

La funcionalidad de la indumentaria en las actividades físicas artístico-expresivas de danza en España. Estudio comparativo entre diferentes niveles de tecnificación

The functionality of costume in the artistic-expressive physical activities of dance in Spain. Comparative study between different levels of technification

Rosa María Suárez Muñoz, María del Mar Ortiz Camacho, Antonio Baena Extremera
Universidad de Granada (España)

Resumen. El objetivo general de este trabajo ha sido comprobar la funcionalidad del uso del vestuario escénico, en distintos niveles de tecnificación dancística, atendiendo al empleo de tejidos adecuados, a la adaptación al movimiento de los intérpretes y a la estética, desde la perspectiva de docentes y bailarines profesionales en España. La muestra fue aleatoria y representativa, formada por 49 profesores de los seis Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía (España) que impartían la asignatura de Talleres Coreográficos en las diferentes Especialidades de Danza (siendo la población de 126), con una media de edad entre 35 y 45 años; así como 23 integrantes del Ballet Nacional de España (de un total de 40), con una media de edad entre 25 y 35 años. Igualmente participaron cinco intérpretes y coreógrafos de reconocido prestigio internacional del ámbito de la Danza Española, seleccionados por conveniencia. Se ha realizado una triangulación metodológica combinando investigación cualitativa y cuantitativa. Para la recogida de datos se han empleado dos cuestionarios diseñados *ad hoc* y entrevistas semiestructuradas. Todos los instrumentos fueron validados por expertos. Como conclusión, se ha resaltado la importancia del uso del vestuario escénico para facilitar la ejecución de la danza y su aportación a la representación escénica.

Palabras clave. Actividades físicas artístico-expresivas, Danza, Indumentaria escénica, Funcionalidad, Expresión corporal, Ballet Nacional de España, Conservatorio Profesional de Danza.

Abstract. The general aim of this work has been to test the functionality of the use of stage costumes at different levels of technical skill, taking into account the use of appropriate fabrics, the adaptation to the movement of the performers and aesthetics, from the perspective of professional teachers and dancers in Spain. The sample was random and representative, made up of 49 teachers of the six Professional Dance Conservatories of Andalusia (Spain) who taught the subject *Choreographic Workshops* in the different Dance Specialities (being the universe of 126 teachers), and an average age between 35 and 45 years; and 23 members of the National Ballet of Spain (of a total universe of 40), with an average age of between 25 and 35. We also had the benefit of five internationally renowned performers and choreographers selected for convenience. A methodological triangulation has been carried out combining qualitative and quantitative research. Two questionnaires and semi-structured interviews were used, both instruments validated by experts. As a conclusion, the importance of the use of stage costumes to facilitate the execution of the dance and its contribution to stage performance has been highlighted.

Keywords. Artistic-expressive physical activities, Dance, Stage costume, Functionality, Corporal Expression, National Ballet of Spain, Professional Dance Conservatory.

Introducción

«Cuando el corazón quiere hablar a través del cuerpo, utiliza un lenguaje: el lenguaje de la danza». (Colomé, 2015, p.211)

La danza es una actividad física de carácter artístico-expresivo, considerada «una de las manifestaciones básicas de la motricidad humana» (Rial & Villanueva, 2016, p.126). En España aún no tiene la categoría de materia en las enseñanzas obligatorias, aunque aparece como contenido dentro de las áreas de *Educación Física, Música y Artística* (Peña de Horno & Vicente, 2019). Sin embargo tiene una extensa regulación en el ámbito de las Enseñanzas de Régimen Especial, concretamente dentro de las Enseñanzas Artísticas.

Este trabajo se desarrolla desde una perspectiva holista recabando datos cualitativos y cuantitativos de diferentes fuentes, y se centra en dos niveles de tecnificación. Uno de ellos, en el contexto educativo de las Enseñanzas Artísticas, concretamente en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía (CPDA). Estos tienen como función principal la formación de futuros bailarines en las cuatro Especialidades que imparten (Danza Clásica, Danza Contemporánea,

nea, Baile Flamenco y Danza Española). El otro nivel será el Ballet Nacional de España (BNE), máximo exponente de tecnificación de la Danza Española que depende del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).

Se compara el uso del vestuario escénico en el BNE con el que se realiza en los CPDA, en la asignatura de *Talleres Coreográficos*. Ésta se imparte en las cuatro Especialidades de Danza de las Enseñanzas Profesionales, y en ella se elaboran proyectos escénicos que se interpretan en público. Esto hace, al igual que en el BNE, que el vestuario tenga un tratamiento específico como elemento necesario para expresar conceptos. En ambos casos existen paralelismos significativos y la necesidad de poner en valor este instrumento que ensalza la expresividad y la funcionalidad del lenguaje corporal, así como la interpretación en las representaciones escénicas de ambos niveles de tecnificación.

El presente trabajo se enmarca en un proyecto de investigación más amplio que pretende analizar la evolución del vestuario escénico del BNE en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal, realizando un paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de *Talleres coreográficos* en los CPDA.

La danza, como actividad física, se sustenta en el cuerpo del ejecutante. «La corporeidad se refiere al ser humano y el ser humano es y vive a través de la corporeidad» (Águila & López, 2019, p. 414). En este caso, se trata de un cuerpo

construido en interacción con el resto de elementos que componen la puesta en escena. En su fundación interviene el vestuario, dotándolo de connotaciones culturales, genéricas, temporales, sociales, etc., generando una apariencia imbuida de significado (Cubeiro, 2015).

La indumentaria se presenta como una parte importante de la comunicación no verbal. Hollander (1978) afirma que «las prendas son objetos hechos de tela que transmiten mensajes, cuyo poder va más allá que el mensaje que transmiten las prendas en sí mismas» (p.2). En la danza los procesos no verbales como escenografía, vestuario, iluminación, etc., están íntimamente ligados a los aspectos dancísticos e interpretativos de lo que se quiere representar.

