



Universidad
Rey Juan Carlos

TESIS DOCTORAL:

DÑA. MARIA JOSEFA RUIZ MAYORDOMO

La Edición de Danza en España (1642-1999)

DIRECTOR:

DR. D. AMADOR CERNUDA LAGO

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES.

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA ALICIA ALONSO.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, EL

LENGUAJE, LA CULTURA Y LAS ARTES, CIENCIAS

HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS Y LENGUAS

MODERNAS

MADRID 2015

Dedicatoria

A Judith Etzion, mi segunda madre y maestra,
a quien seguiré añorando y amando mientras viva

AGRADECIMIENTOS

Son innumerables las personas a quienes debo agradecer haber llegado hasta aquí: D. Antonio Álvarez Cañibano, que fue quien inició el proceso de sumergir a una bibliópata como yo en el fascinante mundo de la búsqueda y disfrute de libros de danza, al Dr. Amador Cernuda Lago, mi director de tesis, que siempre estuvo al quite y me ha obsequiado con toda su sabiduría y energía, al Dr. Rafael Pérez Arroyo, instigador pertinaz de mi paso por el Máster en Artes Escénicas y animador incansable durante todo el proceso, a D. José Carlos Gosálvez quien, con sus sabios y prácticos consejos y su infinita paciencia, ha ido haciendo posible la recopilación y consulta de muchos ejemplares, al Dr. Jon Bagüés, Director y hospedador de lujo en el ERESBIL para la consulta de fondos vascongados.

Todo mi agradecimiento al personal de la BNE, salas Barbieri, Cervantes, Goya, y General; personal de la Biblioteca Nacional de Cataluña y de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, al personal de la Biblioteca del Institut del Teatre y del Centre de Documentació de Cultura Popular i Tradicional en Barcelona, al personal de la Biblioteca del Museo del Traje CIPE, al personal del Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada, al personal del Centro de Documentación del Flamenco en Jerez de la Frontera, de la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria, de la Real Academia de la Historia de Madrid, del Arxiu Històric de Barcelona, y en general, a todo el personal de las bibliotecas y centros de documentación donde he podido consultar fondos a veces muy difíciles.

A Jesús, de la Biblioteca Nacional de España, que ha sido capaz de buscar durante semanas un libro trastocado de lugar para encontrarlo y avisarme personalmente de su hallazgo, a Laura y Manuel, bibliotecarios de la Sala General en la BNE, por su comprensión, paciencia y su flexibilidad en el momento de permitirme el acceso a fondos muy restringidos de consulta, a Sagrario, Fernando, Isabel, César y Chus de la Sala Cervantes en la BNE, que han sido capaces de interpretar las normas del modo más favorable para el investigador durante los días y días en que estuve consultando y comparando fondos muy delicados.

A todos y cada uno de mis maestros, desde la Srta. María Díaz, que en Mérida me enseñó las primeras letras, a D^a Lola, que enseñó a tres generaciones de mujeres de mi familia el valor del trabajo bien hecho, y la Srta. Ventura por contagiarme en el instituto todo su amor por la Historia.

A todos mis maestros de Danza, que fueron muchos y muy sabios. Y de entre todos ellos, a

dos personas muy especiales: María Magdalena, que supo encauzar todo el potencial hacia el lugar adecuado, y Aurora Pons, que confió plenamente en mí cuando el resto había desistido en una dura lesión por la rotura del tendón de Aquiles.

A Mercedes y Albano, Pacita Tomás y Joaquín Mediavilla, que siempre alentaron el trabajo de búsqueda del patrimonio perdido.

A Mariemma, que no dudó en admitir a una alumna atípica, y que desde el primer segundo de clase nos enseñó el significado del término “disciplina”.

A Bárbara Sparti, que imprimió a todos y cada uno de sus alumnos su sello como investigadora vocacional, y que siempre tuvo en su corazón a esta su alumna, la más rebelde e independiente de todos.

A Andrea Francalanci, que enseñó a todos y cada uno de sus alumnos el valor de la filosofía y la matemática para que la Danza viviera verdaderamente en nuestros cuerpos y almas.

A mis bailarines de ESQUIVEL Alberto, Yolanda y Charo, que estuvieron en los momentos más difíciles.

A Peio, Otano que siempre permaneció, apoyó y animó intuyendo cuando era necesario hacerlo.

A Nicolas Knapp, siempre con la palabra justa para frenar dulcemente a este ciclón de amiga.

A Pablo Gastaminza, que desde hace 20 años comparte la fascinante actividad de recuperar el patrimonio coreutico español autóctono y me ha enseñado el valor de la unión entre música y danza.

A Álvaro Fernández Buendía, que pacientemente ejerce de ángel de la guarda.

Y para terminar, a mis seres mas queridos: mi madre, que me colocó las primeras castañuelas antes de abandonar la cuna, mi abuela Juanita “Lela”, que puso por primera vez mis dedos en las teclas de un piano. A la dedicataria de esta Tesis, Judith, que me inyectó la sistematización y el método académico desde el hogar, y a mi hija Aurora que ha tenido la sabiduría de apoyar, ayudar, aceptar y amar a esta madre atípica.

ABSTRACT

La recopilación de un corpus bibliográfico español sobre Danza ha sido una de las asignaturas pendientes en el ámbito de la investigación coreológica. Los primeros proyectos, inscritos en y El Centro de Documentación de Música y Danza quedaron en suspenso sin poder llegar a alcanzar la meta deseada.

En este trabajo pretendemos efectuar dicha recopilación, ateniéndonos a un período concreto: desde la aparición del primer impreso específicamente coreúutico, hasta el cambio sustancial para los paradigmas editoriales que acaeció -aproximadamente- en el comienzo del siglo XXI. Con ello será posible conocer y acceder a numerosas fuentes coreográficas, testimonios y bibliografía sobre Danza editados en España, facilitando el trabajo de búsqueda inicial para los futuros trabajos de investigación coreológica o de otras disciplinas transversales.

Como punto de partida, hemos procedido a efectuar un rastreo sobre el concepto *Danza*, una propuesta de clasificación mediante combinación de criterios, y una propuesta de thesaurus con palabras clave cuyo doble objetivo es facilitar la búsqueda a la par que proporcionar información sintética sobre el contenido de los volúmenes.

Sincrónicamente hemos procedido a la elaboración de una ficha bibliográfica -sería demasiado optimista denominarla “catalográfica”- y a partir de ello, comenzamos la recopilación de datos y el examen de prácticamente todos los volúmenes que figuran en el anexo correspondiente.

Una vez cerradas la recopilación y toma de datos, se ha procedido a efectuar un estudio analítico diversificado en varias áreas: por una parte sobre el continente/formato físico (tamaño, ilustraciones, fotografías), por otra sobre la evolución cuantitativa de la edición (cronológica, comercial, geocultural) y contenidos (aproximación, materia).

La más precisa imagen y metáfora de la consideración de la Danza por la sociedad la constituye su tratamiento dentro de la BNE través de la carencia de criterios precisos sobre catalogación de los libros de Danza que a ella llegan, reflejada en los encabezamientos de materia junto con la dispersión de los fondos; su ausencia del CDU y su ubicación dentro del ISBN no hacen sino confirmar todo lo anteriormente expuesto.

Contrariamente a lo que la tradición ágrafa predica, en España sí se han publicado volúmenes con la Danza como tema.

Por otra parte y dentro del propio entorno editorial coréutico, una cuestión es el hecho editorial en sí, otro la intención de difusión del/los autores y/o editores, y una tercera es la difusión real. Como ejemplo, y en la era del acceso a la información a través de Internet, el esfuerzo recopilador, conservador y preservador bibliográfico de los Centros de Documentación de las comunidades autónomas queda -en ocasiones- mermado por su ausencia en los catálogos internacionales (como por ejemplo el WorldCat). Tomando como modelo la Biblioteca Nacional de España, en la cual -desde la implantación de la obligación del Depósito Legal- debieran de encontrarse todos los títulos publicados, el hecho de que no sea así constituye un indicio sobre la ausencia del concepto “difusión editorial” en la producción, sobre todo en aquella de carácter local periférico.

En definitiva, la edición impresa de danza anterior al siglo XXI gozó de bastante buena salud en su concepción y salida a la luz, pero actualmente precisa de un considerable esfuerzo por todas las partes implicadas para que los libros de danza continúen vivos, hablándonos. Citando a Umberto Eco “Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por lo tanto, es mudo.”

PREFACIO

¿Recopilar el corpus de libros de Danza en España? ¿Para qué?

Uno de los mayores escollos con los que se encuentra el aprendiz de coreólogo español es la dificultad para encontrar libros españoles desde los que comenzar su incipiente investigación.

¿Existen pocos? ¿Existen bastantes, pero es difícil localizarlos? ¿Dónde están? ¿Cómo puedo acceder a ellos?

El recurso de acudir a bibliografías españolas especializadas en Danza ha constituido uno de los sueños imposibles para quienes deseábamos trascender el ámbito puramente corpóreo de nuestro Arte.

¿Quizás porque esa corporeidad (Leig Foster, 1995) y el gesto coreutico a ella asociada hacen difícil su expresión escrita (Gualandri,...) al trascender el lenguaje verbal?¹

¿Podría ser porque el sistema de transmisión artística directa sigue las pautas del ideal platónico (Fedro.....)

¿O tal vez porque escribir de danza carece de sentido? (Staro en Castagna, 2006)²

En la última década del Siglo XX, la aparición de los catálogos en Internet ha facilitado una parte de esta tarea, si bien aún es preciso echar mano de toda la creatividad posible y de todo el olfato de investigador disponible para poder localizar los títulos en los que se encuentra la tan ansiada información que nos llevará por los caminos de la letra impresa hacia la construcción del conocimiento coreutico más allá de los aspectos puramente positivistas (fechas, nombres, más fechas, títulos, más fechas...).

1 (“...) La natura stesa dei gesti, che si prestano assai più a una trasmissione diretta e visiva che non mediata dalla parola scritta” Gualandri, F., (2001 : 11)

2 “Qual valore può avere scrivere della danza e del suo suono? No bastano il danzare e il suonare? Non sono sufficienti le immagini, i filmati, i documenti sonori? Questo interrogativo attraversa gli ambiti disciplinari da decenni. È un dubbio causato dalla natura stessa della danza e, in misura minore, dell'arte sonora. È un tarlo che rode ambiti architettonici e accademici, portando al mancato riconoscimento ufficiale e accademico degli operatori e studiosi del settore.” Staro, Placida en Castagna, Ettore (2006): *U Sonu. La danza nella Calabria Greca*, Roma: Squilibri, (Introduzione, p. 7)

En el afortunado caso de hacernos con una pequeña biblioteca e intentar sintetizar los criterios de clasificación sobre la Danza a partir de la bibliografía localizada y/o adquirida, podríamos parafrasear a Larra en *El Barberillo de Lavapiés* para lo referente a dicha clasificación: “Cien españoles, cien opiniones distintas”.

Allá por el año 1997, Antonio Álvarez Cañibano -Director del Centro de Documentación de Música y Danza en el Ministerio de Cultura- comenzó a acometer un proyecto de recopilación bibliográfica sobre Danza Española para constituir una base de base datos de forma paralela a como ya se encontraba efectuando con la BIME (Bibliografía de Música Española)³. Proyecto, que -como otros muchos proyectos más que encomiables- quedó frenado un día, pero sirvió de punto de partida para el tema de esta Tesis. Aplicando las normas de catalogación vigentes en aquel momento, fueron elaborándose fichas catalográficas muy útiles para una primera aproximación, pero insuficientes si se trataba de ofrecer acceso a estratos más específicos dentro del variado y proceloso panorama de la Danza.

Sobrepasando las expectativas iniciales sobre la edición producida en España, pude recopilar en aquella ocasión 800 títulos aproximadamente. Se trataba -como ya he indicado supra- de elaborar una base de datos con los volúmenes impresos en los que se abordara la danza, principalmente española, dentro del contexto editorial tanto nacional como internacional, pero el proyecto quedaba en ese ámbito, del que quedaban fuera la intención de ir más allá para abordar el análisis y el estudio de la trayectoria, o los itinerarios, del corpus recopilado.

Al proceder a la lectura de los volúmenes para poder indicar con veracidad la aproximación desde la que se enfocaba el objeto de estudio, fueron surgiendo preguntas y más preguntas, a las que esta tesis pretende ofrecer respuestas siempre provisionales, siempre preliminares debido a la vasta extensión del periodo estudiado, y que obviamente serán completadas y perfiladas con mayor sutileza y precisión en los trabajos posteriores que pudieran originarse como líneas de investigación a partir de éste trabajo de base -que como tal- abarca líneas y ahonda hasta donde es posible ahondar dentro de los límites de una tesis doctoral.

Por otra parte, y por confabulación o cuadratura de las circunstancias, un año después el Profesor Diez Borque me encargó la elaboración de dos capítulos dedicados a los

3 Fueron recopiladas durante los años 1958 y 1959

espectáculos de Danza y Baile dentro de la *Historia de los Espectáculos en España*. En esta ocasión quedaba ampliado el ámbito puramente coreutico, para adentrarnos en los diferentes entornos en los que la danza se desarrollaba, desde otras disciplinas y de forma transversal, como es el caso de la ópera o del teatro. Surgieron nuevas posibilidades que generaron nuevas preguntas.

Ello explica las premisas que han favorecido la provocación para comenzar este trabajo desde el conocimiento corpóreo y desde la preparación académica que un día, hace muchos años, comenzara a inyectar pacientemente Judith Etzion en esta mente constantemente en movimiento.

Quedaba atrás el “tiempo de los manuscritos” en mi investigación coreológica para abrir un nuevo tiempo dedicado a los impresos. Tras 17 años de trabajo discontinuo -en tanto que coreólogo independiente por fuerza de la legislación vigente- pero intenso, he aquí los resultados.

ÍNDICE

Abstract	5
Prefacio	7
1.- INTRODUCCIÓN	11
1.2.- Danza, aspectos preliminares	13
1.2.1.-El concepto “Danza”	14
1.2.1.1.- Siglo XV	15
1.2.1.2.- Siglo XVI	16
1.2.1.3.- Siglo XVII	18
1.2.1.4.- Siglo XVIII	19
1.2.1.5.- Siglo XIX	21
1.2.1.6.- Siglo XX	22
1.2.2.- Una propuesta (mas) de definición sobre la danza	24
1.2.3.- Propuesta para una clasificación de la Danza	28
1.2.4.- Del cuerpo al signo: la danza escrita	32
1.2.4.1.- Siglo XIV	32
1.2.4.2.- Siglo XV	32
1.2.4.3.- Siglo XVI	33
1.2.4.4.- Siglo XVII	34
1.2.4.5.- Siglo XVIII	37
1.3. Estado de la Cuestión	40
1.3.1.- La Danza en el Entorno Bibliotecario	40
1.3.2.- Recopilaciones bibliográficas de Danza en España.....	46
1.3.2.1.- Aproximación fragmentaria, específica y temática	48
1.3.2.2.- Aproximación transversal temática.....	49
2.- METODOLOGÍA	51
2.1.- Proceso de Búsqueda y consulta	51
2.1.1.- Búsqueda	51
2.1.2.- Consulta	53
2.2.- Elaboración de una ficha bibliográfica	55
2.2.1.- Preliminares	55
2.2.2.- Organización y especificaciones	56
2.2.2.1.- Áreas y Campos	57
2.2.2.1.1.- Título y mención de responsabilidad.....	59
2.2.2.1.1.1.- Título	59
2.2.2.1.1.2.- Mención de responsabilidades	59
2.2.3.1.2.- Edición, Publicación y Serie	60
2.2.3.1.3.- Información específica	63
2.2.3.1.4.- Descripción física	65
2.2.3.1.5.- Materias	66
2.2.3.1.6.- Geocultural.....	69
2.2.3.1.6.- Localización Bibliotecaria	70
2.2.3.1.7.- Información detallada	71

3.- ANÁLISIS DE RESULTADOS	73
3.1.- Estadísticas iniciales	73
3.1.1.- Características físicas.....	73
3.1.1.1.- Medidas	75
3.1.1.2.- Ilustraciones, fotografías	75
3.1.1.3.- ISBN.....	78
3.1.2.- Aproximaciones	80
3.1.3.- Tipos de Danza	81
3.1.4.- Distribución geocultural	83
3.1.5.- Fuentes, testimonios, bibliografía	115
3.1.5.1.- Fuentes coreográficas	117
3.1.5.2.- Fuentes coreo-musicales.....	122
3.1.5.3.- Fuentes literarias	123
3.2.- Evolución de la edición	125
3.2.1.- General	125
3.2.2.- Siglo XVIII	132
3.2.3.- Siglo XIX	134
3.2.4.- Siglo XX	141
3.2.4.1.- Producción editorial hasta el final del periodo republicano ..	145
3.2.4.2.- Producción Editorial desde la posguerra hasta final de siglo.	149
4.- CONCLUSIONES	171
4.1.- Conclusiones	171
4.2.- Resumen de contribuciones	172
4.3.- Investigación futura	173
Abreviaturas	174
Referencias Bibliográficas	176
Apéndices	181
Anexo – Fichas Bibliográficas	

1.- INTRODUCCIÓN

Los libros de Danza constituyen el aspecto físico del patrimonio coreutico inmaterial, patrimonio cultural que según predica UNESCO es preciso conservar, preservar y difundir.

En España carecemos de una recopilación bibliográfica sistematizada sobre monografías de referencia en Danza. Ello dificulta enormemente el trabajo de estudio, documentación y como no, de investigación coreológica.

La recopilación bibliográfica es el instrumento primordial para cualquier investigador, docente o estudioso de una disciplina. Tener acceso a las fuentes de conocimiento es imprescindible para el progreso coreológico y para el desarrollo coreutico.

Hasta este momento, el sector de la Danza ha carecido de él. Los trabajos de investigación coreológica que se han llevado a cabo desde hace decenios ignoran sistemáticamente la producción española por una razón muy sencilla: no tienen noticias de que existe.

En algún momento y en algún lugar alguien debía de acometer la tarea para proporcionar una base de datos que contribuyera al desarrollo de la construcción del conocimiento y de la valoración de la Danza no solo en el terreno académico, sino también en el tejido sociocultural español.

Como no podía e ser de otra manera, siempre podría haber sido de muchísimas maneras más.

Desde una aproximación poética (en el sentido aristotélico) hasta el enfoque minimalista e incluso filosófico.

Más, pero, aunque -en este caso, y después de meditarlo durante algún lustro- optamos por esta aproximación cuantitativa para estudiar la edición de Danza en España a través del análisis estadístico de los títulos y ejemplares conservados o supervivientes, contemplando guarismos y conceptos de clasificación que nos han llevado por un camino tan tortuoso por lo simplista, como apasionante por haber gozado del privilegio de examinar y disfrutar examinando algunos miles de libros sobre el arte que ha constituido el eje vertebral de una vocación: La Danza.

En la medida de lo posible, y teniendo en cuenta el carácter cuantitativo como precepto de partida, hemos intentado alejarnos de una investigación meramente positivista, procurando llegar en el enfoque de la interpretación de las estadísticas al difícil y siempre inestable

sincretismo entre la investigación “en” el arte y la investigación “desde” el arte (Pérez Arroyo, 2012, 20) ya que la formación y la trayectoria artística profesional han proporcionado toda una batería de experiencias en los distintos lenguajes y entornos de la danza, principalmente en los ámbitos escénico y tradicional, así como docente, que en alguna medida han podido influir e el acercamiento a las obras.

Deseamos recalcar que en todas las ocasiones, y teniendo en cuenta la doble vertiente académica (para la toma de datos, tratamiento y análisis de los mismos) y la académico-artística en lo que se refiere a la la interpretación de los ratios y posibles circunstancias causales, hemos primado una aproximación a la investigación que mantenga las características de accesibilidad, transparencia y transferibilidad a otros contextos de investigación (Pérez Arroyo, 2012 : 14) y artísticos.

1.2.- DANZA. ASPECTOS PRELIMINARES

En el imaginario de cualquier ciudadano común del siglo XXI aparece la Danza como algo que se hace en la calle con un equipo de música portátil, como algo que adorna las cabalgatas de carnaval y similares, como algo que se hace en la discoteca, o que se contempla en algunos programas de televisión, y por ello es habitual la tendencia a imaginar al bailarín como alguien que se divierte (los bailarines de televisión siempre sonríen), de forma más o menos diletante, moviéndose al compás de una música generalmente mecánica.

Rara vez se tiene en cuenta que la carrera de danza dura en realidad 14 años para obtener el Título Superior (4 años de enseñanza elemental, 6 años de enseñanza profesional, 4 años de enseñanza superior), al igual que la de música. Es decir, la imagen proyectada a la sociedad y la realidad profesional del sector se encuentran muy alejadas.

Por otra parte, abordar la danza de siglos anteriores desde la perspectiva actual, contemporánea a la comida rápida y a la volatilidad de los mensajes en las redes sociales, como si la danza escapara a la historia (Guilcher, I, 1988) distaría bastante de semejarse a una aproximación contextualizada.

Asimismo, el vocablo “Danza” -recurriendo al recurso de la analogía- es un término tan genérico y general como pueden serlo “Medicina” o “Ingeniería”, ya que todos ellos abarcan un número muy determinado de especialidades y especializaciones en diversos campos, no siempre compatibles entre sí.

Y para rematar, el singular y plural (Danza/danzas o bailes) han sido asimilados y considerados sinónimos en entornos extracurriculares, que sin embargo hubieran rechazado esa misma asimilación para otras Artes, como por ejemplo Pintura/pinturas o cuadros, Literatura/novelas o Música/músicas-canciones.

La Danza es el arte del movimiento, pero también lo es el teatro gestual ¿Dónde reside la diferencia?

La danza es el movimiento sustentado por la música, pero la música también sustenta la Gimnasia Artística, la Gimnasia Rítmica, el Patinaje, y los desfiles de moda ¿Dónde reside la diferencia?

Para contribuir a la cordillera de definiciones bastaría con construir una más o menos aceptable académicamente, pero vamos a recurrir nuevamente a recursos retóricos de otrora -léase la época clásica- para intentar desmenuzar por qué la danza es como es en su variedad, y a continuación proponer una clasificación por criterios cruzados.

1.2.1.- EL CONCEPTO “DANZA”

David danzando delante del Arca es una de las argumentaciones típicas en todas las épocas para intentar justificar delante de la sociedad la bonanza del danzar, aunque ignoramos totalmente qué entendían en aquellos tiempos por “danzar”. En el teatro griego también se danzaba, lo hacía principalmente el coro; danzaban las náyades y otros personajes más o menos míticos, pero ignoramos cuales eran los movimientos y la articulación de secuencias coréuticas que componían las obras que interpretaban. Incluso danzó (o quizás bailó) Salomé delante de Herodes, pero nos encontramos con la misma seguridad de antes. Plinio y Estrabón ya han sido suficientemente utilizados, aún sin la seguridad de que tuvieran entrenamiento o conocimientos coreográficos. Hasta el Eclesiastes⁴ se hace eco de la Danza (Esquivel de Navarro, J., 1642 : 3v). Así podríamos enumerar una vasta casuística de testimonios, sin que por ellos pudiéramos conocer el hecho coréutico que había provocado su inclusión en todo tipo de obras.

Acotando terreno y lapso temporal, vamos a comenzar por intentar adentrarnos en el concepto de “Danza” a partir de la aparición de las primeras fuentes coreuticas mediante las cuales es posible volver a interpretar repertorios pretéritos: el renacimiento.⁵

4 San Jerónimo, Cap. 30, en Esquivel de Navarro (1642 : 6)

5 El enfoque de este trabajo aconseja acotar y resumir. Internarnos demasiado en las profundidades filosóficas sobre la conceptualización intelectual nos desviaría del objetivo principal. Por lo tanto lo que aquí insertamos en una sucinta contextualización, lo más sintética posible.

1.2.1.1.- EL SIGLO XV

Comienza la tradición coreográfica culta (Francalanci, 1998 : 4). Desde la consideración del individuo como objeto central de toda actividad humana, en una sociedad en la que toda actividad exterior se convierte en un espejo del comportamiento interior (Francalanci, A.,1995), la danza es “un acto demostrativo”¹

Unicamente la danza culta o cortesana -la danza sabia- tiene la consideración de Arte

El vocabulario coreutico está compuesto de 5 unidades articulares que deben combinarse de modo estrictamente reglado en la bajadanza. En los ballos (bailes) queda admitida una cierta libertad, siempre dentro de los cánones establecidos. Quien danza es el señor, y quien toca es un músico a sueldo para acompañar la danza. La creación coreutica, en este sentido, precede a la musical. Organizado por frases coreuticas, no por compases musicales. Lenguaje común con variedad de estilos “a la francesa, a la lombarda, a la moresca, a la española...” De entre los maestros que trabajaron en las cortes de la península itálica, Guglielmo Ebreo lo hace en repetidas ocasiones para la corte de Alfonso de Aragón en Nápoles. No tenemos constancia de su ascendencia española (sefardí), pero

“las cortes italianas, cuando tuvieron la exigencia de procurarse una nueva forma de danza en la cual reconocerse, recurrieron a los judíos, obligados por las persecuciones frecuentísimas en el medioevo, a dejar la Península Ibérica hacia el resto de Europa. Los cronistas de la época nos ofrecen un cuadro claro de las relaciones que los italianos tuvieron con la dificultades de esta antigua población obligada a dejar los territorios en los que por tantos años había podido vivir en el respeto de las propias tradiciones culturales y religiosas, en la riqueza e un ambiente social en el cual cohabitaban poblaciones diversas: cristianos, árabes y judíos (Francalanci, 1995:13-14).

Ello, junto con la igualdad de términos utilizados en fuentes españolas cual es el caso del Mss. De Cervera y del de Tarragó, sirve de nexo para nuestro propósito de rastrear el concepto de Danza en los entornos más próximos al español.

Prosiguiendo, la terminología coreutica (denominación de las unidades articulares) tiene una doble significación metafórica y cinética. Queda establecida una gramática del movimiento, en la que quedan incluidas las cualidades del intérprete.

1 Un atto dimostrativo concordante alla misurata melodia d'alchuna voce overo suono. Il qual atto e composto et colligato con sei regule overo particelle principali. Le qual son queste seguenti, cie misura, memoria, partir di terreno, aire mainiera, & movimento corporeo. (Ebreo, G., *De Prattica..*)

Consta -en su ejecución o interpretación- de Elementos cuantitativos: Memoria, Misura (Medida – adecuación musical – compás), Ripartire il terreno (Adecuación Espacial) junto con elementos cualitativos.:Aria (Gracia), Maniera (Estilo) y Movimento Corporeo (Ornamentos)

Escritos en lengua vulgar y destinados a un público especializado, son indicadores de las nuevas tendencias de un arte ampliamente practicado en el Cuatrocientos, donde la Danza es practicada no por plebeyos, sino por los señores y sus cortes (Castelli, P., 1987). En ese mismo siglo, en la corte de Fernando de Aragón -por otra parte pariente de Alfonso de Aragón, rey de Nápoles y patrón de Ebreo- e Isabel de Castilla la danza ya comienza a tener una utilidad política. Desde el hecho de que Isabel y Fernando bailaran para Enrique IV de Castilla, hasta la danza en cortejo para celebrar la victoria en la toma de Córdoba (Ruiz Mayordomo, 1999).

Así pues en este tiempo la Danza es un Arte liberal, estrictamente reglado, destinado a su utilización lúdica y política por las clases altas. Si no cumple con la poética de composición establecida, no es Danza. Para su interpretación es imprescindible conocer y ejecutar las normas tanto cuantitativas como cualitativas.

1.2.1.2.- SIGLO XVI

El movimiento coréutico (la cínesis) comienza un periodo marcado por el inicio de la verticalidad y la ampliación del vocabulario (unidades articulares). La horizontalidad del siglo anterior queda poco a poco como testimonio de una tradición que todo noble debe conocer. Comienza la disociación entre la teoría y la práctica en la Danza. El encadenamiento de piezas coréuticas y su asociación a la lírica y a la poesía dará lugar al nuevo concepto de espectáculo cortesano: El Balletto / Ballet.

La danza continua formando parte de las fiestas teatrales cortesanas, la alegoría toma carta de naturaleza, y en este sentido Tasso, a través de *La Jerusalén Libertada*, nos ofrece prístina información y aporta el término que más se repetirá en el siglo siguiente: la “imitación”.¹

1 (Tasso, T, 1581). Tasso y *La Jerusalem Libertada* han sido profusamente utilizados en la creación coreutica,

El epicentro teórico se coloca en Italia, pero con ramificaciones en Francia. Las grandes familias (Farnesio, Medicis Saboya...) emparentan entre sí y con las dinastías reinantes (Valois, Habsburgo) y ello tiene sus consecuencias teóricas, allende los pirineos, pero no en España. Nuevamente hemos de recurrir a la teoría desarrollada en los territorios bajo el dominio Habsburgo español, o emparentados con la dinastía mediante múltiples matrimonios.

En la Corte Española, desde la llegada de Carlos de Gante, la actividad coréutica queda establecida y tiene un lugar estable en la casa del rey y en la casa de la reina (Ruiz Mayordomo, M.J.,1994). Tenemos constancia de la utilización de “Libros de Dancerías” en la Corte, pero... Nada de teoría, nada de conceptualización.

Sería prolijo enumerar los numerosos textos coréuticos que aparecen en este siglo, todos elaborados fuera de la Península Ibérica, como hemos apuntado anteriormente, por lo que nos ceñiremos a los que resultan más cercanos al entorno español.

Volviendo alas definiciones, tampoco aparece definición de la Danza en *Il Ballarino* (Caroso, M. F., 1581) ni en *Le Gratie d'Amore* (Negri, C.,1602). Ahora bien, al efectuar un análisis coreo-musical, del repertorio inserto en los tratados de uno y de otro, ha sido posible detectar hasta qué punto las teorías neoplatónicas sobre los principios básicos del Arte influyeron en el modo de crear sus obras coréuticas en caminos paralelos a las demás artes, y el importantísimo lugar que ocuparon las Matemáticas en la concepción de las obra artística (Sutton, J., 1992).

