntísticas heredadas del barroco y, como se ha comentado ya, hacia una estructuración formal deudora del estilo de los grandes clásicos de finales del siglo XVIII. Señala también esta musicóloga elementos estéticos claves en la música neoclásica española del siglo XX, algunos compartidos con la corriente estética homónima de alcance internacional, como por ejemplo la búsqueda de un arte objetivo frente a la subjetividad heredada del romanticismo, junto a otros específicos o más claramente predominantes en el caso español, como son la exigencia de pureza y depuración en la propia composición, un acercamiento de carácter intelectualista a la misma, y un carácter indudablemente universalista, exento de la influencia folclórica o regional, más relacionada con un nacionalismo heredero del romanticismo.

Así, si bien la ya señalada presencia de un elevado nivel de disonancia en esta composición puede ser considerada característica de la época de transición que la vio nacer, su filiación universalista se percibe, en opinión de quien esto escribe, así como en la de otros investigadores (Vives, 1987, pp. 96-97), en la ausencia no sólo del

22 Fernández-Cid, A. (1959). “Sobre tres conciertos recientes” en ABC. Madrid. Miércoles 2 de diciembre, p. 61.

elemento regional o folclórico, el levantinismo al que se ha asociado tradicionalmente a numerosos compositores de la órbita geográfica valenciana (Marco, 1989), sino también en la falta de referencias a la tradición española más amplia, ni nacionalista ni tampoco de tipo casticista.

En un momento clave para la evolución de la música española tal y como fue la década de los cincuenta (Fernández Vicedo, 2013), considerada por algunos como una ruptura hacia los lenguajes de vanguardia (Marco, 1989), por otros como una transición hacia aquellos, es importante señalar que las características estéticas principales del *Quinteto en la* objeto de estudio del presente trabajo ya fueron señaladas por varios críticos a la fecha de su estreno. Así, por ejemplo, según el crítico Enrique Franco en reseña aparecida en el diario *Arriba* del 7 de diciembre de 1956:

“Nuevamente Rafael Rodríguez Albert, el fino compositor alicantino ha sido laureado, esta vez con el Premio «Samuel Ros» [...] Las bases tonales, aún respetadas, dejan vuelo a una gran libertad de escritura. Se huye de todo resto de nacionalismo y se aborda con ambición una suerte de forma compromiso en tres tiempos, en los que se refunden los cuatro tradicionales. La página toda acusa los rasgos de una personalidad con perfiles propios, manifestada en no pocos hallazgos. La versión de Leocadio Parras, Antón, García, Meroño y Vivó fue clara y convincente”²³.

Muy similar fue la crítica realizada por José María Franco en el diario madrileño *Ya* también en diciembre de ese mismo año:

“Rafael Rodríguez Albert obtuvo el pasado año accésit en este concurso y cuenta en su historial con varios premios nacionales y extranjeros. Su nombre es conocido en el mundo musical y sus composiciones ya han sido escuchadas y aplaudidas por diversos públicos. En el Quinteto en la menor para clarinete y cuarteto de cuerda se aprecia la inquietud por encontrar caminos nuevos de expresión, arrancando de una cierta base, para mí muy corta, de tonalidad [...] Lo más acertado es el Allegretto, con las alternativas del tema en clarinete y violín, rítmicamente gracioso. El público aplaudió mucho al autor y a los intérpretes”²⁴.

Dichas características se confirman fácilmente de forma analítica. De esta manera, el uso intensivo de artificios contrapuntísticos (ver ejemplo 1, cc. 5 a 7; canon a distancia de un intervalo de 4^a entre los violines y la viola y el chelo) o los desplazamientos rítmicos de una misma célula temática (ver la célula temática inicial en el c.1 de los violines, desplazada a distancia de una corchea en el c.5 en los mismos instrumentos) no dejan de estar presentes a lo largo de toda la obra. Sin duda alguna, ambos son fruto de una concepción del proceso compositivo deudora no tanto de la simple inspiración melódica y si más de una labor constructiva de carácter claramente intelectual.

23 Citado en Vives (1987, pp. 97-98).

24 Ibídем (p. 97)

RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT Y SU QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUERDAS
 (1956): UN EJEMPLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN LA ESPAÑA DE LOS 50

Assai, mosso deciso (♩=108)

Ejemplo 1.

Rodríguez Albert, *Quinteto en la*
 (1r movimiento. cc. 1-7. Procedimientos contrapuntísticos).

Por su parte, procedimientos técnicos como los reiterados por parte de Rodríguez Albert en el despliegue de lo que se puede interpretar como un cierto desarrollo temático (por ejemplo, los cc. 6 y 7 en los violines no dejan de ser un desarrollo de lo presentado en la tercera negra del compás inicial) tuvieron probablemente para él mismo una significación estética *per sé* al poner en contacto su propia composición con la tradición más clásica del género. No en vano, el propio desarrollo temático se encuentra en la más íntima esencia del desarrollo del estilo clásico en lo que se refiere al género del cuarteto de cuerda tal y como lo concibieron en sus orígenes los propios Haydn y Mozart (Rice, 2019, pp. 242-248).

Por otra parte, la escritura es muy variada y refinada. Desde un punto de vista técnico-instrumental, hay que resaltar el uso de recursos muy idiomáticos en los instrumentos de cuerda, como el *pizzicato* (ver ejemplo 2 y 3), sonidos armónicos (ejemplo 3), uso de la sordina (ejemplo 3), dobles cuerdas, así como presencia de efectos como el *col legno* (ejemplo 4), *sul tasto* (ejemplo 5) o *portamentos* entre sonidos (ejemplo 6). Precisamente el último de los movimientos, *Allegro alla burlesca*, es especialmente rico en este tipo de recursos tímbricos, que se relacionan sin lugar a duda con su carácter burlesco propiamente dicho. Esta característica, el humor, la

burla, es también propia y casi central en el neoclasicismo del siglo XX, tanto a nivel español como internacional (Piquer, 2010, pp. 255-264).



Ejemplo 2.
Rodríguez Albert, *Quinteto en la*
(1r movimiento. c. 67. Uso del *pizzicato* en la cuerda).

Por su parte, la interacción del clarinete con el grupo de cuerda, y de estos instrumentos entre ellos mismos, se puede considerar en términos generales como camerísticamente muy integrada. Lejos de responder a un modelo concertante en el que el grupo de cuerda asume un rol de acompañante respecto al clarinete solista, se trata más bien de una música de carácter esencialmente dialogada. Así, el neoclasicismo al que se alude repetidamente no lo es sólo como un planteamiento referido al tipo de plantilla instrumental confirmada de forma muy amplia por la práctica de la tradición clásico-romántica, sino también al diálogo establecido por los instrumentos y al intercambio sistemático de material temático que se produce entre ellos.

Ejemplo 3.
Rodríguez Albert, *Quinteto en la*
(1r movimiento. c. 78 y ss. Uso del *pizzicato*, sordina y armónicos en la cuerda).

RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT Y SU QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUERDAS
 (1956): UN EJEMPLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN LA ESPAÑA DE LOS 50

Ejemplo 4.
 Rodriguez Albert, *Quinteto en la*
 (4º movimiento. cc. 418-419. Uso del *col legno* en la cuerda).

Ejemplo 5.
 Rodriguez Albert, *Quinteto en la*
 (4º movimiento. c. 491 y ss. Uso del *sul tasto* en la cuerda).

Ejemplo 6.
 Rodriguez Albert, *Quinteto en la*
 (4º movimiento. c. 537 y ss. Uso de portamentos en la cuerda).

CONCLUSIONES

Se puede afirmar que la composición responde directamente a toda una serie de condicionamientos políticos y sociales muy propios de su época. Como la inmensa mayoría de obras de su momento histórico no ha entrado a formar parte del corpus de repertorio español estándar más reconocido. De hecho, tras su estreno inicial se mantuvo sin ser interpretada más de cuarenta años. Sin embargo, especialmente en lo que se refiere al repertorio clarinetístico español, pero también dentro del contexto más general de la música española del siglo XX, se trata de una composición que reúne los suficientes méritos para establecerse firmemente como uno de los pilares determinantes del repertorio mismo, siquiera como ejemplo estético de aquellas músicas que vieron la luz en período de transición estética. Sin lugar a duda alguna, la composición debería ser editada para favorecer así su difusión y conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Gómez, Juan de Dios. *Historia de la Música en la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos- Diputación de Alicante, 1970. pp. 593-597.
- Aviñoa, Xosé et al. (2002). *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear. De la postguerra als nostres dies*. Vol. 5. Barcelona: Edicions 62.
- BNE. (Lozano Martínez, Isabel y Soto de Lanuza, José María). *Rafael Rodríguez Albert: archivo personal, inventario*. Madrid: BNE, 2003.
- Cabrera, María Isabel et al. (2010). *Cruces de Caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Castillo, José et al. (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. 2 vols. Granada: Universidad.
- Fernández-Cid, Antonio. (1973). *La Música Española en el Siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March.
- Fernández Vicedo, Francisco José. (2010). *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX*. Tesis. Granada: Universidad de Granada.
- Fernández Vicedo, Francisco José. (2011). “Las agrupaciones bandísticas en el contexto musical español del siglo XIX” en *Música i Poble. La revista de la música valenciana*, 165, pp. 42-45.
- Fernández Vicedo, Francisco José. (2018). “El Divertimento (1954) y el Quinteto (1955) de Manuel Castillo en el marco de la música de cámara española para instrumentos de viento en la década de 1950: referencias y relaciones con el contexto musical español” en *Música en Sevilla en el Siglo XX*, Miguel López Fernández. Granada: Libargo.
- Fernández Vicedo, Francisco José. (2014). “La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición «Samuel Ros» como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas” en *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Massimo Sala. Turnhout: Brepols, pp. 265-288.

RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT Y SU QUINTETO EN LA PARA CLARINETE Y CUERDAS
(1956): UN EJEMPLO DE MÚSICA DE CÁMARA EN LA ESPAÑA DE LOS 50

- Fernández Vicedo, Francisco José. (2013). "Spanish Music and Wind Instruments: Stylistic Changes in Chamber Music for Clarinet (1950-1965)" en *Music and Francoism*, Gemma Pérez, et al. Turnhout: Brepols, pp. 401-426.
- Ferrer, María Nagore et al. (eds.). *Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.
- Gan Quesada, G. (2014). "El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): Un breve aproximación" en *La música acallada. Liber amicorum José María Laborda*. Matilde Olarte y Paulino Capdepón, eds. Salamanca: Amarú Ediciones, pp. 149-161.
- García del Busto, José Luis (1992). "La música del siglo XX anterior a la guerra civil" en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, G. Badenes Masó et al. Valencia: Editorial Prensa Alicantina, S.A. pp. 368-370.
- García Gallardo, Cristóbal et al. (coords.). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- Gomis Corell, Joan Carles. (2017). "El problema de la enseñanza: el asociacionismo burgués y el deseo de instrucción en el origen de las bandas de música valencianas" en *Archivo de Arte Valenciano*, 98, pp. 271-284.
- González, Alberto. (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Marco, Tomás. (1989). *Historia de la música española. El siglo XX*. Vol. 6. Pedro López de Osaba (dir.). Madrid: Alianza.
- Palacios, María. (2003). *Rafael Rodríguez Albert: canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- Palacios, María. (2006). "Rodríguez Albert, Rafael" en *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol. 2. Emilio Casares et al. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, pp. 358-361.
- Palacios, María. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la Dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Palacios, María. (2002). "Rodríguez Albert, Rafael" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Emilio Casares et al. Madrid: SGAE, pp. 280-282.
- Palomares Atienza, María Eugenia. (2016). *La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Pardo Sanz, R. (2008). "La salida del aislamiento: la década de los cincuenta" en *La España de los cincuenta*. Abdón Mateos, ed. Madrid: Eneida, pp. 109-136.
- Pérez Zalduondo, Gemma. (2012). "II. De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956" en *Historia de la Música en España e Hispano-América. La música en España en el siglo XX*. Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica. pp. 101-168.
- Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, M. I. (2014). "Voices, Strategies and Practices of Propaganda: Music and Artistic Culture at the Service of the State during Francoism" en *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Massimo Sala. Turnhout: Brepols, pp. 207-224.
- Piquer Sanclemente, Ruth. (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J.