El vestuario constituye uno de los recursos más importantes para dotar a la obra de contenido, estilo y contexto histórico (Pelleteri, 1996). Para el estudiante o bailarín, vestirse para la escena implica expresarse no sólo a través del gesto y el movimiento, sino también mediante la apariencia externa a través de la indumentaria (Pavis, 2000). Ésta va más allá del mero ornamento posicionándose como un componente escénico determinante (Nieva, 2000).

El cuerpo construido a través del vestuario demanda poder expresarse libremente. Por ello es necesario considerar la evolución que ha sufrido el vestuario escénico a lo largo de la historia hasta ponderar la fluidez de los movimientos por encima del carácter estético y ornamental.

Según Roldán (2017), a partir de la segunda mitad del Siglo XVIII, debido a la evolución de la danza y de su técnica cada vez más compleja, se requería que la indumentaria utilizada se fuera simplificando. Hasta ese momento, la vestimenta femenina estaba compuesta por trajes voluminosos y de gran rigidez, y se acostumbraba a bailar con máscaras y antifaces que impedían admirar la expresividad facial. Debido a esta incomodidad para bailar, fueron los propios bailarines quienes introdujeron modificaciones en el vestuario para simplificarlo y hacerlo más compatible con la libre expresión corporal. Estas variaciones fueron propiciadas en Francia por Noverre (bailarín y coreógrafo considerado como el padre del ballet moderno). Los cambios supusieron la eliminación del corsé y la sustitución de los zapatos por zapatillas blandas. Se inició así una auténtica reforma del vestuario para la danza, aunque siguieron durante un tiempo las disyuntivas entre la ornamentación y la libertad de movimientos, hasta que Maillot, el modisto de la Ópera de París, confeccionó las primeras mallas. A partir de entonces se implementó una nueva forma de movimiento más libre y expresivo, gracias a las características facilitadoras de la libertad muscular que suponía esta nueva prenda (Markessinis, 1995). Desde ese momento el *maillot* tuvo una gran aceptación entre los bailarines hasta el punto que se ha mantenido su uso hasta nuestros días (Roldán, 2017).

Otro de los acontecimientos que influyeron en la renovación del vestuario escénico fue el desarrollo de la Danza Moderna a principios del Siglo XX, en la que se buscaba la libertad total en la indumentaria escénica para favorecer el movimiento fluido y la expresividad. La Danza Moderna surgió por la necesidad de los intérpretes de expresar sus ideales y emociones con la totalidad de su cuerpo, valiéndose de una nueva técnica de danza alejada de los cánones tradicionales, y trascendiendo las normas preestablecidas de la dan-

za académica. En este incipiente movimiento destacaron dos bailarinas estadounidenses: Loïe Fuller, que experimentó con la indumentaria y la iluminación en sus coreografías, e Isadora Duncan, que se presentaba en escena descalza, envuelta en velos y ropa suelta, despojándose de los corsés, los tules y las zapatillas de punta imperantes hasta ese momento en la danza. Su movimiento libre se basaba en la naturaleza y la armonía (Murga, 2017). El tipo de vestido suelto que usaba Duncan significó un estímulo para el *traje reforma* (modelo de vestido de líneas rectas y asexuado) y supuso la desaparición del corsé y de sus contraindicaciones médicas, impulsando la liberación del movimiento no sólo en la danza, sino en la moda en general (Seeling, 2014).

Ambas bailarinas experimentaron novedosas formas de expresión corporal, renovando la pedagogía de la danza, rompiendo con la verticalidad en el baile, y realizando una puesta en escena innovadora y transgresora en la que el uso de la indumentaria cambiaba completamente respecto al que se había hecho hasta ese momento. A partir de aquí el vestuario escénico se ha ido aligerando y simplificando, caracterizándose por el uso de nuevos tejidos que se adaptan al cuerpo y su movimiento.

En lo que respecta a la Danza Española, el uso del vestuario escénico es imprescindible, pues este tipo de danza engloba cuatro estilos diferenciados entre sí (Escuela Boleira, Folclore, Flamenco y Danza Estilizada), y se hace necesario dotar a cada uno de rasgos propios a través de la indumentaria. Mediante ésta se puede discernir el estilo de danza, la zona de España a la que pertenece o la época en la que se contextualiza (Algar, 2012).

Una vez contextualizada la evolución de la indumentaria escénica, teniendo en cuenta su importancia para la ejecución de la danza en cualquier nivel y en la Danza Española en particular, considerando la escasez de fuentes en el tema (Hellín, 2016), y la exigua tradición investigadora en este campo (Roldán, 2017), se puede justificar la necesidad de este trabajo.

En vista de todo ello, se plantea como hipótesis que en el uso del vestuario escénico se debe priorizar la libertad de movimientos (funcionalidad), teniendo presentes los tejidos y la estética. Como objeto de estudio se compara el uso del vestuario que se realiza por parte del profesorado-CPDA de diferentes Especialidades de Danza, y el que se hace por los bailarines-BNE. El objetivo del presente estudio es comprobar la funcionalidad del uso del vestuario escénico en distintos niveles de tecnificación dancística atendiendo al empleo de tejidos adecuados, a la adaptación al movimiento de los intérpretes y a la estética, desde la perspectiva de docentes y bailarines profesionales.

Metodología

El diseño fue de carácter no experimental, seccional, descriptivo e inferencial (Sierra, 2001). Se realizó una triangulación metodológica combinando varias metodologías de investigación (Denzin, 1970), metodología cuantitativa y cualitativa, realizando una revisión de los resultados desde diferentes puntos de vista. La recogida de datos se efectuó mediante análisis de documentación, cuestionarios y entrevistas.

Participantes

Para esta investigación se ha llevado a cabo un diseño muestral probabilístico con aleatorización simple de sujetos, siendo la muestra representativa del universo de profesorado-CPDA y bailarines-BNE y, por otro lado, un diseño no probabilístico y por conveniencia para los coreógrafos y bailarines de prestigio internacional. De una parte se ha desarrollado una investigación cuantitativa, basada en los cuestionarios, con dos tipos de muestras (profesorado-CPDA y bailarines-BNE), y de otra, una investigación cualitativa, basada en entrevistas (a cinco coreógrafos y bailarines de élite internacional), y en las preguntas abiertas incluidas en los cuestionarios.