En Francia surge durante 1581 el Ballet de Patio, denominado *Ballet cómico de la Reina*, que ni era cómico (como ahora podríamos entenderlo) ni de la reina, sino de su hermana (Prudommeau G., 1989) pero que ha quedado como el primer Ballet de la historia. (McGowan, M., 1978).

En resumen, y para situarnos conceptualmente, la Danza es un arte más, aunque sus creadores debían justificar una y otra vez dos cuestiones: la primera relacionada con la moral y la segunda con las teorías en boga, para evitar quedarse descolgados de las corrientes intelectuales y ser anatémizados por ciertos sectores eclesiásticos más

desde *La Delivrance de Renaud*, hasta el *Combattimento de Tancredo e Clorinda*.

conservadores, pero eso es algo que abordaremos más profundamente en el siguiente apartado. Las obras coréuticas son consideradas obras artísticas en tanto se encuentran relacionadas con la representación escénica, pero desconocemos a ciencia cierta cual era la ubicación en el imaginario intelectual sobre el repertorio interpretado en los eventos cortesanos.²

La danza tiene un concepto sobre creación de la obra y otro sobre interpretación de la misma. Los tratados técnicos insisten una y otra vez, ahora mucho más detalladamente, en la necesidad de precisión cuantitativa cinética, medible en amplitud de movimientos y utilización del terreno. Un movimiento puede percibirse tan afinado o desafinado como un sonido (y en esto hemos de tener en cuenta la sutileza de la coma pitagórica).³

1.2.1.3.- SIGLO XVII

Por fin, en el siglo XVII, llega la primera conceptualización escrita sobre la Danza.

«Dos formas vienen a ser distintas entre nosotros las contenidas en esta acción distinguidas con dos nombres de *bailes* y *danzas*. Las *danzas* son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos, sino de los pies solos; los *bailes* admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente». (González de Salas, 1630 : 677)

Pero al mismo tiempo llega la confusión entre Arte y obras que apuntábamos al principio.

Por fortuna, Esquivel de Navarro (1642) -al fin- nos proporciona la primera definición sobre la Danza como Arte:

“una imitación de la numerosa armonía que las esferas celestes, luceros y estrellas firmes y errantes traen en concertado movimiento entre si”

Que completa con los aspectos compositivo e interpretativo:

“La Danza es un descuido cuidadoso”

2 Para una mayor ampliación sobre el Ballet de Patio (traducción literal de Ballet de Cour) es obra de obligada lectura *L'Art du Ballet de Cour en France* (1581-1643)

3 Las descripciones de las unidades articulares son muy claras en este sentido, detrás significa detrás, y delante significa delante, por línea recta. Oblicuo no es detrás ni es delante (por poner un ejemplo)

Por una parte encontramos -en esta primera mitad del siglo- continuidad conceptual en lo que a la creación se refiere, y el concepto cualitativo que ha permanecido como meta en el entrenamiento diario del intérprete de Danza desde que comienza su andadura: la naturalidad en la dificultad.¹

1.2.1.4.- SIGLO XVIII

En el siglo XVIII el recorrido de la Danza se bifurca: por una parte la danza social disminuye sus requerimientos físicos para priorizar el uso del espacio. Llega la burguesía, los medios mecánicos favorecen el acceso a los libros (por otra parte de mucho menor tamaño que los del siglo XVI) y por lo tanto a las obras. La Danza Social desaparece como entorno de creación coreútica para el Arte, y la denominación de Danza queda absorbida -o fagocitada, según se mire- por el género que se extiende rápidamente: La contradanza (de la cual nos ocuparemos muy ampliamente en el resto de este trabajo).

Los coreautores, que deben subsistir diversificando su actividad profesional entre la creación artística y la docencia social, han de llegar asimismo a una solución ecléctica en definiciones. Así, para Duffort “Il Ballo è un'arte di muovere ordinatamente il corpo, secondo il misurato tempo dell'Armonia” (Duffort, 1728 : 1). Volvemos a las definiciones sobre la interpretación, pero no sobre la concepción de la Obra.

El Diccionario de Autoridades tampoco arroja demasiada luz (III, 1732)

“Baile serio en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas”

Paradigma del eclecticismo, lo mismo sirve para una contradanza que para una entrada de Ballet.

Si recurrimos a la aproximación, y consultamos el término “danzar”, encontramos algo más

1 Aún hoy día rige este principio. Por poner un ejemplo cotidiano: a pesar de los avances en el material para la interpretación coreútica, principalmente en zapatería, sigue siendo inevitable que las zapatillas de puntas de una bailarina acaben empapadas en sangre. El espectador jamás percibe la más mínima señal de esta circunstancia.

de precisión, pero nada nuevo que no estuviera ya instalado desde el siglo XVI:

Danzar: Bailar con gravedad a compas de instrumento, con orden, escuela y enseñanza de preceptos.

A mediados de siglo -más o menos- hace su aparición práctica en la escena el Ballet pantomima, en Viena, y con él los términos Danza y Ballet quedan asimilados separándose definitivamente del terreno aficionado. Si durante el siglo XVII los cómicos españoles “cantan, bailan y representan”, esta circunstancia queda aún más acentuada, sobre todo en el terreno del teatro musical breve. Mientras tanto, en Europa, Pietro Angiolini y Jean George Noverre se enzarzan en una auténtica batalla dialéctica (por escrito) sobre el ballet pantomima y la pantomima ballet. Por fortuna ni uno ni otro llegaron a poner el pie en España. Serían sus alumnos quienes pusieran en escena sus creaciones ya a finales del siglo¹.

Consultadas las fuentes coréuticas impresas, ni Minguet ² ni Ferriol ³ aportan conceptos intelectuales sobre la obra de arte. Sus tratados se refieren a la técnica, el lenguaje y a las obras, pero no al Arte en sí.

Llegamos al final del siglo, y la definición escrita de la Danza seguía por el mismo camino:

“La Danza es una reglada mutación sucesiva del cuerpo, hecha al son de instrumento ó voz, por medio de pasos y saltos medidos que forman las diferencias de su agitación.” ⁴

Pero en esta ocasión podemos filiar a su autor: Felipe Roxo (Rojo) de Flores. Toledano y abogado de los Reales sitios ⁵. Escribe sobre la ejecución de la danza (mutación sucesiva del cuerpo), sobre el lenguaje (por medio de pasos y saltos medidos) y sobre una parte de las composiciones (que forman las diferencias), pero no efectúa conceptualización sobre la danza como Arte.

1 Los repositorios de los ballets de Angiolini y Noverre se encuentran en los propios libretos de ballets, y por tanto en el area “responsabilidades” de las fichas bibliográficas correspondientes.

2 En las diferentes ediciones de *Arte de Danzar a la Francesa*. 1737 y 1764

3 *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, Nápoles / Capoa / Málaga: Josep Testore, 1745

4 Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su invención y diferencias. (Roxo de Flores, F., 1793: 1)

5 (Simón Díaz, J., 1992 : 277) – *Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del estudio de la villa al instituto San Isidro: años 1346-1955*, Madrid: Instituto de estudios Madrileños.

Y en medio de esta oscuridad conceptual autóctono pasamos del siglo de las luces al siglo siguiente.

1.2.1.5.- SIGLO XIX

Llegamos al Siglo XIX, en el que ya no es posible recurrir a las relaciones culturales y coreopolíticas (el intercambio de infantas había cesado antes del siglo anterior con la extinción de la dinastía Habsburgo).

Al final de la segunda década aparece el primer libro técnico del siglo, de Antonio Cairón, bailarín francés afincado en Madrid que trabajó en el Teatro del Príncipe y al que debemos el Compendio de las principales reglas del Baile⁶. El contenido responde a las expectativas generadas, y pasa de puntillas por una conceptualización contemporánea. Tenemos más ración de filósofos, referencia a fiestas en Milán, alusiones a Noverre y toda una batería de términos y descripciones técnicas junto con breves semblanzas de bailes y danzas de diversos caracteres, con mayor o menor suerte y afine en la aproximación, pero seguimos como hace 2 siglos.

4 años más tarde aparece la primera edición del primer libro dedicado a la Danza Tradicional como tal (Iztueta, J.I.,1824), mucho más prolijo que Cairón en la descripción coreútica, y aún más parco en lo que se refiere a los conceptos plasmados por escrito.

Los caminos de la danza social y de la Danza Escénica continúan su bifurcación, si bien comparten término de identificación. Danza y Baile se funden y la polisemia se instala, ya que con el termino “Bayle” quedan identificados, entre otros:

- Los festejos coreográficos (Bayle de máscaras)
- Las obras coreuticas artísticas (Bayle heroyco, Bayle pantomímico, Bayle histórico...) que también encontramos bajo la denominación de “Bayle serio”
- Las piezas coreúticas autóctonas de diversos géneros (el fandango, las seguidillas, el Olé de la Currilla, el Jaleo de Jerez.)

6 Cairon, A. (1820), *Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del Francés, y aumentado de una explicación exacta, y metodo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid: Imprenta de Repullés

- Las obras musicales más o menos bailables relacionadas con formas coreuticas.

Además de los términos afines que ya figuraban en el diccionario (bailar: cambiar de sitio, robar...). La desubicación conceptual de la Danza llega a su máxima expresión. En estas circunstancias caben dos posibilidades:

- a) El concepto estaba tan claro que resultaba innecesario plasmarlo por escrito.
- b) El concepto estaba tan oscuro que nadie se atrevía a intentar a dejar sus propios argumentos ni conceptualización por escrito.

En cualquiera de los dos casos, el resultado ha sido la falta de testimonios para las generaciones siguientes.

1.2.1.6.- SIGLO XX

En medio de este páramo conceptual llegamos al siglo XX, el siglo de las rupturas. Los códigos vigentes son cuestionados. La Danza necesita de un adjetivo-etiqueta para poder ser identificada: Danza Clásica, Danza Moderna, Danza Neoclásica, Danza Contemporánea. Cambian los paradigmas de identificación, también los de composición e interpretación.

El diccionario de la Real Academia refleja esta situación⁷:

- Danza: Baile: Acción de bailar. Cada una de las maneras de bailar
- Bailar: Ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies.

Para intentar explicar qué es la danza, los diversos autores utilizan al menos dos páginas, pero aún así, ni Vicente Marrero (Marrero, V., 1959), ni Sebastian Gachs, (Gasch, S., 1946) consiguen ofrecer una definición exacta.

Sobre la concepción formal, Adolfo Salazar, en su breviario *La Danza y el Ballet* (Salazar, A., 1949-1950-1955 y 1964) aborda con una cierta sistematización principios definitorios:

“Consiste la Danza en una coordinación estética de movimientos corporales. (...) La Danza recoge los elementos plásticos, los grandes gestos y las grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. (...) La Danza, en sus elementos corporales, es puramente plástica. Enseguida se combina

7 Ed. 1992, p. 661

con el sonido, con la música, apropiadamente, de tal manera que en la danza musical (...) hay un exacto doblaje plástico por un lado, sonoro por otro”. (Salazar, A., 1949 : 9:13)

E incluso se apoya en Platón para aportar las posibles raíces etimológicas en el nombre de la musa de la Danza:

“En el vocablo griego Choros va implícito un sentido danzable. La danza misma o *chorea* puede descender, según lo sugiere Platón, de *kara*, alegría. Con este vocablo, antecedido por el de *terpsis*, que significa agradable, se habría formado el nombre de la musa que preside las danzas, Terpsícore”⁸.

Ahora bien, como apunta Laban (Laban,R., 1978 : 14):

“En tanto que todas las demás artes han dejado testimonios bajo la forma de edificios, pinturas, manuscritos de poesía y de música, el arte del movimiento de las épocas anteriores se ha desvanecido, sin dejar más vestigios que las descripciones accidentales en palabras, que son inadecuadas para ofrecer un cuadro del movimiento, o en coreografías que en realidad nadie puede descifrar.”

Ello hace escribir a la coreautora Doris Humphrey ⁹ desde una posición crítica y al mismo tiempo reflejo de las consecuencias de la creación y transmisión ágrafa:

“no había en la tradición ninguna teoría de la composición, por lo tanto no existía”

Y es que, contrariamente a la Música -por colocar un arte paralelo e intrínsecamente relacionado- la Danza no tratada de “armonía coréutica” (Lifar, S., 1971 : 10), el concepto de análisis de una obra queda reducido al aspecto visual ágrafa en tanto el texto coréutico no deviene coreográfico, es decir, escrito (Giménez Morte, C. ,2001 : 13), el sistema descriptor útil hasta el siglo XVIII para la danza social, no lo era para la danza Escénica, y el sistema de notación Beauchamps-Feuillet había dejado de utilizarse a mediados de siglo.

Hasta la aparición de la cinetografía Laban, en la mitad del siglo XX¹⁰, los sistemas existentes resultaban insuficientes o estrictamente aplicables para un tipo de lenguaje concreto (Hutchinson Guest, A., 1998).

8 Ibid.

9 Humphrey, D., (1965), *El arte de crear danzas*, Buenos Aires: Editorial Universitaria. p. 16

10 La primera edición española data de 1987: *El Dominio del Movimiento*, editada por Fundamentos.

En el panorama español actual, el hecho de que ni la Compañía Nacional de Danza ni el Ballet Nacional de España posean un archivo con el patrimonio creado debidamente notado -algo absolutamente impensable para la Orquesta Nacional de España, o para la Compañía Nacional de Teatro Clásico- es sintomático. Su reposición depende e gran parte de la reproducción mecánica a partir de la grabación de interpretaciones anteriores, y en el momento en que la ausencia de los maestros repetidores que conocieron de primera mano la creación coreútica distancie en el tiempo la creación, con todos sus detalles, de la interpretación, las garantías de fidelidad a la concepción primigenia quedarán en una mera declaración de intenciones.

Cerramos esta parte parafraseando la definición escolástica de música para proponer una definición sintética paralela que completa y resume, a modo de rondeau todo el aparato desplegado al inicio de este capítulo: Danza podría ser un arte que combina armoniosamente los movimientos agradables a la vista con el tiempo.

1.2.2.- UNA PROPUESTA (MAS) DE DEFINICIÓN SOBRE LA DANZA.

Demasiado ambigua, demasiado simplista: La Danza es mucho más compleja en su concepción y realización. Retrotrayéndonos en el tiempo, acudimos a las musas que siempre ofrecen gratuitamente el servicio y tienen mucho que ver con la Danza.

Lleguemos al acuerdo de utilizar nueve. El nueve es un buen número. Los poetas fingieron -cito textualmente a Covarrubias¹- haber nueve ninfas, hijas de Júpiter y de la Memoria, las cuales presidían a la música y a los poetas.

“La Danza está situada, como decían los griegos, en un terreno limítrofe entre las artes plásticas y las de las musas, sin ser lo uno ni lo otro, siendo las dos cosas a la vez.”²

Desarrollando el texto comencemos pues por el diccionario y las musas. Musa significa

1 Covarrubias Orozco, S (1611) / Maldonado, F / Camarero, M. (Ed.) (1994), p. 770

2 Marrero Suarez, V., (1959), p. 23

“Numen o ingenio poético”³ “Numen o inspiración del poeta”⁴. Cada una con una atribución o campo de aplicación.

Nombre	Atribución
Clío	Historia
Euterpe	Música
Talía	Teatro - Comedia
Melpómene	Teatro – Tragedia
Terpsícore	Danza
Erato	Poesía - Elegía
Polimnia	Poesía - lírica
Urania	Astronomía
Calíope	Elocuencia

Terpsícore siempre se encuentra ubicada en el centro de las musas, mirando de frente a Apolo cuando las contempla.

Capta a Clío, porque siempre transcurre en un momento, y luego es recordada y rememorada para formar parte de la historia del espectador.

Capta a Euterpe, porque es la música que se ve, significa la corporeidad sonora.

Capta a Talía y Melpómene, porque expresa, transmite y provoca en el espectador tanto risa como aflicción mediante el discurso cinético.

Capta a Erato y Polimnia porque canta corporalmente y promueve en el espectador una honda compenetración con los sentimientos que el bailarín manifiesta mediante sus discurso, rítmicamente medido y reglado por unas normas de composición (poética)

3 Aut, IV, p. 635

4 DRAE, p. 1419

numéricas que, si bien raramente escritas, permanecen y son transmitidas de generación en generación de artistas .

Capta a Urania por el movimiento armonioso y sincronizado que caracteriza la danza de las esferas.

Y capta a Calíope por la elocuencia que conmueve al espectador a través del lenguaje corpóreo.

Pero la Danza -o al menos una parte de ella- también Arte. Recurrimos nuevamente a Marrero para su analogía con las Bellas Artes.

Denominación	Dominio
Arquitectura	Espacio
Pintura	Color
Escultura	Volumen
Música	Ritmo y sonido
Literatura	Palabra

Pero la Danza no se encuentra entre las Bellas Artes. ¿Por qué?

Comparte con la Arquitectura el dominio del espacio. La Danza es el espacio en movimiento y transcurre indefectiblemente en un espacio.

Comparte con la Pintura el dominio del color. La Danza es el color en movimiento; aún si los bailarines danzaran desnudos el color de la piel constituiría su indumentaria.

Comparte con la escultura el dominio del volumen. Es el volumen corpóreo que se relaciona con otros volúmenes y vacíos para originar nuevos volúmenes.

Comparte con la música el dominio del ritmo y del sonido. Es la música que toma corporeidad y puede contemplares, e incluso produce sonidos variados cuando percute el suelo con los pies, o cuando toca las castañuelas.

Comparte con la literatura el uso de la Palabra, una palabra corporal que une con las otras mediante la gramática del movimiento, que articula mediante la sintaxis coreutica y que proyecta a partir de la prosodia en el recitado cinético.



Podríamos pues definir la Danza como el compendio de las musas y la síntesis de las Bellas Artes a través del movimiento ejecutado por el cuerpo humano.

A través del tiempo la proporción de unas -las musas- y otras -las Bellas Artes- en el ideario de teóricos y prácticos ha ido variando. Desde los albores experimentales de la danza en el siglo XV hasta la ancianidad de la danza en el siglo XX la consideración de la Danza dentro de la sociedad que podía contemplarla o practicar las obras creadas expresamente para ella (sociedad alta hasta prácticamene el siglo XIX) ha tenido un recorrido similar al del río con sus afluentes, sus presas, sus meandros y sus estuarios. Más adelante abordaremos más pormenorizadamente los distintos conceptos sobre la Danza a través del tiempo.

1.2.3.- PROPUESTA PARA UNA CLASIFICACIÓN DE LA DANZA

Como habíamos apuntado en el inicio, las clasificaciones que se han aportado para la danza -hasta este momento -respondían a criterios dispares, y no siempre compatibles entre sí. Incluir todos ellos -o una selección- en un análisis cuantitativo y que de responder al principio de economía de cara a análisis posteriores, resultaría poco o nada práctico.

Por ello proponemos una nueva clasificación sintética por criterios cruzados, que dará como resultado los términos clave para el desarrollo posterior del trabajo.

	División actor-espectador	Intencionalidad en la creación	Generación de Bienes Culturales	Generación Actividad Económica	Tipo de Transmisión
Danza Escénica	SI	SI	SI	SI	Vertical
Danza Social	NO	NO	NO	SI	Vertical
Danza Tradicional	NO	NO	SI	NO	Horizontal

Danza Escénica: Desde el Siglo XVIII es la Danza como Arte⁵, con el mismo proceso de creación-exhibición que cualquiera de las Bellas Artes pero completado con el proceso de interpretación artística activa. Su función es totalmente artística.

a) División actor-espectador: Destinada a ser contemplada por el público en tanto que Arte (Lifar, S., 1971 : 9-11).

b) Creación intencionada de Obra artística. Conceptos de *Obra* y *Creador*

5 Durante el renacimiento y el primer barroco, o dicho de otro modo, desde los siglos XV al XVII esto no fue así. La Danza como arte liberal estaba circunscrita a los estratos altos de la sociedad, como veremos más adelante.

c) Genera bienes culturales inmateriales y materiales (Obras de Arte, repertorio coréutico, escenografía, vestuario, obras musicales, obras literarias, etc.) y por lo tanto, patrimonio. Pintores como Picasso o Juan Gris han creado este aspecto escénico, entonces denominado “decorados”. Néstor de la Torre fue uno de los más estrechos colaboradores de Antonia Mercé “La Argentina”⁶, y por lo que respecta a la música -Ernesto Halfter también fue colaborador suyo- es preciso recordar que danza y música constituyen una unidad con dos aspectos indisolubles ⁷, Sobre la estrecha colaboración entre libretistas y coreautores, un ejemplo es *Achille in Sciro*, producto de la colaboración entre Pietro Angiolini y Pietro Metastasio⁸

d) Genera actividad económica y empresarial. Existe un “vendedor” y existe un “comprador” en la cadena de creación-realización-producción de la “Obra”.

- Creadores profesionales
- Intérpretes profesionales
- Exhibidores (empresarios, representantes artísticos, teatros, etc) profesionales
- El espectador “compra” el derecho a contemplar la obra, bien directamente ,bien a través del abono por parte de las entidades públicas.

e) Su transmisión es vertical, en sentido descendente:

- Maestro-alumno (Formación de intérpretes)
- Creador/transmisor-intérprete.

Danza Social: Consiste en la utilización de aspectos concretos de la Danza para obtener o proporcionar satisfacción creativa, terapia, relaciones sociales o similares. Su función es

6 Cristóbal, R, (1990) (Ed). *Antonia Mercé “La Argentina”. Homenaje en su Centenario 1890-1990*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM

7 Como ejemplo difusor de este aspecto, uno de los documentos más preciosos del siglo XX fue el catálogo, acompañado de un CD, de la exposición *Ritmo para el Espacio. Los compositores españoles y el Ballet en el Siglo XX*, editado por el Centro de Documentación de Música y Danza que dirige Antonio Álvarez Cañibano, en 1998 (ficha completa inserta en el Apéndice I)

8 *El Ballet* (1980), p. 83

meramente social aunque tenga componentes artísticos -y por lo tanto- creativos y educativos.

- a) No existe una división actor-espectador: T: Destinada a beneficiar -física o psíquicamente- a quien la practica (relaciones sociales, terapia, educación...).
- b) No existe la intencionalidad de creación (Obra-receptor) No existe el concepto de “Obra”. Tampoco el concepto de Creador en tanto que autor de la obra.⁹
- c) No genera Obra artística coreútica (bien cultural inmaterial, patrimonio intangible). Sí genera bienes culturales materiales (libros, discos, obras musicales)
- d) Genera actividad y económica en dos sentidos con una única dirección:
 - Empresario local – Docente – alumno / intérprete aficionado
 - Empresario local – Terapeuta - Paciente
- e) Transmitida o aplicada por profesionales, verticalmente.

Danza Tradicional: Es la herencia coreútica ancestral. Pertenece a la cultura baja. También denominada en ocasiones *Danza folklórica*¹⁰

“Llamamos bailes folklóricos o tradicionales argentinos -hemos escrito- a todos aquellos que nuestras clases sociales recibieron, acogieron, adaptaron y transmitieron a las generaciones siguientes” (Vega, C.,1956 : 13)

- a) No existe división actor-espectador. Quienes contemplan son asimismo actores dentro del contexto ritual en que se desarrolla.
- b) No existen ni el concepto de obra artística ni el de creación/creador: Asunción de autoría por la colectividad. Reflejo de la identidad cultural.
- c) Genera bienes culturales inmateriales -bien definidos en el campo de la

9 Aquí diferenciamos entre los términos *Creación*: Acto de crear (*DRAE 592*) y *Creatividad*: facultad de crear (*DRAE, 593*). Mientras el primero se refiere a la **acción**, el segundo se refiere a la **potencialidad o capacidad**, que de ningún modo implica la acción.

10 Para diferenciar entre la *Danza tradicional*, y la ejecutada como un lenguaje digamos “dialectal” dentro de la Danza Española en tanto que lenguaje coreutico escénico, a partir de este momento denominamos *Danza Tradicional* a la ejecutada en el entorno primigenio, y *Folklórica* a la ejecutada en entornos ya descontextualizados o ajenos a la tradición y dentro del entorno escénico de la Danza Española.

antropología- y materiales, pero no genera obras de arte.

d) No genera actividad económica ni empresarial. La legislación vigente obliga a los artefactores a constituir asociaciones culturales sin ánimo de lucro para poder integrarse en el tejido cultural.

e) Transmisión horizontal: Se aprehende

“¡Todas estas palabras sobre la tradición! Son cosas de quien ha nacido en la ciudad. ¿Hablamos de la vida cotidiana o de la tradición? De pequeños dormíamos en colchonetas de paja mientras nuestros padres, nuestra madres, los ancianos, tocaban y bailaban. Tú dormías un poco, y otro poco estabas despierto. Mirabas con los ojillos y en ocasiones te fastidiaba porque estabas cansado, pero no podías irte. Era en un pajar lleno de humo (...) después te llamaban, te levantabas y bailabas. Bailabas bien o mal, pero habías visto bailar desde eras un recién nacido. ¿Y que podías hacer? Vergüenza si no bailabas, si bailabas mal no te apreciaba ninguno, si bailabas bien eras admirado”¹¹

Jamás se enseña. La concepción del aprendizaje es saber poner en práctica aquello que se ha contemplado -aprehendido- durante largo tiempo como una actividad recurrente y orgánica de la vida comunitaria (Castagna, E., 2006 : 52)

Cabe la posibilidad de ósmosis en determinados momentos y situaciones precisas, considerando la amplitud del corpus para ser ubicado.

11 Testimonio de Diego Pizzimenti *I Micu* (n. 1953) en Castagna, E (2006) pp. 51-52: “Tutte queste parole sulla tradizione! Sono cose di chi è nato in città. Parliamo della vita di tutti i giorni o della tradizione? Da piccoli dormivamo sui sacchi di grano mentre me'pari, me' mamma, i vecchi sonavvanu e ballavanu. Tu un poco dormivi, un poco no. Guardavi ccu n'occhiu e magari ti dava pure fastidio ca eri stancu ma non te potevi andare fuori. Era dintra a un pagghiaru, pieno fi fumo (...) Poi ti chiamavano, ti alzavi e ballavi. Ballavi subito bene o male che avevi visto ballare da quando eri nato. Dicci c'erano i steg che fate voi adesso!? A virgogna era si non ballavi, si ballavi male non ti calcolava nuddu, si ballavi bbo u eri ammiratu.

1.2.4.- DEL CUERPO AL SIGNO: LA DANZA ESCRITA

Desde la aparición de la imprenta a mediados del siglo XV, hasta la aparición en España del primer impreso dedicado específicamente a la danza transcurrieron 200 años. Sin embargo desde muy finales del siglo anterior existen fuentes a través de las cuales podemos volver a corporeizar y dotar de vida -para poder ser percibidas¹²- las obras en ellas reflejadas y la constancia documental de una gran actividad ¿Cómo era en el papel la danza? ¿Mediante qué grafía era posible reflejar por escrito el texto coreúutico y con qué fines se produjo aquella fijación? ¿En qué momento la corporeidad tuvo un proceso de análisis y abstracción cuya consecuencia fue el inicio de la tangibilidad de un arte intangible?

1.2.4.1.- SIGLO XIV

En el entorno religioso la Danza tiene una función muy específica (no así el baile). La primera obra con información coreográfica es el *Llibre Vermell de Montserrat*, fechado en 1399.¹³ Las piezas identificadas con términos asociados a la danza presentan signos coreográficos que son considerados como los más antiguos de Europa.

1.2.4.2.- SIGLO XV

No hay duda sobre la afición a la Danza de Isabel de Trastámara, más tarde Isabel I de Castilla, ni sobre la enconada animadversión de su confesor Diego de Talavera hacia semejante práctica (Azcona, T., 2002 : 31). Finado Talavera el obstáculo desapareció, pero para dotar a la actividad coreútica de la pátina de virtud y decoro imprescindibles en un miembro de la familia real, Pedro Gracia Dei, aproximadamente en 1496, dedica a la infanta Isabel de Aragón y Castilla un libro intitulado *De la crianza y virtuosa doctrina*,¹⁴ (Gracia

12 “La Danza no se percibe mientras no se ejecuta” (Vega, C., 1975)

13 Garrich, M. / Viñolas i Insa, A. / Viñolas i Insa, N. (1999), Manual de Descripción coreográfica de danza tradicional, Barcelona: Generalitat de Catalunya.

14 Un ejemplar en la BNE – Sala Cervantes – Consultable en la Biblioteca digital Hispánica <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?>

Dei, P., 1496) en el que incluye dentro de la sección “La danza con sus invenciones y letras” la descripción de una bajadanza -en verso- que permaneció en el repertorio internacional hasta bien avanzado el siglo XVI (Ruiz Mayordomo, M.J., 2000). Encontramos pues en esta obra el primer conato de edición muy transversal en la que la Danza ocupa una proporción mínima que careció de ampliación y continuidad.

Simultáneamente, Cataluña devenía el territorio europeo pionero en la elaboración de un sistema abstracto y conceptual de notación coreográfica. Nos estamos refiriendo al denominado *Manuscrito de Cervera*¹⁵ (Mas i García, C., 1988) en el cual queda reflejado el texto coréutico a través de signos gráficos de representación. Tal es su importancia en la historia de la cinetografía, que Ann Hutchinson Guest no duda en dedicarle *Choreo-Graphics* (Huttchinson Guest, A., 1998 : ix)¹⁶

1.2.4.3- SIGLO XVI

En el Siglo XVI pervive la carencia de fuentes impresas españolas si bien disponemos de 2 manuscritos: el denominado “de la Real Academia de la Historia” titulado *Arte para aprender a danzar aunque mal se puede aprender con solo leer* (Ruiz Mayordomo, M.J., 2000) y otro denominado “de Tarragó” que sigue las pautas del de Cervera, ampliada la paleta de signos.