- Rice, John. (2019). *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Akal.
- Sopeña, Federico. (1958). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Suárez-Pajares, Javier *et al.* (2002). *Música española entre dos guerras*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Suárez-Pajares, Javier *et al.* (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Sitem-Glares.
- Valls Gorina, Manuel. (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Barcelona: Revista de Occidente.
- Vives Ramiro, José María. (1987). *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Asociación de compositores sinfónicos españoles.

Diego Ortiz y Giorgione: Dos maestros superpuestos en *Las Bodas de Caná* del Veronés

Manuel Lafarga Marqués¹
Penélope Sanz. Vicente Llimerà

Resum.

El mestre de capella de la Cort Virreinal de Nàpols a mitjans del segle XVI, un violagambiste famos d' oritge espanyol anomenat Diego Ortiz, apareix retractat junt a l' oïda de Paolo Caliari el Veronés al seu famos quadre *Les Bodes de Caná*, un encàrreg de la Orde Benedictina de San Giorgio Maggiore de Venecia en 1563. Ambdos, l' autor i el seu convidat music, toquen violes *da gamba* "tenors", però, la del mestre napolità és un model intermedi entre el tenor de Paolo Caliari i el registre baix de Tiziano. Malgrat que el quadre estigué dedicat en oritge a Giorgio de Castelfranco, mes conegut com a Giorgione, fou finalment Diego Ortiz qui va acabar representat al seu lloc poc de temps abans de la finalització de l' obra.

Paraules clau. Diego Ortiz, Paolo Caliari, Giorgione, viola *da gamba*, *Les Bodes de Caná*

Resumen.

El maestro de capilla de la Corte Virreinal de Nápoles a mediados del siglo XVI, un violagambista famoso de origen español y de nombre Diego Ortiz, aparece retratado junto al oído de Paolo Caliari el Veronés en su famoso lienzo *Las Bodas de Caná*, un encargo de la Orden Benedictina de San Giorgio Maggiore de Venecia en 1563. Ambos, el autor y su invitado músico, tocan violas *da gamba* "tenor", si bien la del maestro napolitano es un modelo intermedio entre el tenor de Paolo Caliari y el registro bajo de Tiziano. Pese a que el cuadro estuvo dedicado en origen a Giorgio de Castelfranco, más conocido como Giorgione, finalmente fue Diego Ortiz quien acabó representado en su lugar poco antes de la finalización de la obra.

Palabras clave. Diego Ortiz, Paolo Caliari, Giorgione, viola *da gamba*, *Las Bodas de Caná*

Abstract.

Diego Ortiz, the renown violagambist of Spanish procedence, who was maestro de capilla at the Viceroyal Court of Naples in the mid-16th-century, appears to be depicted just beside the author 's ear in the famous canvas *The Wedding at Cana* by Paolo Caliari il Veronese. The canvas was a comission of the Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore of Venice in 1563. Both the author as his invited musician are playing "tenor" violas *da gamba*, however that of the Neapolitan master is a middle type between the

¹ Manuel Lafarga. Penélope Sanz. Vicente Llimerà. Proyecto de Investigación: *Instrumentos y prácticas polifónicas del Mundo Clásico*. CSM Oscar Esplà.

Paolo Caliari 's tenor and the Titian 's bass type. The picture was devoted from its beginnings to Giorgio de Castelfranco, named Giorgione, however Diego Ortiz finally replaced him a few months earlier to the canvas completion.

Keywords. Diego Ortiz, Paolo Caliari, Giorgione, viola da gamba, *The Wedding at Cana*

1. DIEGO ORTIZ EN LAS BODAS DE CANÁ DEL VERONÉS

Nuestro grupo de investigación se ha centrado, durante los últimos 4 años, en la figura del violagambista de origen español Diego Ortiz, maestro de capilla de la Corte Virreinal de Nápoles durante al menos dos décadas a mitades del siglo XVI.

Un feliz hallazgo hace más de una década a cargo del músico y compositor Javier Alejano Casillas nos puso sobre su pista: su rostro parece corresponder al del personaje retratado detrás del autor de *Las Bodas de Caná*, Paolo Caliari², obra finalizada en octubre de 1563, que había sido encargada por la Orden Benedictina de San Giorgio Maggiore en Venecia.

En colaboración con dos catedráticas del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, publicamos hace poco más de un año un novedoso estudio³ que argumenta la presencia de Ortiz en el lienzo a tenor de diversas evidencias.

En primer lugar, el acusado parecido que guarda el retrato realizado por el Veronés (Figura 1) con el que aparece en el *Tratado de Glosas* del propio Ortiz (Figura 2), una obra dedicada a la enseñanza de técnicas de improvisación para el mismo instrumento que se muestra en su familia correspondiente (*consort*) en el lienzo, y dirigido también a músicos *amateurs*, y que había sido publicado en Roma en 1553 por los hermanos Dorico, los editores de la Corte Papal⁴.

En segundo lugar, el hecho de que no se hallen rastros de su rostro en la radiografía del lienzo, realizada con motivo de los trabajos de restauración que se llevaron a cabo en 1992 a cargo, entre otras instituciones, del Museo del Louvre⁵, lo que concuerda con una de nuestras hipótesis acerca de la inserción tardía de su retrato en el citado lienzo.

En tercer lugar, los intentos infructuosos de numerosos autores durante los últimos 300 años, de indentificar a los músicos-pintores que aparecen en la escena central del cuadro junto al autor: de hecho, la mayoría de alusiones al grupo en la literatura eluden mencionar a nuestro músico desconocido (Ortiz), y todos los que pretenden identificarle con Tintoretto⁶ eluden en cambio mencionar al auténtico pintor veneciano, que en el lienzo tañe viola da gamba soprano (a la derecha en azul en la Figura 1)⁷.

Además, se añade la circunstancia clave para nuestra argumentación, de que poco más de un año después de entregado el lienzo, se publicó en la misma ciudad de

² Apodado "el Veronés" (Verona 1528 – Venecia 1588).

³ Lafarga, Cháfer, Navalón & Alejano (2018).

⁴ Ortiz (1553).

⁵ Faillant-Dumas (1992, p. 116).

⁶ Jacopo Comin, apodado "Tintoretto" (Venecia, 1519 – Venecia, 1594).

⁷ Lafarga et al (2018, p. 84).

Venecia el segundo libro de Ortiz, el *Musices Liber Primus*, dedicado en este caso a la polifonía vocal⁸.

Y por último, que su eventual presencia concuerda perfectamente con la indiscutible relevancia de la obra de Ortiz para *consorts* instrumentales como el que se ilustra en la escena central de *Las Bodas*.

Todos estos argumentos han sido ya publicados y expuestos en diferentes ámbitos académicos durante los dos últimos años, como se detalla más abajo. Del mismo modo que están ya en imprenta y en preparación algunos más referidos a cuando se detalla a continuación.

2. DIEGO ORTIZ Y GIORGIONE: DOS MAESTROS SUPERPUESTOS

Creemos que el parecido entre ambos retratos es realmente acusado, atendiendo además a que median diez años entre el grabado y el cuadro, y a que cada uno de ellos fue dibujado por manos diferentes y en diferentes ciudades, y tratándose en ambos casos de violagambistas famosos.

Los instrumentos de ambos personajes parecen ser similares, pero no lo son. El de Ortiz es más grave, con 7 cuerdas, como se puede apreciar con claridad en el clavijero, y presenta menos trastes y más espaciados que el instrumento del Veronés: se trata un bajo de viola o “viola divisio”, con una cuerda adicional (7 en total).

El de Paolo sin embargo presenta más trastes, al menos 12, y más cercanos entre ellos. Se trata en este caso de una viola tenor de 6 cuerdas.

Creemos que Ortiz está representando las variaciones melódicas que propone en su propio tratado sobre el bajo melódico, una tarea que el modelo *contrabajo* de Tiziano no podía realizar⁹.

Nuestro estudio original propone ya desde el primer momento también la identificación del personaje que se hallaba en el *disegno* original, y que se puede apreciar en la radiografía¹⁰ bajo el retrato de Ortiz, argumentando que pueda tratarse de Giorgio di Castelfranco, más conocido como Giorgione¹¹, y considerado en la literatura como “el pintor más misterioso de la historia del arte”.

Giorgione había fallecido precozmente en 1510, medio siglo antes de la consecución del cuadro, pero fue compañero, si no maestro, del más anciano de los pintores representados en el grupo, Tiziano¹² (a la derecha con gorro rojo en la Figura 1): ambos se formaron en los talleres de Giovanni Bellini¹³, y juntos constituyen el núcleo original de lo que hoy conocemos como Escuela Veneciana de Pintura.

La relevancia de Giorgione en la Historia del Arte queda en relieve atendiendo además a que toda su producción artística se concentró en apenas una década, resultando en cambio un innovador en varios géneros como el paisaje, el desnudo, y el

⁸ Ortiz (1565).

⁹ Lafarga & Sanz (2019, en prensa).

¹⁰ Faillant-Dumas (1992, p. 116).

¹¹ Apodado “Giorgione” (Castelfranco, 1478 – Venecia, 1510).

¹² Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1488-90 – Venecia, 1576).

¹³ Giovanni Bellini (Venecia, 1430-33 – Venecia, 1516).

retrato, dentro de la tradición pictórica occidental. Nos dejó sus temas frecuentemente ambientados en escenas que aún hoy no se han podido descifrar, por no corresponder a tópicos históricos, bíblicos ni poéticos (literarios), conocidos. Giorgione influyó además en varias generaciones de pintores posteriores hasta más allá de finales del siglo XVI, dando lugar a una larga serie de seguidores conocidos como “giorgionescos”, cuyas obras han agrandado su nombre y su leyenda hasta nuestros días.

Nuestros estudios corroboran que la escena central del lienzo incluía en origen un homenaje al pintor veneciano fallecido, y no al músico napolitano nacido español, quien muy probablemente llegó a Venecia durante los últimos meses antes de la finalización del trabajo. Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV de Francia, mencionaba una leyenda en 1671 que situaba a Giorgione en el lienzo, y que le había sido relatada en San Giorgio Maggiore por las autoridades Benedictinas cuatro meses antes, durante su visita al monasterio ¹⁴.

El *consort* original podría estar representando la misa fúnebre cantada que era tradicional en la ciudad de los canales, y que Giorgione no pudo tener a su muerte en el Lazzaretto afectado de peste. Esta primera formación habría sufrido hasta tres transformaciones instrumentales sucesivas antes de la llegada del maestro de la corte napolitana, estando todas ellas motivadas por razones en todo ajena a su indiscutible relevancia internacional en el entorno europeo del momento.

3. RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

Además de la primera publicación bilingüe, difundida a través de departamentos especializados de centros superiores y universidades de Europa y EEUU, y que figura desde hace ya un tiempo como referencia en varias entradas relacionadas de la Wikipedia, nuestros trabajos han sido ya debidamente registrados en lo legal (Propiedad Intelectual) y difundidos procedimentalmente a través de una serie de conferencias ofrecidas durante el pasado curso académico en centros del ISEA-CV.

Tres de estas conferencias públicas se realizaron en el Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplà” de Alicante, y analizaron la composición de tres de los *consort* previos al hoy definitivo y la participación de instrumentos de metal: *Paolo Caliari el Veronés: en busca de los laúdes perdidos* (noviembre 2018), *Las Bodas de Caná: consorts a la moda veneciana* (diciembre 2018), *Las Bodas de Caná y las trompetas de Paolo Caliari el Veronés* (enero 2019).