Investigación cuantitativa

Para llevar a cabo esta investigación se utilizaron dos tipos de muestras:

- El profesorado-CPDA en el curso escolar 2016/2017.

Siendo el universo de la población de 126 profesores que imparten la asignatura de Talleres Coreográficos en las distintas especialidades de danza en los seis CPDA, se ha calculado el tamaño de la muestra, teniendo en cuenta un margen de error del 10% y un nivel de confianza del 90%. El tamaño de la muestra corresponde a un mínimo de 45 profesores, aunque finalmente se optó por 49 sujetos elegidos aleatoriamente para solventar problemas de muerte experimental, siendo estos los que han respondido a la encuesta (43 profesoras y 6 profesores) con una media de edad entre 35 y 45 años.

- Los bailarines-BNE en la temporada 2016/2017. En septiembre de 2017, el universo del BNE estaba compuesto por 40 integrantes entre bailarines de cuerpo de baile, bailarines solistas y primeros bailarines. Se ha calculado el tamaño de la muestra, teniendo en cuenta un margen de error del 10% y un nivel de confianza del 90%. El tamaño de la muestra corresponde a un mínimo de 23 bailarines. Se optó por 26 sujetos elegidos aleatoriamente para resolver problemas de muerte experimental. Finalmente participaron 23 sujetos en esta investigación (11 bailarines y 12 bailarinas) con una media de edad entre 25 y 35 años, debido a que se anularon tres cuestionarios por estar incompletos.

Investigación cualitativa

Se ha realizado un muestreo no probabilístico por el que se seleccionaron coreógrafos y bailarines de reconocido prestigio relacionados con el tema objeto de estudio, a los que se pudo tener acceso y que podían aportar información significativa para el mismo. Han participado:

- D. Antonio Najarro, director del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Antonio Canales, ex bailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 1995, coreógrafo e intérprete
- D^a. Pacita Tomás, bailarina de reconocida trayectoria artística y representante de la Danza Española anterior a la creación del BNE.
- D. Juan Mata, ex bailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Rubén Olmo, ex bailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 2015, coreógrafo e intérprete. Próximo director del BNE a partir del 1 de septiembre de 2019, según nombramiento del INAEM.

Instrumentos

Para la consecución de los objetivos propuestos, hemos utilizado la revisión de la literatura, cuestionarios y entrevistas semiestructuradas.

Los documentos consultados han sido del área de danza en general, del teatro, la expresión corporal, la historia del arte y la antropología. Asimismo, se han buscado referencias de trabajos en las principales bases de datos como Web of Science, SCOPUS, EBSCOHost y Google Scholar.

Se han utilizado, igualmente, cuatro instrumentos para obtener la información: dos cuestionarios diseñados *ad hoc* para esta investigación, con ítems semejantes, para cada tipo de muestra (profesorado-CPDA y bailarines-BNE), y dos entrevistas para los coreógrafos y bailarines de prestigio (una para bailarines anteriores a la creación del BNE, y otra para el resto de coreógrafos vinculados al BNE), con preguntas comunes, y algunas diferenciadas en función del coreógrafo en cuestión. De igual manera se han obtenido datos cualitativos de los cuestionarios a través de cuatro preguntas abiertas que se incluían al final de los mismos, similares a preguntas formuladas en las entrevistas.

Como se detalló con anterioridad, este trabajo se integra en un estudio más amplio. En este caso sólo se tendrán en cuenta los ítems y preguntas vinculadas a las variables asociadas a la funcionalidad del vestuario escénico y su aportación a la expresividad e interpretación.

A continuación se concretan algunos aspectos de estos instrumentos.

Cuestionario bailarines-BNE

Se diseñó un cuestionario para el elenco de bailarines-BNE. Este instrumento presentó 47 ítems que medían las opiniones, percepciones y sensaciones que tenían los bailarines. Las respuestas se recogían en escala tipo Likert desde 1 hasta 5, que oscilaba de «Nada» a «Mucho» y de «Ninguna dificultad» a «Extrema Dificultad», en su mayoría, aunque había otros tipos de respuestas, incluidas cuatro preguntas abiertas.

Cuestionario profesorado-CPDA

Se elaboró otro cuestionario para el profesorado-CPDA con el fin de valorar sus apreciaciones y opiniones acerca del uso del vestuario escénico. En este caso constaba de 24 ítems con respuestas que se recogían en escala Likert desde 1 hasta 5, que iban de «Nada» a «Mucho» y de «En ninguna ocasión» a «En muchas ocasiones», entre otras respuestas. Igualmente tenía cuatro preguntas abiertas haciendo un total de 28 ítems.

Entrevistas semiestructuradas

Se realizaron dos tipos diferentes en función de las personas a las que iban dirigidas:

- Una entrevista para bailarines anteriores a la creación del BNE, con el fin de conocer los antecedentes del uso del vestuario escénico.
- Una entrevista con una parte común y una parte específica en función del coreógrafo entrevistado, a través de las que se pretendía obtener información sobre el uso del vestuario.

Ambos cuestionarios y los dos tipos de entrevistas fueron previamente validados por expertos.

Procedimiento

La presentación de los cuestionarios a los participantes iba precedida de un texto introductorio en el que se informaba del objeto de estudio, de la participación voluntaria de los encuestados y del tratamiento confidencial de sus respuestas. Se pedía máxima sinceridad y se resaltaba el anonimato en los cuestionarios. Se siguieron las recomendaciones de cumplimiento de los derechos de los encuestados en base a la Declaración de Helsinki (2013).

En el caso de las entrevistas, prevalecía un consentimiento informado que cada entrevistado debía firmar. En él se describía el objeto de estudio y se indicaba que los datos obtenidos a través de la entrevista se utilizarían exclusivamente para la investigación, o publicaciones relacionadas con la misma, y siempre bajo su autorización.