Material coreográfico sintético, de fácil lectura por la economía de medios utilizada en un momento en que la sofisticación conceptual de la danza permitía con un mínimo de elementos conseguir los efectos deseados, Nos encontramos en todos estos casos ante fuentes prácticas destinadas a quienes ya conocían previamente el lenguaje coréutico y eran capaces por tanto de aplicar los principios gramaticales (vocabulario, sintaxis...) y estilísticos adecuados para interpretar, transmitir o enseñar el repertorio reflejado por

[pid=1604101&custom_att_2=simple_viewer](#) (30-9-2014)

15 Fechado aproximadamente en 1496, contiene notación abstracta de diversas danzas del repertorio cortesano habitual.

16 “This book is dedicated to the unknown writer of the Cervera manuscript (our earliest record of dance notation as such) and to all those who have striven to preserve the art of dance, dedicating long hours – in not a lifetime- to capturing the essence of movement on paper.

escrito. Nos encontramos en los albores de la transmisión gráfica culta de la Danza Española en tanto que lenguaje coréutico, y hoy día -como caso único en Europa- tenemos la fortuna ser depositarios de esa línea de transmisión ininterrumpida y documentada coreográficamente -como hemos apuntado- desde el siglo XV, aunque su gestación haya sido bastante anterior (Ruiz Mayordomo, M.J., 1999).

1.2.4.4.- SIGLO XVII

La Danza Española tiene -hasta 1642- un corpus editorial, eso sí, fuera de la península Ibérica. En un momento de normalización lingüística académica que surge geográficamente en la península Itálica, el repertorio considerado “español” aparece en los tratados manuscritos del siglo XV de maestros de Danzar en el reino de Nápoles regido por la casa Aragón (Sparti, B., 1993), y en los tratados impresos con contenidos creados por los maestros de danzas y maestros de danzar¹⁷ italianos que trabajan durante el el Siglo de Oro en las tierras europeas bajo el dominio de la casa Habsburgo, más conocida como La Casa de Austria (Díez Borque Ed., 2003).

Este corpus editorial constituyó una parte del fondo documental utilizado por los maestros de danzar en la corte de Madrid, denominándose “libros de dancierías”¹⁸. Procedente de la Biblioteca Real, y ahora en la BNE se encuentra un ejemplar de *Il Ballarino* (Caroso, M.F., 1581), y aún hoy día permanece custodiado en la Real Biblioteca un ejemplar de *Le Gratie de Amore* (Negri, C., 1602) cuya traducción mandada efectuar por el entonces Conde-Duque de San Lúcar (más tarde de Olivares) para el Infante Baltasar Carlos con el título *Arte para aprender a danzar* (Negri, C., 1630) tiene dos ubicaciones: la original en la Biblioteca Nacional de Francia, y una copia efectuada por encargo de Francisco Asenjo Barbieri en la

17 Hacemos distinción entre el cargo organizativo e incluso administrativo del “maestro de danzas” y el cargo artístico y técnico coréutico del “maestro de danzar”. Mientras el primero era contratado puntualmente para eventos precisos, el segundo ostentaba el cargo de “oficial de manos” en la caballeriza de la Casa Real y puestos similares en las casas nobiliarias (Ruiz Mayordomo, 1994).

18 Ninguno de estos títulos han sido contemplados en esta recopilación, ya que nos hemos cernido a la edición efectuada dentro de la Península Ibérica. Intentar recopilar y catalogar como “españoles” los volúmenes editados en los vastos territorios bajo el dominio de la casa de Austria o de la de Borbón hubiera excedido con mucho nuestra capacidad, y posiblemente hubiera constituido foco de inútil controversia. Quede pues esta línea de investigación propuesta y pospuesta para otro tiempo, con las debidas precauciones.

Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes.¹⁹

A principios del siglo XVII, y concretamente en 1630, Antonio González de Salas se aproxima a la danza transversalmente (por ello hemos incluido su obra a pesar de editarse algunos años antes del título anunciado) en uno de los capítulos de *Nueva idea de la tragedia antigua : O ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*²⁰

En este panorama se inserta el primer impreso español específicamente de Danza. Producto de una cuestión personal de lealtad y defensa de un alumno a su maestro, Esquivel de Navarro, discípulo de Antonio de Almenda/Almelda/Almeida, publica este pequeño libro en el que proclama los méritos de éste, ofrece la primera fuente en la que quedan reflejadas las unidades articulares que componen el vocabulario coreutico utilizado en los territorios dominados por la Casa de Austria, e incluso aborda la somera descripción de un baile junto con una danza y relaciona exhaustivamente los nombres de todos los maestros de danzar de su tiempo y del tiempo inmediatamente anterior pero.... Olvida mencionar al compañero y -seguramente- rival de su maestro en el puesto de maestro de danzar en la casa de la Reina (que por aquel entonces ejercían aex-equu): Manuel de Frías.²¹

Los *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus excelencias* constituyen pues la primera fuente coreográfica española impresa. Significan el punto de partida documental para -como hemos indicado más arriba- disponer de una descripción del vocabulario coreutico autóctono, sin que ello signifique la ausencia de términos que se corresponden con el lenguaje académico italiano. Dedicado a Don Alonso Ortiz de Zúñiga Ponce de León y Sandoval, II Marqués de Valencina, responde formalmente a las expectativas de lo que debe contener un manual breve que sirve de testimonio académico para las actividades físico-

19 Ms-14085 – Fondo Barbieri.

20 A partir de textos latinos (principalmente Luciano de Samostata y Aristóteles), aborda la historia y funciones de los danzarines trágicos en el Teatro Clásico. Incluye comparaciones con los danzarines contemporáneos al autor (Secc. VIII, pp. 117-128).

21 AGRPM, 1335/13. Expediente de Antonio de Almenda: “A Antonio de Almende he hecho mrd. De plaza de Maestro de Dançar de la Reyna con calidad que han de servir el y Manuel de Frias igualmente, y que el uno al otro se comunicarán los libros donde estan las danças que se practican en palacio con uniformidad, en esta forma se dispondra la execucion y a Almenda se le asentarán los Gages sy Racion que le tocara por razón de dicha plaza [Firmado por Felipe IV] en Madrid a 12 de Enero de 1639. Al Marques de St! Cruz”. El texto se reproduce en la orden del Marqués de Santa Cruz al Grefier de la Reina.

intelectuales propias de un noble de la época²².

El desierto editorial continúa en la edad de oro de la Danza Española. Durante el Siglo XVII España se encuentra en la cresta de la ola coreográfica, exporta danza a Europa y América, es el territorio del que han sobrevivido más fuentes manuscritas bien propiamente coreuticas o dentro de las didascalias en los manuscritos de teatro menor que pertenecieran a las compañías, pero la actividad real en lo que se refiere a la danza impresa, aún no ha comenzado.

Pero para entender lo ocurrido en el paréntesis en la producción editorial coreutica, consideramos necesario efectuar una nueva incursión en el entorno de las fuentes manuscritas, su supervivencia y accesibilidad.

Hasta hace muy poco tiempo, únicamente disponíamos de dos fuentes coreográficas: el Mss. Denominado *Libro de Danzar de D. Balthasar de Rojas Pantoja, compuesto por el Mtro. Juan Antonio Jaque*.

Si bien carecemos de información sobre Juan Antonio Jaque, no ocurre así con el dedicatario: D. Balthasar de Rojas Pantoja, toledano, (hijo del Regidor de Toledo, D. Juan de Rojas), noble (Caballero de la Orden de Santiago), Capitán General y Gobernador de Lérida²³ del cual nos queda una interesantísima relación epistolar con el cronista Andrés de Ustárroz²⁴, y la constancia de su conexión con la élite intelectual del momento a través de la dedicatoria de Juan Matos Fragoso para su *Péñsil de Apolo* en 1665²⁵. Sin fecha indicada expresamente en el *Libro de Danzar* sugerimos la posibilidad de su elaboración a mediados del siglo, teniendo en cuenta la trayectoria profesional de D. Balthasar de Rojas Pantoja.

22 En la portada del volumen figura erróneamente “Valdenzinas”.

23 Cuartero y Huerta, 1959, p. 352: “38.634. “Memorial de Balthasar de Rojas Pantoja, Capitán general de la artillería del reino de León, Gobernador de Lérida, que solicita le dé órdenes al Capitan general del ejército y no el maestro de campo general”. Sigue resolución del Rey (Felipe IV). Año 1649. Copia de la época.

24 BNE - Mss/7095.

25 1661. (BNE- R/2267). En la portada el escudo xilográfico de D. Balthasar de Rojas Pantoja. Consultable en: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2697881&custom_att_2=simple_viewer (1-10-15)

La siguiente fuente manuscrita del siglo XVII consiste en una *Xàcara* cuyo original se encuentra actualmente en la Real Academia Española, procedente del Legado Rodríguez-Moñino - María Brey. También podemos disponer de una copia efectuada por Francisco Asenjo Barbieri a partir del original del Siglo XVII que se encontraba en la biblioteca de D. José de Sancho Rayón²⁶.

1.2.4.5.- SIGLO XVIII

Fechado en 1701, se encuentra en el Arxiu Històric de la Ciutat, en Barcelona. Conocido como *Manuscript Potau*. Se trata de un cuaderno escolar, en el que Josep Faust de Potau i de Ferran, primogénito del Conde de Vallcabra, en el cual, durante su periodo escolar (había nacido en 1685) iba anotando diferentes apartados de su educación. El apartado dedicado a la danza lleva por título Memòria de les danses que Don Josep Faust de Potau y de Ferran apren ab Mestre Francesc Olivelles en Barcelona y yuntamen depues po escribir y notarsi los moviments se fan en ellas segon la doctrina y enseñans ha aveut començat â apendren lo dia 8 de Abril de 1701 ²⁷.

Con la reciente aparición en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid del volumen manuscrito en el que se aparecen encuadernadas obras coreúticas españolas bien diferenciadas de Nicolás Rodrigo Noveli y Domingo González, la investigación coreológica sobre la Danza Española²⁸ ha dado un giro de 180 grados. De

26 Custodiada en la Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/14059-12.

27 Josep Faust de Potau y de Ferran, según se indica en la página 241, era el primogénito de D. Cristobal Potau Oller y de Guimerá, Conde de Vallcabra, Señor de las villas de Ganreal y Cabra, del castillo y término de Arguenza, Vallcervera y Quadra de Cunil.

Contiene ejercicios de l Aritmética, y memoria de la actividad escolar en las materias de Danza, Historia y Literatura. En este último apartado se incluyen relación de comedias de Calderón, Matos Fragoso, Antonio de Solís, Francisco Bances Cándamo, Luis Vélez de Guevara, y otros. El apartado dedicado a la danza abarca las páginas 181 a 232. La descripción de la Jácara se encuentra en las páginas 295 a 298.

Sobre la educación de este noble catalán, nos remitimos al interesantísimo artículo de Jame J. Amelang "The Education of Josep Faust de Potau (1700-1711)" en Bulletin of Hispanic Studies, V. LXIII núm. 3, 1986.

28 Entendiendo por Danza Española la danza con vocabulario, sintaxis poética de composición y prosodia autóctonas, es decir, con lenguaje diferente y diferenciado del de otros países europeos, que requiere de entrenamiento específico tanto para su creación como para su interpretación. Proporcionaremos una idea más concreta al considerar que para obtener el Título Superior en Danza Española se requieren 14 años de

ahora en adelante denominaremos a esta tercera fuente Manuscrito RABASF²⁹.

Nos hallamos ante una miscelánea que agrupa documentos de distintas facturas, tamaños, manos y tipos de papel, encuadrada en el Siglo XVIII, y que, reúne dos documentos coreográficos y coréuticos autóctonos españoles: el primero que podríamos considerar documento coreográfico/cinetográfico (ya que se trata de escritura cinética abstracta), del vocabulario coréutico español tiene por título *Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de Danzar, en la forma española*, y el segundo, apartado coréutico descriptor de las obras aparece bajo la denominación colectiva *Escuela por lo Baxo* para indicar que las piezas descritas pertenecen al nivel más elemental en lo que a dificultad se refiere³⁰. Por lo cercano de su aparición en el tiempo aún no ha sido posible efectuar el estudio que merece con suficiente profundidad causa que justifica que desconozcamos por el momento la filiación y trayectoria del segundo de los autores- aunque sí poseemos valiosa información sobre el autor de la primera obra (por orden de aparición en la encuadración): Nicolás Rodrigo Noveli, fue maestro de armas y de equitación que gozó de prestigio, lo cual nos permite situarlo en el entorno académico³¹.

Después de este paréntesis, aparece (aunque actualmente se encuentre desaparecido) el siguiente documento impreso sobre Danza, seguramente en la primera veintena del Siglo XVIII, y del que tenemos noticias a través de su tercera versión sin que podamos adjudicarle

formación.

29 *Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de Danzar, en la forma española*, Madrid, 1708, Fols. 1r.-34r. y *Escuela por lo Baxo compuesta por Domingo González*, s.l, s.a., Fols. 36r. - 62r.

30 La *Escuela* (que ahora denominaríamos contenido en el programa de estudios) se encontraba dividida en tres niveles de dificultad: bajo, medio bajo y diestro (Rodrigo Noveli, N., 1708 : 62v.).

31 Autor de dos obras dedicadas a la equitación y a la esgrima. El primero es una Cartilla en la que se instruía como torear a caballo (Rodrigo Noveli, 1726) dedicada al Duque del Arco (Caballerizo Mayor del Rey), y de la cual se encuentran ejemplares en la Real Biblioteca (signatura I/E/179) y BNE (Signaturas R/5514 – R/12464 – R/25842 Y R/30318), consultable por Internet en la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>). Existe un facsímil con título *Reglas para torear a caballo* por don Nicolás Rodrigo Noveli (reimpresión íntegra de la edición de 1726) de 1894 (BNE – R/13803).

La segunda, aparecida un lustro más tarde, dividida en dos tomos, bajo el título de *Crisol especulativo, demostrativo práctico, matemático de la destreza*, dedicado el entonces Príncipe de Asturias D. Fernando, se encuentra profusamente ilustrado con grabados calcográficos que representan estudios relativos a la esgrima. Existen ejemplares en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Signatura 110-V-44/45) y en la Biblioteca Nacional de España.

una fecha precisa. Se trata de un *Arte de Danzar a la francesa* (Minguet e Irol, P., 1737)³².

En este momento comienza verdaderamente la era de la danza impresa en España.

32 En la edición de 1737 (fecha del privilegio) podemos leer: “Añadido en esta tercera impresión con todos los pasos del Danzar a la Española”

1.3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.3.1.- LA DANZA EN EL ENTORNO BIBLIOTECARIO

Terpsícore en el CDU: La musa oculta

El CDU (Clasificación Decimal Universal) es un sistema de clasificación del conocimiento utilizado en las bibliotecas mediante el cual se ordena y organiza a través de dígitos.

En 1915 fueron aprobadas las instrucciones para su utilización en las nuevas bibliotecas populares que apareciesen en España. Fue elegido por la BNE para hacer el catálogo sistemático de materias. Aproximadamente en 1944 se establece la obligatoriedad de su uso en las bibliotecas públicas. En 1989 dejó de ser obligatorio su uso, pero aún así es el que rige prácticamente la colocación de libros en las bibliotecas públicas hoy día. Es, en su consecuencia y para lo que nos atañe, el mayor exponente de la situación en el entorno bibliotecario internacional de una materia o disciplina.

Su organización queda dividida en niveles y tablas. A un grupo principal de conocimiento se le asigna un dígito del 0 al 9, y para cada nivel creado dentro del grupo se va añadiendo un nuevo dígito. Los dígitos quedan asignados desde unas tablas concretas. Cada tabla se divide en 10 grupos que originan otras tantas tablas, y así sucesivamente. La notación utiliza números arábigos que no funcionan como números enteros. Para el primer nivel, se ha dividido todo el conocimiento en 10 grandes grupos. El que afecta directamente a la Danza es el 7: *Bellas artes. Juegos. Espectáculos. Deportes.*

Este sistema posee ventajas y desventajas. Las primeras son, obviamente, la univocidad de los números junto con la utilidad para ordenar documentos y las múltiples posibilidades de ampliación.

Pero tiene una desventaja que afecta directamente a la edición de y sobre Danza: El índice alfabético es muy pobre, muchos conceptos aparecen por duplicado en las tablas, y al ser un código artificial en cierta medida ha podido producir un cierto rechazo en los usuarios. Además, Las tablas han ido variando con el tiempo³³, pero la actualización de los ejemplares concretos no. Cada uno tiene asignado el CDU vigente en el momento de su edición. Una última desventaja consiste en que presenta grandes lagunas en biblioteca universitarias y especializadas.

Hasta hace poco tiempo, la ubicación de la Danza era la siguiente:

7 / BELLAS ARTES - 79 / Espectáculos, Deportes - 792.8 / Danza.

Para hacerse una idea contextualizada incluimos una selección de la la codificación hasta 1980.

- 7. BELLAS ARTES
 - 71.- Urbanismo
 - 72.- Arquitectura
 - 73.- Escultura
 - 74.- Dibujo, decoración
 - 75.- Pintura
 - 76.- Grabados
 - 77.- Fotografía
 - 78.- Música
 - 79.- Espectáculos, Deportes
 - 791.- Espectáculos
 - 791.45.- Cine
 - 791.8.- Toros
 - 792.4.- Teatro
 - 792.6.- Zarzuela
 - 792.8.- *Danza, Ballet*
 - 793.- Juegos
 - 796.- Deportes
 - 796.33.- Fútbol
 - 794.1.- Ajedrez
 - 798.2.- Equitación

33 Pueden consultarse en (<http://www.mcu.es/libro/CE/AganciaISBN/InfGeneral/TablaCDU.html>) – (16-1-2015). Ahora bien, la búsqueda del término “danza” da como resultado el reporte “instancias encontradas totales = 0)

En 1980 cambiaron los códigos numéricos de materia al aparecer el ISBN, pero la situación de la Danza había cambiado poco y, si cabe, a peor: Había pasado de Bellas Artes a “Recreos. Pasatiempos. Juegos. Deportes” (20), y gozaba de diversificación direccional, ya que también podemos encontrar títulos de danza, dentro de “Etnología” (10) subapartado “Folklore” (103) en el que aparece los libros de Arrarás Soto *La Danza* y *La Jota Navarra*³⁴.

En la última versión de las tablas actualizadas, se encuentra excluida del CDU como materia específica. La búsqueda del término “danza” da como resultado el reporte

“Completada la búsqueda de danza. Instancias totales encontradas: 0”

Por analogía, al efectuar la búsqueda del término “baile”, aparece como

“793 Diversiones de sociedad. Baile”

Terpsícore en la BNE: Una musa dispersa

La Biblioteca Nacional de España es el modelo de organización y motor bibliotecario del estado, y por lo tanto el reflejo de la conceptualización bibliotecaria sobre nuestro objeto de estudio. Asimismo, es la entidad que aglutina mayor número de volúmenes (aunque no todos) en los que la Danza es contemplada como objeto de estudio o como motivo principal de una obra.

La Danza es un tema que despierta el interés en la BNE. Interés a través de las personas que forman el equipo que hace posible la salvaguarda o custodia y difusión de los libros. La edición del pequeño pero interesantísimo volumen *La Danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, (Gosálvez de Lara, J.C. (Ed.), 1987) o la exposición sobre la Danza celebrada en

34 Pág. 950 de la Información Bibliográfica. Fichas del ISBN correspondientes a Octubre de 1979.

Abril de 2011, todo ello gracias al impulso de José Carlos Gosálvez (actualmente Director del Departamento de Música) son claros exponentes de ese interés.

Independiente de ello resulta interesante adentrarnos en la situación de la Danza dentro de la BNE como institución para determinar cual puede ser la conceptualización de la danza desde dos perspectivas diferenciadas: por una parte los criterios de indización para los encabezamientos de materia en sus diferentes niveles, y por otra la distribución “geográfica” de los libros tomando como referencia las salas en que pueden consultarse.

La danza en la normativa, o la normativa en danza

- Criterios de indización (normativa): La búsqueda del término “danza” en el *Manual de indización*, edición actualizada en Noviembre de 2013³⁵ da como resultado el reporte

“Completada la búsqueda de danza. Instancias totales encontradas: 0”

- Encabezamientos de materia ³⁶: La búsqueda del término “danza” da como resultado:

Pag. 51

Baile . - V. Danza. - Bailes populares: *Pueden usarse además los nombres de los instintos [sic] bailes*: Jotas, Sardanas, etc. - V.a. Danza / Flamenco / Folklore / Música popular.

Pag. 54

Ballet. - V.a. Coreografía / Danza / Teatro

Pag. 90

Coreografía – V.a. Ballet / **Danza**

Pag. 99:

Danza – U.p. Baile / V.a. Música / R.e Bailes Populares / Ballet / coreografía

35 *Manual de indización de Encabezamientos de Materia. Edición actualizada, noviembre de 2013 basada en el original, julio 2012*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Consultable en www.bne.es (13-10-2015)

36 *Lista de encabezamientos de materia para las bibliotecas públicas. Segunda edición revisada*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1994

Pag. 175

Indios americanos. *Pueden usarse además los nombres de los distintos indios por regiones o por etnias: Aztecas, Indios mejicanos, etc.*

V.a. Razas humanas. Armas / Arte / Características físicas / Cerámica / Comercio / **Danzas** / Lenguas / Medicina / Religión y mitología / Tradiciones y leyendas / Trajes / Usos y costumbres.

Pag. 225:

Música. *Úsase para los estudios generales sobre la música. Pueden usarse además los nombres de las distintas clases de música por razón del origen o del estilo: Música española, Música barroca, etc.*

R.e. Bandas de música / Composición musical / Conciertos / Conservatorios de música / Contrapunto / **Danza** / Festivales musicales / Formas musicales / Instrumentos musicales / Jazz / Melodía / Músicos / Notación Musical / Orquestas /Solfeo / Teatro Lírico.

Buscando el término “baile”, además de los de arriba expuestos aparecen

Pag. 147

Flamenco. *Úsase para los estudios sobre esta clase de música y baile.*

V.A. Bailes populares / Canciones Populares / Música popular / R.e. Cante hondo

Pag. 148.

Folklore. *Úsase para los estudios sobre las tradiciones populares*

U.P. Costumbres / V.a. Etnología / Mitología / Mitos y leyendas

R.e. Adivinanzas / Canciones populares / Bailes populares / Canciones populares / Cultura popular / Fábulas / Juegos populares / Literatura popular / Fábulas / Juegos populares / Literatura popular / Medicina Popular / Música popular / Refranes y proverbios / Tabúes / Trajes populares.

Pag. 225.

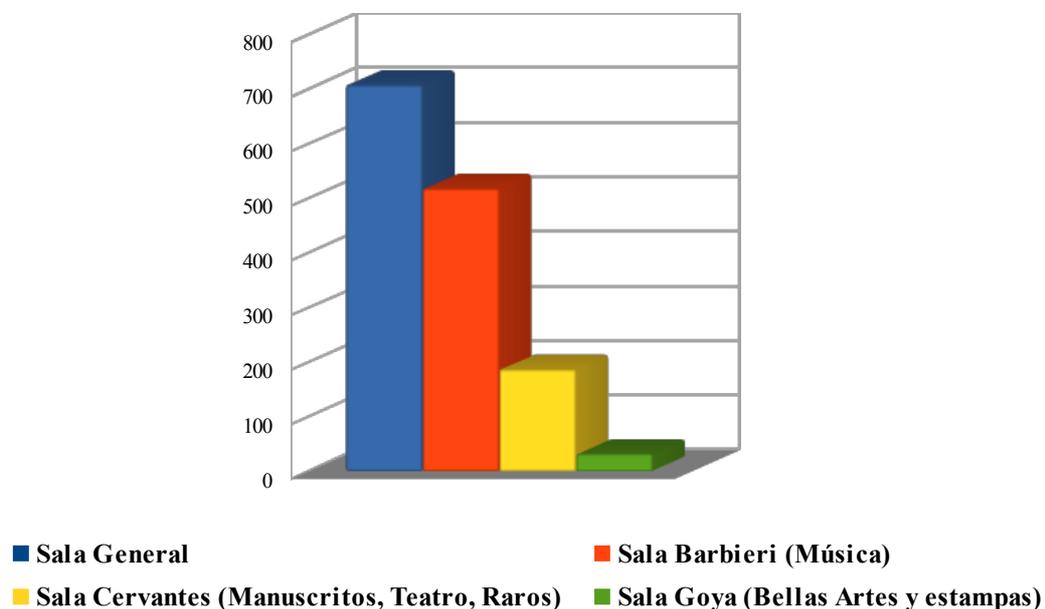
Música popular. V.A. Folklore / R.e. Bailes populares / Canciones populares / Flamenco.

A simple vista se aprecian el caos y un detalle importante: “bailes populares” se convierte en un cajón desastre donde puede entrar todo aquello que suena a danza y que no se sabe a ciencia cierta dónde colocar.

Los lugares de la Danza

Un título puede tener varios ejemplares dentro de la Biblioteca, y encontrarse éstos consultables en una o varias salas, aunque no es lo más habitual. Para estos casos hemos tomado como referencia la sala Barbieri ya que, de cara a la consulta práctica, es la sala con mayor velocidad de respuesta para servirlos. Aunque tiene un horario semanal restringido (se encuentra cerrada los sábados) y cierra una hora antes que la sala General, a cambio es posible efectuar una petición al medio día, cuando la sala General se encuentra cerrada a estos efectos.

Grafico 1 - Distribución de los libros de danza en la BNE



De los 1449 volúmenes que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, un poco menos de la mitad es consultable en la Sala General.

Los ejemplares con las signaturas AH / J1 y 5/ que se encuentran en el Depósito de Alcalá de Henares precisan una petición anticipada de 48 horas (un 1000% más que en la Biblioteca de Catalunya respecto a los ejemplares del depósito de Hospitalet, que allí tardan entre 4 y 5 horas).

Para hacer fotocopias directas es necesario desplazarse a la sala de reprografía. En toda la BNE Únicamente se pueden hacer fotocopias directas de los ejemplares con menos de 50 años de antigüedad.

Casi un 40% son consultables en la Sala Barbieri, donde se pueden hacer directamente fotocopias si fuera preciso con las mismas restricciones que en la Sala General.

El 13% son consultables en la Sala Cervantes (principalmente los libretos de ballet de los siglos XVIII y XIX. también con un excelente tiempo de respuesta y la posibilidad de hacer directamente fotocopias, con las mismas restricciones que en el resto de la biblioteca.

El resto, aproximadamente un 2,3% es consultable en la sala Goya, que además tiene el aliciente de poder disfrutar contemplando los retratos de Felipe V, Isabel de Farnesio, Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Sala General	Sala Barbieri (Música)	Sala Cervantes (Manuscritos, Teatro, Raros)	Sala Goya (Bellas Artes y estampas)	Total
709	519	188	33	1449

Tabla 1: Distribución geográfica de los libros de danza en la BNE

1.3.2.- RECOPIACIONES BIBLIOGRÁFICAS DE DANZA EN ESPAÑA.

Recopilar bibliografía de referencia es una de las actividades más prolijas y al mismo tiempo más apasionantes para cualquier investigador en humanidades. La perspectiva de hundirse en la lectura de un libro tras otro justamente de la materia que apasiona puede llegar a convertirse en un acto de lujuria bibliófila. Ahora bien, una cuestión es leer ávidamente obra tras obra sin solución de continuidad y otra muy distinta es acometer el trabajo de sistematizar lo ya leído y además dejar reflejada en papel la información precisa para luego poder volver a consultar un volumen concreto.

Sin embargo, es justamente el trabajo de sistematización de las lecturas pretéritas aquello que va a proporcionarnos eficacia en las siguientes etapas de nuestro trabajo y a través de él y de la relación de referencias en él inscrita va a contribuir al progreso colectivo ya que, como decía Pedrell “el conocimiento lo construimos entre todos”.

Lo escrito arriba puede parecer una verdad “de perogrullo”, pero cuando nos referimos a un arte esencialmente ágrafo en el que la interpretación carece de signos verbales porque sobrepasa los códigos a ellos asociados, y en el que es literalmente imposible describir

lingüísticamente la totalidad de pequeños elementos que constituyen cada fragmento en la interpretación de una obra que realmente no existe sino es en el cuerpo del bailarín (Ravinkar, B., 2012 : 33), nos adentramos en un terreno resbaladizo en dos sentidos y una dirección. Por una parte están la sucesión de hechos coreuticos y por otra la percepción de los mismos ya sea intra o extracorporal, con lo que el conflicto está servido: Bailo, o escribo, pero ambas dos, no, sincrónicamente.

(...) he podido leer las cosas más desconcertantes, escritas por personas cuyos conocimientos de danza eran tan limitados, como, por ejemplo, los que tengo yo de química o mecánica. La única diferencia consiste en que yo me abstengo de tratar sobre una materia que me es extraña. (...) pero el ballet se convierte con demasiada frecuencia empresa de aficionados (Lifar, S., 1966 : 36)

Lifar adopta una postura radicalmente crítica, pero pone el dedo en la llaga: como consecuencia de la parquedad de escritos, llamemos intelectuales, producidos por los componentes del sector, buena parte de la literatura coreutica ha salido de la pluma escritores analfacoréuticos que desde otras disciplinas, con mayor o menor acierto, pero siempre con pasión y dedicación que son de agradecer desde lo más profundo de nuestras personas, han suplido esta carencia. Hasta finales del siglo XX -exceptuando autobiografías y algún que otro tratado técnico- rara vez los artefactores españoles de la Danza han contribuido a construir un corpus bibliográfico, y menos aún a recopilarlo.

1.3.2.1.- APROXIMACIONES FRAGMENTARIA, ESPECÍFICA Y TEMÁTICA

La idea de una cierta recopilación de textos -o más bien de fragmentos de textos- dedicada a la danza fue una de las originales iniciativas de Emilio Cotarelo y Mori (Cotarelo y Mori, 1911) y a partir de ese momento, prácticamente casi todos los autores posteriores fueron siguiendo su estela, pero sin profundizar más en el tema y sin preocuparse por acceder directamente a la totalidad de las fuentes de las que una parte figuraba en el libro.¹

Tras este primer experimento, el siguiente proyecto de recopilación bibliográfica partió de la Asociación de Amigos del Libro, en 1947. Truncado el proyecto, una parte del material acumulado fue reutilizado para confeccionar las dos primeras recopilaciones bibliográficas que fueron publicadas dentro del Boletín del Instituto Español del Libro en una sección denominada *CIEN FICHAS SOBRE...* En el tomo II, núm. 16, de abril 1959 fue publicada la novena entrega con el título “Cien fichas sobre técnica de la Danza y el Baile”² que también fue editada aparte en forma de separata³.