Otras tres lo fueron en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, dedicadas a aspectos más generales y también al *consort* vocal original: *Violas da gamba en el Renacimiento* (febrero 2018) / *Las Bodas de Caná: Giorgio de Castelfranco y el Consort Original* (noviembre 2018) / *La verdadera historia de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari el Veronés* (diciembre 2018).

En el Conservatorio Profesional de Música “Rafael Taléns” de Cullera, se celebró una conferencia adicional dedicada a las figuras de Diego Ortiz y Giorgio de Castelfranco: *Diego Ortiz en Las Bodas de Caná de Paolo Caliari el Veronés, 1563* (abril 2019).

El análisis pictórico/musicológico de algunos de estos procesos ha sido igualmente aceptado para su presentación en la Conferencia Internacional *Music Patronage in Italy*

¹⁴ Lafarga et al (2018, p. 73). Citado por Ton (2011, pp. 32, 43 y 53).

from the 15th- to the 18th-century, organizada por el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini de Lucca, que se celebrará en el Complesso Monumentale di San Micheletto del 16 al 18 de Noviembre de 2019¹⁵.

En diciembre del presente verá la luz un breve ensayo histórico literario, también en edición bilingüe —*Las Bodas de Caná: la historia olvidada de un cuadro famoso*— que detallará algunas de las circunstancias aludidas previas a Ortiz y que será difundida en los mismos ámbitos académicos.

El análisis completo de todas las transformaciones que sufrió la escena central durante el año y medio que duraron los trabajos en San Giorgio¹⁶, será publicado más adelante en una edición más extensa y de corte técnico, bajo el título *Los fantasmas del Veronés: Giorgione In memoriam*, a cargo de los mismos autores¹⁷.

Por último, una nueva publicación (en revisión) sobre la figura de Ortiz, actualizando su biografía con estos y otros datos nuevos recientes, ha sido recientemente enviada para su consideración académica especializada¹⁸

4. BIBLIOGRAFÍA

- Faillant-Dumas, Lola (1992). “La plus grande radiographie réalisée au Louvre”. In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.
- Lafarga, M. Cháfer, T., Navalón, N. & Alejano, J. (2018). *El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (edición bilingüe // *Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice*), M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-07020-6.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019). “Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio : Profane Painters and Musicians and Sacred Places”, *The International Conference of Music Patronage in Italy from the 15th- to the 18th-century*, Lucca 16-18 November.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019). *Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso* (edición bilingüe *The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas*), M. Lafarga & P. Sanz eds., en prensa.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). Diego Ortiz : Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés, Figura e Musica (reviewing).
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). *Los fantasmas del Veronés I : Giorgione In memoriam* (en preparación).

¹⁵ El Comité Científico incluye a los editores de Oxford y Cambridge, Reinhard Strohm e Iain Fenlon, respectivamente.

¹⁶ El contrato se firmó el 6 de Junio de 1562; el último pago se realizó el 6 de Octubre de 1563.

¹⁷ Lafarga & Sanz (2020, en preparación).

¹⁸ Lafarga & Sanz (2020, en revisión).

Ortiz, Diego (1553). *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, Valerio Dorico y Luigi Dorico.

Ortiz, Diego (1565). *Musices liber primus, Hymnos, Magnificas, Salves, Motecta, Psalmos, aliaque diversa cantica complectens*, Venecia, Antonio Gardano.

Ton, Denis (2011). “An appraisal of the critical fortune of Veronese’s Wedding at Cana”. In: *The Miracle of Cana. The originality of the reproduction*, P. Gagliardi ed., Verona, Fondazione Cini & Cierre Edicioni, pp. 27-69.



Figura 1. El autor del lienzo (en blanco) junto con Diego Ortiz (en verde) acercándose a su oído. Se pueden apreciar 7 clavijas en el instrumento del maestro de capilla español.



Figura 2. Retratos de Ortiz en la portada de su propio tratado (izquierda) y en el lienzo del Veronés (derecha).



Figura 3. Izquierda: Autorretrato de Giorgione: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, ca. 1508. Inv. GG 454.. Derecha: silueta de Giorgione (invertida respecto de su autorretrato) bajo el rostro de Ortiz.

MEMORIAS DE UN OLVIDO. *EL CONCIERTO EN SOL MENOR PARA PIANO Y ORQUESTA DE MARÍA TERESA OLLER*

J.M. Sanz¹, M.C. Aguilera¹, D. Labrada², M^a.J. Labrador³, P. Tamarit¹.

¹ *Grup de Recerca Sonora. Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia – ISEACV.*

² *Grup de Recerca Sonora. Conservatorio Profesional de Música “Mestre Tàrrega” de Castelló de la Plana.*

³ *Grup de Recerca Sonora. Universidad Politécnica de Valencia.*

Resum

El *Grup de Recerca Sonora* és un grup d'investigació de l'ISEACV (Institut Superior d'Ensenyances Artístiques de la Comunitat Valenciana) què desenvolupa el seu projecte *La invisibilitat sonora*, amb la finalitat de donar a conèixer el catàleg d'obres compostes per dones, especialment a la Comunitat Valenciana.

El present article pretén testimoniar el procés d'investigació el qual va culminar amb l'estrena del *Concert en sol menor per a piano i orquestra* de María Teresa Oller Benlloch, després de més de mig segle en el qual el mateix no va ser interpretat. A través de la seu contextualització i anàlisi es pretén donar a conèixer les característiques estètiques i tècniques d'aquest, així com les circumstàncies de la seu composició. Amb açò es pretén contribuir a conèixer, difondre, valorar i gaudir de l'enorme llegat musical creat per dones, que reposa al prestatge de l'oblit.

Paraules clau

Música i gènere; La Invisibilitat Sonora; María Teresa Oller; Concert en sol menor per a piano i orquesta

Resumen

El *Grup de Recerca Sonora* es un grupo de investigación del ISEACV (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana), el cual está desarrollando su proyecto *La invisibilidad sonora*, con la finalidad de dar a conocer el catálogo de obras compuesto por mujeres, especialmente de la Comunidad Valenciana.

El presente artículo pretendo testimoniar el proceso de investigación que culminó con el estreno del *Concierto en sol menor para piano y orquesta* de María Teresa Oller Benlloch, tras más de medio siglo en el que el mismo no fue interpretado. A través de su contextualización y análisis se pretende dar a conocer las características estéticas y técnicas del mismo, así como las circunstancias de su composición. Con ello se

pretende contribuir a conocer, difundir, valorar y disfrutar del enorme legado musical creado por mujeres, que reposa en el estante del olvido.

Palabras clave

Música y género; La Invisibilidad Sonora; Maria Teresa Oller; *Concierto en sol menor para piano y orquesta*

Abstract

The team *Recerca Sonora* is a researching group that belongs to the ISEACV (Higher Institute of Artistic Teaching of the Valencian Community), which is developing the project *The Invisibility Sound*, with the purpose to publicize the catalog of works composed by women, especially from the Valencian Community.

This article aims to give evidence of the researching process that fulfilled with the release of the *Concert in G minor for piano and orchestra* written by Maria Teresa Oller Benlloch, that it was not played for more than half a century.

Through its contextualization and analysis, it is expected to spread its aesthetic and technical features, as well as the circumstances of her compositive work. This claims to contribute to knowing, disseminating, valuing and enjoying the huge musical legacy composed by women, which rests on the shelf of forgetfulness.

Keywords

5 keywords as maximum, separated by semicolons

Music and genre ; The Invisibility Sound; Maria Teresa Oller; *Concert in G minor for piano and orchestra*

El pasado día 15 de noviembre de 2016 el *Grup de recerca sonora* entrevistó a María Teresa Oller Benlloch, figura ineludible de la música valenciana. La conversación nos mostró una anciana afable, vital y con un enternecedor sentido del humor. Su infancia, sus inicios en la música, el recuerdo de su maestro Manuel Palau, sus visitas a los pueblos recopilando canciones populares, en aquellas *misiones folklóricas*... el aluvión de imágenes brotaban en su imaginación, confeccionando un evocador paisaje de la Valencia musical de otros tiempos. Y es que Doña María Teresa era un testimonio vivo de una época de la historia de la música valenciana.

1. MARÍA TERESA OLLER BENLLOCH (1920-2018)

Nacida en Valencia en 1920, su interés por la música se manifiesta con su madre, Rosario Benlloch, pianista de quien recibe clases desde los cinco años. Posteriormente estudió extraoficialmente con Amparo Garrigues, quien gracias a una pensión concedida en 1933 por la Junta para la Ampliación de Estudios, sería alumna predilecta en París de la ineludible clavecinista de origen polaco Wanda Landowska. Amparo Garrigues, sería nombrada posteriormente “Catedrático interino de «Piano» en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia”, según Orden de 15 de noviembre de 1942 (Boletín Oficial del Estado nº 289, p. 8245).

Con su ingreso en el Conservatorio de su ciudad natal, María Teresa Oller entraría en contacto con nombres emblemáticos del centro de aquellos años: Tomás Aldás (Solfeo), Pedro Sosa (Armonía), Enrique Gomá (Contrapunto y Fuga), Eduardo López-Chávarri Marco (Historia de la Música)...y Manuel Palau (Composición, Orquestación y Folklore). Este contacto con Manuel Palau iba a resultar trascendente en ella, como para otros tantos músicos valencianos de la difícil etapa de la posguerra española. Sirvan las palabras del propio maestro de Alfara cuando afirmaba: “Mis alumnos: ¡Que son mi mejor obra!” (Seguí, 1998, p. 62). María Teresa finaliza brillantemente sus estudios, obteniendo los primeros Premios en Piano y Composición.

La creación por parte de Manuel Palau del Instituto de Musicología y Folklore de la Institución “Alfonso el Magnánimo”, dependiente de la Diputación de Valencia en 1948, supone el nexo que va a permitir la continuar un contacto directo entre maestro y alumna. Bajo la dirección de Palau, con José Báguena Soler como Secretario-Administrador, María Teresa Oller pasaría a colaborar como becaria junto a Dolores Sendra y Antonio Chover en dicha institución de investigación. Una larga lista de nombres participarían en la ingente misión de recopilación y transcripción de folklore, que cristalizaría en la colección de los *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*: Ricardo Olmos, Agustín Roig, José Massot, José María Gomar, Gonzalo Puerto, Francisco Martínez y Julio Ribelles. De los 14 números de la serie, el nombre de María Teresa Oller iba a aparecer como recolectora en el número 3, *Danzas y canciones danzadas* (1951).

Serían estos años de intensa actividad musical, y de continuo ansia de seguir formándose:

Oller reconoce la influencia de Rafael Benedito, especialmente en la ampliación de disciplinas como la dirección de coros, el estudio del folklore y, sobre todo, en el campo de la didáctica musical. Asimismo, amplió estudios de composición con el profesor alemán Jarnack y, sobre todo, profundizó en la dirección de orquesta con el maestro Volker Wagenheim. Resulta significativo que fuera la única alumna de los cursos que este director alemán impartió en Valencia, en el año 1957 (GALBIS, 2014, p. 432).

En 1951 fundó la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia (LÓPEZ-CHÁVARRI, 1992, p. 219), coro femenino con el que ganaría diferentes premios, como el de Habaneras de Torrevieja de 1955, en la categoría de *Pequeños conjuntos*, dotado con un premio de 3000 pesetas (ABC, miércoles 17 de agosto de 1955. Edición de la mañana, p. 22), y la edición de 1963, con un tribunal formado por Manuel Parada, Salvador Ruiz de Luna y Jesús Romo.