Procedimiento de elaboración de los cuestionarios y entrevistas

Se ha tomado como referencia el esquema utilizado por Gutiérrez & Oña (2005), el cual consta de los siguientes pasos: «Definición del objeto de estudio, diseño del cuestionario, aplicación del cuestionario, tratamiento de los datos, análisis de los datos e informe final» (p.185). Respecto al diseño de los cuestionarios se siguieron una serie de pasos. En principio se hizo una revisión de documentación y cuestionarios de temas afines al objeto de estudio. A continuación, se validaron por cinco expertos, y se elaboraron los definitivos. Una vez finalizados se enviaron telemáticamente al profesorado-CPDA y a los bailarines-BNE, a través de la plataforma Google Forms. Se estableció un plazo de un mes para responderlos y al finalizar el mismo se analizaron los datos obtenidos con el programa SPSSv.25 y se elaboraron las conclusiones.

En cuanto a las entrevistas, en un primer momento se hizo una revisión bibliográfica y posteriormente se elaboraron teniendo en cuenta las variables seleccionadas y los objetivos de la investigación. A continuación, se validaron, se realizaron registrándose en grabaciones de audio y se transcribieron. Finalmente se analizaron y codificaron los datos a través del programa NVIVO 10 y se elaboraron las conclusiones.

Procedimiento para validar los cuestionarios y entrevistas

Para llevar a cabo la validación de ambos instrumentos, se consultó a cinco expertos en metodología de investigación (Osterlind, 1989) por su significativa experiencia profesional y producción científica, y se siguieron las orientaciones ya realizadas en otros trabajos como los de Baena-Extremera & Granero-Gallegos (2015). Se les facilitaron los dos tipos de cuestionarios y los dos tipos de entrevistas realizados expresamente para esta investigación. Además de ello, se les proporcionó una hoja de respuestas, siguiendo las recomendaciones de Calabuig & Crespo (2009) y Spaan (2006), donde debían ir señalando de cada ítem la univocidad, pertinencia e importancia y las observaciones que estimaran oportunas. Una vez rellena la hoja de respuestas por cada experto, se llevaron a cabo los análisis estadísticos. Para ello, se calculó el Coeficiente de Correlación Intraclass (CCI), evaluando la concordancia global de los cinco expertos so-

bre la univocidad, pertinencia e importancia de los ítems, a partir de un modelo de efectos mixtos y asumiendo una definición de acuerdo absoluto; los valores obtenidos se presentan a continuación (Tabla 1).

Para medir la dispersión en el acuerdo de los jueces, se utilizó como criterio el recorrido intercuartílico. De modo que, si la diferencia del percentil Q3 frente al percentil Q1 era igual a 0 o 1, el ítem se aceptaba y/o modificaba levemente; si dicha diferencia se situaba entre 1 y 2, se revisaba y reformulaba el ítem; mientras que si era superior a 2, se entendía que la dispersión era tan alta entre los juicios de los jueces que el ítem era rechazado. (Baena-Extremera & Granero-Gallegos, 2015, p.66)

En la siguiente tabla, se expresan los datos de pertinencia y comprensión de los expertos (Tabla 2).

Finalmente se revisaron dos ítems y se reformularon, atendiendo a las sugerencias de los expertos. Las correcciones fueron mínimas.

Como último paso se calculó el coeficiente Alfa de Cronbach tanto para el cuestionario de bailarines-BNE, como de profesorado-CPDA. En el caso de los bailarines, el Alfa alcanzó valores de .78, mientras que en el caso del profesorado, mostró un valor de .85. Ambos valores muestran fiabilidad de dichos instrumentos, tal como recomiendan diversos autores (Domínguez-Lara & Merino-Soto, 2015).

Tabla 1
Resultados del CCI sobre 5 expertos

	Cuestionario bailarines -BNE	Cuestionario profesorado-CPDA	Entrevista coreógrafos	Entrevista bailarines anteriores BNE
Importancia	0.827	0.634	0.61	0.655
Pertinencia	0.707	0.527	0.412	1
Univocidad	0.796	0.48	0.909	1

Tabla 2
Dispersión en el acuerdo de los jueces

Entrevista coreógrafos			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Entrevista bailarines anteriores BNE			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-2=2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Cuestionario bailarines -BNE			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Cuestionario profesorado-CPDA			
	Univocidad	Pertinencia	Importancia
Experto 1	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 2	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 3	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-3=1
Experto 4	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0
Experto 5	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0	Q3-Q1/ 4-4=0

Análisis de los datos

Análisis metodología cuantitativa

Se ha llevado a cabo el análisis de los datos obtenidos a través de los cuestionarios mediante el programa estadístico SPSS v.25. Para empezar, se realizó un análisis estadístico descriptivo de las variables mediante un análisis de frecuencia. A continuación, se hizo un análisis inferencial para constatar el grado de asociación/relación entre variables nomina-

les y/o ordinales y, para ello, se elaboraron tablas de contingencia y se usaron pruebas de contraste con χ^2 . Asimismo, se llevó a cabo un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson, el cual nos permitiría determinar si dos variables se relacionaban entre sí, si esta relación era fuerte o débil, y qué dirección llevaría la misma. Cuando no se obtuvo significatividad en las correlaciones, se realizó la prueba d de Somers para comprobar si existían diferencias representativas entre las variables.

Análisis metodología cualitativa

El procedimiento que se utilizó para analizar las entrevistas y las preguntas abiertas de los cuestionarios fue una codificación abierta *in vivo* en el software NVIVO 10. Se realizaron grabaciones digitales de las entrevistas y se transcribieron literalmente, de esta forma se traspasó la información a texto para facilitar el análisis de los datos obtenidos. Se cotejaron varias veces los resultados con los audios originales, rectificando posibles errores hasta obtener la transcripción exacta. Por último, se importaron las entrevistas al software NVIVO 10.

En el caso de las preguntas abiertas de los cuestionarios, éstas se cumplimentaron en el software de productividad Google Docs a través del cuestionario correspondiente. Las respuestas se exportaron en un archivo de Excel, y éste se importó al Software NVIVO 10. A continuación, se realizó una codificación automática para crear los casos de los participantes. Respetando el anonimato de los mismos, a cada uno se le atribuyó un nombre ficticio con el fin de identificarlos en el procesamiento de la información. De esta forma, se crearon nodos de casos para representar a los participantes en las encuestas, tanto a los bailarines-BNE como al profesorado-CPDA, y se les asignaron atributos de género, edad y experiencia profesional.