En junio del mismo año vería la luz la siguiente entrega, duodécima de la serie, con el título “Cien fichas sobre Danza y baile regionales”⁴ que al igual que la anterior fue editada aparte en forma de separata⁵

Ahí quedó todo, y hubieron de transcurrir 34 años hasta la aparición de un nuevo proyecto, esta vez en el entorno de la Danza Tradicional.

En 1968, la Diputación Foral de Navarra, a través de la Institución “Príncipe de Viana” había comenzado a publicar los *Cuadernos de Etnología y etnografía de Navarra*, iniciando su depósito legal en 1969. De publicación bimensual en aquel momento pasó a publicación semestral, y en 1993 celebraba su 25 aniversario, transferida desde hacía algunos años la institución al Gobierno de Navarra. Y en este contexto es donde Joxemiel Bidador, incluye

1 Cotarelo y Mori, E. (1911). En el apartado dedicado a los bailes coreográficos incluye párrafos tanto de obras teatrales mayores como breves, o entradas del Diccionario de autoridades y Tesoro de la Lengua Castellana.

2 Tomo II – n.º 16 – Abril 1959, pp.219-229

3 MC/6317/10 – Sala Barbieri

4 Tomo II – N.º 18 – Junio 1959, pp. 360-370

5 VC/4236-26 – Sala General

una bibliografía que recoge tanto monografías como artículos⁶, si bien -como quedo indicado en el texto preliminar- quedaron omitidas partituras y música de Danza.⁷

También dentro del entorno tradicional vascón, el Servicio Central de Publicaciones del gobierno Vasco publicaba en 1998 *Invitación al estudio de la danza tradicional en el País Vasco* (Fernandez de Larrinoa, K. 1998, Ed.), donde se inscribía una nueva bibliografía sobre danza vasca, que ampliaba la anterior publicada por la Institución Príncipe de Viana. En ella se encuentran insertos artículos junto con monografías, y es hasta 1999 la más completa sobre Danza Tradicional que se haya llevado a cabo por una comunidad autónoma.

1.3.2.2.- APROXIMACIÓN TRANSVERSAL TEMÁTICA

En el camino intermedio, con una aproximación transversal, la Asociación Española de Documentación Musical AEDOM en colaboración con la Biblioteca Nacional de España, el Centro de Información y Documentación Científica CINDOC (dependiente del CSIC) y el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, acometió la publicación de la Bibliografía Musical Española – BIME [1991-1992-1993] que vería la luz en 1997.

Y es justamente en ese año cuando Antonio Álvarez Cañibano, un auténtico enamorado de la Danza, hace la propuesta de confeccionar una Bibliografía Española de Danza.

En el interregno entre la recopilación de la BIME y su salida a la luz, apareció otra fuente bibliográfica transversal: la *Bibliografía de Folklore Musical Español* (Rey García, E.,1994), editada por la Sociedad Española de Musicología, en la que recoge 1502 títulos, entre monografías y artículos, de los cuales una parte se refiere específicamente a formas coreutico-musicales y por lo tanto se encuentra directamente relacionada con la Danza -una vez más tradicional- al recoger en ella títulos en los que además del soporte musical se inserta el soporte cinético bien cinetográficamente, bien mediante descripción pormenorizada de las obras.

6 Bidador, J., 1993. “Materiales para una bibliografía sobre danza vasca” en Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra XXV, 62, pp. 345-377.

7 Sobre los conceptos música de danza, danza musical y música bailable incidiremos más adelante.

En resumidas cuentas, las recopilaciones bibliográficas sobre danza se han movido constantemente en el terreno de la transversalidad o de la especificidad en un tipo concreto, periodo, y comunidad cultural determinados. La leyenda ágrafa sobre la escasa edición de danza ha ido tomando cuerpo en el ideario de quienes se han acercado tímidamente al corpus bibliográfico por lo difícil de encontrar monografías, y en las bibliotecas públicas -con la excepciones de rigor- se ven obligados a bucear en los catálogos automatizados o a peregrinar por las estanterías.

En los centros públicos de formación superior en Danza -exceptuando el Institut del Teatre en Barcelona- que es el lugar en el que debiera ser posible acceder a ellos, las bibliotecas tienen el acceso restringido al público. Únicamente en las facultades de Ciencias del Deporte, como es el caso del INEF en Madrid es posible acceder libremente a los fondos.

Por ello se hacía preciso proceder a la recopilación de información sobre monografías que trataran de Danza y al mismo tiempo -a través de su estudio y análisis- determinar hasta que punto era o no cierta la leyenda ágrafa sobre la falta de libros de Danza en España. No ha podido ser desde el sector público, pero como en algún momento y en algún lugar alguien debía de poner en práctica el “hágase”, aquí está.

2.- METODOLOGÍA

2.1.- PROCESO DE BÚSQUEDA Y CONSULTA

Aunque a lo largo del proceso han ido solapándose conforme a las necesidades y hallazgos, de cara a una mejor comprensión del proceso hemos dividido la actividad en dos apartados.

2.1.1.- BÚSQUEDA

En la primera etapa, búsqueda a través del material más disponible y asequible, las dos recopilaciones anteriormente citadas, aunque pequeñas en tamaño, resultaron de gran ayuda, ya que proporcionaron un punto de partida sólido

Ahora bien, Lo que en principio debiera de haber constituido otro de los pilares de la búsqueda manual auxiliar, el Boletín del Instituto del Libro denominado *El libro español*, proporcionó muy pocos y trabajosos resultados.

De publicación mensual, en él quedaba inserta la relación de libros publicados, con mayor o menor retraso según títulos o editoriales. Los títulos se encontraban relacionados clasificados por materias, y los criterios de clasificación han ido variando con el tiempo. En 1958, la Danza se encontraba encuadrada en el apartado

La base de datos del ISBN tampoco había resultado demasiado fiable ya que, a pesar de su obligatoriedad durante años⁸, faltan registros. Como ejemplo el título *Mi Vida*, de Isadora Duncan⁹. Y por si fuera poco, en ocasiones, la indización podía resultar más que dudosa, como ocurre con el volumen titulado *Dónde se baila la Sardana* (Kaufmann, 1970), incluido o colocado en la materia denominada “RGR - Descubrimiento y exploración geográficas”¹⁰

8 En el Decreto 2984/72, de 2 de Noviembre se establecía la obligación de consignar en toda clase de libros y folletos el número de ISBN. Dicha obligatoriedad cesó en el año 2009, cuando se publicó el Real Decreto 2063/2008 de 12 de Diciembre, por el que se desarrollaba la Ley 1/2007, de 22 de Junio, de la Lectura, del Libro y de las Bibliotecas en lo relativo al ISBN.

9 Consultable en http://www.mcu.es/webISBN/autoridadLista.do?action=busquedaInicial&sidAutoridad=42774&noValidating=true&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es. Última consulta: 1-10-2015

10 Consultable en: <http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?>

En resumen: los cauces que podrían haber sido considerados como “bibliográficos al uso” resultaban poco menos que inútiles para la localización fiable de títulos y volúmenes, por lo que la solución más práctica fue refugiarse en el método cartesiano: dividir cada una de las dificultades en tantas partes como fuera posible y necesario para resolverlas mejor.¹¹

Tras localizar una parte del corpus, se procedió a efectuar una segunda búsqueda, también física, utilizando ésta vez las bibliografías insertas en los ejemplares consultados. Los datos obtenidos -al igual que había ocurrido con los hallazgos anteriores- iban siendo incorporados a una ficha bibliográfica, diseñada en FileMaker. (Ficha modelo en Apéndice 1)

Simultáneamente, y en los periodos de espera en la BNE (principal lugar de búsqueda y hallazgo) se comenzó a efectuar un rastreo tanto en los catálogos informatizados como en los ficheros manuales.

Lugares de búsqueda

1.- Volúmenes editados

- a) Biblioteca personal
- b) Bibliografías de referencia en la biblioteca Personal
- c) Bibliografía en obras generales
- d) Búsqueda temática en Catálogos informatizados en línea (WorldCat, Google Books, BNE, BC, GenCat)
- e) Búsqueda por términos “clave” en catálogos informatizados en línea (WorldCat, Google Books, BNE, BC, GenCat)
- f) Búsqueda manual en ficheros manuales (BNE, Arxiu Historic de la Ciutat de Barcelona)

[sidTitul=489309&action=busquedaInicial&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es](#). Última consulta: 1-10-2015.

11 Descartes, R., (2005), *Discurso sobre el método*, Madrid: Mestas.

2.- Ejemplares conservados, ubicación.

- a) Catálogos informatizados en línea
- b) Catálogos Manuales consultados “in situ” (Centro de Documentación de Jerez, Arxiu Historic de la Ciutat)

2.1.2.-CONSULTA

A medida que iban siendo localizados los ejemplares, y dependiendo del calendario y disponibilidad, ha sido preciso desplazarse desde Madrid a otras bibliotecas. La Biblioteca de Catalunya ha constituido el segundo lugar donde han podido ser consultados los ejemplares que no se encontraban en la BNE por diversas y variadas razones. Incluimos la relación de Bibliotecas en las que han sido consultados los ejemplares que figuran en el fichero bibliográfico (ANEXO)

Biblioteca Nacional de España - Madrid

Biblioteca de la Real Academia de la Historia - Madrid

Biblioteca del Museo del Traje CIPE - Madrid

Biblioteca Histórica Municipal – Madrid

Biblioteca Musical Municipal de Madrid “Victor Espinós” - Madrid

Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano – Madrid

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid – Madrid

Biblioteca del Instituto Nacional de Educación Física (INEF) – Madrid

Biblioteca de la Residencia de Estudiantes(CSIC) – Madrid

Biblioteca de la Casa de Velázquez – Madrid

Biblioteca Central UNED – Madrid

Biblioteca de Catalunya – Barcelona

Biblioteca del CDMAE – Barcelona

Biblioteca del Arxiu Històric de la Ciutat – Barcelona

Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals (CSIC) – Barcelona

Biblioteca del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana –

Barcelona

Biblioteca del Arxiu Nacional de Catalunya – San Cugat del Vallés (Barcelona)

Biblioteca Pública de Segovia – Segovia

Biblioteca Pública de Guadalajara – Guadalajara

Biblioteca Valenciana - Valencia

Biblioteca Histórica Universidad de Valencia - Valencia

Biblioteca de la Facultad de Humanidades - Universidad de Valencia

Biblioteca del MUVIM – Valencia

Biblioteca Pública de Valencia - Valencia

Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía – Granada

Biblioteca Histórica Universidad de Granada - Granada

Biblioteca del Centro Andaluz de Doc. del Flamenco - Jerez de la Frontera (Cádiz)

Biblioteca Municipal de Aracena (Huelva)

Biblioteca General de la Universidad de Sevilla – Sevilla

Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla – Sevilla

Biblioteca del Archivo Municipal – Sevilla

Biblioteca del Centro de Documentación Artes Escénicas de Andalucía - Sevilla

Biblioteca de Castilla La Mancha – Toledo

Biblioteca Pública de Guadalajara - Guadalajara

Biblioteca Municipal de Zaragoza – Zaragoza

Biblioteca de Aragón - Zaragoza

Biblioteca de la Fundación “Sancho el Sabio” - Vitoria

Biblioteca del ERESBIL – Rentería (Guipúzcoa)

Biblioteca de Cultura Artesana del Consell Balear – Palma de Mallorca

Biblioteca del Real Monestir – Palma de Mallorca

Biblioteca Pública de Palma – Palma de Mallorca

Biblioteca Fundación B. March – Palma de Mallorca

Biblioteca de la Residencia de Estudiantes (CSIC) – Madrid

Real Biblioteca – Palacio Real (Madrid)

2.2.- ELABORACIÓN DE UNA FICHA BIBLIOGRÁFICA

Para proceder al inventariado, catalogación preliminar y análisis del corpus de títulos y volúmenes recopilados, se ha confeccionado una ficha bibliográfica..

2.2.1-PRELIMINARES.

Han sido contemplados e incorporados gran parte de los criterios insertos en las *Reglas de Catalogación*, Edición de 1999, si bien incorporando las modificaciones necesarias dentro de las áreas específicas, e incorporando campos adaptados a las necesidades un análisis específico de los documentos aplicando criterios coreológicos.

También han sido tenidos en cuenta los principios prácticos que rigieron la elaboración de la *Lista de encabezamientos de materia para las bibliotecas públicas*¹. Dado que estos encabezamientos se hallan constituidos por términos del lenguaje usual, hemos optado por tener en cuenta únicamente la finalidad y los principios básicos.

Finalidad.- La finalidad de esta base de datos tiene una vertiente doble: por una parte el estudio del corpus bibliográfico sobre Danza editado en España entre 1642 y 1999, y por otra facilitar la localización (tanto conceptual como física) de los volúmenes inventariados.

Principio de especificidad.- Los encabezamientos elaborados debían “servir para designar una materia determinada y sólo ella y además debe ser precisamente aquella de la que trata el documento.

Principio de síntesis.- La asignación de dicho encabezamiento debía “ser el resultado de un proceso mental de síntesis en cuya virtud no solo se procura reducir el contenido de un documento a muy pocos (preferiblemente uno) asuntos o materias, sino que se intenta obtener la expresión del mismo con un término de la máxima simplicidad”.

1 Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1994

Principio de uso.- Los encabezamientos de materia elaborados “deben acomodarse al fin para el que se utilizan: aplicarse a unos determinados fondos, ayudar a unos usuarios concretos”.

Principio lingüístico.- Han sido redactados todos en castellano, en el lenguaje si no “usual” por el momento, sí aplicable en un futuro. Y “en el orden natural del idioma (prevalencia del nombre sobre el adjetivo como elemento inicial)”

Principio de uniformidad.- Cada materia ha tenido “siempre el mismo encabezamiento.

Principio de economía.- Se ha limitado al máximo el número de encabezamientos para un mismo documento. De ahí la división en 4 materias diferentes para poder ubicar cada una de las áreas de información en su sitio específico.

Hemos utilizado dentro de lo posible este listado de encabezamientos (Ej.: Álbum)

Signos gráficos utilizados para separación en un mismo campo:

Mismo rango jerárquico (todos los campos, excepto en signaturas)	/
Distinto rango jerárquico (orden descendente) – Campos de Título	:
Distinto rango jerárquico (siempre en orden descendente) resto de campos	-

2.2.2.- ORGANIZACIÓN Y ESPECIFICACIONES

2.2.2.1.- ÁREAS Y CAMPOS

La ficha tiene una división adaptada de la inserta en las *Reglas de Catalogación* (1999) vigentes al comenzar el trabajo de recopilación. La edición sucesiva ha cambiado lo suficientemente poco como para desechar un intento de adecuación ya que al efectuar la comparación entre ambos no encontramos diferencias de aplicación para nuestro trabajo. Han resultado de gran utilidad el Glosario de Textos (Apéndice IX de las Reglas)² y el índice analítico³

2 Pp. 503-601.

3 Pp. 603-626

2.2.2.1.1.- Área de título y mención de responsabilidad

Constituye el primer área primordial para la localización del documento.⁴

En el caso específico del apartado *Mención de responsabilidad*, tanto en el caso de Autoridades como de títulos originales los datos han sido tomados -siempre que ha sido posible- desde la información en propio documento. En los casos en los que no ha sido posible, hemos recurrido a las siguientes fuentes de información, siempre reflejada en el Campo “Notas”:

- a) *The Oxford Dictionary of Dance*, Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- b) *International Encyclopedia of Dance*, New York : Oxford University Press, 1998
- c) *El Ballet : enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid : Aguilar, cop. 1980
- d) Páginas web de diferentes entidades bibliotecarias, en las que se encuentran relaciones completas de ballets, coreautores, reponedores⁵ e intérpretes.

Para proporcionar una mayor facilidad de localización, se ha procedido a incorporar como cabecera un campo al que hemos denominado *Título normalizado*, que para la finalidad de este trabajo sustituye al concepto “Título uniforme” de las *Reglas de Catalogación*⁶ por este otro concepto, en el que englobamos todos los títulos con los que puede encontrarse una obra.

En el caso de los libretos de Ballet de los siglos XVIII y XIX, pero especialmente para los del Siglo XVIII, en el campo *Título normalizado* hemos incluido todas las denominaciones localizadas⁷ con el fin de facilitar la localización de obras, ya que dependiendo del lugar de representación, el título original era traducido para adecuarlo a las expectativas del público receptor.

4 Pp. 8 y 72.

5 Actualmente denominados “Repetidores” o “Maestros repetidores”, durante el siglo XVIII fueron denominados “compositores”, ya que tenían la función de componer nuevamente todas las partes de la obra.

6 P. 475

7 La localización de éstas denominaciones a partir de las concordancias indicadas en el campo “Notas”.

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Título normalizado	Alfabético	NO	Separados por [:] - Subpartados separados por [.]
Título	Alfabético	NO	
Subtítulo	Alfabético	NO	
Título Original	Alfabético	NO	
Título Traducido	Alfabético	NO	
Lengua original	Alfabético	NO	
Lengua Edición Española	Alfabético	NO	
Autor 1 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 1 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 1 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 2 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 2 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 2 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 3 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 3 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 3 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 4 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 4 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 4 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 5 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 5 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 5 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 6 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 6 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 6 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Autor 7 Apellidos	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 7 Nombre	Alfabético	NO	Lengua vernácula / Castellano
Autor 7 Responsabilidad	Alfabético	NO	Principal en negrilla
Entidad responsable	Alfabético	NO	

Tabla 2 – área de título y mención de responsabilidad

2.2.2.1.1.1.- Título

Campo: Título Normalizado

Objetivo: Facilitado de Búsquedas

Criterio de inserción:

Ordenación: Título original : Subtítulo original / Título español : Subtítulo español /

Títulos e otras lenguas⁸ : Subtítulos en otras lenguas.

Campo: Título

Es -tal y como se indica en las *Reglas de Catalogación-* el primer elemento de la descripción, aunque para la elaboración de la ficha hemos primado el título normalizado a fin de facilitar posteriores búsquedas

Información extraída de la portada.

No siempre coincide el tamaño de letra con el orden jerárquico

Criterio de inserción: Información principal sobre la obra

Campo: Subtítulo

Información extraída de la portada.

No siempre coincide el tamaño de letra con el orden jerárquico

Criterio de inserción: Información auxiliar sobre el título

Campo: Título Original

Título diferente al que consta en la obra, editada con anterioridad bien en la misma lengua o

en otra diferente.

Información extraída bien de la propia obra, o a través de concordancias encontradas

Criterio de inserción: edición original en otra lengua diferente al castellano

Campo: Título Traducido

Título traducido al castellano desde otra lengua. Incluye Título y Subtítulo.

Criterio de inserción: edición original en otra lengua diferente al castellano

2.2.4.1.1.2.- Mención de responsabilidad (autoridades)

Tal y como se indica en las *Reglas de Catalogación*⁹ constituye el último elemento del área. En él se han hecho constar los nombres de las personas o entidades responsables, directa o

8 Localizados a través del propio corpus del libro, o por las concordancias detectadas en el caso de los libretos de Ballet durante los siglos XVII y XVIII que se incluyen en el campo "Notas".

9 p. 22

indirectamente, del contenido intelectual o artístico del documento.

Esta parte del área de abarca los campos correspondientes a la información de apellidos, nombre y responsabilidad de todos los autores de la obra que figuran como tales, aunque sean autores de un aspecto de la misma.

Criterio de inserción: Se consideran autores de la obra todos los que figuran como tales, aunque sean autores de un aspecto de la misma.
Se colocarán entre corchetes los datos tomados de fuentes ajenas a la obra [dato].
Para el caso específico de los libretos de ballet, se ha determinado el siguiente orden:

- 1.- Texto literario, autor (responsabilidad principal)
- 2.- Danza, creador (inventor)
- 3.- Música, creador
- 4.- Danza, Director / repositor (compositor)
- 5.- Música, adaptador

Campo: Apellidos autor 1

Apellidos del autor que figura en primer lugar, generalmente responsable principal.

Criterios de ordenación: En caso de observar diferentes grafías, se ha procedido a incluir todas ellas, aplicando por defecto el orden Lengua original / Castellano

Campo: Nombre autor 1

Nombre del autor que figura en primer lugar

Criterios de ordenación: Lengua original / Castellano

Campo: Responsabilidad Autor 1

Texto, Danza, Música, colaboración, edición, dirección, etc.

Responsabilidad principal destacada en negrilla

Campo: Apellidos autor 2

Apellidos del autor que figura en segundo lugar

Criterios de ordenación: Lengua original / Castellano

Los siguientes campos y responsabilidades, hasta un número de 7, siguen los mismos criterios.

2.2.3.1.2.- ÁREA DE EDICIÓN, PUBLICACIÓN Y SERIE

Para simplificar el proceso hemos unido estas dos áreas, que en las *Reglas de Catalogación*¹⁰ se encuentran separadas.

10 Pp. 31 y 37

También hemos desglosado la información sobre información geográfica de la edición que ha quedado dividida en dos campos para facilitar el análisis posterior.

- Campo localidad
- Campo provincia

Dichos campos han sido elaborados siguiendo las Se han seguido las pautas del *Manual de indexación de Materias de la Biblioteca Nacional de España* ¹¹

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Edición	Alfanumérico	NO	n.º ordinal/nº total – Ed.en volumen / Tipo de Edición
Población	Alfabético	NO	En castellano
Provincia	Alfabético	NO	En castellano
Editorial	Alfabético	NO	Inserta en el volumen
Fecha Edición	Numérico	NO	año
Volumenes	Numérico	NO	Num. Árábica
Dimensiones	Numérico	NO	Alto x ancho
Serie / Colección	Alfanumérico	NO	Denominación, nº
ISBN	Alfanumérico	NO	Nº ISBN, NO

Tabla 3: Área Edición, Publicación y Serie

Campo: Edición

Campo destinado al análisis y discriminación de títulos.

Criterios de inserción: En forma de quebrado (numerador = edición por orden cronológico / denominador = total de ediciones localizadas de una misma obra)

11 Pag. 193:

- “1. INEBASE. Nomenclátor: relación de unidades poblacionales (<http://www.ine.es/nomen2/index.do>)
2. Registro de Entidades locales del Ministerio de Administraciones Públicas (http://www.mpt.es/enlaces/entidades_locales.html)
3. Tesauro ISOC de topónimos (TITOP) (http://thes.cindoc.csic.es/index_TOPO_esp.php)
4. Nomenclátor Geográfico Nacional. Ministerio de Fomento

Los nombres de comunidades autónomas, provincias y capitales de provincia se ponen en español, por considerar que así son conocidas por la mayoría de los usuarios; el resto de las entidades locales se ponen en la lengua vernácula, por ser difícil decidir en qué forma lingüística son más conocidas.

Cuando nos encontremos en el ELE o en el INE un nombre con dos formas (separadas con barra /), elegimos la primera, que suele ser la castellana.”

Campo: Población

Población que figura en el propio libro.

Criterios de inserción: Lengua de inserción: Castellano. En el caso de poblaciones que carecen de denominación en esta lengua, inserción en lengua original (ej: San Feliu de Llobregat)

Campo: Provincia

Provincia a la que pertenece la población que figura en el propio libro

Criterios de inserción: Lengua de inserción: Castellano

Campo: Editorial

Empresa editorial que figura en el propio libro. Se ha respetado la identificación inserta en el ejemplar examinado

Criterios de inserción: Denominación exacta. En el caso de Diputaciones se ha utilizado la abreviatura Dip. En el caso de Ayuntamientos, la abreviatura Ayto. En el caso de entidades dependientes de administraciones locales, orden jerárquico (Comunidad Autónoma - Consejería, Diputación Provincial – Institución o Instituto, Ayuntamiento - Concejalía

Campo: Fecha Edición [año]

Año de edición de la obra que figura en el propio libro.

Criterios de inserción: Caso de ausencia, año aproximado entre corchetes [-]

Campo: volúmenes.

Número de Volúmenes de que consta la obra

Criterios de inserción: Número total de volúmenes – número ordinal del tomo dedicado a la Danza.

Campo: Serie / Colección

Datos extraídos del documento¹²

Criterios de inserción: Se ha respetado la identificación inserta en el ejemplar examinado. Denominación y número de la serie/colección, separados por una coma (,)

Campo: ISBN

Datos extraídos del documento, y de la base de datos del ISBN (International Standard Book Number) ¹³en España.

Criterios de inserción: Lista desplegable Número de ISBN / NO

12 Reglas de Catalogación, p. 50

13 Reglas de Catalogación, p. 583: “Número Internacional Normalizado de Libros.- Número que se utiliza internacionalmente para identificar un libro, de acuerdo con la norma ISBN”

2.2.3.1.3.- ÁREA DE INFORMACIÓN ESPECÍFICA

Adaptado para efectuar una analítica documental. Dividida en dos sub-áreas: la primera destinada a la indicación de contenidos específicos

- Campo Bibliografía
- Campo Índice
- Campo Coreografía
- Campo Soporte Musical
- Campo Texto

Y una segunda destinada a facilitar el posterior análisis de la edición general:

- Campo Aproximación [a la Danza]
- Tipo de documento
- Cronológico [siglo y década]

Para determinar la *aproximación* a la danza hemos establecido el criterio de ubicación del término dentro del título.

Aproximación específica: el termino Danza / Baile, o los términos que designan danzas o bailes ubicados en el título o subtítulo.

Aproximación transversal: el termino Danza / Baile, o los términos que designan danzas o bailes ubicados en uno o varios de los capítulos.

Aproximación periférica: el termino Danza / Baile, o los términos que designan danzas o bailes se encuentran repartidos por todo el texto, pero sin una ubicación específica.

Para determinar el *tipo de documento* hemos establecido un criterio de inserción sobre información:

Fuentes: Todos aquellos títulos que tienen inserta suficiente información como para permitir la interpretación práctica, ya sea en los aspectos coreúutico, musical o textual literario.

Testimonios: Todos aquellos títulos que tienen inserta información sobre las circunstancias de ejecución o sobre detalles de la misma y de los elementos que la componen, pero que no permiten una interpretación práctica. Así, una fuente pictórica (cuadro, grabado, litografía, etc) para la Danza es simplemente un testimonio.

Bibliografía: Todos aquellos títulos que tienen inserta información a partir de otros títulos.

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Bibliografía	Alfabético	SI	SI, NO
Índice	Alfabético	SI	SI, NO
Coreografía	Alfabético	SI	Notación coreográfica, descripción coreográfica, esquema, NO
Soporte Musical	Alfabético	SI	Notación musical / Grabación musical CD / Grabación musical cinta / NO
Texto	Alfabético	SI	Poético, Dramático, no
Aproximación	SI	SI	Específica, transversal, periférica
Tipo de documento	Alfabético	SI	Fuente, testimonio, bibliografía
Cronológico	Numérico	NO	Siglo - década

Tabla 4 – Área de información específica

Campo: Bibliografía

Datos extraídos del documento. Destinado a un posterior análisis. Se ha considerado que un documento lleva incluida bibliografía cuando figura en las notas o notas de pie. Este dato concreto se encuentra especificado en el campo “Notas”.

Criterios de inserción: Lista desplegable: SI / NO

Campo: Índice

Destinado a un posterior análisis

Criterios de inserción: Lista desplegable: SI / NO

Campo: Coreografía

Dato extraído del documento. Representación gráfica de la obra coreográfica. Su objetivo es tanto informativo como analítico, ya que servirá para determinar si un volumen es fuente coreográfica.

Criterios de inserción: Lista desplegable: Notación coreográfica, descripción coreográfica, esquema coreográfico, NO

Campo: Soporte Musical

Dato extraído del documento. Soporte sonoro de la obra coreográfica. Incluye información sobre la inclusión de fuentes musicales ya mediante notación abstracta. O formato mecánico Destinado a un posterior análisis y a la determinación sobre si un documento es o no fuente.

Criterios de inserción: Únicamente se han contemplado los soportes directos de la obra, es decir, las fuentes coreográfico-musicales de las que tenemos información exacta sobre su asociación al aspecto cinético preciso. Lista desplegable: Notación musical / Grabación musical CD / Grabación musical cinta / NO

Campo: Texto

Aspecto literario de la obra

Criterios de inserción: Se han contemplado los textos literarios insertos en los volúmenes siempre que estuvieran asociados directamente al aspecto coreutico y formando parte de la obra.

Lista desplegable: Texto poético, texto dramático, NO

Campo: Aproximación

Campo destinado al análisis.

Criterios de inserción: Lista desplegable: Específica, transversal, periférica.

Campo: Tipo de Documento

Campo destinado al análisis. División en tres categorías. Tiene por objeto situar al documento en el lugar que le corresponde jerárquicamente de cara a estudios coreológicos o de otras disciplinas transversales.

Fuente: Hemos considerado como tal el documento que aporta información directa que hace posible la interpretación de la obra coreutica en su totalidad, o en uno de sus aspectos (Danza, Música, texto)

Testimonio: Hemos considerado como tal el documento que aporta información testimonial directa sobre la Danza, pero que resulta insuficiente para hacer posible su interpretación.

Bibliografía: Hemos considerado como tal el documento que aporta información sobre los artefactores y circunstancias de la obra.

Campo: Cronológico

Campo destinado al análisis. División por siglos y décadas

Criterios de inserción: siglo en numeración arábica - década en numeración arábica.
(Ej.: 1978 = 20 – 07)

2.2.3.1.4.- ÁREA DE DESCRIPCIÓN FÍSICA

Ha quedado modificada con respecto a las *Reglas de Catalogación*¹⁴, para adecuarla a las necesidades con relación a un posterior análisis. Hemos discriminado fotografías de ilustraciones

14 P. 46

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Páginas	Alfanumérico	NO	Num. Romana y arábica
Ilustraciones	Alfabético	SI	NO, BN, Col., BN y Col.
Fotografías	Alfabético	SI	En castellano
Dimensiones	Numérico	NO	Alto x ancho
Serie / Colección	Alfanumérico	NO	Denominación, n°
ISBN	Alfanumérico	NO	N° ISBN, NO

Tabla 5 – Área de Descripción Física

Campo: Páginas

Número de páginas que componen el documento

Criterios de inserción: Números romanos y arábigos. También se indican (en la medida de lo posible, el número de hojas con ilustraciones.

Campo: Ilustraciones

Dibujos, grabados, pinturas insertos.

Lista desplegable para análisis: NO / BN / Col. / BN y Col

Campo: Fotografías

Fotografías insertas.