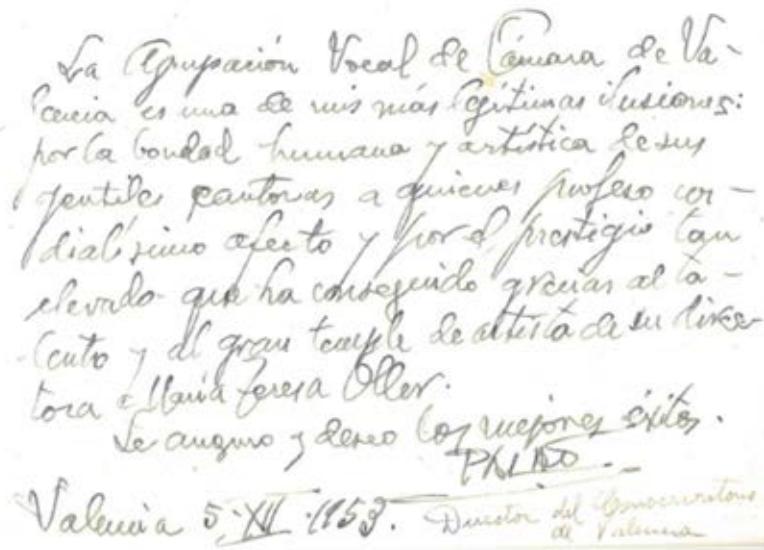


Ilustración 1: Dedicatoria de Manuel Palau a la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia:

"La Agrupación Vocal de Cámara de Valencia es una de mis más legítimas ilusiones: por la bondad humana y artística de sus gentiles cantoras a quien profeso cordialísimo afecto y por el prestigio tan elevado que ha conseguido gracias al talento y gran temple de artista de su directora María Teresa Oller.

Le auguro y deseo los mejores éxitos. PALAU. Valencia 5-XII-1953".

[Fuente: Libro de firmas de la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia].

Esta Agrupación le permitiría interpretar y profundizar en el estudio de la obra polifónica de los grandes maestros españoles, como atestiguan multitud de programas de concierto de esta época y actuaciones a lo largo de la geografía española (Ateneo de Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, los institutos de enseñanza secundaria Ramiro de Maeztu y Cervantes, Radio Nacional de España, etc.), y la aparición de diversos estudios musicológicos, como *Madrigales y Canciones Polifónicas. Autores anónimos de los siglos XVI y XVII*, publicado por el Instituto Valenciano de Musicología (1958).

**CONCIERTO DE LA AGRUPACION VO-
CAL DE CAMARA DE VALENCIA**

Esta tarde, a las siete, en el salón de actos del Ateneo, se celebrará un concierto a cargo de la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia, bajo la dirección de doña María Teresa Oller. Interpretarán obras de I. L. de Vitoria, Juan Bautista Comes, J. V. Báguena, L. Sánchez, P. Sosa, María Teresa Oller, M. Palau y E. L. Chávarri, actuando como solistas Paquita Rico, Amparo Puchol, Rosario Reig, Rosa Montesinos y Pilar Iturralde.

Ilustración 2: Reseña del concierto realizado por la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia en el Ateneo de Madrid, el jueves 29 de abril de 1954.

[Fuente: Hemeroteca ABC, Jueves 29 de abril de 1954. Edición de la mañana, p. 40].

Como puede verse en la imagen de la anterior reseña, María Teresa Oller no se centró únicamente en este repertorio de polifonía clásica, sino que trufó sus programas de músicas de raíz popular, y de páginas contemporáneas de autores tanto valencianos (Eduardo López-Chávarri Marco, Manuel Palau, Pedro Sosa, Ricardo Olmos, José Báguena Soler, Francisco Llácer Plá, Luis Sánchez, José María Gomar o Vicente Pérez-Jorge) como del resto del estado (Antón García Abril, Manuel Castillo, Jesús Guridi, Joan María Thomás, Norberto Almández o Moreno Torroba), en algunos casos estrenos absolutos.



Ilustración 3/4: María Teresa Oller dirigiendo la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia. [Fuente: Galbis, 2014, pp. 434-435].

La composición iba a ser otra de sus grandes ocupaciones, viéndose reconocida su actividad desde un principio con premios como el de Radio Nacional de España por su obra para coro mixto y solistas *Tres cançons valencianes*. Un amplio catálogo, -aún por estudiar...-, iba a ir conformándose en la carrera de esta mujer polifacética, centrada tanto en la composición como en la dirección, en el estudio musicológico y la docencia. Y precisamente en esta última faceta iba a conseguir una estabilidad laboral, al ser nombrada como Profesora Auxiliar de Armonía del Conservatorio de Valencia, centro en el que

ya trabajaba como docente interina de distintas disciplinas (Historia de la Música, Contrapunto, Fuga y Composición).

ORDEN de 3 de diciembre de 1960 por la que se nombra Auxiliar numerario de «Armonía» del Conservatorio de Valencia, en virtud de concurso-oposición, a doña Teresa Oller Benlloch.

Ilmo. Sr.: Visto el expediente del concurso oposición a la Auxiliar numeraria de «Armonía» del Conservatorio Profesional de Música de Valencia;

Considerando que en la tramitación del mismo se han cumplido todos los requisitos legales; que la propuesta ha sido formulada unánimemente por el Tribunal, y en favor de la única aspirante presentada, señorita Oller Benlloch, y que no se han producido protestas ni reclamaciones de ninguna clase,

Este Ministerio ha acordado aceptar la referida propuesta y nombrar Profesora auxiliar numeraria de «Armonía» del Conservatorio de Música de Valencia a doña Teresa Oller Benlloch, con el sueldo o gratificación de 10.800 pesetas anuales; más las pagas extraordinarias reconocidas por las disposiciones vigentes.

Lo pongo a V. I. para su conocimiento y cumplimiento.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 3 de diciembre de 1960.

RUBIO GARCIA-MINA

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

Ilustración 5: Nombramiento de María Teresa Oller como Profesora Auxiliar de Armonía del Conservatorio de Valencia. [Fuente: BOE N° 304 de 20 de diciembre de 1960, p. 17437].

Desde su puesto en el Conservatorio, continuaría trabajando estas diversas líneas: composiciones que recibirían importantes reconocimientos (como el Premio de Radio Nacional de España por *Llevantines* en 1950; el “Joaquín Rodrigo” de 1969 por sus *Veus del blau i del grisenc*, para coro Mixto); la dirección, desde 1974, de la Coral Polifónica Valentina; su trabajo en el Grupo de Danzas y Coro Popular de la entidad cultural *Lo Rat Penat*, con la que estuvo íntimamente vinculada, siendo desde 1980 Jefa de la sección de Musicología de la misma (GIL, J., FERRANDIS, M., MARTÍ, E. y MORENO, J. (1996); la crítica musical, colaborando asiduamente en el diario *Levante*; trabajos y colaboraciones musicológicas centradas en la música folklórica (como el equipo liderado por Salvador Seguí con el que trabajó a partir de 1974, y que fructificaría en dos de sus cancioneros: el *Cancionero tradicional musical de Castellón* (1990) y el *Cancionero tradicional musical de Valencia* (1980); el diverso catálogo de publicaciones editadas a través del Aula Enric Martí de Cultura Tradicional Valenciana, por la Universidad Politécnica de Valencia y la Diputación de Valencia; o una incesante actividad en el Conservatorio de su ciudad, así lo atestiguan.

Esta larga vida de trabajo y dedicación obtuvo diversos reconocimientos, como su inclusión en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (nombrada el día 5 de marzo de 1986), o la concesión de la Medalla de Honor

del Consell Valencià de Cultura, en 2016. Pero su faceta como compositora iba a plantear una serie de sorpresas, una de las cuales este trabajo pretende dar a conocer y difundir. Obras como el *Triptic de Nadal*, *Capricho en estilo popular*, *Cipreses*, u *Oraciones de primavera*, para piano, son la punta del iceberg de un corpus mayor e inédito.

2. LA OBRA: CONCIERTO EN SOL MENOR PARA PIANO Y ORQUESTA

La entrevista que los miembros del *Grup de Recerca Sonora* realizáramos a María Teresa Oller (SANZ, J.M., AGUILERA, C., LABRADA, D., LABRADOR, M^a. J. Y TAMARIT, P. (2018), nos dió a conocer la existencia de un concierto de piano escrito por ella misma, y no estrenado. Si bien la obra es recogida en algunas de las aproximaciones realizadas sobre la autora (por ejemplo en el catálogo realizado en el libro *Compositores Sinfónicos Valencianos* (COSICOVA, 1990, p. 104), el acceso a la partitura de manos de Jesús A. Madrid García, hombre de confianza de la compositora, comenzó el proceso de intentar estrenarlo.



Ilustración 6: Daniel Labrada, Cristina Aguilera, Paula Tamarit junto a María Teresa Oller en casa de la compositora, el día de su entrevista.

No era tarea fácil el plantearse el estreno de una obra de estas dimensiones y requerimientos técnicos. La obra, requería una orquesta sinfónica (con una instrumentación 3.3.3.3-4.3.3.1-Perc-Cuerda), además de la exigente parte encomendada al piano solista. Tras comunicar el hallazgo, la entusiasta respuesta de quienes finalmente estrenaron la obra, Bartomeu Jaume al piano y Ramón Ramírez como director de la Orquesta Sinfónica del CSMV, facilitaron la posibilidad del estreno de una obra que se había mantenido en el olvido cerca de setenta y cinco años.

Los ensayos de preparación del concierto revelaron la obra de una compositora que iba mucho más allá de sus obras corales o para piano solo, una imagen ratificada por testimonios como los de José Climent: “Aunque en la producción de María Teresa Oller haya obras para diversos instrumentos y conjuntos instrumentales, su principal dedicación es la música vocal que le ha servido para los diferentes coros que ha dirigido (...)(1978, p. 134).



Ilustración 7: Cartel del concierto que se llevó a cabo el 5 de junio de 2018 en el Palau de la Música de Valencia, en el que se estrenó el Concierto en Sol menor para piano y orquesta de María Teresa Oller.

Entre sus obras para orquesta –hoy en día por redescubrir-, el *Concierto en Sol menor para piano y orquesta* ocupa un lugar bien destacado. Fue compuesto, según la propia autora, para los Premios Ciudad de Barcelona de 1953, en un momento en el que la compositora ya había compuesto diversas piezas como los lieder *Arroyuelo del molino*, con textos de José Marís Pemán (1947); *Cada canción* (1948) y *La balada del agua del mar* (1949), ambas sobre poemas de Federico García Lorca; *Agora que se de amor...* (1949); *A la entradita de Soba*, *Algún día en esta calle*, sobre textos populares; sobre texto anónimo; para piano, como el *Preludio en do sostenido* o su *Capricho en estilo popular*, datadas en 1950. Por razones actualmente desconocidas, la obra no se presentó a la citada convocatoria de un premio que paradójicamente quedó desierto, pese a la concurrencia al mismo de obras tan notables como el *Concierto breve* de Xavier Montsalvatge (1912-2002).

El premio Barcelona fue juzgado por un jurado de músicos amigos todos, presididos por Eduard Toldrà, por lo que la ilusión con que había empezado a componerlo se incrementó lo mismo que la esperanza de obtener la recompensa. Un día leí en el diario que se había fallado el concurso y que... se había declarado desierto. Me dolió mucho, mucho más que si lo hubiese ganado otro (MONSATVATGE, 1988, p. 89).

Como nos relataba la compositora, la concurrencia al mismo del compositor gerundense hizo desistir a la misma a presentar definitivamente el trabajo, posiblemente por un autoimpuesto techo de cristal que condenó la obra al ostracismo, y que no permitió conocer el alcance inmediato que hubiera tenido la obra. Posteriormente la obra fue facilitada al pianista de vinarocense Leopoldo Querol, quien había estrenado obras como el *Concierto hispánico*, de Eduardo López-Chavarri Marco en 1941, el *Concierto heroico* de Joaquín Rodrigo en 1943, el *Concierto en Sol menor para Piano y Orquesta* de Miguel Asíns Arbó en 1944, el *Concierto dramático* de Manuel Palau en 1948, por citar algunos de los más señeros de la época en el ámbito valenciano. Finalmente la obra no se estrenó y quedó en el olvido.