Se elaboró una codificación abierta en el software NVIVO 10, identificando las ideas y conceptos más significativos relacionados con nuestros objetivos. Para ello, se nombró cada categoría y se etiquetó cada fragmento de la información con un nombre representativo del contenido del mensaje (Campo-Redondo & Labarca, 2009). Después se realizó una categorización axial organizando los datos e identificando las categorías centrales que serían el objeto principal del análisis y se procedió a definir las utilizando una metodología inductiva y deductiva. Finalmente se creó una estructura jerárquica, o árbol de nodos, con sus correspondientes categorías y subcategorías. En este caso se definieron los nodos en los que se ramificaban todas las categorías identificadas. A continuación, se codificó toda la literatura importada al software en el árbol de categorías.

Resultados

Análisis Cuantitativo

Cuestionario profesorado-CPDA

A continuación, se exponen las frecuencias de las variables *Libertad de movimientos*, *Estética* e *Importancia de tejidos* relacionadas con la funcionalidad del vestuario escénico.

Un 93.9% de los encuestados han respondido que priorizan la libertad de movimientos *Mucho* o *Bastante* (Figura 1).

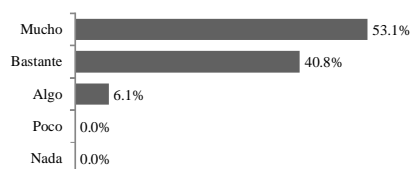


Figura 1. Distribución de frecuencias de *libertad de movimientos*

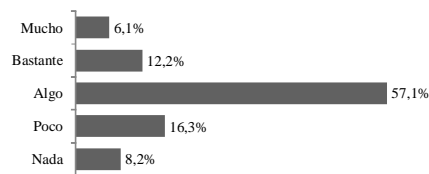


Figura 2. Distribución de frecuencias variable *estética*

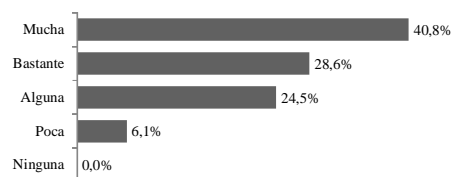


Figura 3: Distribución de frecuencias relativa a la *importancia de los tejidos*

En cuanto al hecho de que debe predominar la *estética* respecto a la funcionalidad del movimiento, en el diseño de vestuario escénico, un 57.1% de los encuestados responden *Algo* y un 18.3 % consideran que *Mucho* o *Bastante* (Figura 2).

Un 69.4% de los encuestados ha otorgado *Mucha* o *Bastante* importancia a los tejidos con los que se elabora el vestuario escénico (Figura 3).

Una vez detallado el análisis de frecuencias, se comprueba la relación existente entre diversas variables. Se muestran sólo los resultados más representativos obtenidos. El resto aparecen enunciados.

Al realizar las pruebas Chi cuadrado entre el *Género* y las variables *Libertad de movimientos*, e *Importancia de tejidos*, no se obtuvieron diferencias significativas, aceptándose la hipótesis de independencia entre las variables. Lo mismo ocurrió al realizar un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de Pearson entre las variables *Experiencia del profesorado-CPDA* y *Libertad de movimientos* e *Importancia de tejidos*. De igual modo, al realizar la d de Somers, se constató que no existían diferencias significativas entre la variable *Experiencia del profesorado-CPDA* y las variables seleccionadas.

Una vez detallado lo anterior, se expone a continuación la variable *Estética*, en la que se obtuvieron resultados relevantes. En cuanto a la relación de *Género* con la importancia que se da a la *Estética* en el diseño del vestuario escénico, la prueba de Chi cuadrado mostró un $p < .741$, por lo que no se encontró relación entre las variables (Tabla 3).

A continuación, se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las variables *Experiencia del profesorado-CPDA* y *Estética*. Los resultados mostraron que la significatividad era $p < .05$. Al ser correlaciones de valor positivo (.281), se tendrá en cuenta que, cuando una variable aumenta, la otra también, es decir, cuanto mayor experiencia tenga el profes-

rado-CPDA más importancia otorga a la estética a la hora de diseñar el vestuario escénico (Tabla 4).

Tabla 3
Pruebas de Chi-cuadrado, género- estética profesorado-CPDA

	Valor	gl	Sig. Asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	1.970a	4	.741
Razón de verosimilitud	2.112	4	.715
Asociación lineal por lineal	1.356	1	.244
N de casos válidos	49		

a.b. 7 casillas (70.0%) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es .37

Tabla 4
Análisis de correlaciones bivariadas entre las variables experiencia del profesorado-CPDA y estética.

		Experiencia	Estética
Experiencia	Correlación de Pearson	1	.281
	Sig. (bilateral)		.050
	N	49	49
Estética	Correlación de Pearson	.281	1
	Sig. (bilateral)	.050	
	N	49	49

Cuestionario bailarines-BNE

A continuación, se muestra el análisis de frecuencias de las variables *Necesidades de movimiento* y *Bailar con chaqueta rígida*, al ser las variables del cuestionario relacionadas con el objetivo del presente trabajo.

Los resultados determinaron que un 82.6% de los encuestados respondieron que el vestuario debe respetar *Mucho* las necesidades de movimiento de los bailarines (Figura 4).

Por otro lado, el 57.1% de los bailarines-BNE se enfrentaron a *Bastantes* dificultades al bailar con chaqueta rígida (Figura 5).

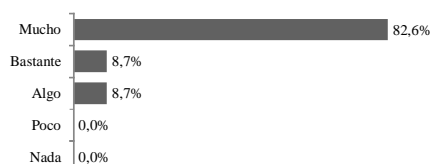


Figura 4. Distribución de frecuencias relativas al vestuario supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines

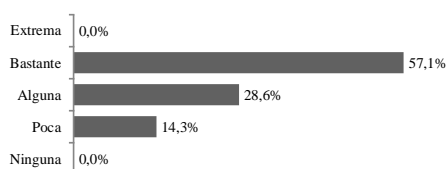


Figura 5. Distribución de frecuencias variable bailar con chaqueta rígida

A continuación, se comprueba la relación existente entre diversas variables.