Lista desplegable para análisis: NO / BN / Col. / BN y Col

Campo: Dimensiones¹⁵

Dimensiones en centímetros

Criterios de inserción: largo x ancho

2.2.3.1.5.- ÁREA DE MATERIAS

Encabezamientos específicos para la Danza, categorizados y jerarquizados en orden descendente. Su objetivo es facilitar la búsqueda sistematizada por criterios generales y específicos para un tipo concreto de Danza.

15 En Reglas de Catalogación denominado “Medidas”

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Materia 1	Alfabético	SI	Danza Escénica, Danza Social, Danza Tradicional, Danza.
Materia 2	Alfabético	NO	Jerárquica en orden descendente
Materia 3	Alfabético	NO	Jerárquica en orden descendente
Materia 4	Alfabético	NO	Jerárquica en orden descendente
Onomástico	Alfabético	NO	Jerárquica en orden descendente

Tabla 6 – Área de Materias

Campo: Materia 1

Encabezamiento principal. Clasificación de la danza en tres apartados¹⁶. Destinado al análisis y discriminación analítica.

Criterios de inserción: Lista desplegable

Encabezados de materia: Danza Escénica, Danza Social, Danza Tradicional, Danza General (para los volúmenes que abarcan varios tipos sin profundizar)

Campo: Materia 2

Completa la información de la *Materia 1*. *Organización de criterios/Términos clave en árbol según materia 1*¹⁷.

Encabezados de materia:

Danza Escénica

Encabezado 1

- **Danza Académica** : Lenguaje codificado

- **Danza Española**: Lenguaje codificado en España. Fuentes coréuticas desde el Siglo XV, poética concreta de composición, géneros, formas.

Baile Bolero: Lenguaje culto, codificado desde el Siglo XVII. Entorno teatral

Baile Flamenco: Lenguaje codificado a partir del último tercio del Siglo XIX. Repertorio formado a partir de la primera mitad del siglo XX.

Folklore: Lenguaje híbrido. Vocabulario común con la Danza Tradicional (País, región, provincia, localidad), Obra

¹⁶ La justificación de esta clasificación ya se ha contemplado en el Capítulo 1

¹⁷ A partir de este campo, organización diferenciada con términos clave específicos

descontextualizadoa y descodificada.

Danza Moderna: Lenguaje descodificado . Primera mitad del Siglo XX

Danza Contemporánea: Segunda Mitad del Siglo XX.
Lenguaje descodificado, Vocabularios personales e individuales, en ocasiones normalizados (Graham, Duncan, Limón).

Danza Social

Organización de criterios/términos clave

Encabezados y subencabezados: Danzas de sociedad, Bailes de Salón – Repertorio – Tipo de baile/danza.

Danza Tradicional

Organización de criterios/términos clave

Encabezados y subencabezados : Repertorio – Tipo de Danza- Denominación de la danza/baile

Campo: Materia 3

Completa la información del campo *Materia 2*.

Organización de criterios/términos clave .

Encabezados y subencabezados: Ballet – tipo de Ballet, Creadores – Intérpretes – Transmisores, Artes plásticas – fotografía, [Elementos escénicos que forman parte de la obra], vestuario, escenografía

Campo: Materia 4

Dedicado a los encabezamientos de forma (subencabezamientos en *Manual de Indización*). Hemos considerado su diferenciación en función de la utilidad para posteriores trabajos

Encabezados y subencabezados: Libreto, Congresos – Actas, Exposiciones – Catálogos, Recopilaciones, Recopilaciones Musicales – Instrumento, cancioneros, Aniversarios, manuales prácticos¹⁸

Campo: Onomástico

Sirve para localizar a las personas objeto del libro. Únicamente se ha completado para éste caso.

Criterios de inserción: Utilización modificada del orden habitual, ya que en el ámbito artístico el nombre y los apellidos se consideran una unidad al consistir la denominación artística. En el caso de sobrenombre artístico, se ha colocado a continuación entrecomillado (Ej: Antonia Mercé “La Argentina” - Antonio Ruiz Soler “Antonio”)

18 Aunque en la 2ª edición de los criterios de indización del EMBDE ha quedado suprimido, hemos decidido conservarlo dada la profusión de títulos que responden a esta etiqueta.

2.2.3.1.6. Area geocultural

Únicamente para los títulos de la materia 1 = Danza Tradicional

Criterios inserción: A partir de la información del propio volumen (Título, subtítulo o contenido)

Jerarquización descendente País – Comunidad cultural – Provincia / Isla – Comarca / Población.

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
País	Alfabético	NO	Castellano
Comunidad [geocultural]	Alfabético	NO	Castellano
Provincia / Isla	Alfabético	NO	Castellano
Comarca / Población	Alfabético	NO	Castellano

Tabla 7 – Área Geocultural

Campo: País

Aunque la producción editorial se produce en España, en ocasiones los libros se refieren a culturas tradicionales de otros países, por lo que hemos incorporado este campo en el que introducimos los datos conforme a la división política del momento.

Criterio de Inserción: Denominación en castellano

Campo: Comunidad [Geocultural]

Criterios de inserción: Hemos tomado como referencia -dentro de lo posible y prudentemente aconsejable- las comunidades culturales históricas ¹⁹, con la excepción de Madrid, que precisa un tratamiento diferenciado. Ceuta y Melilla hubieran quedado encuadradas en Andalucía caso de haber localizado algún volumen: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Cantabria, Castilla, Castilla La Mancha [Castilla la Nueva], Cataluña, Extremadura, Galicia, León, Madrid, Murcia, Navarra, País Vasco, Rioja, Valencia.

Campo: Provincia / Isla

Hemos contemplado las dos posibilidades de cara a posteriores trabajos.

Criterio de Inserción: Denominación en castellano

19 Sobre la cuestión conceptual diferenciadora entre “Comunidad cultural”, “Comunidad Histórica” y Nacionalidad, hemos optado por una solución sincrética y ecléctica. En este sentido ha sido de especial utilidad el capítulo XI de *Las nacionalidades españolas*, (Carretero y Jiménez, A., 1977), “De las antiguas Españas a la nación española”. La neutralidad y perspectiva del autor, más allá de intereses políticos ha aconsejado su utilización.

Campo: Población / Comarca

Hemos contemplado las dos posibilidades de cara a posteriores trabajos.

Criterio de Inserción: Denominación en castellano

2.2.3.1.6.- Localización bibliotecaria

Incluida por su utilidad tanto analítica como para posteriores búsquedas. La localización 1 -por defecto- es la Biblioteca Nacional de España.

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Localización 1	Alfabético	NO	Biblioteca Nacional de España
Localización 2	Alfabético	NO	Biblioteca Nacional o Pública de la Comunidad autónoma del lugar de edición
Localización 3	Alfabético	NO	Otras Bibliotecas
Localización 4	Alfabético	NO	Otras Bibliotecas
Estado Localización 1	Alfanumérico	NO	SI / NO – Inicio signatura – Sala En negrilla ejemplares examinados
Estado Localización 2	Alfanumérico	NO	En negrilla ejemplares examinados
Estado Localización 3	Alfanumérico	NO	En negrilla ejemplares examinados
Estado Localización 4	Alfanumérico	NO	En negrilla ejemplares examinados

Tabla 8 – Área Localización del Documento

Campo: Localización 1

Biblioteca Nacional de España

Campo: Localización 2

Biblioteca Nacional o Pública del lugar de edición

Criterio de inserción: Denominación de la Biblioteca

Campo: Localización 3

Otras Bibliotecas

Criterio de inserción: Denominación de la Biblioteca o Centro de Documentación

Campo: Localización 4

Otras Bibliotecas

Criterio de inserción: Denominación de la Biblioteca o Centro de Documentación

Campo: Estado Localización 1

Incluye información sobre localización en Biblioteca Nacional de España

Criterios de Inserción: SI /NO – Letras iniciales Signatura/ - Sala de consulta
(Denominación)

Campo: Estado Localización 2

Incluye información sobre localización específica, Si la hubiere, en la Biblioteca Nacional o Pública del lugar de Edición.

Criterios de inserción: SI / NO – Sala de Consulta (Denominación)

Campo: Estado Localización 3

Incluye información sobre localización en otras biblioteca o Centros de Documentación. Únicamente se rellena en el caso de localización.

Criterios de inserción: SI

Campo: Estado Localización 4

Incluye información sobre localización en otras biblioteca o Centros de Documentación. Únicamente se rellena en el caso de localización.

Criterios de inserción: SI

2.2.3.1.7.- Área de información detallada

Abarca los campos de mayor extensión de la ficha, ya que contienen información adicional. Hemos utilizado, en la medida de lo posible, el capítulo 2 de las *Reglas de Catalogación*²⁰. Debido a las posteriores necesidades de análisis y para una mayor facilidad de localización, hemos dividido este área en 2 campos diferenciados.

Denominación Campo	Tipo	Menú desplegable	Organización
Notas	Alfanumérico	NO	Índices (tipo) / Otros
Resumen	Alfanumérico	NO	Resumen de contenidos / Relación de capítulos

Tabla 9 – Área de Información Detallada

Campo: Notas

En él están indicados los tipos de índice, ediciones, y para el caso de libretos de ballet, las concordancias con otra obras de igual denominación.

Criterios de inserción: Tipo de índice, ordinal de Edición (documento específico), Bibliografías de referencia²¹

20 P. 92

21 Detalladas en el Capítulo 3

Campo: Resumen

Destinado al facilitado de búsquedas posteriores. Relación de capítulos o resumen de contenidos. En el caso de transversalidades, indicación de los capítulos en los que se aborda la Danza.

3.- ANÁLISIS DE RESULTADOS

Una vez contabilizado el inventario de Títulos y volúmenes, hemos procedido a efectuar un análisis de los volúmenes y títulos recopilados atendiendo a varios criterios: por separado a través de un criterio único de división en una etapa inicial, y en combinación, utilizando los campos de discriminación y selección insertos en la ficha bibliográfica.

El criterio único ha proporcionado visiones globales, de conjunto, útiles para un primer momento, y dependiendo de los resultados dirigir en una u otra dirección las siguientes etapas del análisis.

3.1.- ESTADÍSTICAS INICIALES

En primer lugar hemos contemplado aquellos aspectos en los que el volumen de la muestra de población sobre la que hemos trabajado (somos conscientes de haber podido y localizar una gran parte, pero no el total), para después irnos adentrando en otros aspectos más divisibles, siempre desde una perspectiva descriptiva, es tanto cronológicamente sin entrar todavía en consideraciones evolutivas.

En la segunda mitad del capítulo abordamos el análisis de la evolución en la edición, primeramente desde la globalidad, por periodos de 100 años.

En última instancia hemos procedido al análisis geocultural, a raíz de las tendencias detectadas en el anterior.

3.1.1.- CARACTERÍSTICAS FÍSICAS.

El material (papel, tinta, tapas, hojas de guarda) de los libros ha ido variando con el tiempo. Los libros propiamente coréuticos, destinados a la práctica, poseían un formato adecuado a dicha función. Hoy día es extraño que un docente imparta clase con el libro en las manos, pero en tiempos pretéritos debía de ser bastante habitual.

En los siglos XVII y XVIII un libro es un objeto de lujo. La población capaz de leer está compuesta por pocos individuos, y de unas clases sociales y culturales muy concretas. Los maestros de danzar saben leer, y es posible que también escribir. Al menos los bailarines sí

son capaces de ello¹. En el caso de coreógrafos de los teatros de Opera, que además ejercían de maestros de baile, ello es seguro. Los textos de Domingo Rossi y de otros como prólogo en los libretos denotan dominio del lenguaje escrito².

Durante estos dos siglos, el papel y la tinta son de calidad. La correspondiente a la estampación dependerá del estampador y del público al que esté dirigido. Así los grabados y el papel de las *Reglas Útiles para los aficionados a danzar* (Ferriol y Boxeraus, B., 1745) destinado al entorno social alto, tienen mucha mayor calidad que los volúmenes de Minguet e Irol (Tabla 40), destinados en parte al público que carece de capacidad económica para poder asumir el gasto de una escuela de baile o de clases privadas.

Durante el siglo XIX, la calidad del papel baja; se vuelve mucho más ácido. Los ejemplares de mediados de siglo, como es el caso del libro sobre sardanas de Miquel Pardas, se encuentran en estado crítico y precisan de digitalización inmediata para poder preservar su contenido.

Lo mismo ocurre con muchos ejemplares de principios del siglo XX. *La Tierra de María Santísima* custodiada en la Biblioteca Nacional de España se encuentra vedada al público, tan solo se puede consultar mediante microfilm porque ha dejado de ser manipulable.

La impresión láser, que ha sustituido prácticamente a la totalidad de la impresión en tinta, si bien abarató y por tanto hizo asequible económicamente el acceso a la producción, ha dejado de garantizar su supervivencia física. Algunos ejemplares ya empiezan a perder el carbón adherido, y la previsión del personal bibliotecario es que en unos 40 años buena parte dejará de ser legible, aunque sí nuevamente escribible. Sin embargo, podrán seguir consultándose cómodamente los ejemplares del siglo XVIII.

También la encuadernación ha ido variando y evolucionando con el tiempo. Las tapas duras de cartón forrado que fueran indicio de una edición de lujo -dependiendo del material del forro- han dejado de serlo. Dependiendo de los medios económicos del editor si es de

1 En la BNE – Mss/1453(3) se conservan, entre las escrituras de la compañía de bailes, para 1795, - contratos para bailarines del Teatro de los Caños en la época de Domingo Rossi- los de Josep Barbieri, con su firma, que denota pericia en la escritura.

2 Como ejemplo el libretto para el ballet *Telémaco en la Isla de Calipso*, representado en el Real Teatro de Aranjuez en 1774, en el que Domingo Rossi hace la introducción.

pequeño tamaño. Durante el Siglo XIX los procesos de edición propiciaron la variedad en encuadernaciones, y en el siglo XX el abanico de posibilidades ha quedado muy ampliado en tamaños, formas, tipos de fotocomposición, etc. La llegada de la informática al área editorial supuso una revolución que hizo posible elaborar ejemplares con una apariencia mucho más atractiva visualmente.

3.1.1.1- MEDIDAS

Durante los siglos XVII y XVIII, la medida normal para un libro coréutico es la de 8° (16cms. x 11cms.) Muy manejables¹, cabían en una mano. Hemos observado – al examinar la totalidad de los volúmenes dedicados a la danza de Minguet- que generalmente era la izquierda, por el desgaste del lomo y de la mitad inferior de la tapa. Es posible que el maestro o la persona encargada de aplicar el contenido (que era quien generalmente conocía como utilizar estos volúmenes) trabajara directamente con ellos en la mano.

El mismo tamaño se observa para las *Crotalogías*, pero los textos de Iza Zamacola (Don Preciso) tenían otras características. Generalmente su tamaño es el doble (4°) ya que estaban destinados a leer en posición estática.

En el siglo XIX, con la diversificación de criterios de impresión y la llegada de los nuevos medios mecánicos que permiten mayor versatilidad, observamos variedad en formatos.

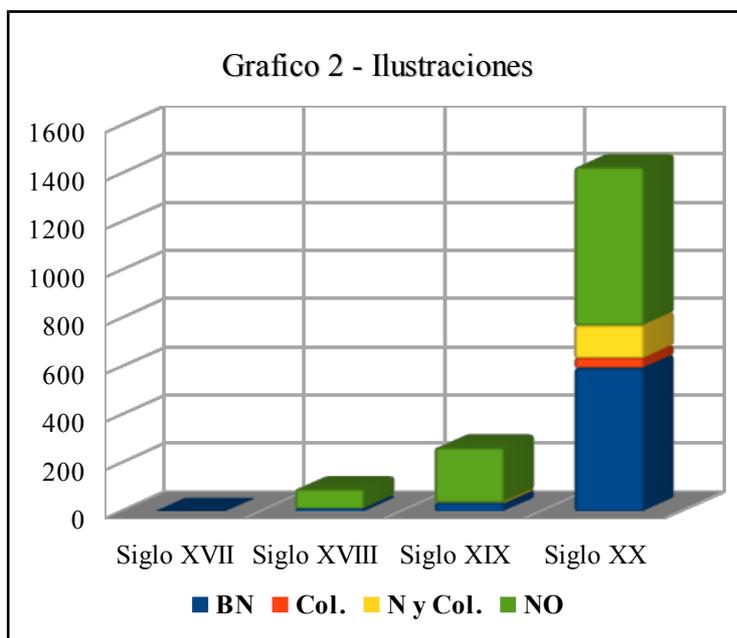
3.1.1.2- ILUSTRACIONES, FOTOGRAFÍAS

La Danza es el arte con el sentido de la vista en primer plano, protagonizando el hecho coréutico. Por ello, un aspecto físico en la edición que consideramos imprescindible para entender la aproximación editorial desde la perspectiva visual, fue discriminar ilustraciones de fotografías. Ciertamente es que la fotografía hace su aparición a finales del siglo XIX, y que su inclusión en un volumen impreso resultaba en un principio igual de cara que un grabado en cualquier edición del Siglo XVIII, pero ello también puede dar cuenta del uso a que podrían

1 “Libro en tamaño proporcionado, que sin el menor enfado, pueda ponerse en el bolsillo, y sacarse cuando se apeteciere Danzar algunas cosas de él” (Ferriol y Boxeraus, B., 1745),

estar destinados algunos libros.

Ilustraciones



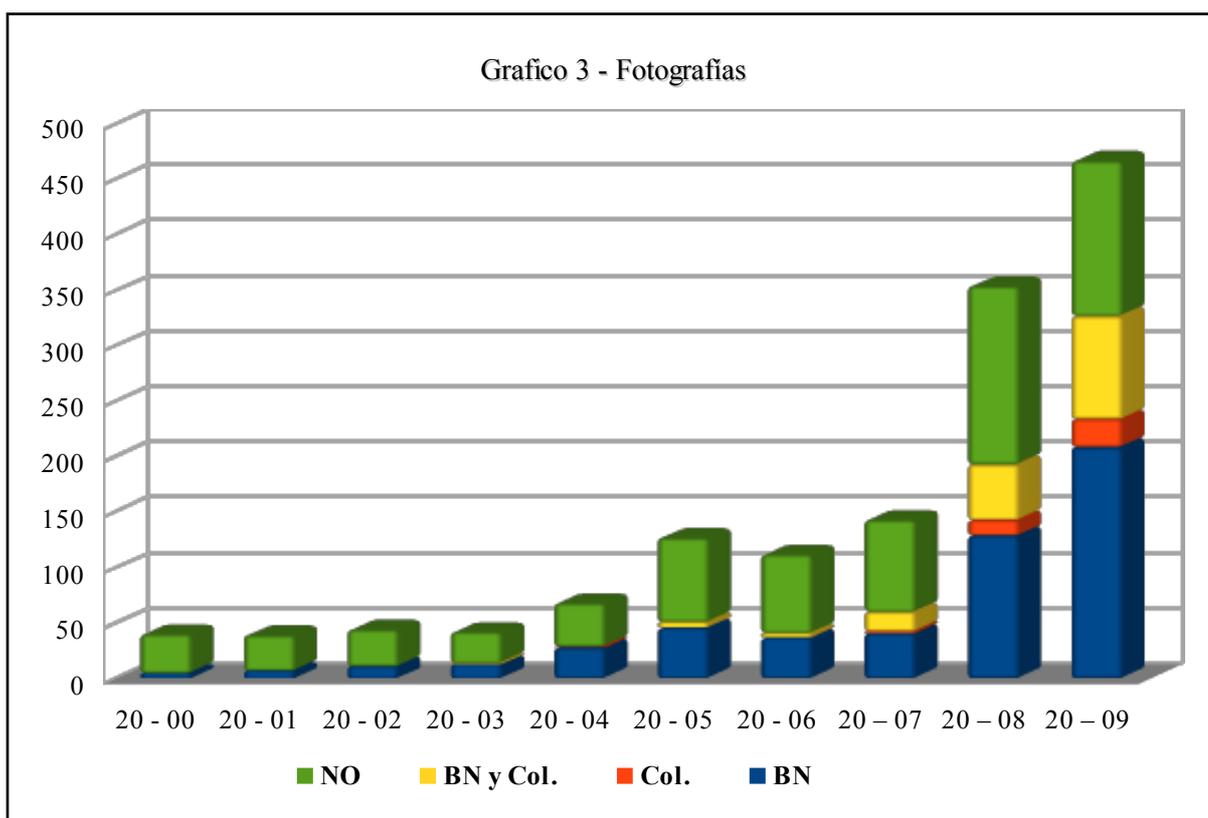
Las únicas ilustraciones a color durante el Siglo XIX se encuentran en los libretos de 2 ballets: *Messalina*, (Cossa, P., 1890) con la portada en color y *Excelsior*, 1883, en Blanco y negro y color.

	BN	Col.	N y Col.	NO
Siglo XVII	2	0	0	0
Siglo XVIII	12	0	0	81
Siglo XIX	36	1	1	227
Siglo XX	596	40	136	657

Tabla 1: Ilustraciones

Fotografías

La inclusión de fotografías comienza en el siglo XX. En las primeras décadas convierten al libro de danza iluminado en objeto de lujo al alcance de una minoría durante las primeras décadas del siglo. Desde el momento en que la tecnología avanza con la impresión en láser y el consiguiente abaratamiento en los costes de producción, la inclusión de fotografías se hace mucho más generalizada.



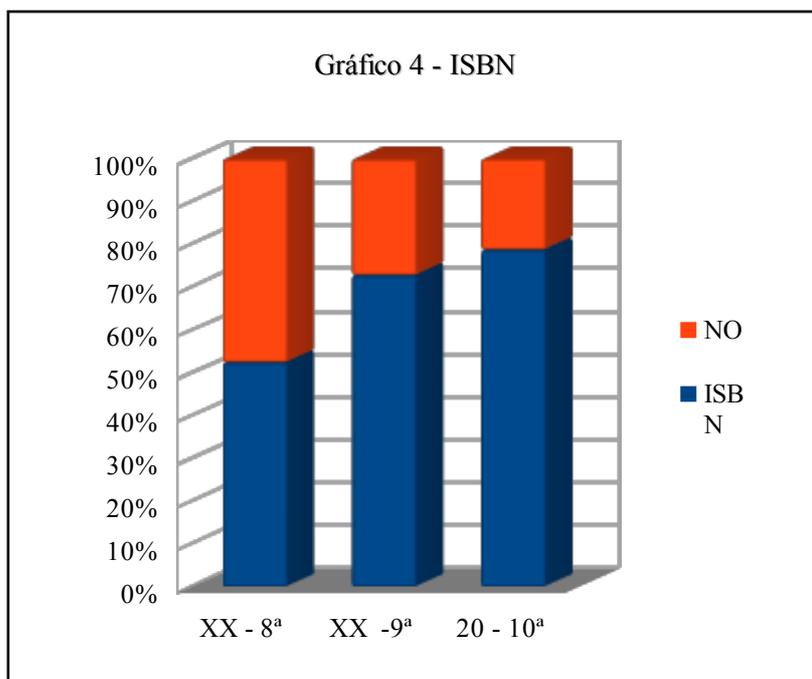
A partir del comienzo de la segunda mitad, los avances tecnológicos permiten una mayor facilidad de inserción fotográfica tanto en blanco y negro como en color, con lo cual las ediciones con ambos tipos comienzan a tomar presencia. Los volúmenes dedicados a aspectos puramente históricos o de pensamiento sobre la danza, en general, suelen carecer de ilustraciones, como es el caso de *El enigma de España en la Danza Española* (Marrero Suárez, V., 1958). En las dos últimas décadas, los títulos dedicados a la difusión juvenil son los que más imágenes fotográficas incrustan para resultar más atractivos visualmente, como es el caso de *El Fascinante Mundo del Ballet* (Clement, C., 1982) que lo hace en blanco y negro y color, o *Primeros pasos en Ballet Clásico* (1984) que lo hace únicamente en color.

Década	BN	Col.	BN y Col.	NO
20 - 00	5	0	0	35
20 - 01	7	0	0	32
20 - 02	11	0	0	33
20 - 03	13	0	1	28
20 - 04	28	1	0	39
20 - 05	46	0	5	76
20 - 06	37	0	4	71
20 - 07	41	2	17	83
20 - 08	129	14	50	161
20 - 09	209	25	93	140

Tabla 10 - Fotografías

3.1.1.3- ISBN

A pesar de haber sido instaurado en los años, 70, aún en la última década una parte de los editores se resistieron a pasar por el trámite de registro en el ISBN que suponía (es algo que debemos tener en cuenta) un papeleo más en la actividad. Las editoriales comerciales rápidamente adoptaron las medidas para llevar a cabo esta gestión, pero en ámbitos de edición reducida continuaron haciendo el también obligatorio Depósito Legal, pero nada más.



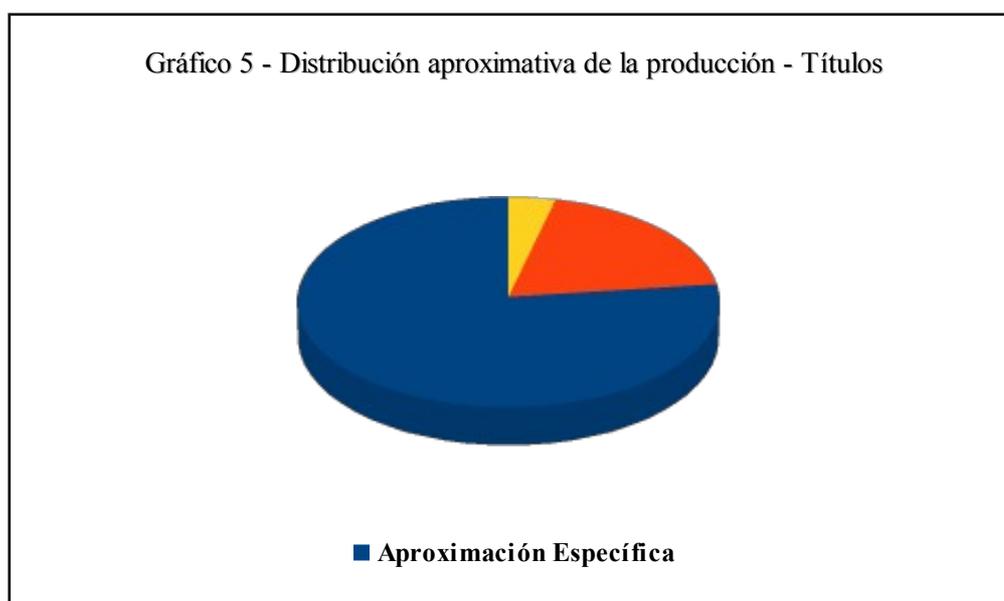
Incluso -por poner un ejemplo- el Ayuntamiento de Madrid, en 1992, omitió ese trámite para la *Colección Juan María Bourio : Archivo de baile español*

Décacada	ISBN	NO	TOTAL
XX - 8ª	75	68	143
XX - 9ª	260	97	357
20 - 10ª	374	101	475
	709	266	975

Tabla 11 - ISBN por décadas

3.1.2.- APROXIMACIONES

Para discriminar los títulos específicamente dedicados a la danza de aquellos que lo eran transversalmente o de aquellos en los cuales la danza estaba presente de forma periférica, hemos efectuado una clasificación utilizando el campo “aproximación”¹



Al fijar nuestra atención en las proporciones editoriales de títulos, por tipo de aproximación, podemos observar que 1159 títulos, que suponen el 76,9% de las localizaciones -sin duda la más asequible utilizando las palabras clave adecuadas en los catálogos informatizados- es la aproximación específica.²

A continuación, y como era previsible, se sitúa la aproximación transversal, con un total de

1 La definición de cada una de estas categorías en 2.2.3.1.3.- ÁREA DE INFORMACIÓN ESPECÍFICA

2 Algunas de las palabras clave utilizadas en dichos catálogos: danza/danse/dance/dantza y sus plurales, baile/ball y sus plurales, danzar, bailar, coreografía, coreografiar, coreográfica, bailarín, danzante/dantzari, danzadera, así como términos específicos de géneros y formas: jota, seguidilla, fandango, sardana/sardane. Los encabezamientos de materia han servido secundariamente para discriminar las obras literarias -principalmente novelas- de los títulos objeto de este trabajo. Las búsquedas avanzadas han resultado las más útiles al poder circunscribir a un tipo de documento o a un periodo concreto las búsquedas.

291 títulos que suponen el 19,26%. Su localización se llevó a cabo a través de términos clave relacionados con otras artes transversales o directamente implicadas en el hecho coreográfico.

Y por último, los ejemplares más difíciles de localizar son los aproximados periféricamente, que en su mayoría consisten en títulos previamente conocidos desde materias como la historia, la estética, la antropología, pintura, filología, teatro, sociología, música, pedagogía, educación física, etc. después de una experiencia de más de 25 años investigando sobre danza. Si bien su peso específico es mínimo, y la población contemplada aún es pequeña comparada con las posibilidades de edición real, sí supone un comienzo para futuras líneas de investigación que pudieran contemplar interrelación de la Danza con otras disciplinas de modo más amplio.

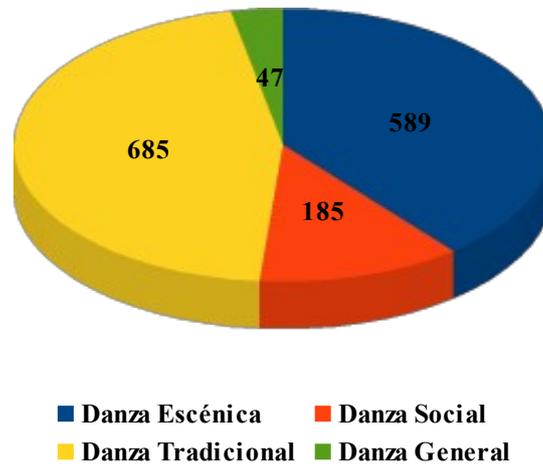
Aproximación Específica	Aproximación Transversal	Aproximación Periférica
1159	291	57

Tabla 12 – Títulos y aproximación

3.1.3.- TIPOS DE DANZA

Diseción temática de danza (materia 1) contemplados en los títulos localizados, sin discriminar su tipo de aproximación ni el número de volúmenes editados. Nos ceñimos pues exclusivamente al número de títulos que tienen por tema cada uno de los tipos de danza según la clasificación propuesta en el capítulo

Gráfico 6 - Distribución por tipos de Danza (Materia 1)



En este punto comienza a vislumbrarse el panorama, o la panorámica sobre los temas más editados. Contrariamente a lo esperado en un inicio, la Danza Tradicional asume un porcentaje muy cercano al 40% de la producción editorial total.

Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General
589 (39,08%)	185 (12,27%)	685 (45,45%)	47 (3,12%)

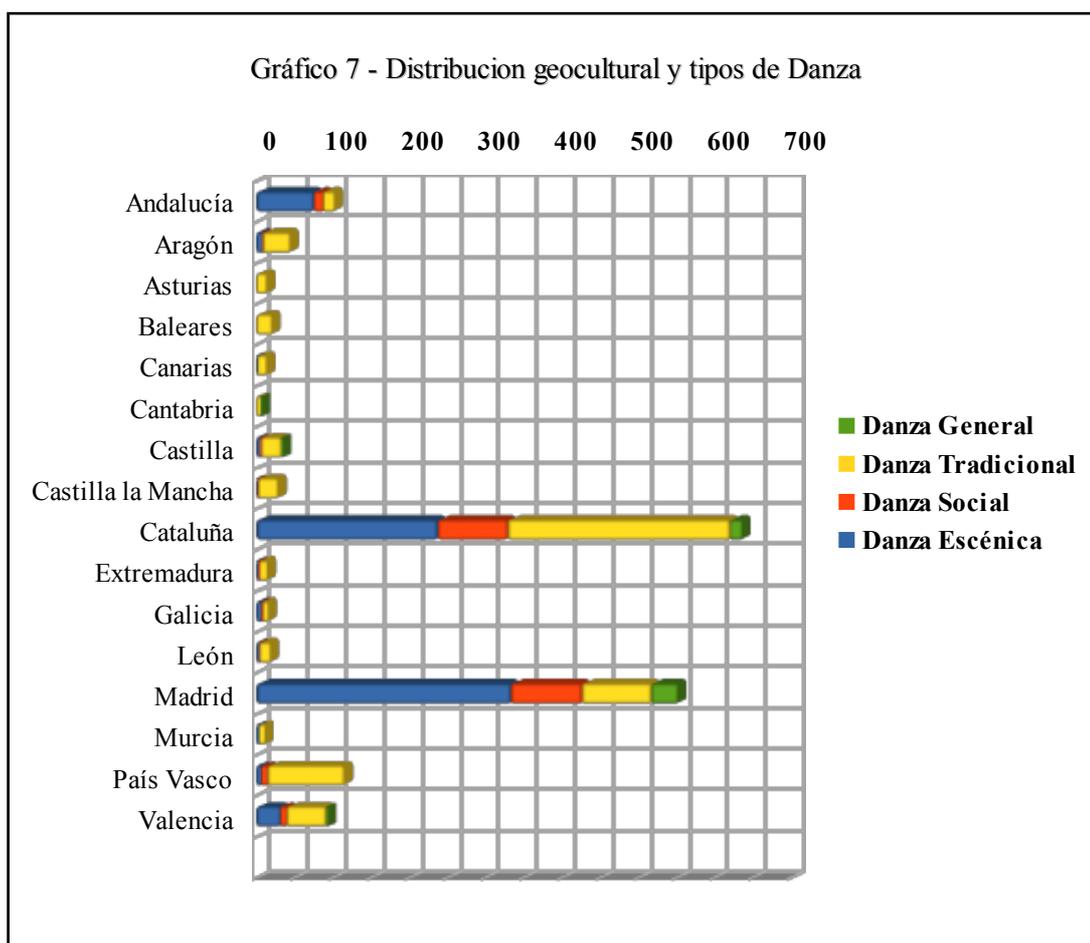
Tabla 13 – Distribución títulos por tipos de danza

3.1.4.- DISTRIBUCIÓN GEOCULTURAL

Para entender la situación de la Danza en el ideario cultural de las distintas comunidades que componen el territorio, hemos procedido a efectuar un análisis de la producción editorial en las distintas comunidades geoculturales, discriminando los tipos de Danza y su aproximación. En algunos casos, como es el de la Comunidad Autónoma producto de la anexión de Castilla al antiguo reino de León, los ejemplares figuran en ambas dos comunidades culturales, aunque han sido contabilizados una única vez al determinar los totales.

La producción editorial, por comunidades, según tipos de danza.

Para entender cual ha sido el interés por la edición de danza dentro de los distintos territorios que componen el estado español, hemos efectuado un análisis de la producción editorial desglosada por comunidades geoculturales históricas, con un tratamiento individualizado para Madrid, que soporta tanto la administración local como la autonómica y estatal. Cabe preguntarse si esta circunstancia ha favorecido la edición danza en la capital.



Las comunidades autónomas son relativamente jóvenes. La división geopolítica provincial también lo es, pero en menor medida¹.

El interés editorial sobre Danza en las diferentes comunidades dista mucho de ser uniforme. Generalmente durante el siglo XX, la edición ha tenido lugar en las capitales regionales, más tarde (con excepciones) capitales de las comunidades autónomas.

Comunidad	Provincia	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Andalucía	Jaen	0	0	1	0	1
	Córdoba	6	0	2	0	8
	Sevilla	30	8	7	4	49
	Huelva	0	0	0	0	0
	Cádiz	22	0	1	0	23
	Málaga	5	3	2	0	10
	Granada	11	1	2	1	15
	Almería	1	0	0	0	1
	Total	75	12	15	5	107
Aragón	Huesca	0	0	6	0	6
	Zaragoza	7	1	30	0	38
	Teruel	0	0	3	0	3
	Total	7	1	36	0	47
Asturias	Oviedo	0	0	13	0	13
Balears	Mallorca	0	1	16	0	17
	Menorca	0	0	1	0	1
	Ibiza	0	0	3	0	3
	Total	0	1	20	0	21
Canarias	Gran Canaria	1	0	3	0	4
	Tenerife	0	0	8	0	8
	Lanzarote	0	0	1	0	1
	La Palma	0				
	Total	1	0	12	0	13

1 Establecida a mediados del siglo XIX. Omitimos información al respecto por entender que una mayor pormenorización carece de utilidad para este trabajo.

Cantabria	Santander	0	0	5	2	7
Castilla	Burgos	0	0	8	0	8
	Soria	0	0	0	0	0
	Segovia	1	0	7	0	8
	Avila	0	0	1	0	1
	Valladolid	3	3	9	1	16
	Palencia	0	0	1	0	1
	Total	4	2	26	2	34
Castilla La Mancha / Castilla la Nueva	Toledo	1	0	8	0	9
	Ciudad Real	0	1	6	0	7
	Cuenca	0	0	5	0	5
	Guadalajara	0	0	5	0	5
	Albacete	0	0	2	0	2
	Total	1	1	26	0	28
Cataluña	Barcelona	231	89	195	15	530
	Tarragona	1	0	60	1	62
	Lérida	2	1	6	0	9
	Gerona	3	2	30	0	35
	Total	237	92	291	16	636
Extremadura	Cáceres	1	0	2	0	3
	Badajoz	1	2	8	0	11
	Total	2	2	10	0	14
Galicia	La Coruña	3	2	2	0	7
	Lugo	1	0	1	0	2
	Orense	0	0	2	0	2
	Pontevedra	2	0	2	0	4
	Total	6	2	7	0	15
León	León	2	1	6	0	9
	Zamora	0	0	4	0	4
	Salamanca	1	0	4	0	5
	Total	3	1	14	0	18
Madrid	Madrid	333	93	91	35	552
Murcia	Murcia	3	0	8	0	11
Navarra	Pamplona	0	5	39	0	44
País Vasco	Alava	0	0	4	0	4
	Guizpúzcoa	4	3	56	0	63
	Vizcaya	2	5	41	0	48
	Total	6	8	101	0	115
Rioja	Logroño	0	0	2	0	2

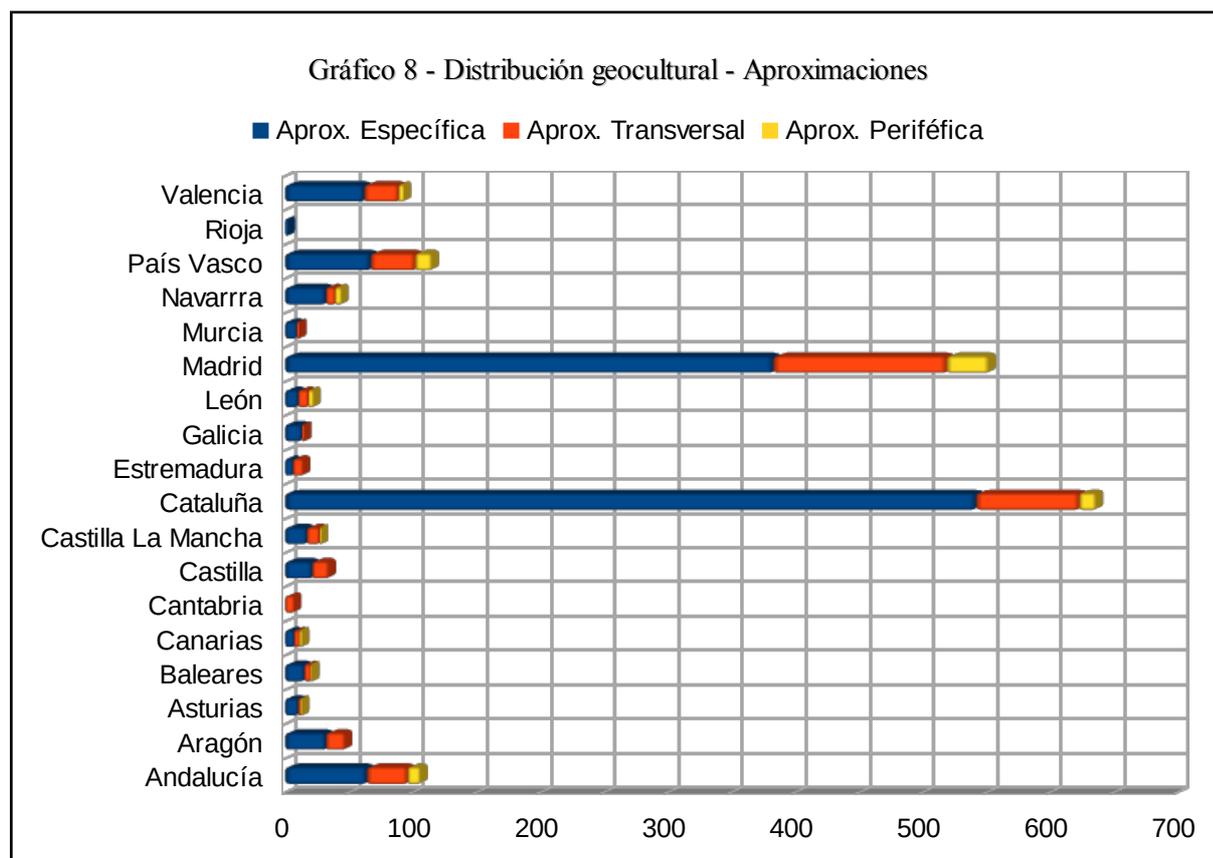
Valencia	Castellón	0	0	7	0	7
	Valencia	27	8	35	2	72
	Alicante	4	0	10	0	14
	Total	31	8	52	2	93

Tabla 14 – Distribución geocultural – tipos de Danza

Al destilar la producción que contempla una aproximación directa, observamos importantes cambios, ya que de los 1808 ejemplares encontrados, el número dedicado específicamente a la Danza es de 1321, lo que supone el 73,06% del total

Aproximaciones en la producción editorial y comunidades geoculturales.

Dentro de éste apartado contemplaremos tanto las aproximaciones como el tipo de danza, ya que prácticamente es imposible efectuar una discriminación única.

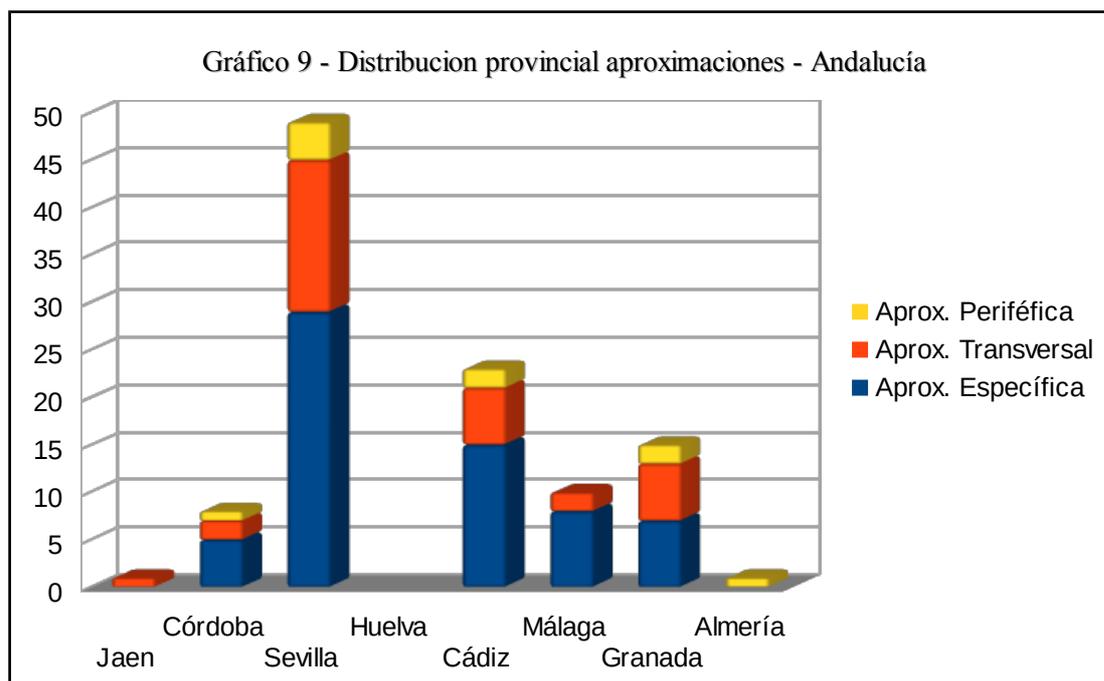


Al analizar provincialmente la edición, hemos detectado la tendencia a una proporción de 2:1 entre la aproximación específica y la aproximación transversal. A pesar de la poca incidencia y la inestabilidad en la muestra de población con la que trabajamos, a efectos informativos preliminares hemos contemplado la aproximación periférica. Incluimos en este análisis, de forma más pormenorizada, los distintos tipos de danza dentro de las aproximaciones, ya que es prácticamente imposible desgajar un análisis de otro, y en combinación resulta mucho más gráfico el estudio.

Comunidad	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Andalucía	64	32	10
Aragón	32	15	0
Asturias	10	2	1
Baleares	15	5	1
Canarias	7	4	2
Cantabria	0	7	0
Castilla	21	13	0
Castilla La Mancha	17	10	1
Cataluña	542	81	13
Extremadura	6	8	0
Galicia	13	2	0
León	10	8	4
Madrid	383	136	33
Murcia	9	2	0
Navarra	32	7	5
País Vasco	67	35	13
Rioja	2	0	0
Valencia	62	27	

Tabla 15 - Distribución geocultural - Aproximaciones

Andalucía



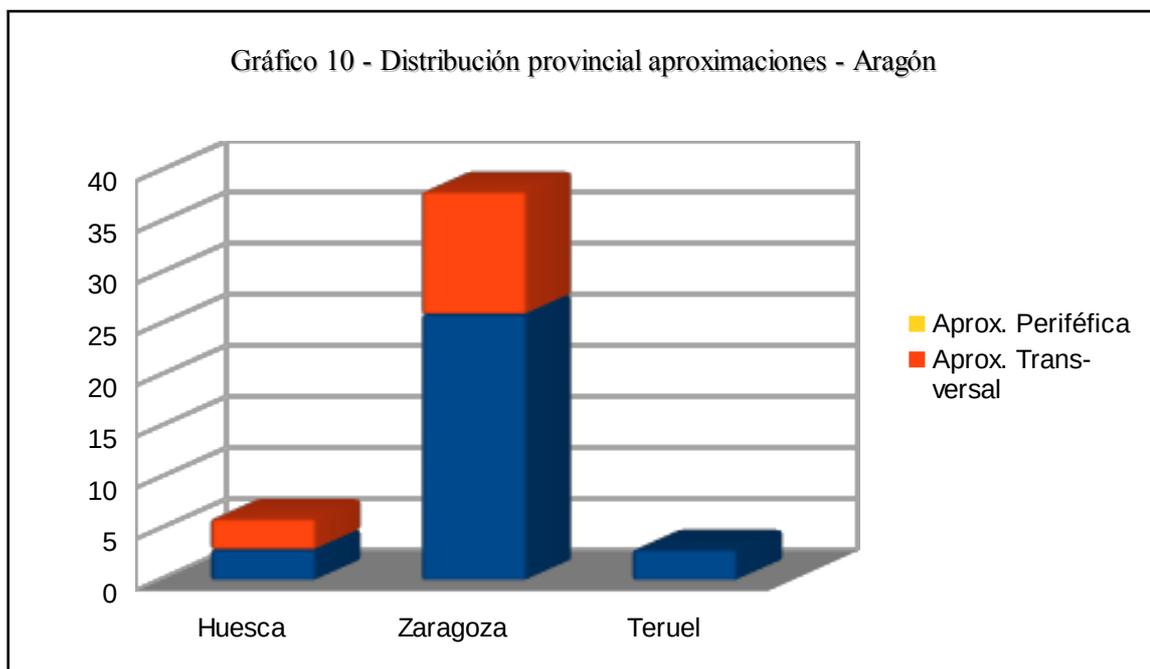
La mayor proporción en edición se concentra en Sevilla, seguida a continuación por Cádiz. Málaga y Granada constituirían un segundo bloque. En Jaén y Almería la edición es mínima.

En ésta comunidad se concentra el mayor número de Títulos dedicados al Baile Flamenco tanto en aproximación específica como en transversal.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Jaén	0	1	0
Córdoba	5	2	1
Sevilla	29	16	4
Huelva	0	0	0
Cádiz	15	6	2
Málaga	8	2	0
Granada	7	6	2
Almería	0	0	1

Tabla 16 – Aproximación provincias - Andalucía

Aragón

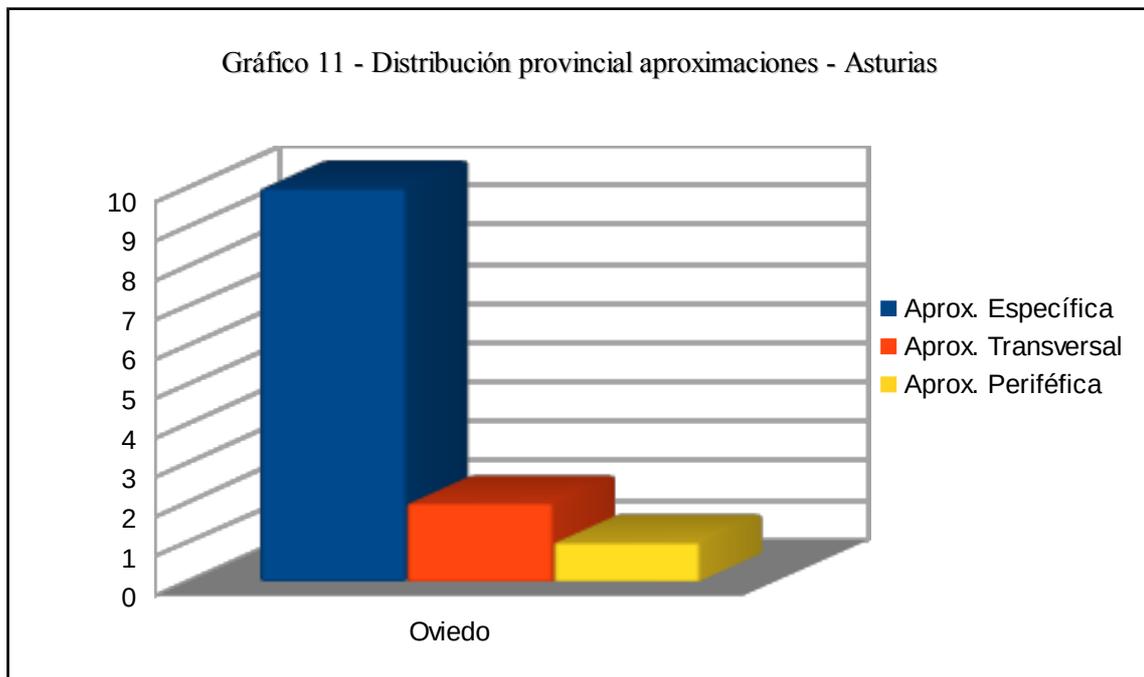


Zaragoza aglutina la mayor parte de la producción. La edición está prácticamente dedicada a la Danza Tradicional, bien en la forma más extendida de la Jota como baile, bien en los múltiples trabajos sobre el Dance Aragonés.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Huesca	3	3	0
Zaragoza	26	12	0
Teruel	3	0	0

Tabla 17 – Aproximación provincias - Aragón

Asturias

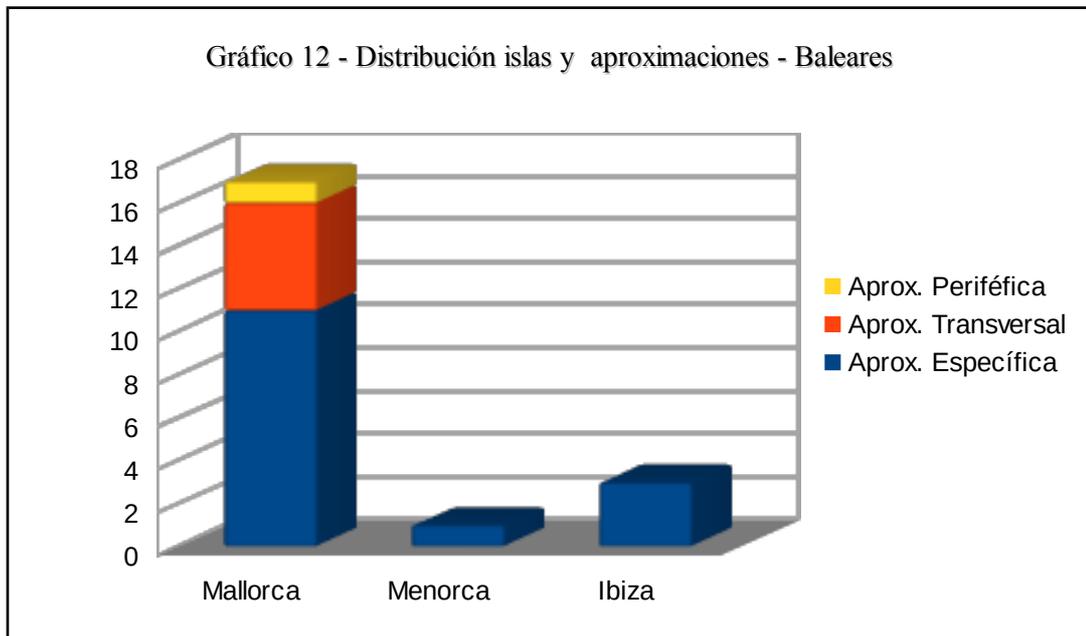


Prácticamente toda la edición se refiere a la danza tradicional, con diversas aproximaciones.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Oviedo	10	2	1

Tabla 18 – Aproximación provincias – Asturias

Baleares

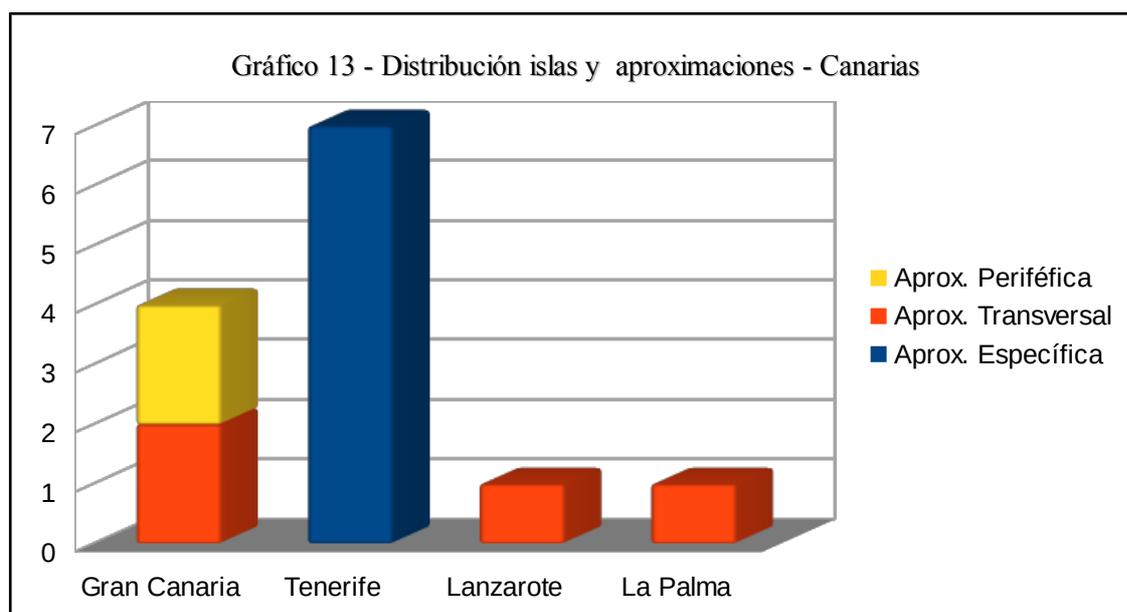


Mallorca aglutina la mayor parte de la producción, dedicada prácticamente en su totalidad a la Danza Tradicional tanto en esta isla como en Ibiza y Menorca

Isla	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Mallorca	11	5	1
Menorca	1	0	0
Ibiza	3	0	0

Tabla 19 – Aproximación provincias - Baleares

Canarias



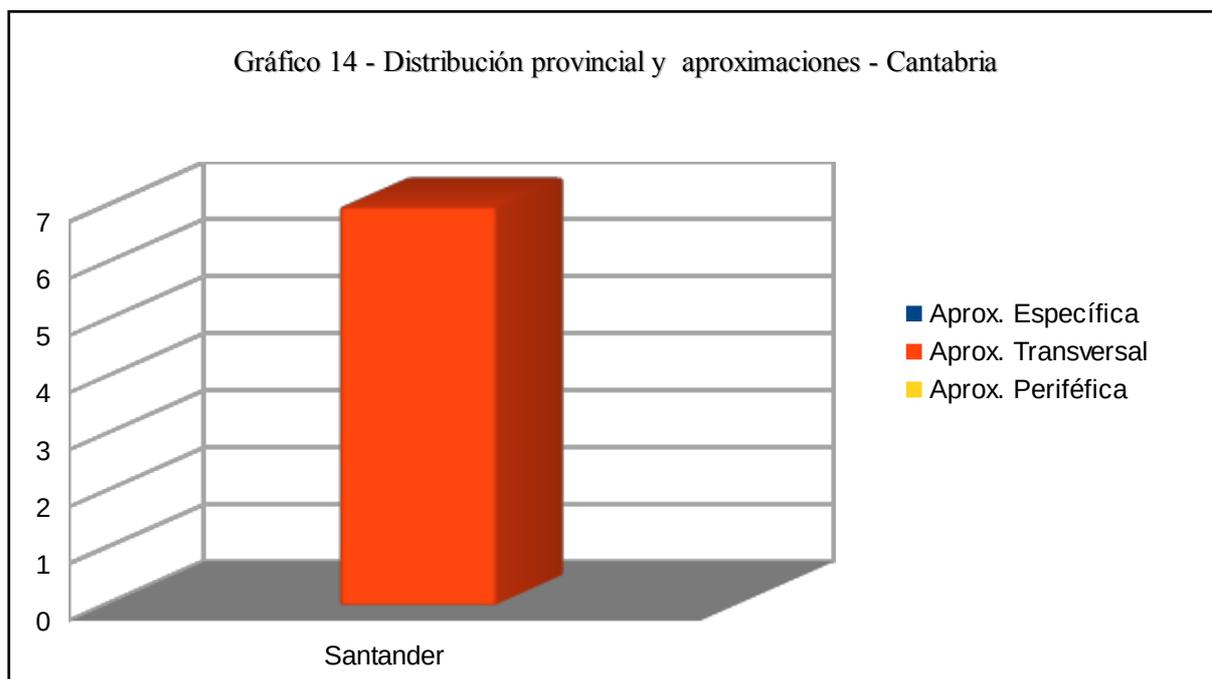
En la Comunidad Canaria, el porcentaje de un 60% en transversalidad queda explicado por la inclusión de la Danza dentro de los estudios sobre cultura tradicional. La producción editorial dedicada a la cultura tradicional tuvo una actividad mucho más intensa a partir del Siglo XXI debido a figuras tan relevantes como Lothar Siemens o Talío Noda, pero esa es ya otra historia.²

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Gran Canaria	0	2	2
Tenerife	7	0	0
Lanzarote	0	1	0
La Palma	0	1	0

Tabla 20 – Aproximación provincias – Canarias

2 Resultaría largo enumerar todos los títulos aparecidos ya en este siglo y que sobrepasan el ámbito de esta tesis. Queda pues el apunte como posibilidad para futuros trabajos de recopilación ya que sus obras son fácilmente localizables a través de los catálogos informatizados (WordCat o Google Books) además de la base de datos española del ISBN.