El solo listado de estrenos del pianista Leopoldo Querol puede darnos una muestra del dinamismo pianístico de esos años posteriores a la Guerra Civil (véase IGLESIAS, 1994). Y ese dinamismo tiene en Valencia a Manuel Palau como figura referencial, máxime en la formación de María Teresa Oller. Como señalara el profesor Leon Tello,

(...) las obras pianísticas de Palau reflejan un psiquismo muy sensible a los menores detalles de sonoridad, que le llevan al análisis atento de los sonidos empleados, cuya función está perfectamente justificada desde su posición de artista (...) Pero al mismo tiempo sus composiciones demuestran un temperamento eminentemente exultante y vigoroso. La fusión de los dos elementos produce la impresión de dominio técnico que se desprende de ellas y que no es más que la consecuencia de una poderosa autocritica y de una

voluntad superior de ordenación, basada en los propios caracteres de aguda impresionabilidad de su sensibilidad musical. (1956, p. 10)

Maria Teresa Oller se ve imbuida del *paisaje sonoro* de su maestro (SÁNCHEZ, 2016, p. 7), paisaje que trasciende la cita folklórica –tan profusamente estudiada por el maestro de Alfara del Patriarca-, para configurarse compartiendo las características del denominado *Piano mediterráneo*, término utilizado por el propio pianista Bartomeu Jaume, protagonista del estreno:

(...) música escrita por compositores españoles en las orillas del Mare Nostrum, aproximadamente, en los primeros sesenta años del siglo XX.

Tienen en común, la utilización de recursos post-impresionistas, -todos ellos vivieron en París el apogeo del movimiento-, y también, el cultivo del folklore, -conocieron igualmente el esplendor del segundo nacionalismo y en particular de Manuel de Falla-. En mi opinión la unión de los dos factores, propició las condiciones idóneas para explicar al piano la vida de estas latitudes (JAUME, 2010, 66).

De corte formal clásico, el Concierto se estructura en tres movimientos: *Allegro deciso*, *Andante cantabile* y *Allegro deciso*. Podemos considerar como un claro antecedente de la obra, el *Concierto dramático para piano y orquesta* (1948)¹ de su maestro Manuel Palau. Según los testimonios de Bartomeu Jaume, su escritura pianística trasluce el romanticismo que recibe de las manos de Palau (Franck, Fauré, Ravel...), y revelan el espíritu vitalista de una joven compositora, que se muestra a través de su obra. María Teresa Oller se decanta por crear una obra *bella*, en clave tonal, dentro de un momento histórico de búsqueda estética.

¹ Existe una grabación de este concierto interpretada por Bartomeu Jaume (piano) y la Jove Orquestra de la Generalitat, bajo la dirección de Manuel Galduf (Institut Valencià de la Música, 2012).

Allegro deciso

I

L

2 Flautas (1 ^o y 2 ^o)	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
3 ^o Flauta (poco)	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
2 Oboes	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
Bueno inglés	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
2 Clarinetes (en si bemol)	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
Clarinete bajo (en si bemol)	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
2 Tragotes	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
Contrabajo	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
2 Trompetas	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
4 Trombones	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
III + IV	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
I	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
2 Trompetas	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
II + III	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
I + II	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
Trombones	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
III y Tuba	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-	-	-	-	
Bimbates	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-		-	-	
Piano	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-		-	-	
Vidines primeros	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-		-	-	
Vidines segundos	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	-		-	-	
Violas	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	P		S		S
Violoncellos	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	P		S		S
Contrabajos	$\left(\begin{smallmatrix} \text{G.} & \text{B.} \\ \text{F.} & \text{C.} \end{smallmatrix}\right)$	P		S		S

Ilustración 8: Primera página del primer tiempo del Concierto en Sol menor para piano y orquesta de María Teresa Oller.

El primer tiempo comienza con un decidido tema a cargo de la cuerda grave, en la tonalidad de sol menor, sobre el que se articulará la arquitectura sonora del primer tiempo:

Allegro deciso

Tras la reafirmación del tema a cargo de la orquesta, el piano repite el tema, comenzando sobre un sucido acompañamiento de las cuerdas en piano y *pizzicati* (compás 37), para conducirnos a un tenso y dramático *forte*, en el que el piano concluye esta presentación temática. Siguiendo el modelo clásico, el oboe presentará el tema B en la tonalidad relativa mayor, Si b, con un carácter bien diferente:

Tras la repetición del tema modificado sobre la orquesta, el piano conduce a un reposo sobre la dominante del tono de B, que sirve como conclusión a esta primera gran sección expositiva. Desde este punto (c. 128), la compositora aprovechará dicha dominante para presentar A en Si b m, y dar comienzo así a una larga sección de desarrollo (hasta el c. 199), en la explora dinámicas y combinaciones tímbricas, sobre un entramado armónico de clara inspiración decimonónica. Esta sección transluce las sonoridades de marcha tan característicos de su maestro Palau, presentes en obras tan características como su conocida *Marcha burlesca* (1936) o en sus *Gárgolas animadas*, tercer tiempo de su *Tríptico catedralicio* (1956). La Reexposición se nos presenta como culminación de un largo *crescendo*. La cuerda presenta A en un intenso diálogo con un virtuosístico diseño del piano, tras el que las secciones graves de la orquesta reafirmarán el tema principal (cc. 216-227). Una larga transición arpegiada del piano nos conducirá al tema B (c. 246) en Sol Mayor, tonalidad homónima de la del tema principal, en una muy expresiva aparición de dicha melodía. Tras ella, una virtuosística cadencia –quasi una auténtica fantasia– a

cargo del piano solo (cc.262-325) nos conducirá de nuevo al dramatismo incial, recreado con la aparición del tema A en la tonalidad principal.

El segundo tiempo del concierto, *Andante cantabile*, se presenta como un característico tiempo lento de concierto, en la tonalidad de Mi b Mayor.

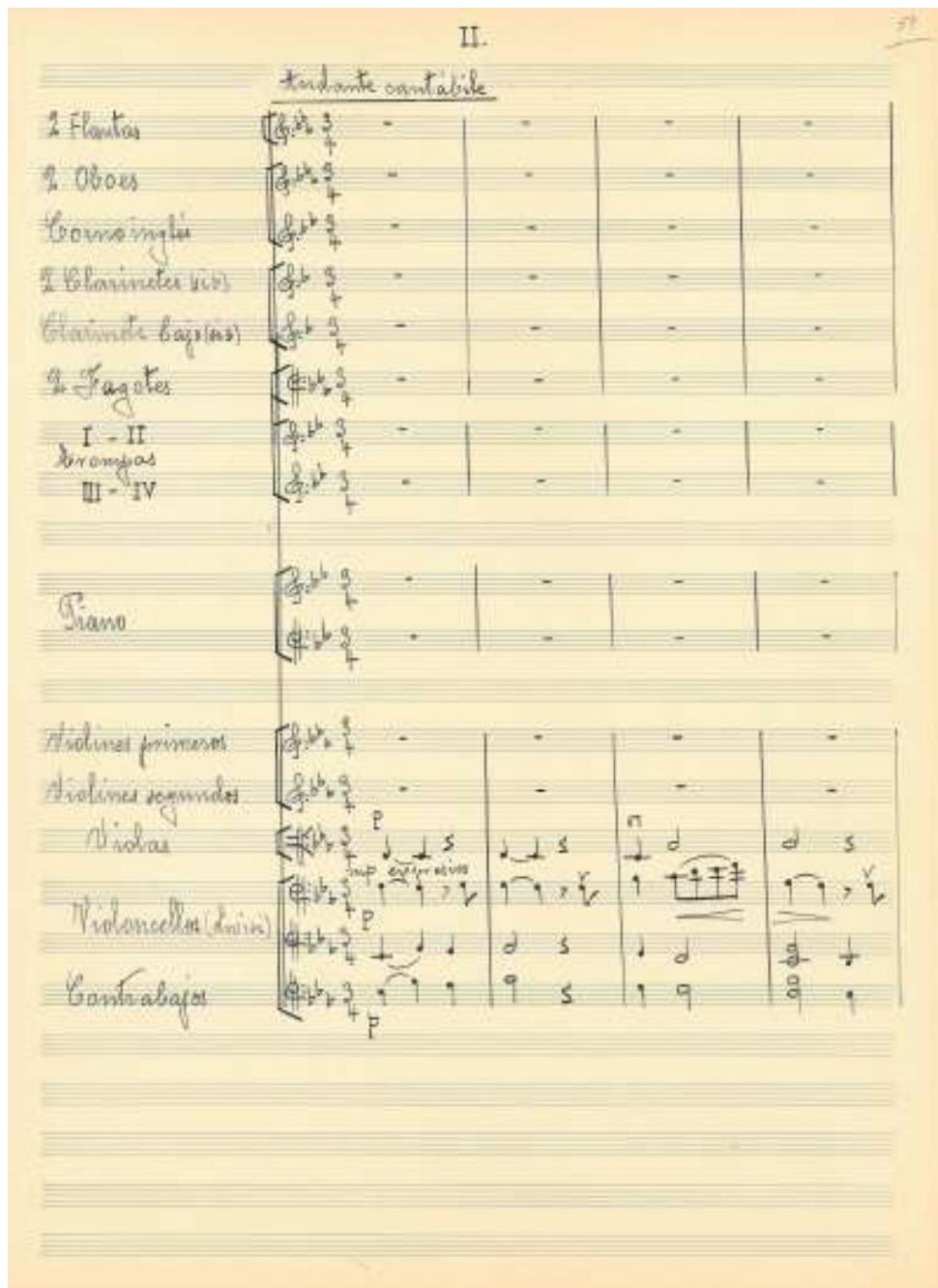


Ilustración 9: Primera página del segundo tiempo del Concierto en sol menor para piano y orquesta de María Teresa Oller.

Parte de un tema expresivo a cargo de los violoncellos:

Andante cantabile
(Violoncellos)

Los violines repetirán el tema sobre un delicado apoyo armónico de las trompas, y sutiles detalles rítmicos del oboe. Una breve transición a cargo de la melodía del oboe y la trompa, dará paso a la presentación del tema principal a cargo del piano (c. 25), el cual, sin solución de continuidad, conectará con una sección de desarrollo de marcado carácter romántico, como puede apreciarse por el uso de polirritmias a cargo del piano, y el marcado acento lírico de las melodías. Un diálogo entre el clarinete y la viola (cc. 37-40) inicia una transición que nos conducirá a un nuevo tema a cargo del piano (c. 50):

El movimiento concluye con una vuelta al tema principal, si bien este aparece fragmentado entre los instrumentos de viento (trompa y corno inglés), creando un sugerente diálogo conclusivo.