Se acepta la hipótesis de independencia de las variables *Género* y *Necesidades de movimiento* al no obtenerse diferencias significativas en la prueba de Chi cuadrado. Lo mismo ocurrió al realizar un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de Pearson entre las variables *Experiencia de los bailarines-BNE* y *Necesidades de movimiento*. Del mismo modo al realizar la d de Somers, se constató que no existían diferencias significativas entre estas variables.

En cuanto a la relación de *Género* con la variable *Bailar con chaqueta rígida*, la prueba de Chi cuadrado mostró un $p < .233$, por lo tanto, se acepta la hipótesis de independencia de las variables.

Se realizó un análisis de correlaciones bivariadas mediante el coeficiente de correlación de Pearson entre las va-

riables *Experiencia de los bailarines-BNE* y la dificultad que supone *Bailar con una chaqueta rígida*. Los resultados mostraron que la significatividad era $p < .054$, por lo tanto, no existía una asociación entre ambas. Al no existir relación entre las variables se realizó la d de Somers. Ésta mostró que las variables son dependientes ($p < .001$). Apareciendo el valor negativo de dicha asociación ($v = -.714$), se puede afirmar que cuando la *Experiencia de los bailarines-BNE* aumenta, disminuye la dificultad de *Bailar con una chaqueta rígida* (Tabla 5).

Tabla 5
Análisis direccional entre las variables experiencia de los bailarines-BNE y bailar con chaqueta rígida

		Valor	Error estándar asintótico ^a	Aprox. S ^b	Aprox. Sig.
Ordinal por ordinal	Simétrico	-.714	.105	-3,360	.001
	Años de experiencia en BNE dependiente	-.714	.142	-3,360	.001
	Bailar con chaqueta rígida	-.714	.142	-3,360	.001

a. No se supone la hipótesis nula.

b. Utilización del error estándar asintótico que asume la hipótesis nula.

Análisis Cualitativo

A continuación, se analizan los nodos relacionados con la funcionalidad del vestuario, su confluencia con la libertad de movimientos, la estética y la importancia de los tejidos con los que se confeccionan los trajes, tanto en las preguntas abiertas de los cuestionarios como en las entrevistas realizadas a los profesionales de prestigio. Estas preguntas son similares a las realizadas en ambos cuestionarios.

Funcionalidad del vestuario

Respecto a la *funcionalidad del vestuario*, se obtuvieron seis referencias a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 6). En el caso del profesorado-CPDA, como se detalló con anterioridad, para respetar el anonimato de los participantes, a cada uno se le atribuyó un nombre ficticio. En cuanto a los coreógrafos de prestigio sí aparecen identificados por su nombre, pues su colaboración en la investigación no fue anónima. A continuación se exponen sus opiniones en cuanto a la funcionalidad del vestuario escénico.

Preguntas abiertas. Profesorado-CPDA

Se obtuvieron las siguientes respuestas:

Gael (2017): «Elección del vestuario en función de: disponibilidad de vestuario o de capacidad económica para adquirirlo y/o diseñarlo, compatibilidad del mismo con la propuesta escénica, funcionalidad del mismo para la ejecución de la obra».

Noa (2017):

[...] Procedo a la búsqueda de tejidos o imágenes para la creación del vestuario atendiendo por supuesto a la estética de las alumnas donde encontramos distintas formas y alturas, siempre intentando su comodidad y seguridad a la hora de llevarlo puesto en la escena, pero sin olvidar la elegancia y el sentido estético de la Danza.

Entrevistas. Profesionales de prestigio

En las entrevistas realizadas se formuló la siguiente pre-

gunta: «En el diseño del vestuario ¿usted prima la funcionalidad o la estética?». Las respuestas se muestran a continuación:

Canales (2016): Tiene que haber la mitad de cada cosa, hay que tener como yo digo la mente fría y el corazón caliente. Es muy importante que primen las dos cosas, tiene que estar la estética, porque es lo que se anda buscando, pero con la máxima comodidad.

Najarro (2016): «Las dos cosas por igual».

Tomás (2016): «Las dos cosas, es que en el escenario hay cosas de estética que se están perdiendo» [...]

Olmo (2017): «Las dos cosas [...] Pero normalmente para bailar los diseñadores tienen que estudiar un poco el tejido, la comodidad del bailarín, para ponerlo en escena, eso sí».

Estética

En relación con la *estética*, se obtuvieron 14 referencias a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 7).

A continuación, se exponen las reseñas más significativas de las referidas a este tema en las preguntas abiertas, ya que las respuestas de las entrevistas coinciden con las referidas a la funcionalidad expuestas con anterioridad.

Preguntas abiertas. Profesorado-CPDA

Rita (2017): «Considero muy importante la estética del vestuario en todas las materias de la danza española» [...].

Zoe (2017): «El vestuario es necesario y delimita la obra en su estética, carácter y movilidad del intérprete».

Abril (2017): «Se diseña el vestuario buscando siempre una finalidad muy importante y es que el alumno se encuentre favorecido, es decir, es muy importante que la ropa sume al movimiento y a la estética del bailarín/a» [...]

Dori (2017): «Encuentro muy importante que se estimule el sentido del gusto en el alumnado en relación al vestuario, y que se puede utilizar como medio para formar un espectáculo.»

Frida (2017): «El vestuario puede cambiar, no sólo intento que favorezca a la pieza sino que favorezca el físico del alumnado, o al menos a la mayoría del mismo».

En todos los casos se tiene en cuenta la estética en el diseño de vestuario.

Importancia de los tejidos

En cuanto a la *importancia de los tejidos*, se obtuvieron 7 referencias a través del software NVIVO 10, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios a profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 8).