Cantabria



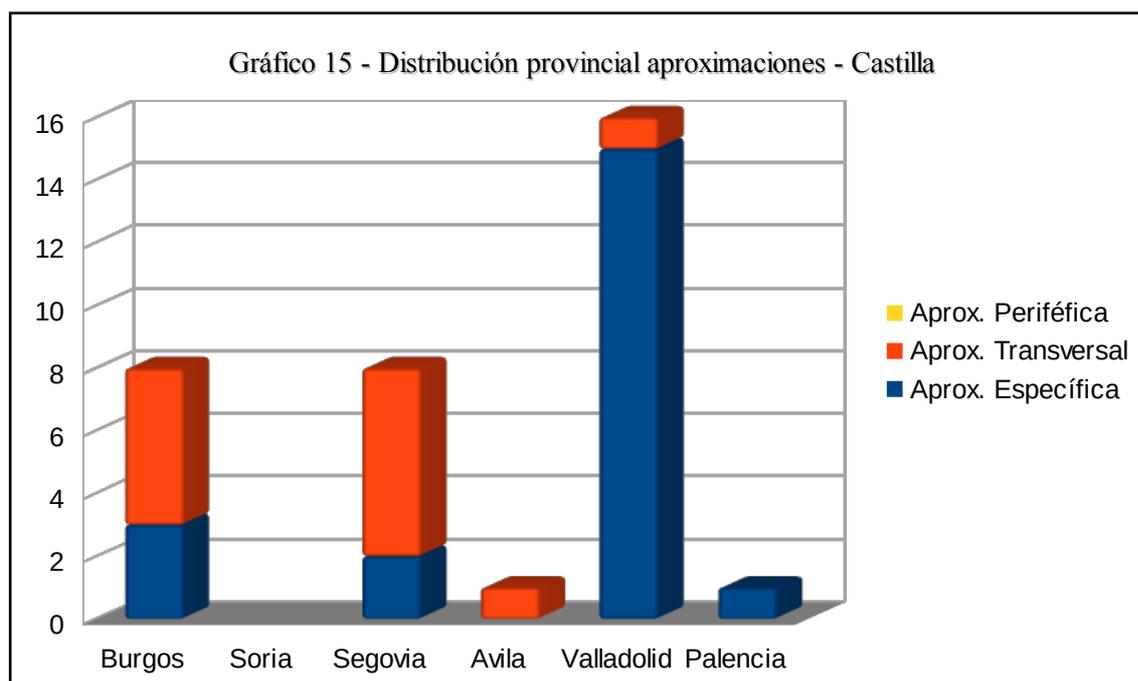
En Santander (Cantabria), la totalidad es de aproximación transversal y pertenece a los estudios sobre música tradicional. Tan sólo 1 de los volúmenes (García Lomas, 1931) aborda la descripción de la danza.

Observada la escasa incidencia de la aproximación periférica, que además podría llevar a interpretaciones equívocas de las estadísticas obtenidas, a partir de este momento contemplamos exclusivamente las aproximaciones específica y trasversal con indicación detallada.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Santander	0	7	0

Tabla 21 – Aproximación provincias - Cantabria

Castilla



El caso castellano resulta un tanto excepcional, porque si bien Burgos ostentó la capitalidad política del Reino de Castilla, en el momento de mayor profusión editorial, ya en los dos últimos decenios del siglo XX, Valladolid había sido designada capital político-administrativa de la nueva comunidad autónoma denominada “Castilla y León”, por lo que la mayor concentración de ejemplares y títulos quedan encuadrados en su provincia. Asimismo, con la aparición de la Fundación Joaquín Díaz en Urueña (Valladolid) supuso un impulso vital en la edición de danza tradicional, como veremos un poco más adelante.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Burgos	3	5	0
Soria	0	0	0
Segovia	2	6	0
Avila	0	1	0
Valladolid	15	1	0
Palencia	1	0	0

Tabla 22 – Aproximación provincias – Castilla

Burgos: Aproximación específica completa dedicada a la Danza Tradicional, dos de ellos son las diferentes ediciones del título *Danzas Típicas Burgalesas* (Río, 1959 y 1975). De las aproximaciones transversales, 3 se deben a una parte de las ediciones del Cancionero Popular de Burgos (Olmeda, 1904, 1975, 1992): La edición de 1903 fue efectuada en Sevilla.

Segovia: Aproximación directa 2: *Danzas Rituales y de Diversión en la Provincia de Segovia* (Olmos, 1987) y *Las Fiestas del Corpus en Segovia* (Flecnia Koska, 1956). 6 con aproximación transversal, de los cuales 3 dedicados a la dulzaina, el cancionero de Agapito Marazuela, y el resto dedicados a la cultura tradicional castellana en general.³

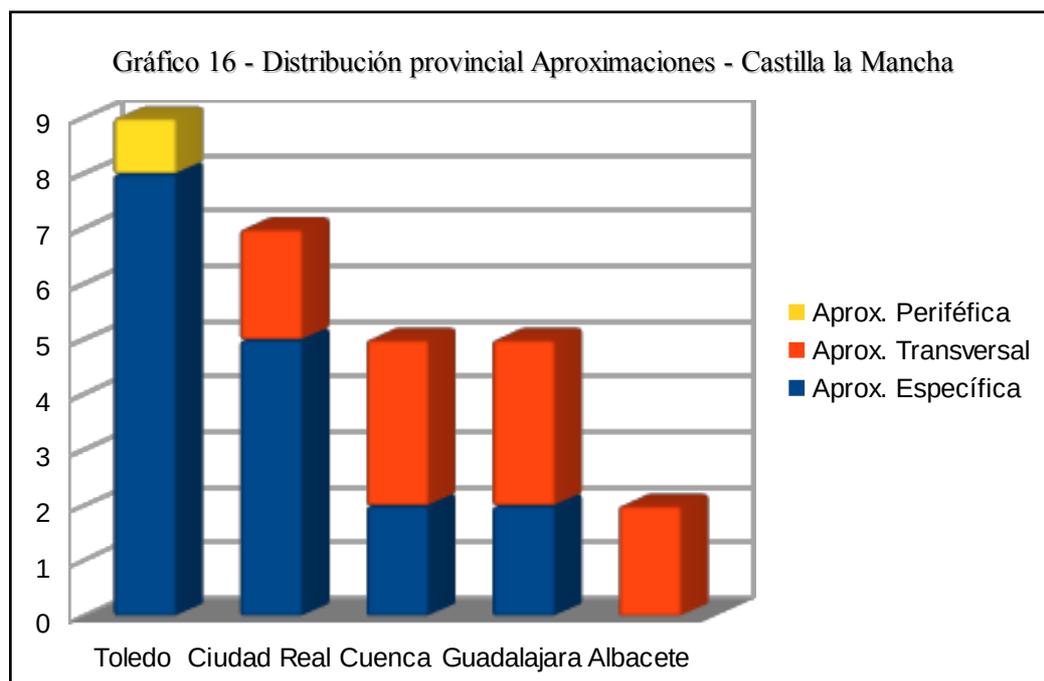
Ávila: 1 texto único, transversal, dedicado a la cultura tradicional: Cancionero Abulense (Cortés, 1991), editado por la Caja de Ahorros de Ávila.⁴

Valladolid: La editorial *Ediciones Castilla* con sus colecciones “Nueva Castilla” y “Temas didácticos de Cultura Tradicional”, y la figura de Joaquín Díaz junto con el Centro Etnográfico que lleva su nombre, han significado dos hitos primordiales para entender el crecimiento en la edición dedicada a la Danza y Música Tradicionales en esta provincia cuyo resultado es la asunción de prácticamente el 50% del total en la comunidad cultural de Castilla.

3 La personalidad de Agapito Marazuela influyó determinantemente en la recuperación y valoración de la música tradicional en Segovia. La instauración de una de las principales escuelas de dulzaina castellana en Carbonero el Mayor también pudo influir en la eclosión editorial.

4 Tanto las cajas de ahorros locales como las diputaciones provinciales han constituido uno de los mayores motores económicos para la edición de títulos sobre cultura tradicional en todas sus vertientes, colaborando de modo vital para la constitución de fuentes físicas preservadoras del patrimonio cultural tradicional inmaterial ya sea como editores directos, o en colaboración con otras instituciones. Dos de los casos más significativos -en lo que a las Diputaciones se refiere, son la Institución “Alfonso el Magnánimo en Valencia”, o la Institución “Fernando el Católico” en Zaragoza.

Castilla La Mancha / Castilla la Nueva



En esta comunidad, la Danza Tradicional ha sido impulsora, a través de los conjuntos coreográficos que precisan de un soporte musical, de la mayor proporción dentro de la edición.

Toledo: 8 ejemplares con aproximación específica: 7 pertenecen a la Danza Tradicional y uno sobre la danza de seises -danza escénica- *Los Seises de la Catedral de Toledo* (Moraleda y Esteban, 1911). la mayoría de los títulos de Danza Tradicional tienen como objeto de estudio la fiesta de Pecados y Danzantes en Camuñas, y 2 sobre los danzantes del Cristo de la Viga, en Villacañas. Ningún título con aproximación transversal.

Ciudad Real: 5 ejemplares con aproximación específica, 4 sobre danza tradicional, y 1 sobre danza social -Danzas del Mundo- bajo la denominación *Danzas Folkloricas del mundo* (Sanz del Cerro, 1999)

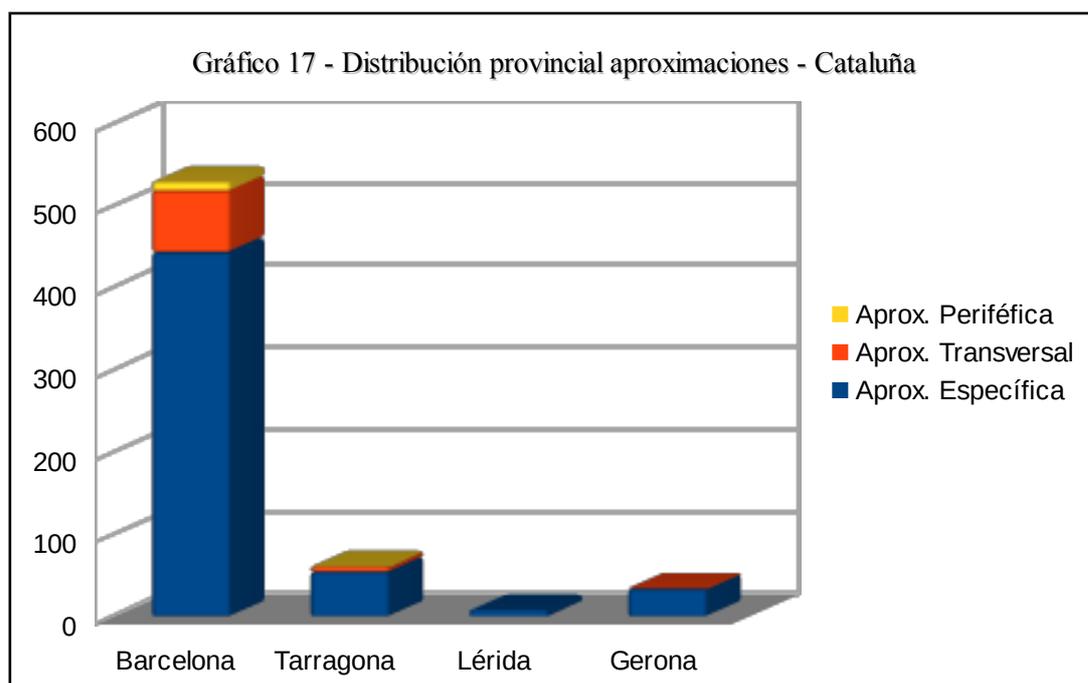
Guadalajara: De un total de 5 ejemplares, 4 son cancioneros y el 5º constituye fuente integral para la preservación del patrimonio coreográfico, ya que incluye prácticamente todos los aspectos (danza, música, texto, indumentaria) y se complementa con el testimonio sonoro de un CD, *Introducción al folclore de Albalate de Zorita* (Alonso Ramos, 1995).

Albacete: 2 ejemplares con aproximación transversal, un mismo título, *Cancionero de la provincia de Albacete* (Ibáñez Ibáñez, 1967 y 1984) con 2 ediciones.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Toledo	8	0	1
Ciudad Real	5	2	0
Cuenca	2	3	0
Guadalajara	2	3	0
Albacete	0	2	0

Tabla 23 – Aproximación provincias – Castilla La Mancha

Cataluña



El paraíso de la edición coreográfica, con casi el 33% de la edición total nacional, su primacía proporcional resulta apabullante.

En un principio pudiera parecer que las grandes editoriales tendrían que ver con esta supremacía, pero al observar más detenidamente el corpus de editoriales, la realidad es bien diferente.

Si bien Sopena, Planeta Agostini, Salvat o Labor han editado sobre danza, se trata en todos los casos de títulos evidentemente comerciales como la *Enciclopedia Sopena*, biografías de Isadora Duncan, o de venta segura, como es el caso de las 3 ediciones de *La Danza* (Lifar, 1973) y *Sentir flamenco* (Obón, 1999).

Otro fenómeno de editoriales especializadas en cursos a distancia de bailes de moda es el que ejemplifican la editorial Orbis, Bruguera o De Vecchi, que más adelante analizaremos pormenorizadamente.

La edición dedicada a las figuras de la danza queda representada por Circe, con la autobiografía *Martha Graham, la memoria ancestral* (Graham, 1995) o Martínez Roca que

saca a la luz la biografía del entonces director de la Compañía Nacional de Danza bajo el título *Nacho Duato, por vos muero* (Val Palacín, 1998) o *Planeta*, con volúmenes dedicados a las figuras femeninas míticas como Mata-Hari (Díaz-Plaja, 1994)

Un subapartado interesante es el de los títulos dedicados a las grandes figuras del cine que tuvieron la danza en su carrera y que por lo tanto constituyen un buen atractivo para dos perfiles principales de compradores que son los aficionados al cine y a la danza como es el caso de Plaza&Janés al editar *Baila mientras puedas* (MacLane, 1992) *Todas las películas de Gene Kelly* (Thomas, 1995).

Entre las editoriales más comprometidas con la danza, podemos destacar Parramón, Paidós, Messeguer, Boileau y Daimon.

Alta Fulla, dedicada a la cultura tradicional, tiene entre su producción....

El “Ballet clásico”⁵ constituye otro de los temas de mayor difusión en muchos sentidos (32 ejemplares en el siglo XX hasta el año 1992). Siempre de venta segura entre la clase media en un momento en el que el Gran Teatro del Liceo es el único teatro de ópera español que tiene en plantilla -como tradición que arranca desde el siglo XVIII- un cuerpo de baile estable. Títulos en castellano de obras traducidas del inglés..... e incluso títulos en inglés como *Firs steps in classical ballet* (1986), dedicados a la difusión, a la técnica, a la historia....

Encadenando con el párrafo anterior, merece una especialísima atención el conjunto de libretos de ballet de los siglos XVIII⁶ y XIX que se conservan tanto en la Biblioteca de Cataluña como en la Biblioteca Nacional de España. El corpus de estos últimos está conformado por un total de 47 ejemplares que contienen información valiosísima sobre la actividad coreutica Barcelonesa en el contexto europeo. Desde *Jasón y Medea* (Noverre,

5 Bajo esta denominación se conoce vulgarmente la Danza Académica. El ballet es un género de creación coreográfica al igual que, por poner un ejemplo, la novela es un género literario. Sin embargo es la acepción más utilizada generalmente en entornos ajenos al ámbito profesional coreutico.

6 Por el momento ha sido posible localizar un solo ejemplar del Siglo XVIII en el que figura la totalidad del texto dramático, la espera de poder disponer de la digitalización de catálogos del Arxiu Històric de la Ciutat, ya que en el fichero manual tampoco ha sido posible hallarlos. Durante este siglo la costumbre fue insertar en los libretos de ópera la información esencial sobre los coreautores o repositores que a su vez dirigían el cuerpo de baile, y sobre el propio cuerpo de baile. En raras ocasiones es posible disponer de los títulos de las obras coreuticas interpretadas.

1802) o Raul de Crequi (S.Viganò, 1805) que había sido estrenado en Venecia en 1797 hasta varias ediciones de Gisela [Giselle] (Saint-Georges, 1847, 1849 y 1863) pasando por la puesta en escena de *La Esmeralda* (Perrot, 1852) en el Teatro de Figueras (Gerona).⁷

Cambiando de entorno y de tema, la danza tradicional en Cataluña ha constituido uno de los focos de atención más importantes en lo que a la edición de danza se refiere. Con 192 ejemplares localizados, de los cuales 163 lo son en aproximación específica y 28 en aproximación transversal. Las danzas dramáticas, conocidas como Balls Parlats, y los aniversarios de las agrupaciones tradicionales constituyen una parte importante del corpus por lo que a número se refiere, además de los títulos dedicados a la recopilación del repertorio coreúutico..

Un aspecto que llama la atención es el interés catalán por la transmisión y preservación escrita de la tradición coreutica. Ya sea desde la administración (Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales, Generalitat), como entidades de ahorros (Caixa de Barcelona, Caixa Penedés) y muy especialmente desde colectivos y asociaciones culturales dedicados a la cultura tradicional)

Y llegamos al término más repetido en la historia de la edición de danza en España durante el siglo XX: *Sardana*. De los ejemplares que han podido ser localizados y que suman 92 entradas, todas ellas de producción catalana, 89 tienen aproximación directa. Ni siquiera el término coreúticamente más comercial en el siglo XX “Flamenco” llega al 50% de la producción dedicada a la Sardana, aun considerando la totalidad de la producción editorial. Figuras como Mainar, Miracle, Mas i Solench, junto con la expansión del movimiento cultural y social que significó el sardanismo han hecho posible esta supremacía que sobrepasa con mucho las expectativas comerciales. En el apartado correspondiente haremos un análisis más profundo y extenso.

Al combinar los campos Aproximación y materia 1 (Tipo de Danza), encontramos las proporciones.

Barcelona: 198 ejemplares con aproximación específica para la Danza Escénica (45%), 163

7 En el capítulo correspondiente al análisis de los distintos géneros trataremos el asunto con mayor extensión y profundidad. Sirvan estos ejemplos para dar una idea de la importancia de este fondo barcelonés.

ejemplares con la misma aproximación específica para la Danza Tradicional (36,71%), 72 para la Danza Social (16,21%) y 11 para la Danza en General (2,4%).

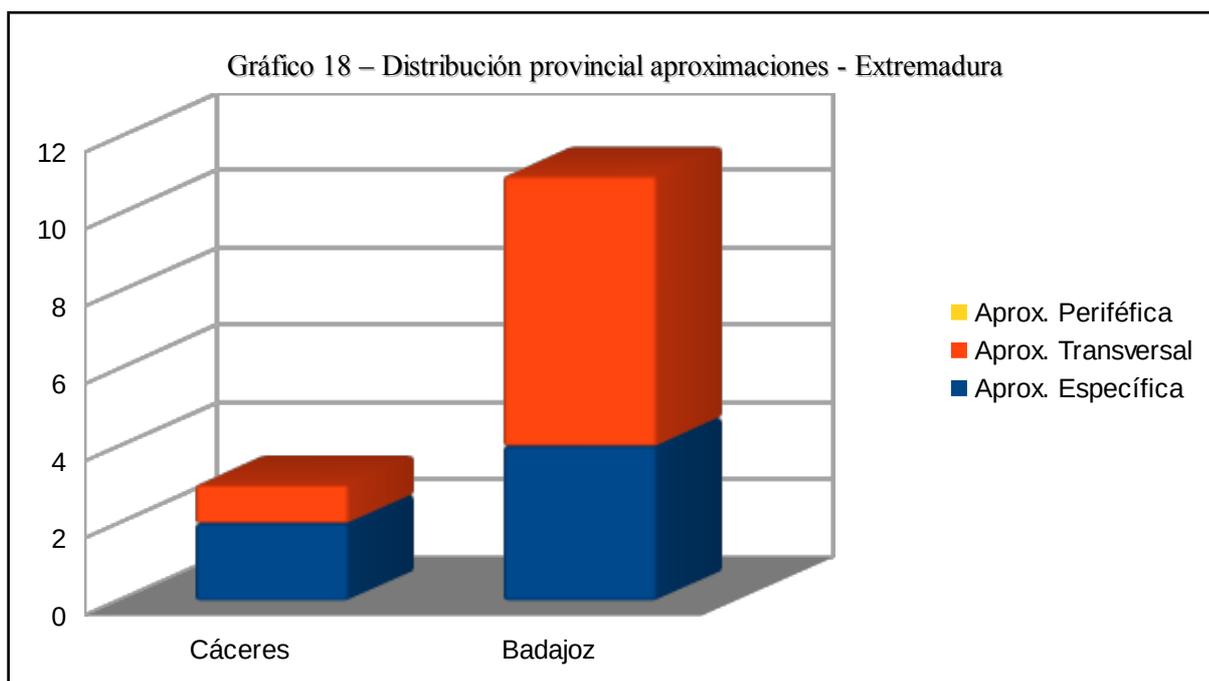
31 ejemplares con aproximación transversal en danza escénica, 28 con aproximación Transversal en danza tradicional Tradicional y 3 con la misma aproximación para la danza en general.

Tarragona: Prácticamente toda la producción editorial está dedicada a la danza tradicional, excepto *La dansarina Roseta Mauri* (Canyameres, F., 1971). Dentro de la aproximación periférica nos encontramos con el *Cancionero Popular Español* (Pedrell, F., 1922).

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Barcelona	444	75	11
Tarragona	55	5	2
Lérida	9	0	0
Gerona	34	1	0

Tabla 24 – Aproximación provincias - Cataluña

Extremadura



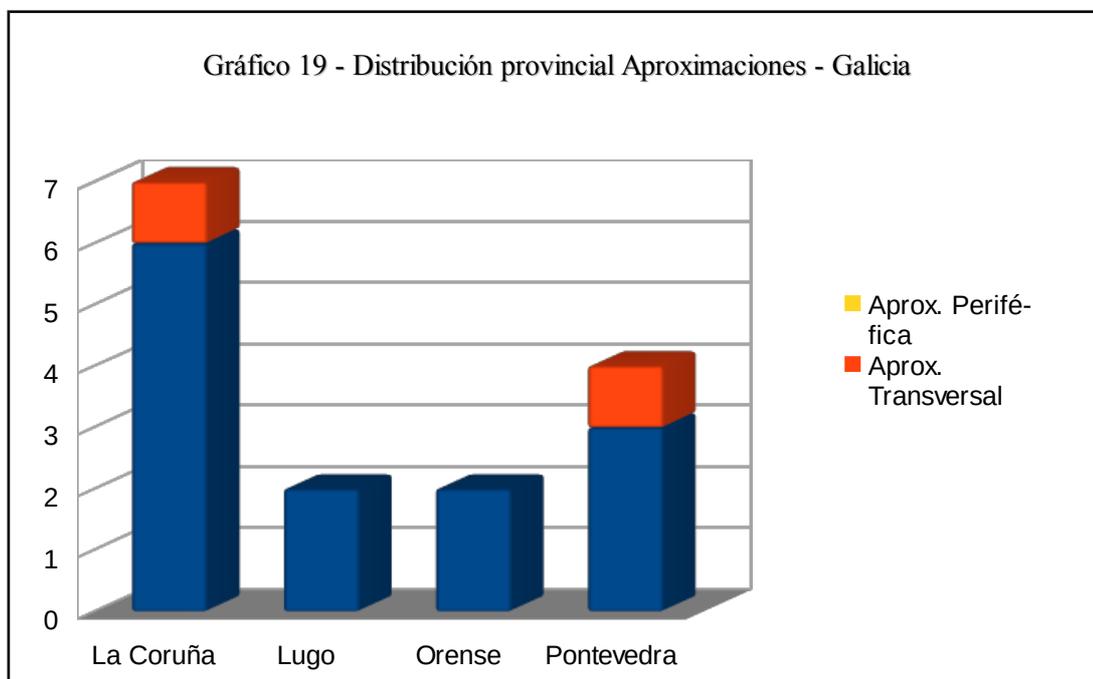
Es una de las comunidades con menor densidad de población. Toda su producción se encuentra dedicada a la Danza Tradicional.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Cáceres	2	1	0
Badajoz	4	7	0

Tabla 25 – Aproximación provincias - Extremadura

Galicia

Presenta una de las casuísticas más variadas dentro del panorama. Si bien carece de aproximación periférica, en las diferentes aproximaciones observamos la presencia de los tres tipos de danza (Materia 1).



La Coruña: Una sola aproximación transversal, el *Cancionero Galego* (Martínez Torner, E., 1973), el resto, aproximaciones específicas. 2 títulos dedicados al Ballet Gallego “Rey de Viana”, y uno dedicado a *La tremenda niñez de la Bella Otero* (García Domínguez, R., 1992), junto con 2 títulos dedicados a la Danza social, entorno educativo.

Lugo: Dos títulos de especial transcendencia, el primero de ellos de Jesús Bal y Gay, referente en el pensamiento nacionalista coreutico durante la llamada “edad de Plata”, *Hacia un Ballet Gallego* (Bal y Gay J., 1924) y *La música popular española : Estudio crítico e histórico acerca de los cantos, bailes e instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España* (Varela Silvari, J.M., 1883)

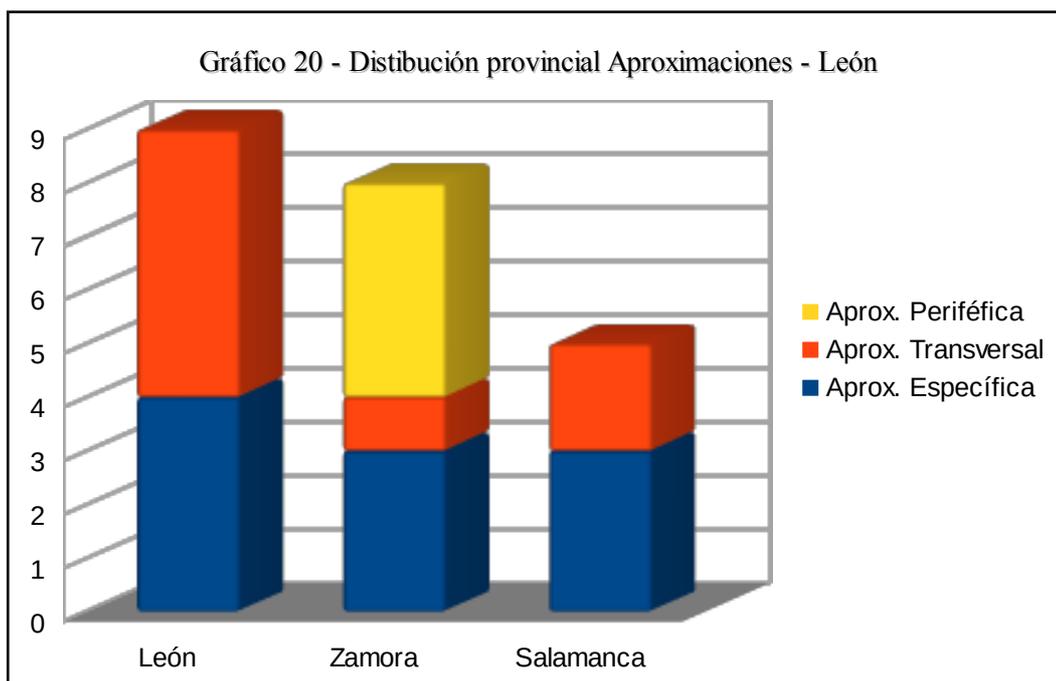
Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
La Coruña	6	1	0
Lugo	2	0	0
Orense	2	0	0
Pontevedra	3	1	0

Tabla 26 – Aproximación provincias - Galicia

Orense: Producción dedicada a la Danza Tradicional, salvo excepciones, una de ellas la biografía editada por ser Pontevedra el lugar de nacimiento de uno de los mitos de la Danza Española “exótica”, más conocido por sus experiencias vitales que por sus interpretaciones coreográficas cual es el caso de la Bella Otero: *Los placeres de la Bella Otero* (Piñeiro, 1994).

Pontevedra: 1 entrada transversal, excepción en la producción: *The art of playing castanets* (Bolet, 1963) obviamente destinado a un público extranjero que coincide con la eclosión del turismo en esta comunidad (antes región).

León



Práctica paridad entre las tres provincias en aproximación específica.

León: Observamos gran reparto entre los tipos de danza (Materia 1). Desde un *Vocabulario general de la Danza de la Muerte* (Fresno, L, 1969) hasta *Cante y Baile Flamenco* (Manfredi Cano, D., 1973). El hecho de encontrarse allí ubicada la editorial Everest propició esta diversidad. El resto de la producción se encuentra dedicado (salvo excepciones) a la Danza Tradicional (Materia 1)

Zamora: Toda la producción dedicada a la Danza Tradicional.