Allegro deciso (♩ = 112)

37

2 Flautas (n.º 2)
 III. Madera (y piezas)
 2 Oboes
 Coro inglés
 2 Clarinotes (en n.º 1)
 Clarinete bajo (n.º 1)
 2 Fagots
 Contrabajo

I-II Trompetas
 III-IV Trombones

I Trompetas
 II-III Trombones

I-II Trombones

Kimbates

Piano

Violines primera
 Violines segundos
 Violas
 Violoncellos
 Contrabajos

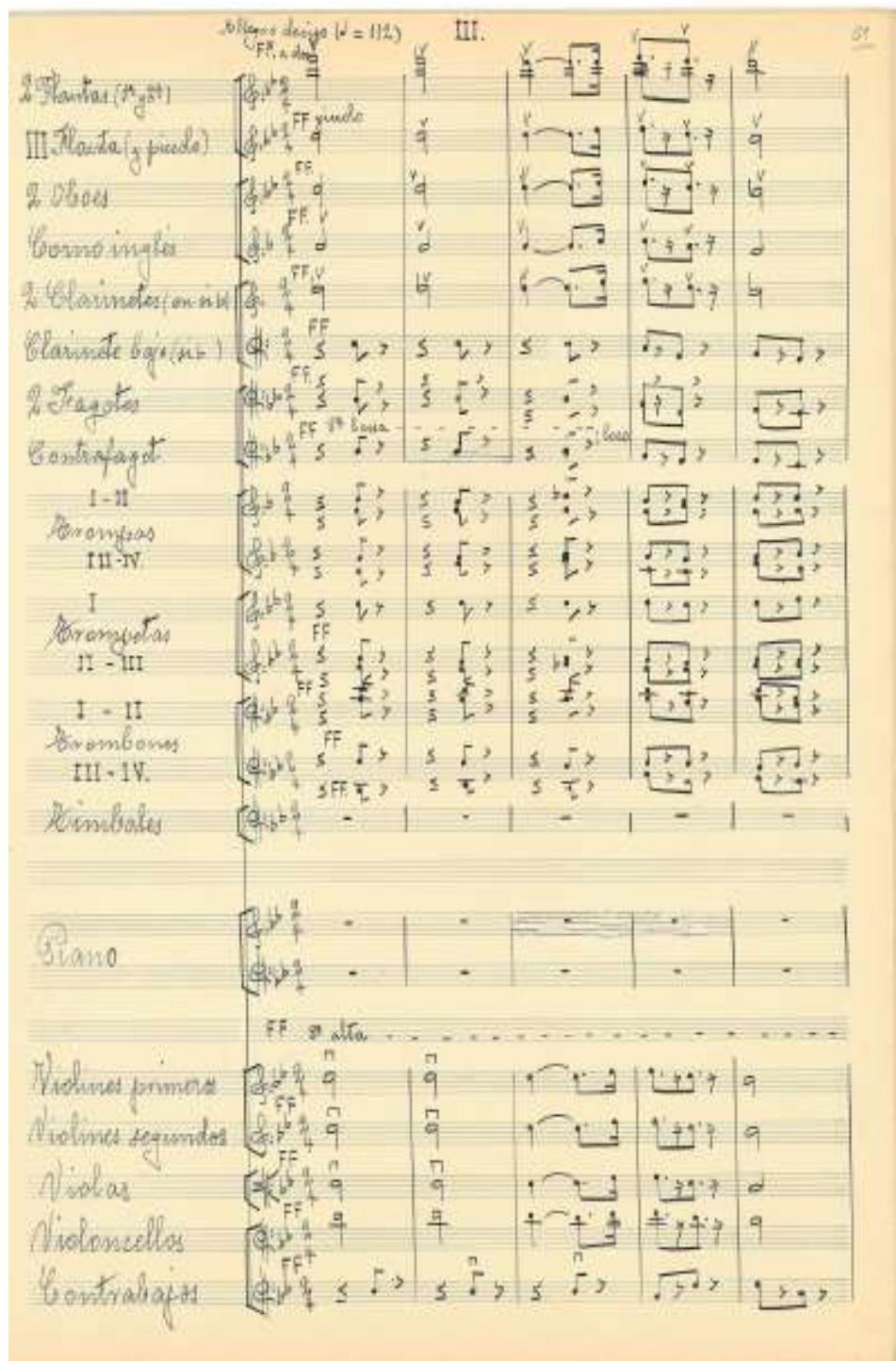


Ilustración 10: Primera página del segundo tiempo del Concierto en Sol menor para piano y orquesta de María Teresa Oller.

El tercer tiempo, *Allegro deciso*, a modo de rondó, recupera las sonoridades de marcha tan inculcadas por su maestro, en el tono referencial de Sol menor, a través de un tema enérgico presentado por la cuerda y los instrumentos de viento madera aguda:

Allegro deciso ($\text{♩} = 132$)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the piano, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the orchestra, featuring a cello line with eighth-note patterns and woodwind entries. The dynamic is marked ***ff***.

Este tema es contrapuesto y alternado con uno de carácter bien contrastante, indicado en la partitura como muy expresivo, a cargo del piano sobre el acompañamiento rítmico de la cuerda y el viento madera (c. 31):

This section of the score shows two staves. The piano part features a melodic line with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns, supported by a sustained bass note. The orchestra part consists of a cello line with eighth-note patterns and woodwind entries. The dynamic is marked ***f***.

Tras repetir este tema junto a los violines (cc. 47-62), una transición modulante, en la que el piano dialoga con el oboe solista, ampliará esta suerte de primera copla –utilizando la terminología del clásico Joaquín Zamacois, aplicada al rondó (1985, pp. 196-197)-, introduciendo diversos nuevos diseños, como el que sigue, *expresivo e cantabile* (c. 72),

This section of the score shows two staves. The piano part is labeled ***cantando*** and includes dynamic markings ***mf*** and ***p***. The orchestra part consists of a cello line with eighth-note patterns and woodwind entries. The score includes triplets indicated by a '3' over the notes.

para poco a poco hasta llegar al compás 113, en el que un *tutti* orquesta nos permite escuchar de nuevo el estribillo del rondó, en Si b Mayor, en una dinámica fortísimo (cc. 113-129).

Una nueva, breve y dinámica copla, basada en un diseño repartido entre el viento madera y la cuerda (c. 134),



nos conduce a un nuevo estribillo en la tonalidad de Re b Mayor (cc. 156-167). La tensión de esta nueva aparición del tema principal será sustituida por un lírico solo del piano, con románticas polirrítmias bajo la indicación *muy expresivo* (c. 168), e interesantes procesos modulantes a través de enarmonías:

Esta sección concluye con la llegada a la reexposición del estribillo en el tono principal (c. 189-219). Tras esta vuelta al punto de partida, la compositora elabora una sección en la que reaparece la primera copla, hasta que finalmente, en el compás 282, una última aparición del tema en *fortissimo*, a cargo de toda la orquesta mas el piano solista, culminarán el concierto.

Se constituye pues este movimiento como un rondó simétrico (A-B-A-C-A-B-A), testimonio más del respeto al formalismo imperante en su concepción estética a lo largo de todo el concierto.

El Concierto se nos presenta pues, tras esta somera descripción, como una obra en la que se alterna el lirismo de las melodías con sonoridades plenas basadas en concepciones estéticas plenamente romanticismas. La forma general, de corte clásico (podemos observar un respeto *quasi* académico a la forma clásica del concierto con solista) se ve reforzada por la distribución de las melodías y una arquitectura armónica que sustenta dicho entramado formal. El rango dinámico es bien amplio, oscilando entre las dos p a las tres f, se ve apoyado por la efectiva y plena instrumentación, tras la que puede vislumbrarse la mano de su maestro Palau. En definitiva, la obra de una joven compositora que domina perfectamente los rudimentos del lenguaje sonoro, y que ofrece un producto que bien puede considerarse un ícono de la producción musical de la Valencia de su época.

3. CONCLUSIONES

El estreno del *Concierto en Sol menor para piano y orquesta* de María Teresa Oller, ha supuesto una oportunidad única para escuchar, conocer, disfrutar, difundir y valorar esta obra que ha permanecido más de sesenta años esperando este momento. Cuando nació el *Grup de Recerca Sonora* nos planteamos, entre otros, objetivos que comprendían investigar la producción de mujeres compositoras españolas, centrándonos en el ámbito de la Comunidad Valenciana y organizar conciertos, conferencias, mesas redondas, seminarios, jornadas, encuentros, crear un fondo de partituras a disposición de la comunidad escolar (Ver Anexo 1)... en torno a esta línea investigadora, como principal plataforma de difusión de esta vertiente creativa.

Una primera conclusión constata la ingente labor que queda por realizar en el campo de la recuperación del repertorio creado por mujeres, en aras de una completa normalización de la programación y recepción de las mismas. Un conservatorio superior (al igual, obviamente que uno profesional) se plantea como un entorno privilegiado para tal *misión*. Dispone de los músicos, jóvenes que se están formando, tanto a nivel técnico, estético, humanístico... y desarrollando consecuentemente su espíritu crítico; jóvenes que en un futuro próximo, en sus manos va a estar la configuración de programas, la plasmación de inquietudes y motivaciones y, cómo no anticiparlo, la configuración de las tendencias y *gustos* del público a medio término. Cuenta igualmente con los espacios necesarios para el desarrollo de dicha actividad. Espacios como el Auditorio del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, o la sala José Iturbi del Palau de la Música i Congressos de València, donde se ha llevado a cabo el estreno del *Concierto en sol menor para piano y orquesta* de María Teresa Oller, además de las aulas y espacios donde habitualmente desarrollan sus audiciones los estudiantes, profesores y profesoras del centro. Y por último debe implementar un currículo propio entre cuyas competencias transversales pretende “contribuir con su actividad profesional a la

sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos” (Real Decreto 631/2010, p. 48488). Qué duda cabe que la recuperación del repertorio señalado participa de esos «valores significativos» de la sociedad actual, referenciando la creación musical de las mujeres dentro de un contexto mayor de la idea de igualdad, la cual, como señala la *Ley 2/2019, de 7 de marzo, para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres*:

(...) constituye uno de los valores superiores del ordenamiento español y así lo proclama la Constitución Española en su artículo 1.1. El artículo 14 de la Carta Magna consagra la igualdad formal al señalar la igualdad entre los españoles y españolas ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de sexo. Pero es el artículo 9.2 el que recoge expresamente la voluntad de alcanzar la igualdad material señalando la obligación de los poderes públicos de promover las condiciones y remover los obstáculos para que la igualdad entre las personas y de los grupos sea real y efectiva en todos los planos de la vida política, económica, cultural y social (p. 32145).

El hecho de que el Concierto objeto de este artículo no fuese estrenado testimonia esta falta de igualdad histórica, cuya necesaria superación se ha evidenciado en el entusiasmo mostrado por los protagonistas del estreno (pianista, director y orquesta), y por la excelente acogida institucional y social del concierto. Esta recepción refuerza la que podemos concretar como segunda conclusión: este tipo de iniciativas, además de necesarias por las injusticias que contribuyen a revertir, suponen un estímulo para músicos y público, ansioso de nuevos repertorios que oxigenen las actuales programaciones.

El estreno del *Concierto en sol menor para piano y orquesta*, como cualquier estreno ha supuesto un acontecimiento único. El público asistente ha podido experimentar la audición de una pieza que nunca antes se había oído en público, lo cual supone un hito histórico, una contribución más a la definición de la identidad de la sociedad en la que se ha gestado, y una muestra del arte como reflejo de un contexto necesario e ineludible. Como señalara el profesor Eduardo López-Chávarri, en las notas al *Ciclo de música valenciana* que la Fundación Juan March y el Conservatorio Superior de Música de Valencia desarrollaran en octubre y noviembre de 1979,

(...) cuando se escriba la historia completa de la música española, sin antojeras, con perspectiva periférica, el piano valenciano podrá exhibir títulos fundamentales como el «Concierto Hispánico», de López-Chavarri, «Sonata del Sur», de Esplá, los Conciertos de Palau, Gomá, Asíns Arbó, las Sonatas de Llácer y Moreno Gans, piezas peculiares de Rodrigo, Cuesta, Sosa, Magenti, etc., (causa rubor decirlo, pero hay que confesarlo) para que la producción de antiguos músicos como Ramón Martínez, Amorós, Segura, etc. e incluso la de

otros actuales, como la M^a. Teresa Oller de «Oraciones de primavera», el Ricardo Olmos de «Estampas hebreas», el Rodríguez Albert de «Sonatina», el Ranch de «Llanto en la colina de los viñedos», etc., no sigan siendo títulos de un inventario erudito o musicológico, sino repertorio y testimonio de un quehacer abundante de nuestro patrimonio filarmónico (1979, s.p.).