Se exponen las respuestas más significativas respecto a la importancia que tienen los tejidos en el momento de diseñar el vestuario escénico, para procurar la adaptación del figurín a las necesidades de movimiento de los bailarines.

Preguntas abiertas. Profesorado-CPDA

Dori (2017): «Para crear el vestuario de una coreografía investigo cuáles son los tejidos, cortes y tendencias actuales».

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos/Entrevista	1	1,25%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos/Entrevista	1	0,40%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos/Entrevista	1	3,32%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos/Entrevista	1	5,72%
Respuestas encuestas Profesores	Elementos internos	2	0,34%

Figura 6. Resumen de referencias a la funcionalidad del vestuario en las entrevistas y preguntas abiertas

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos/Entrevista	1	1,25%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos/Entrevista	1	0,40%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos/Entrevista	1	3,32%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos/Entrevista	1	5,72%
Respuestas encuestas EPJE	Elementos internos	1	1,00%
Respuestas encuestas Profesores	Elementos internos	3	1,20%

Figura 7. Resumen de referencias a la estética en las entrevistas y preguntas abiertas

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos/Entrevista	2	8,55%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos/Entrevista	1	0,42%
Entrevista Pacita Tomás	Elementos internos/Entrevista	2	14,95%
Entrevista Rubén Olmo	Elementos internos/Entrevista	1	3,95%
Respuestas encuestas Profesores	Elementos internos	1	0,03%

Figura 8. Resumen de referencias a la importancia de los tejidos en las entrevistas y preguntas abiertas

Nombre	En la carpeta	Referencias	Cobertura
Entrevista Antonio Canales	Elementos internos/Entrevista	2	2,75%
Entrevista Antonio Najarro	Elementos internos/Entrevista	1	2,39%
Entrevista Juan Mata	Elementos internos/Entrevista	1	6,00%
Respuestas encuestas Profesores	Elementos internos	2	0,50%

Figura 9. Resumen de referencias a la libertad de movimientos en las entrevistas y preguntas abiertas

Entrevistas. Profesionales de prestigio

Respecto a la pregunta: «¿Qué importancia da a los tejidos con los que están confeccionados los trajes?», se obtuvieron las siguientes respuestas:

Canales (2016): Eso sí es muy importante porque no es lo mismo vestirse para una gala o vestirse para salir al cine, que vestirse para el escenario. En el escenario tienen que ser tejidos que transpiren, un tejido que sea lo más elástico posible para que el bailarín no sienta presión por ningún lado, y tejidos que estén hechos para el baile [...]

Najarro (2016): «Muchísima importancia».

Tomás (2016): Los vestidos de ahora son muy cómodos, no pesan, en nuestra época sí pesaban [...]

Olmo (2017): Me gustan los tejidos, que no tienen por qué ser caros, pero que se vea la importancia, porque además en España tenemos grandes tejidos. En la Danza Española utilizamos mucho la seda, el chantilly, el encaje, la puntilla, los refajos, entonces todo tiene su importancia [...]

La totalidad de los entrevistados otorgan relevancia a los tejidos con los que se realiza el vestuario escénico, pues puede ensalzar o dificultar el movimiento de los bailarines en la ejecución de las coreografías.

Libertad de movimientos

Acerca de la *libertad de movimientos*, se obtuvieron a través del software NVIVO 10 un total de 6 referencias, procedentes de las preguntas abiertas de los cuestionarios al profesorado-CPDA, así como de las entrevistas realizadas a coreógrafos y personalidades de la danza (Figura 9).

A continuación, se detallan las respuestas más significativas en cuanto a priorizar la *libertad de movimientos* en el momento de diseñar el vestuario escénico.

Preguntas abiertas. Profesorado-CPDA

Eva (2017): El vestuario debe ser cómodo para no entorpecer el movimiento del bailarín.

Emma (2017): Aunque los tejidos no sean de la calidad adecuada se busca que se adapten a su cuerpo y tengan una

buena relación calidad-precio, siendo necesario que puedan moverse con facilidad para que puedan realizar la interpretación sin problemas y con fluidez.

Entrevistas. Profesionales de prestigio

Se formuló la siguiente pregunta a los coreógrafos y personalidades entrevistados: «¿Cree que el vestuario debe estar totalmente supeditado a las necesidades de movimiento de los bailarines o que, en ocasiones, se debe priorizar un vestuario concreto en detrimento del movimiento?». Se detallan las respuestas:

Canales (2016): «Hay veces que sí se debe sacrificar la comodidad por un vestuario en concreto que le dé sentido a un espectáculo» [...]

Najarro (2016): Normalmente el vestuario tiene que estar a los pies del movimiento porque somos bailarines y es danza, el público no va a ver teatro va a ver danza. Otra cosa es que en algún caso concreto haya una aparición, haya un papel determinado o un personaje determinado, que haya algo muy marcado en el que el vestuario tenga un gran peso y en ese caso, por supuesto hay que dejarle protagonismo, pero algo puntual.

Mata (2017): «En gran porcentaje, pensar en el movimiento».

En principio los coreógrafos y personalidades priorizan la libertad de movimientos en el uso del vestuario, aunque contemplando excepciones en casos concretos.

Discusión

El objetivo de esta investigación ha sido comprobar la funcionalidad del uso del vestuario escénico en distintos niveles de tecnificación dancística, atendiendo al empleo de tejidos adecuados, a la adaptación al movimiento de los intérpretes y a la estética, desde la perspectiva de docentes y bailarines profesionales en España.

Autoras como Matute (2017) y Arcas (2017) reflexionan sobre la importancia del vestuario en la interpretación dancística como elemento escénico, considerando que la investigación sobre este aspecto es necesaria para profundizar en el análisis de una obra coreográfica. Partiendo de esta premisa se justifica el presente estudio.