Hombres y mujeres, compositoras y compositores se entrelazan en una historia que el tiempo tiende a emborronar, a confundir y finalmente olvidar. La música necesita ser escuchada para ser disfrutada y valorada, y múltiples son los motivos que han silenciado la creada por mujeres. Gracias María Teresa por escribir esta música sincera, y habernos permitido disfrutarla. Nosotros solo hemos escrito algunas páginas de estas necesarias memorias del olvido... memorias de un olvido.

4. BIBLIOGRAFÍA

- CLIMENT, J. (1978). *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia, Del Cenia al Segura.
- Concierto de la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia. (Jueves 29 de abril de 1954). ABC, Edición de la mañana, p. 40.
- COSICOVA (1990). *Compositores Sinfónicos Valencianos*. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència.
- El concurso de habaneras. (Miércoles 17 de agosto de 1955). ABC, Edición de la mañana, p. 22.
- GALBIS, V. (2014). La significación de María Teresa Oller en el movimiento coral valenciano: la Agrupación Voral de Cámara de Valencia (1951-1971). En M. NAGORE y V. SÁNCHEZ (Coords.): *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (441-450). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- GIL, J., FERRANDIS, M., MARTÍ, E. y MORENO, J. (1996). *Lo Rat Penat*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, Serie Minor, nº 33.
- HERNÁNDEZ, J.P. (2012): Manuel Palau: conciertos *Dramático* y *Levantino*. [Notas de texto]. En *Manuel Palau (1893-1967)*. [CD]. Rafael Serrallet (guitarra); Bartomeu Jaume (piano); Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana; Manuel Galduf (Dir.). Valencia: Institut Valencià de la Música.
- IGLESIAS, A. (1994). *Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Cristóbal Halffter, Joaquín Turina. Sus obras para piano y orquesta*. Madrid: Alpuerto.
- JAUME, B. (Martes, 23 de noviembre 2010). Acerca del piano mediterráneo. *Memoria Académica, 2010-2011*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia, pp. 65-70.
- LEON TELLO, F.J. (1956). *La obra pianística de Manuel Palau*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.
- LEON TELLO, F.J. (2005): Maria Teresa Oller i Benlloch y la incorporación de la mujer al ejercicio profesional de la música, en AAVV. *La música del poble i el Cor Popular de Lo Rat Penat* (483-505). Valencia: Lo Rat Penat.

LEY 2/2019, de 7 de marzo, para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres.
Boletín Oficial del Estado nº 76, de 29 de marzo de 2019.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1978). *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (Octubre-noviembre, 1979). *Ciclo de música valenciana* (Notas al programa). Valencia: Fundación Juan March/Conservatorio Superior de Música de Valencia.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1992). *Compositores valencianos del siglo XX. Del Modernismo a las Vanguardias*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

MONTSALVATGE, X. (1988). *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

OLLER, Mª. T. (1958): *Madrigales y Canciones Polifónicas. Autores anónimos de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Archivo de la S.I.M. Catedral de Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.

PICÓ, M.A. (1999): Maria Teresa Oller Benlloch, una vida de entrega al estudio del Folclore musical valenciano, *Revista de Folclore*, 222.

REAL DECRETO 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
Boletín Oficial del Estado nº 137, de 5 de junio de 2010.

SÁNCHEZ, R. (2016): El paisaje sonoro de Manuel Palau [Notas de texto]. En *Manuel Palau. Música para piano* [CD]. Bartomeu Jaume (piano). Valencia: Culturarts.

SANZ, J.M., AGUILERA, C., LABRADA, D., LABRADOR, Mª.J. y TAMARIT, P. (2018). La invisibilidad sonora. *Notas de paso. Revista Digital del CSMV*. Recuperado el 2 de septiembre de 2019, de: <http://revistadigital2.csmvalencia.es/la-invisibilidad-sonora/>

SANZ, J.M., AGUILERA, C., LABRADA, D., LABRADOR, Mª.J. y TAMARIT, P. (2019). La invisibilidad sonora. Primer balance. *Anuari d'Investigació ISEACV. 2017/2018* (640-663). Valencia: ISEACV.

SEGUÍ, S. (1998). *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, Serie Minor, nº 47.

ZAMACOIS, J. (1985): *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.

ANEXO 1.



FONDO DE PARTITURAS Y LIBROS “LA INVISIBILIDAD SONORA”

(BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “JOAQUÍN RODRIGO” DE VALENCIA)

VOZ

VOZ Y PIANO

- ANDRÉS, Ma.T. *Canción infantil* [Veu i piano].
- BOFILL, A. *Temps de paraules* [Veu i piano]. Barcelona: Clivis, 2013.
- CHAMINADE, C. *Ritournelle* [Veu i piano]. Philadelphia: The John Church company, s.f.
- COLOMER, C. *Cançons amb el cor* [Veu i piano]. Barcelona: Clivis, 2011.
- COLOMER, C. *Cançons de bressol. Nanas. Lullabies* [Veu i piano]. Barcelona: Clivis, 2011.
- COLOMER, C. *Cançons de Nadal* [Veu i piano]. Barcelona: Clivis, 2010.
- DE LA CRUZ, J.I. *Madre la de los primores* [veu].
- DELL'ACQUA, E. *Villanelle* [veu i piano]. Philadelphia: The John Church Company, s.f.
- D'ORSAY, M.L. *Crépuscule. Valse lent chantée* [veu i piano]. Madrid: UME.
- LÓPEZ ARTIGA, M^a Á. *Caminos* [Canto y piano]. València: Piles, 1983.
- MENDELSSOHN, F. *Neue Liebe, neues Leben* [veu i piano]. Mainz: Schott, 1992.
- OLLER, M^a. T. *A la entradita de Soba* [Soprano y piano]. Valencia: s.e., s.f.
- OLLER, M^a. T. *Algún día en esta calle* [Voz y piano]. Valencia: s.e., s.f.
- OLLER, M^a. T. *Arroyuelo del molino* [Soprano y piano]. Valencia: s.e., 1947.
- OLLER, M^a. T. *Agora que se de amor* [Voz y piano]. Valencia: s.e., 1949.
- OLLER, M^a. T. *Cada canción...* [Soprano y piano]. Valencia: s.e., 1948.

- OLLER, M^a. T. *Goig...* [Voz y piano]. Valencia: s.e., s.f.
- OLLER, M^a. T. *La balada del agua del mar* [Soprano y piano]. Valencia: s.e., 1949.
- OLLER, M^a. T. *Llueve* [Voz y piano]. Valencia: s.e., 1949.
- OLLER, M^a. T. *Triptic de Nadal* [Soprano y piano]. Valencia: s.e., 1949.
- OZAITA, M^a. L. *Cuatro canciones hispanoárabes* [Voz y piano]. Barcelona: Boileau, 2008.
- SALVADOR, M. *Els alfòdels* [Voz y piano]. Barcelona: Boileau: 1997.
- SALVADOR, M. *Voces de otra orilla* [Voz y piano]. Valencia: Piles, 2017.
- SCHUMANN, C. *3 canciones* [voz y piano].
- SORIANO, M^a.D. *Andante* [veu i orgue]. S.e.
- SORIANO, M^a.D. *Vendedora antillana. Pregón cubano*[veu i piano]. s.e.
- STROZZI, B. *Lamento* [veu i b.c.].

CORO

- CLARKE, R. *Come, oh come, my life's delight* [cor mixte]. USA: Oxford University Press, 2003.
- CLARKE, R. *When cats run home and light is come* [cor mixte]. USA: Oxford University Press, 2003.
- CLARKE, R. *Weep you no more, sad fountains* [cor mixte]. USA: Oxford University Press, 2010.
- FERRARI, C. *Que nada te turbe* [cor mixt] 2017.
- LÓPEZ ARTIGA, M^a Á. *Siete canciones infantiles* [Coro de voces blancas y piano]. Lletra: F. García-Lorca.
- OLLER, M^a. T. *Cançó festívolà* [Cor mixte].
- OLLER, M^a. T. *Nadalença* [Coro mixto]. Valencia: Valor, s.f.
- OLLER, M^a. T. *Veus del blau i del grisenc* [Coro mixto]. Premio Nacional “Joaquín Rodrigo”, 1969 [Copia de Juan Torregrosa Sevilla]. Valencia: s.e., 1969.
- OLLER, M^a. T., MARCO, J. M., BARTUAL, R. y MADRID, J. *L'albà de l'Alcora*. València: Lo Rat Penat, 2003.
- RAGA, E.O. *El panyo morú*, op. 258. [4 veus]. 1951. s.e.
- SALVADOR, M. *Cinc sardanes vegetals* [Cor mixt]. Barcelona: Boileau/Clivis, 1996.
- SALVADOR, M. *Deixeu la terra* [Cor mixt]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1988.

- SALVADOR, M. *Cançons per a la nit* [Cor mixt]. Valencia: Piles, 2002.
- SALVADOR, M. *Nadala de l'amistad* [Cor mixt].
- SALVADOR, M. *Prec de nadal* [Cor mixt].
- SENDRA, D. *O sacrum convivium* [Cor mixt]. S.e., s.f.

UN INSTRUMENTO

CLARINETE

- DÍAZ DE LA FUENTE, A. *Bajo el silencio*. Madrid: s.e., 2005.
- SÁNCHEZ-BENIMELI, Ma A. *El Mediterráneo*. València: Piles, 2012.
- URRUTIA, I. *Gorabeherak* (Cl. baix). S.e., s.f.
- URRUTIA, I. *Nun zirade* (Cl. baix) 2007. S.e., s.f.

CLAVE

- CATALÁN, T. *Sine Die*. Sevilla: Juanta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. 2014.
- JACQUET DE LA GUÉRRE, E. *Pièces de clavecin*, 1707.

FLAUTA

- OZAITA, M^a. L. *Tres pequeñas piezas*. Barcelona: Boileau, 2011.
- SÁNCHEZ-BENIMELI, Ma Á. *Romanza medieval*. València: Piles, 1992.

GUITARRA

- JURADO, P. *Zahir*. València: Piles, 2017.
- KNOOP, M^a. D. *Carnaval de Venecia* [guitarra].
- SÁNCHEZ-BENIMELI, Ma Á. *Cantilena en sol*. Madrid: Alpuerto, 1990.
- SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Estudio perverso nº 17*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Estudio colorido nº 175*. Madrid: Alpuerto, 1990.
- SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Nocturno en re*. Madrid: Alpuerto, 1990.

OBOE

- SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Monólogo-confidencia*. València: Piles, 1992.

PIANO

- BOFILL, A. *El silencio transcurre*. Encamp, Andorra: J.P.Dupuy Editions, 2012.
- BONIS, M. *Les gitanos* [piano 4 mans]. Paris: Hamelle.
- BOULANGER, L. *Trois morceaux pour piano*. USA: Schirmer, 1918.
- CATALÁN, T. *Elegía nº 4*. Valencia: Piles, 2012.
- CHAMINADE, C. *Pierrette* [piano]. S.e., s.f.
- COLOMER, C. *Caleidoscopi*. Barcelona: Clivis, 2009.
- COLOMER, C. *Cinc minuatures*. Barcelona: Clivis, 2009.
- COLOMER, C. *Dedicatòries*. Barcelona: Clivis, 2008.
- COLOMER, C. *Les estacions*. Barcelona: Clivis, 2007.
- COLOMER, C. *Petita suite nadalena*. Barcelona: Clivis, 2010.
- COLOMER, C. *Petites variacions*. Barcelona: Clivis, 2005.
- COLOMER, C. *Policromies*. Barcelona: Clivis, 2009.
- COLOMER, C. *Puesta del sol en la Alhambra/ Sonatina modulante*. Barcelona: Clivis, 2010.
- COLOMER, C. *Reminiscències 1-2-3*. Barcelona: Clivis, 2005.
- COLOMER, C. *Sonata en La b*. Barcelona: Clivis, 2007.
- DE YRUNCIAGA, M^a.J. *Nocturne et réverie* [piano].
- GARCÍA ASCOT, R. *Dos obras para piano*. Junta de Andalucía, Consejería de cultura.
- GARRIGA, C. *Miniatures*. Barcelona: Boileau, 2007.
- GUBAIDULINA, S. *Juegos musicales* . 1969. Fotocòpia (aportació R. Lacruz).
- LÓPEZ ARTIGA, M^a. Á. *Cartas al Señor de Bergerac*. València: Piles, 2017.
- LÓPEZ ARTIGA, M^a. Á. *Los Inmortales*.
- MARTÍNEZ, M.A. *Sonata* [pianoforte].
- MENDELSSOHN, F. *3 mélodies*.
- OLLER, Ma. T. *Campanes de nadal*. S.e, s.f.
- OLLER, Ma. T. *Capricho en estilo popular*. s.e., s.f.
- OLLER, Ma. T. *Cipreses*. Madrid: s.e., 1985.
- OLLER, Ma. T. *Preludio en Do sostenido*. Compostela: s.e., 1964.
- SALVADOR, M. *Sonatina*.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Criselefantina. Danzas para piano*. València: Piles, 2017.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Pinceladas sonoras para un poeta*. València: Piles, 2012.

SCHUMANN, C. *Tres romances, op.11*.

SCHUMANN, C. *Romance, op.21* (1853-55).

SORIANO, M^a. D. *Rilarilarilarita Rilaritarilarón*. S.e., s.f.

SORIANO, M^a. D. *Un sueño en la Alhambra. Danza-oriental*. S.e., s.f.

GARCÍA, P. *Gavotte & Sérénade* (1885). Kassel: Eurore Verlag, 2001.

SZYMANOWSKA, M. *Nocturne*. Mainz: Schott's, 1985.

TROMBÓN

BOFILL, A. *Objectes*. s.e., s.f.

VIBRÁFONO

DÍAZ DE LA FUENTE, A. *Umbrales*. Madrid: s.e., 2006.

VIOLÍN

DÍAZ DE LA FUENTE, A. *Un templo para Isis*. Madrid: s.e., 2007.

OZAITA, M^a. L. *Suite*. Barcelona: Boileau, 2013.

VIOLONCELLO

GUBAIDULINA, S. *Ten preludes* [violoncello]. Hamburg: Sikorski, 1974.

OZAITA, M^a. L. *Nueve micropiezas*. Barcelona: Boileau, 2004.

DOS INSTRUMENTOS

ANDRÉE, A. *Andante cantabile* [violoncello i orgue]. Fotocòpia.

BENIMELI, M^a. Á. *Ariette* [Cl sib y guitarra]. Berlin: Ries& Erler, 2001

BONIS, M. *Sonata* [violoncello i piano]. París: Demets, 1905.

BOULANGER, L. *D'un matin de printemps* [fl/vl i piano]. S.e., S.f.

CLARKE, R. *Sonata* [viola i piano]. London: Chester music, 1991.

CLARKE, R. *Morpheus* [viola i piano]. USA: Oxford University Press, 2010.

- CLARKE, R. *Prelude, Allegro i Pastorale* [viola i cl. en sib]. USA: Oxford University Press, 2010.
- CLARKE, R. *Shorter pieces* [viola i piano]. USA: Oxford University Press, 2010.
- CLARKE, R. *Shorter pieces* [violí i piano]. USA: Oxford University Press, 2010.
- CLARKE, R. *Songs with piano* [veu i piano]. USA: Oxford University Press, 2010.
- CLARKE, R. *Songs with violin* [veu i violí]. USA: Oxford University Press, 2010.
- CLARKE, R. *Two pieces* [viola (o violí) i cello]. USA: Oxford University Press, 2010.
- COLOMER, C. *Recordant* [Violoncel i Piano]. Barcelona: Clivis, 2007.
- COLOMER, C. *Song Fantasia-Interlude* [Violoncel i Piano]. Barcelona: Clivis, 2006.
- DE LA CRUZ, Z. *Evocazione rossiniana* [Cl. y piano]. Barcelona: Boileau, 2009.
- FARRENC, L. *1ª Sonata op.46* [cello i piano]. París: A. Leduc.
- GARRIGA, C. *Claudiana* [Flauta i piano]. Barcelona: Boileau, 2007.
- GARRIGA, C. *Dos poemas* [Violí i piano]. Barcelona: Boileau, 1997.
- GARRIGA, C. *Sonatina / Ensayo a dos* [Piano / 2 Pianos]. Barcelona: Boileau, 2007.
- GARRIGA, C. *Reflejos ibicencos* [Cl. o violí i piano]. Barcelona: Boileau, 2007.
- GUBAIDULINA, S. *Allegro Rustico* [flauta i piano]. 1963.
- JACQUET DE LA GUÈRRE, E. *Sonates pour le violon et le clavecin*. S.e., s.f.
- LE BEAU, A. *Sonata cello i piano op.17 (1878)* [cello i piano]. Germany: Verlag Kassel, 2002.
- LIEBMANN, H. *Grande Sonate* [piano i violoncello]. S.e., s.f.
- LÓPEZ ARTIGA, M^a. Á. *Guamiliana. Canción y danza* [Bombardino y piano]. València: Piles, 1988.
- LÓPEZ ARTIGA, M^a. Á. *Animus Nebula* [Violoncello y piano]. València: Piles, 2015. (Aportació R.Lacruz).
- LÓPEZ ARTIGA, M^a. Á. *Suite* [Oboe y piano]. València: Piles, 1993.
- MONTERO, C. *Suite de los Buenos Aires* [flauta i guitarra].
- RAGA, E.O. *Riu a l' amor* [Flauta y oboe]. S.e., 1992.
- RAGA, E.O. *Páginas españolas* [Violín/cello y piano]. S.e., s.f.
- SALVADOR, M. *Copla del sur* [violí i piano].
- SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Canto de los Andes* [Órgano y guitarra]. València: Piles, 2005.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Capricho alpino* [Contrabajo y guitarra]. Berlin: Ries& Erler, 2003.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Cascada (Kaskade)*. [Órgano y guitarra]. València: Piles, 1999.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Divertimento a tre tempi* [Piano y guitarra]. València: Piles, 2011.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Lamento - Diálogo* [Órgano y guitarra]. València: Piles, 1994.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Llámada del paraíso* [Órgano y guitarra]. València: Piles, 1994.

TRES INSTRUMENTOS

CLARKE, R. *Dumka* [Duo concertant per a violí, viola i piano]. USA: Oxford University Press, 2010.

FARRENC, L. *Trio op.44* [cl. vclo i piano]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000.

FARRENC, L. *Trio op.45* [fl. (o violí), vclo i piano]. Kassel: Furore Verlag, 2001.

GARRIGA, C. *Elegía* [Cl. o violí, violoncel i piano]. Barcelona: Boileau, 1997.

KUO, S. *Spanish dance* [fl, fg, cl]. S.e., 2014.

RAGA, E.O. *Amor de Dios* [Flauta, oboe y guitarra]. S.e. 1992.

RAGA, E.O. *Solo eres flor* [Flauta, oboe y guitarra]. S.e. 1992.

RAGA, E.O. *Tauro* [Flauta, oboe y guitarra]. S.e. 1992.

RAGA, E.O. *Trío* [Violín,cello y piano]. S.e., s.f.

CUATRO INSTRUMENTOS

ANNA AMALIA (duquesa de Weimar). *Divertimento* [pianoforte, cl, vla i violoncello]. S.e., s.f.

CARREÑO, T. *Quartet* [quartet corda]. Leipzig: E.W. Fritzsch, 1896.

CLARKE, R. *Two movements* [string quartet]. USA: Oxford University Press, 2010.

GARRIGA, C. *Divertimento* [Quartet d'instruments de fusta]. Barcelona: Boileau, 2007.

GARSCIA, J. *4 Bagatelas* [quartet violoncels].

HERITTE-VIARDOT, L. *Spanisches Quartett, op.11* [piano, violí, viola i violoncel]. Leipzig: Peters.

HILL, M. *Happy birthday. Variationen* [quartet corda]. Chicago: Keith Prowse Music, 1935.

LOMBARDINE SIRMEN, M. *6 Trios* [2 violines i cello]. London: Welcker, s.f.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Caminando hacia el infinito* [Cl sib, sax mib, percusión y piano]. València: Piles, 2012.

MÁS DE CINCO INSTRUMENTOS

BURGOYNE, H. *Suite of the day* [quartet/sextet corda i piano]. England, B&H, 1990.

CARREÑO, T. *Andante con larghezza* [quintet corda]. Caracas: Glenn Michael, 2004.

DÍAZ DE LA FUENTE, A. *El murmullo del mar* [Soprano, clarinete, triángulo, lira, vibráfono, palo de lluvia, piano, violín y violoncello]. Madrid: s.e., 2003.

GALIANA, S. *Nevermore suite* [Quintet de corda]. S.e.

GARRIGA, C. *Fantasía concertante* [Piano y orquesta de corda]. Barcelona: Boileau, 2007.

GARRIGA, C. *Tres cançons de combat del somni / Tres cançons populars catalanes* [Piano y orquesta de corda]. Barcelona: Boileau, 2007.

RAGA, E.O. *Estampas vicentinas, op 285.* [Quintet de vent] 1955,s.e.

SÁNCHEZ-BENIMELI, M^a. Á. *Concerto arietta* [Guitarra y Orqu. de cuerda]. València: Piles, 2005.

SCHUMANN, C. *Concerto piano i orquestra*. Philadelphia: Hildegard publishing company.

TRAVER, P. *Hades Lacrimosae* [Quintet de vent i piano]. 2008.

URRUTIA, I. *Lilurak* [cl. en sib i cordes]. Babelscores, 2017.

LIBROS

AAVV. *Orquesta del Conservatorio de Valencia. Dos años al servicio de la cultura musical valenciana*. Valencia: Servicio de Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1979.

AGUILERA, J. (Ed). *María Martínez Sierra: feminismo y música*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2005.

BEER, A. *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona: Acantilado, 2019.

De BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2019.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna (siglos XVII-XIX). Coordinadas y documentos para un estudio.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.

GREEN, L. *Música, género y educación.* Madrid: Morata, 2001.

GUILLÉN, A. *Música y tradición en Agost.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2005.

GUZMAN, A. *Música y tradición en Enguera y La Canal.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2007.

JUAN, Ma E. *Música y tradición en Ayelo de Malferit.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/Diputación de Valencia, 2003.

OLLER, M^a. T. *Cançons narratives valencianes.* València: Lo Rat Penat, 2000.

OLLER, M^a. T. *Canciones tradicionales valencianas. Infantiles y de cuna.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2006.

OLLER, M^a. T. *Canciones tradicionales valencianas. Campesinas.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2007.

OLLER, M^a. T. *Canciones tradicionales valencianas. Gojos.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2009.

OLLER, M^a. T. *Canciones tradicionales valencianas. La pasión de Jesús de Nazaret.* Valencia: Aula Enric Martí de Cultura Tradicional Valenciana/Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2010.

OLLER, M^a. T. *Canciones tradicionales valencianas. Pascueras.* Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2011.

OLLER, M^a. T. *Frases, sentències i dites valencianes.* València: Quaderns de divulgació, 19, Lo Rat Penat, 2011.

OLLER, M^a. T. *Pregons pels carrers valencians en l'enyoranza i en la pervivència.* València: Lo Rat Penat, 2015.

OLLER, M^a. T. y BARTUAL, R. *Canciones tradicionales valencianas. Humorísticas.* Valencia: Aula Enric Martí de Cultura Tradicional Valenciana/Universidad Politécnica de Valencia/ Diputación de Valencia, 2007.

OLLER, M^a. T y BARTUAL, R. *Canciones tradicionales valencianas. Pascueras.*
Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana/ Universidad Politécnica
de Valencia/ Diputación de Valencia, 2007.

PALMA, V. *Femení i singulars. Històries de dones i música.* Barcelona:
Huyguens, 2018.