En relación a la hipótesis de partida la cual predecía que en el uso del vestuario escénico se debe priorizar la libertad de movimientos (funcionalidad), teniendo presentes los tejidos y la estética, autores como Seeling (2014) y Murga (2017) priorizan la funcionalidad del vestuario escénico considerando la innovación que supuso en el traje el influjo de la Danza Moderna en España. Este aspecto ha sido contrastado en esta investigación. Al cotejar los datos cuantitativos, se observa que los bailarines-BNE opinan que el vestuario debe ser funcional, de hecho manifiestan tener dificultades si les constriñe el movimiento algún elemento como puede ser una chaqueta rígida. Sin embargo, cuando su experiencia aumenta, disminuye la dificultad que les supone bailar con una prenda incómoda. En la misma línea el profesorado-CPDA manifiesta priorizar *mucho* o *bastante* la libertad de movimientos cuando diseña el vestuario. Prácticamente el 100% de los encuestados, opinan que la indumentaria debe tener como prioridad la funcionalidad.

Respecto a los resultados cualitativos, se obtuvieron referencias que ratificaban los resultados cuantitativos. Todos los colectivos opinaron que el vestuario debía estar al servicio del movimiento, teniendo en cuenta la estética y los tejidos.

En cuanto a priorizar la estética respecto a la funcionalidad, bailarines-BNE, profesorado-CPDA y profesionales de prestigio, coincidieron en que la indumentaria debe estar supeditada a las necesidades de movimiento, sin olvidar la estética. Sin embargo, en el caso del profesorado-CPDA, cuanto mayor experiencia tenían, más importancia otorgaban a la función estética como elemento expresivo y comunicativo. En esta línea Padial, Ibáñez, Fernández & Ubago (2019) evidencian que el empleo de elementos propios de la indumentaria flamenca permiten trabajar conjuntamente motricidad, expresividad y estética.

Conclusiones

Se puede concluir que se ha cumplido la hipótesis planteada parcialmente. En opinión del profesorado-CPDA, bailarines-BNE y profesionales de prestigio, en el vestuario escénico se debe priorizar la libertad de movimientos, teniendo presentes los tejidos y la estética, aunque en casos puntuales sea necesario sacrificar la funcionalidad por exigencias de la obra. Este trabajo muestra coincidencias en los aspectos referidos en estos dos niveles de tecnificación de la danza en España.

Los datos de este estudio pueden ser relevantes para profesorado, bailarines profesionales e instituciones de danza, ya que pone en valor la importancia de la indumentaria escénica para el desarrollo del movimiento artístico-expresivo de la danza.

Referencias

- Águila, C., & López, J. J. (2019). Cuerpo, corporeidad y educación: una mirada reflexiva desde la Educación Física. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 35, 413-421.
- Algar, L. (2012). Imagen proyectada de la danza española escénica por el Ballet Nacional de España a través de la representación del cuerpo. En *La investigación en Danza en España, 2012* (pp.293-300). Valencia: Editorial Malali SL.
- Arcas, A. M. (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor Brujo al Retablo de Maese Pedro*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Baena-Extremera, A., & Granero-Gallegos, A. (2015). Versión española del Sport Satisfaction Instrument (SSI) adaptado al aprendizaje de la Educación Física bilingüe en inglés. *Porta Linguarum*, 24, 63-76.
- Campo-Redondo, M., & Labarca, C. (2009). La teoría fundamentada en el estudio empírico de las representaciones sociales: un caso sobre el rol orientador del docente. *Opción*, 25 (60). Recuperado de <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872009000300004&script=sciarttext>.
- Calabug, F., & Crespo, J. (2009). Uso del método Delphi para

- la elaboración de una medida de la calidad percibida de los espectadores de eventos deportivos. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 16, 21-25.
- Colomé, D. (2007). *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Cubeiro, A. (2015). *Vestir el cuerpo en escena: reflexiones sobre el vestuarioteatral*. Recuperado de <https://www.academia.edu/>
- Denzin, N. K. (1970). *Sociological Methods: a Source Book*. Chicago. Aldin Publishing Company.
- Declaración de Helsinki de la Asamblea Médica Mundial. «Principios éticos para las investigaciones médicas en seres humanos». 64ª Asamblea General, Fortaleza, Brasil. (2013).
- Domínguez-Lara, S.A.D., & Merino-Soto, C.M. (2015). ¿Por qué es importante reportar los intervalos de confianza del coeficiente alfa de Cronbach? *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13 (2), 1326-1328.
- Gutiérrez, M., & Oña, A. (2005). *Metodología en las ciencias del deporte*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Hellín, I. (2016). *La danza española y la narrativa escénica*. Madrid: Publicaciones de la ADE, Serie: Teoría y práctica del Teatro, nº 40.
- Hollander, A. (1978). *Seeing through clothes*. New York: Avon Books.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Matute, R. K. (2017). *La experiencia en interpretación y creación del bailarín en formación, a través de su educación dancística, durante la puesta en escena de una obra de Danza contemporánea. Caso: obra sala de espera*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Murga, I. (Ed). (2017). *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte.
- Osterlind, S.J. (1989). *Constructing Test Items*. Londres: Klwer Academic Publishers.
- Rial, T., & Villanueva, C. (2016). El Flashmob como propuesta de innovación educativa en expresión corporal y danza. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 29, 126-128. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/35394>
- Roldán, M. S. (2017). *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sánchez-Contador, A. (2016). La identidad a través de la moda. *Revista de Humanidades*. 29, 131-152.
- Seeling, Ch. (2014). *MODA. 150 años, modistos, diseñadores, marcas*. Potsdam, Alemania: h.f. Ullmann publishing GmbH.
- Sierra, R. (2001). *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Ed. Paraninfo Thomson Learning.
- Spaan, M. (2006). Test and item specifications development. *Language Assessment Quarterly*, 3, 71-79.
- Padial, R., Ibáñez, D., Fernández, M., & Ubago, J.L. (2019). Proyecto de baile flamenco: desarrollo motriz y emocional en educación infantil. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 35, 396-401. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/63292>
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Peña de Horno, V., & Vicente, G. (2019). Danza en educación infantil: opinión de docentes. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 36, 239-244. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/69716>
- Pelletteri, O. (Ed.). (1996). *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galern.
- Robles-Garrote, P., & Rojas, M. D. C. (2015). La validación por juicio de expertos: dos investigaciones cualitativas en Lingüística aplicada. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 18.