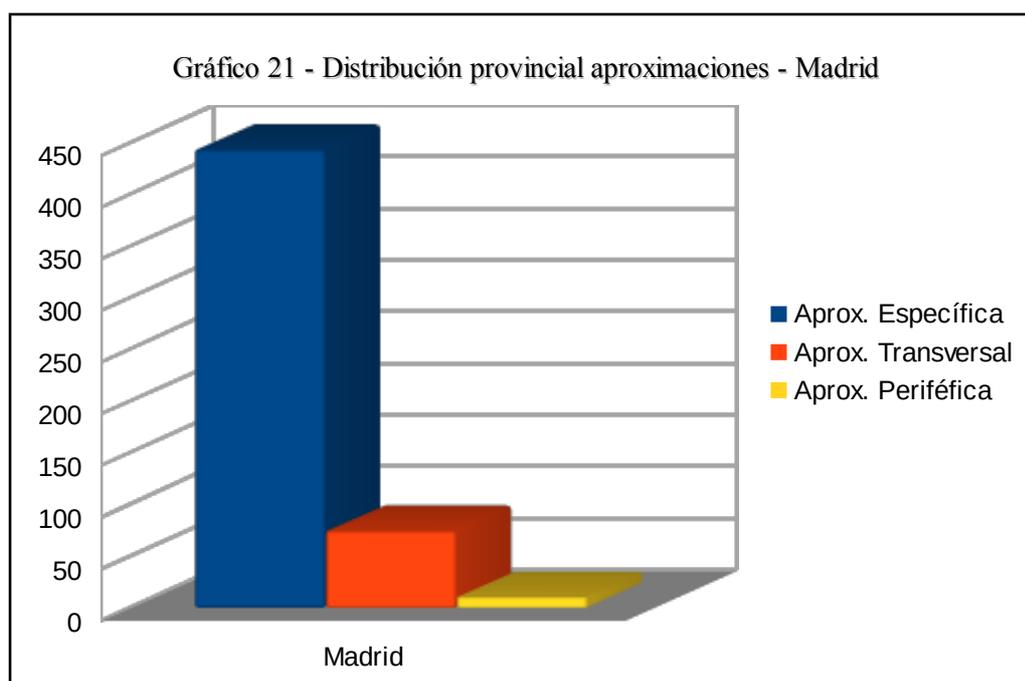
Salamanca: Gran interés por la cultura tradicional, que se reflejó en la implantación del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca impulsado por Luis Díaz Viana, aunque no todos los títulos hayan sido editados en esta institución. Podemos destacar el *Folk-lore o Cancionero Salmantino* (Ledesma, D., 1972) reeditado por la Imprenta

provincial.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
León	4	5	0
Zamora	3	1	4
Salamanca	3	2	0

Tabla 27 – Aproximación provincias - León

Madrid



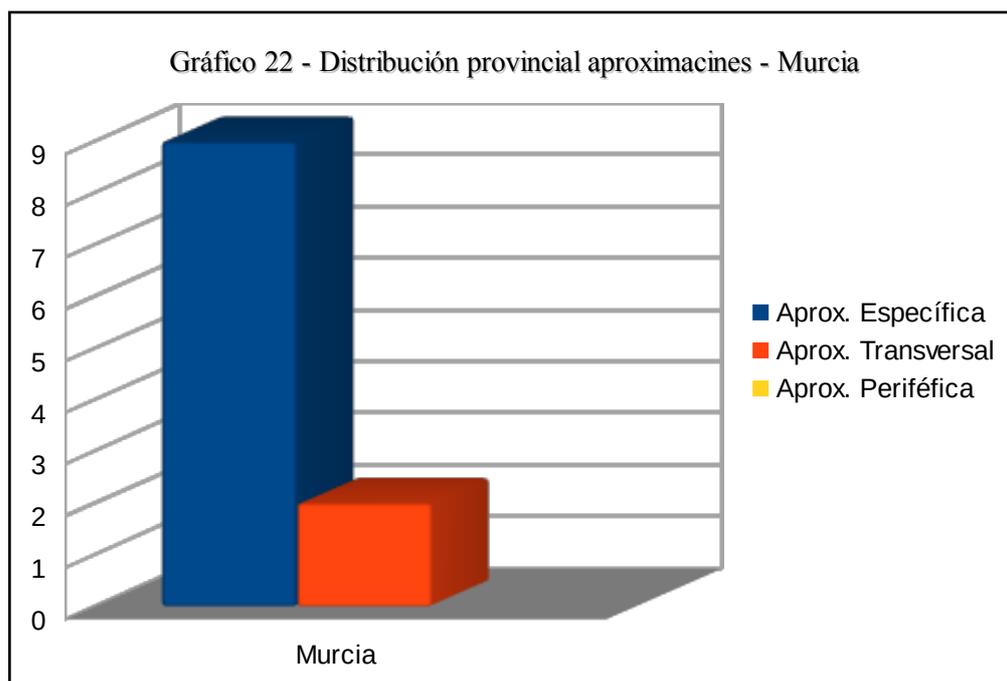
Segregada de Castilla la Nueva en la última ordenación o distribución política durante el último tercio del siglo XX, ostenta la capitalidad política y administrativa del estado. También la mayor concentración de población.

Excepto tres ejemplares editados en Alcalá de Henares, Colmenar Viejo y Tres Cantos, el resto de la edición ha sido efectuada en la capital. Una buena parte de la edición anterior a la división provincial de Madoz corresponde bien con manuales técnicos, bien con libretos de ballet. En el periodo inmediatamente posterior, con más libretos de ballet y volúmenes dedicados a la danza social. A partir de la segregación de Castilla, la edición se diversifica, como veremos más adelante.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Madrid	383	136	33

Tabla 28 – Aproximación provincias - Madrid

Murcia

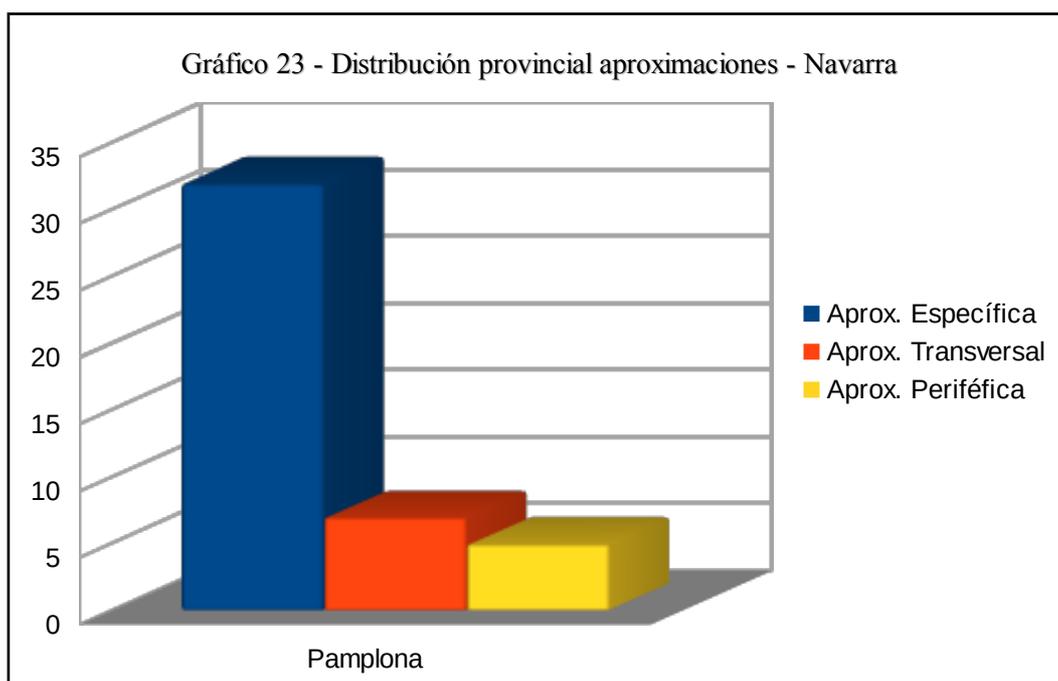


Desde el último tercio del siglo XX comunidad uniprovincial, únicamente 2 títulos tienen aproximación específica en Danza Escénica, *Pilar López, una vida para el baile* (Alvarez Caballero, A, 1997) junto con *Ritmos, fotografías* (Manzanares, M., 1999) y otra aproximación transversal par danza escénica: *Toros y flamenco* (Parra, A., 1997). El resto de la producción está dedicado a la Danza Tradicional.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Murcia	9	2	0

Tabla 29– Aproximación provincias – Murcia

Navarra

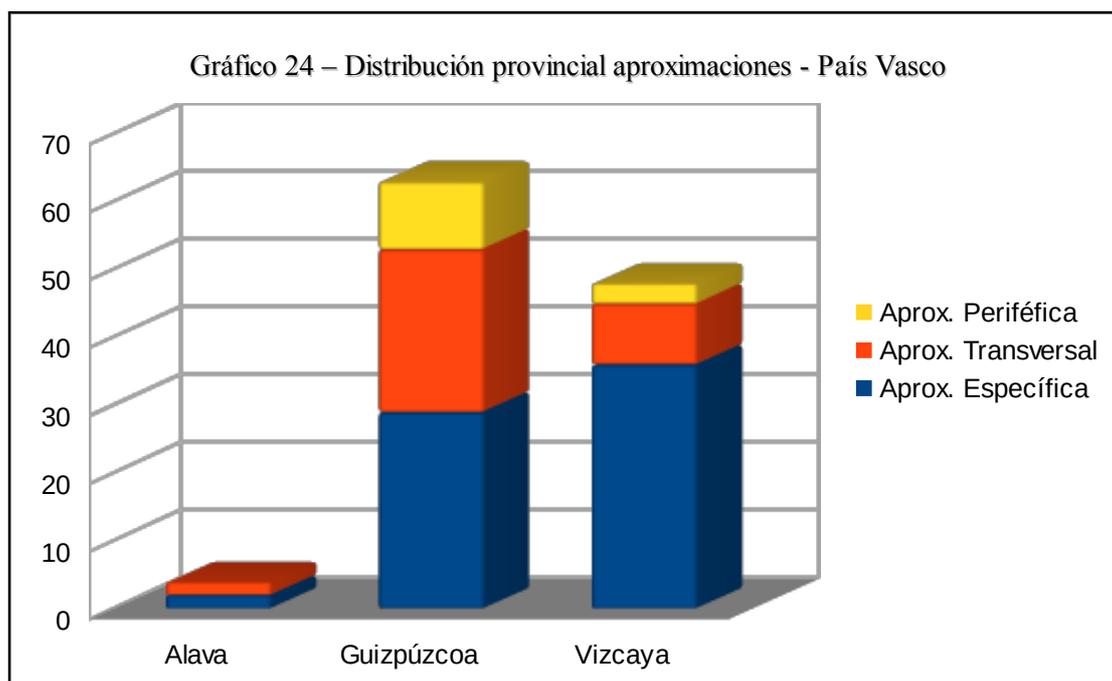


Situada en el entorno cultural vascón para la parte norte, con peculiaridades propias y tradiciones diferenciadas, la Diputación foral, y más concretamente la “Institución Príncipe de Viana” ha supuesto el revulsivo que ha propiciado una gran parte de la producción editorial coreutica tuviese como objeto de estudio y difusión la danza tradicional. Por ello resulta lógico que la primera bibliografía sobre danza vasca fuera publicada en dicha institución.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Pamplona	32	7	5

Tabla 30 – Aproximación provincias - Pamplona

País Vasco



Nos encontramos en la tercera comunidad por número de volúmenes editados, detrás de Madrid y Cataluña.

Álava: La totalidad de los títulos dedicada a la Danza Tradicional. Entre ellos *Invitación al estudio de la danza tradicional en el País Vasco* (Fernández de Larrinoa, K., coord., 1998) en el que Oier Araolaza publica la más completa bibliografía sobre danza tradicional vasca editada.

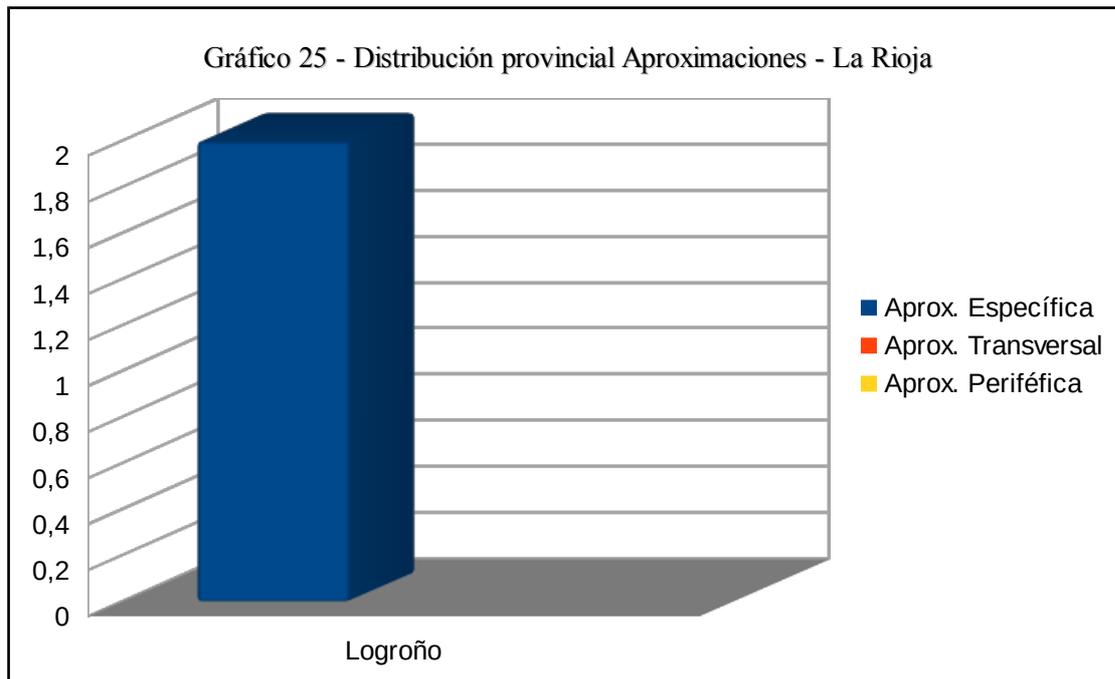
Guipuzcoa: Una gran mayoría de la edición dedicada a la danza tradicional entre la que cabe destacar las diversas ediciones de Iztueta Guipuzcoaco Dantzak, pero una parte importante en cuanto a su incidencia: el *Método de castañuelas* (Escudero, R., 1959), *Isadora Duncan* (Osoro Igartua, J., 1998) y los dos tomos de *La musica en la Real Sociedad Bascongada de los amigos del Pais* (Bagües, J., 1990) en el que por primera vez se aborda el papel de la Danza en las instituciones educativas durante el siglo XVIII. También destacar las múltiples ediciones de los volúmenes de Julio Caro Baroja dedicados a la etnografía, en los que la danza siempre está presente.

Vizcaya: También con una mayoría de la edición dedicada a la Danza Tradicional, cabe destacar la edición de 2 títulos cuyo tema es la moralidad en el baile durante el siglo XX, *Juventud en llamas : El baile moderno* (Santas Espinas, J., 1965), *Una palabra sobre el baile dirigida a los padres y madres de familia y a sus hijos* y del mismo autor, *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?* Editado unos años antes (1099) que seguían la línea en las controversias sobre el baile del siglo anterior, también editadas en el País Vasco (entre otras comunidades) como es el caso de *Una palabra sobre el baile dirigida a los padres y madres de familia y a sus hijos* (Nyssen, J., 1878)

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Alava	2	2	0
Guizpúzcoa	29	24	10
Vizcaya	36	9	3

Tabla 31 – Aproximación provincias – País Vasco

La Rioja



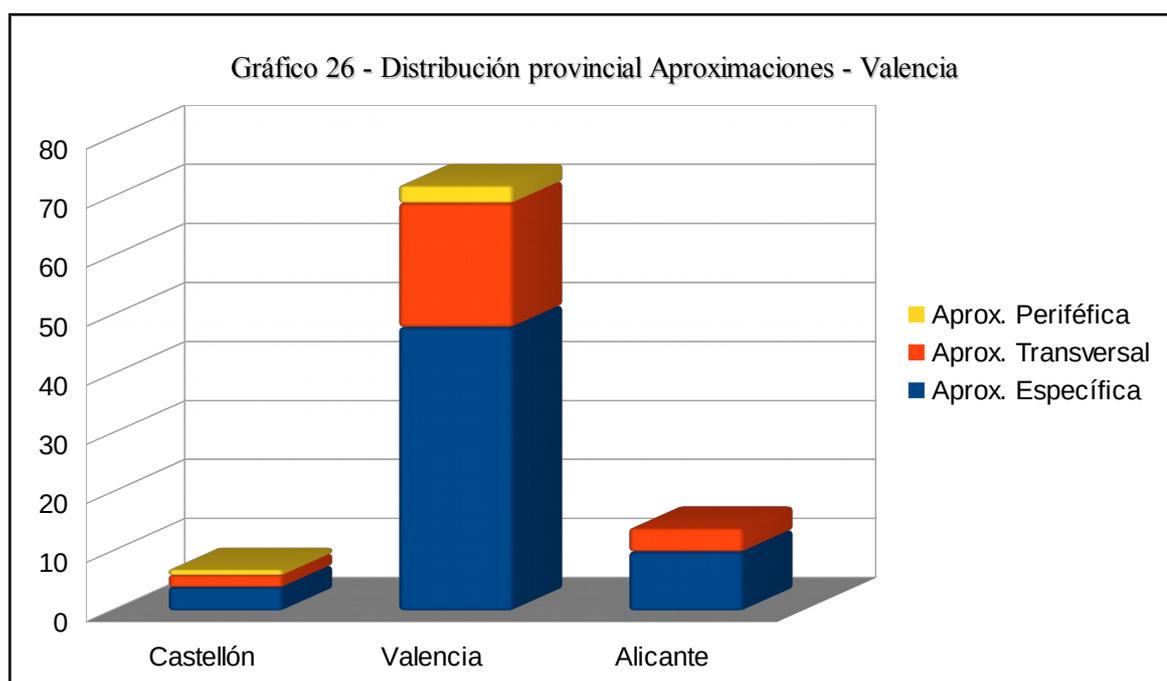
A pesar de que alberga el único museo dedicado a la Danza (Casa de la Danza “Angel Corella”) es quizá la comunidad con menor edición en danza.

Un título con dos ediciones: *Danzas Tradicionales de la Rioja* (Quijera Pérez, J.A., 1990 y 1992)

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Logroño	2	0	0

Tabla 32 – Aproximación provincias – La Rioja

Valencia



Es la cuarta comunidad en producción editorial de Danza.

Castellón de la Plana: Totalidad de la producción dedicada a la Danza Tradicional, con tres aproximaciones.

Valencia: Una de la comunidades con mayor solera en el ámbito coreutico profesional documentada desde la época de Alfonso V de Aragón “El magnánimo”. Cuenta con edición de Danza desde el Siglo XVIII. El hecho de tener una importante actividad operística influyó decisivamente en la necesidad de una edición coreutica de cara a los bailes de carnaval (Ruiz Mayordomo, M.J., 1999). Gran variedad en temática y aproximaciones. Durante el siglo XVIII tuvieron cabida los textos satíricos como es el caso de la *Crotalogía o ciencia de las Castañuelas* (Fernandez de Rojas, J, 1792) y su saga, y ya en el siglo XIX, desde manuales prácticos sobre danza social como la Escuela de Rigodones y nuevo Gavotín (Perales, V., 1837) y libretos de ballet como el caso de *Gisela o las Willis* (Saint-Georges, J / Gautier, T., 1844), y a principios del siglo XX desde la transversalidad uno de los textos sobre gestualidad escénica más importantes: *El arte y el gesto* (Udine, J., 1918) hasta el *Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela nacional de baile* (Aub, 1936).

Los *Cuadernos de Música Valenciana*, editados por la Diputación Provincial a través de la Institución “Alfonso el Magnánimo” supusieron la elaboración de fuentes coreográficas destinadas a la preservación del patrimonio inmaterial. No cabe duda de que la personalidad polifacética de Teresa Oller constituyó el eje de dicha elaboración.

Provincia	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica
Castellón	4	2	1
Valencia	48	21	3
Alicante	10	4	0

Tabla 33 – Aproximación provincias – Valencia

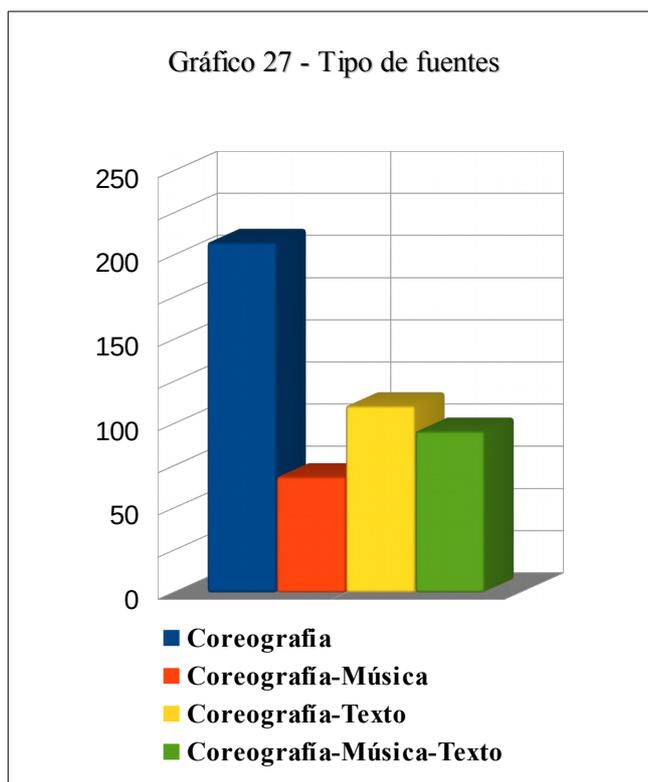
3.1.5.- FUENTES, TESTIMONIOS, BIBLIOGRAFÍA

Fuentes completas, fuentes parciales.

Si bien el aspecto cinético reflejado en la escritura -coreografía- ha supuesto el eje primordial de las fuentes coreográficas españolas a lo largo de los siglos, en unas ocasiones ha quedado complementado por otros aspectos, y en otras ha desaparecido, quedando únicamente fuentes de los aspectos musical y lírico o poético.

Como ya hemos apuntado, consideramos fuentes musicales únicamente aquellas directamente asociadas a obras coreuticas concretas, considerando por lo tanto como “bailables” al resto, ya que podían quedar asociadas al aspecto cinético, pero también podían encontrarse destinadas a su audición en exclusiva.

Comenzaremos por las fuente coreográficas ya en solitario, ya completadas con los demás aspectos de la obra.



De entre la producción, una mayoría está constituida por las fuentes coreográficas (42,1%), como es el caso de los múltiples manuales sobre Sardanas y su reparto, o los manuales de danza social en el siglo XX que únicamente insertan el aspecto cinético. La profusión de edición musical aplicable durante el siglo XIX o de grabaciones musicales mecánicas ya en el XX explican esta carencia, ya que no es estrictamente necesario al disponer de abundantes posibilidades musicales para aplicar a la danza social.

En una segunda categoría aparecen las fuentes que combinan coreografía -en el sentido de danza escrita- y notación musical, que suponen el 14,25% del total de la producción editorial de fuentes. Generalmente corresponden con obras coreuticas cuyo soporte musical es instrumental.

En la tercera categoría contemplamos las fuentes que incluyen coreografía y texto poético omitiendo el aspecto musical, con un 22,93%. Entre ellos se encuentran las diferentes ediciones de *Guipuzcoaco Dantzak* (Iztueta Etxeberria, J.I. entre 1824 y la última en 1990) y volúmenes dedicados a los dances y balls con soporte musical muy extendido de tradición ágrafa, como es *El Dance de cortes* (Barandiarán Balanzátegui, G., 1961).

Las fuentes más completas (19,83%) provienen del entorno de la Danza Tradicional durante el Siglo XX. En ellas se inserta -generalmente- la descripción coreográfica junto con la partitura y el texto poético, ya que los tres aspectos conforman la totalidad indivisible de la obra a preservar.

Coreografía	Coreografía-Música	Coreografía-Texto	Coreografía-Música-Texto
208	69	111	96

Tabla 34 - Fuentes

No hemos encontrado ninguna fuente coreográfica junto con texto dramático

3.1.5.1.- Fuentes coreográficas

Para entender la evolución pormenorizada hemos tomado en primer lugar la evolución en la edición de fuentes coreográficas.

Durante el siglo XVIII, tanto Minguet e Irol como Ferrioly Boxeraus incluyeron la melodía de las piezas coreográficas, bien inserta dentro del sistema de notación, bien en una hoja desplegable aparte.

Siglo	Danza Escénica		Danza Social		Danza Tradicional		Danza General	
	Música	Danza + Mús.	Música	Danza + Mús.	Música	Danza + Mús.	Música	Danza + Mús.
XVII	0	0	0	0	0	0	0	0
XVIII	0	0	2	3	0	0	0	0
XIX	32	1	7	14	0	0	0	0
XX	51	5	13	7	218	151	5	0
Total	43	6	22	24	218	151	5	0

Tabla 35 – Distribución de fuentes musicales y coreutico-musicales por siglos

Descripción coreográfica:

Todos los impresos dedicados a la descripción durante el siglo XIX se refieren a rigodones (la danza de moda) menos la descripción de “El Britano”, Editado por Caraffa a mediados de siglo. Caraffa fue uno de los impresores musicales más activo en el Madrid del siglo XX, aunque su peso específico en el panorama editorial aún no ha sido suficientemente estudiado. Caraffa, (Salas Villar, 2012 : 410) junto con Casimiro Martín y A. Romero fueron los tres editores que más se preocuparon por la edición de partituras coreutico-musicales, posiblemente dedicadas o destinadas a dos colectivos diferenciados: por una parte músicos diletantes que deseaban interpretar aquellos bailes que contemplaban en el teatro, y por otra músicos profesionales y maestros de baile que utilizaban este material tanto para la formación como para el entrenamiento diario de los bailarines profesionales, para la

transmisión artística o la nueva creación coreográfica sobre músicas ya “testadas” como adecuadas para la danza, aunque este es un campo de investigación todavía por explorar (Gosálvez Lara, 2012 : 405). De hecho, estas fuentes impresas e encuentran prácticamente ausentes en los trabajos de investigación sobre música romántica del siglo XIX, en los cuales disfrutan de mención general, pero no de estudio concreto.¹

Música Escénica:

Principalmente reducciones para piano de los principales ballets estrenados en el Teatro del Circo en Madrid, durante los años 1845 y 1847, y de las piezas boleras más famosas compuestas por Gondois (*Ole de la Currilla/Curra*, 1856 y *Paso de la Madrileña*, 1852) y Skoczopole (Jaleo de Jerez, 1867) o El Vito Gaditano (Soriano Fuertes, 1873 y transc. J. Cansino, 1875) y El Olé Andaluz (Cansino, 187?, Transcr.)

Danza Escénica.

Encontramos fuentes coréuticas y musico-coréuticas al tiempo: *Los Seises de la Catedral de Sevilla* (Rosa y Lopez, 1904 y 1982), *Tratado de bailes de sociedad regionales españoles, especialmente andaluces* (Otero, 1912 y 1987), que se refiere principalmente a Danza Española, *Mis caminos a través de la Danza* (Martínez Cabrejas “Mariemma”, 1997). Notación únicamente -como ya hemos indicado antes- *La Escuela Bolera* (Salas, Ed. 1992) en el que se incluye la notación completa de La Cachucha.

Fuentes musico-coréuticas sin danza

Las variadas ediciones de las “colecciones de cantos y bailes populares españoles”, arregladas para piano () y guitarra (2), arregladas por Sanchez Arista, Ocon, García Navas,

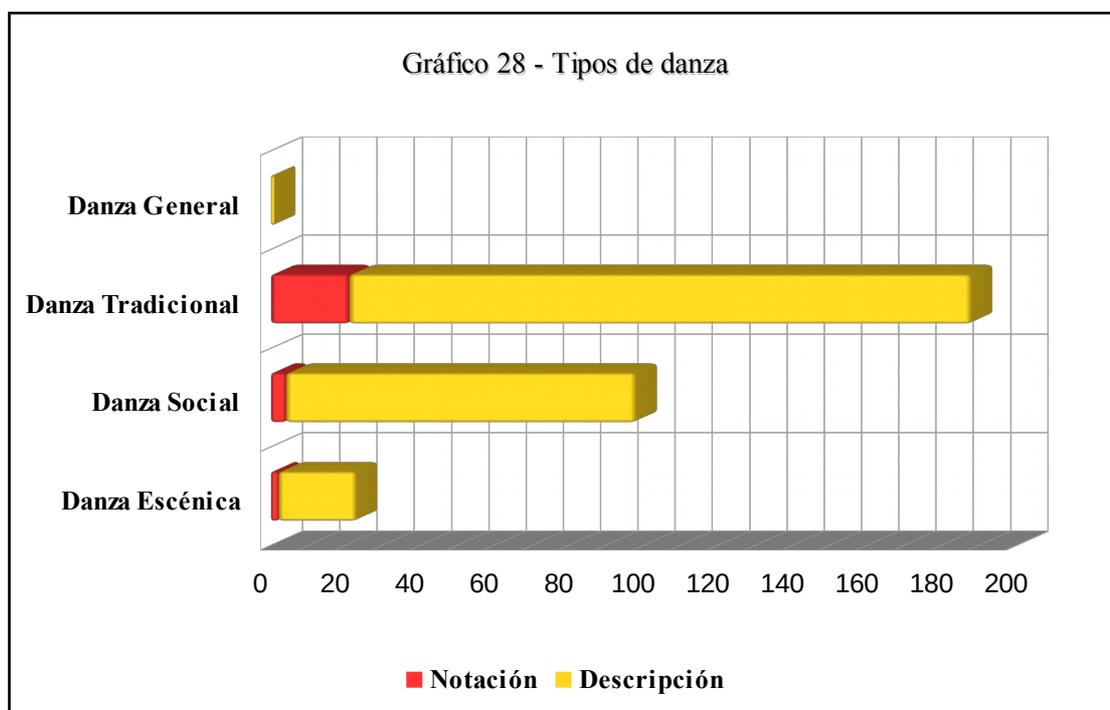
1 Resulta sintomático en este sentido por poner un ejemplo, el artículo antes mencionado de Salas Villar, en el que el término “danza” aparece repetidamente, pero entre el apartado dedicado a las reducciones de piano de las *Danzas de salón*, [Sic] no figura ninguna de las recopiladas en este trabajo, a pesar de que 7 de ellas se encuentran dentro del periodo estudiado (1830-1856).

los hermanos Modesto y Vicente Romero, entre otros.²

Los métodos de castañuelas, como es el ejemplo de los de Emma Maleras y Rosario Escudero (1959) también han insertado las partituras correspondientes a bailes del repertorio habitual vigente de los que las castañuelas eran consideradas “acompañamiento”

Notación y descripción, dos aproximaciones diferentes al hecho coreutico

La coreografía -en el sentido de danza escrita- puede encontrarse bien notada abstractamente, bien descrita³ en los diferentes entornos en los que se desarrolla la danza.



2 Estas fuentes musicales han constituido el principal soporte para las clases de Baile Bolero y Danza Española en las escuelas de danza durante gran parte del siglo XX, cuando en las escuelas era típico contar con un intérprete musical al que los alumnos y profesores denominaban “el maestro”. Quien escribe estas líneas tuvo la fortuna de poder disfrutar aún de ello en las clases de Victoria Eugenia (Betty). En los conservatorios públicos de Danza esta tradición aún perdura, aunque de forma atenuada desde la aparición de los equipos de música mecánicos.

3 No consideramos fuentes coreográficas los títulos en los que únicamente se inserta un esquema de la danza, ya que a partir de esta información es imposible volver a interpretarla corporalmente, aunque pueden ser de utilidad para efectuar un análisis coreológico formal por comparación.

La notación coreográfica se encuentra a la espera de poder implantar un sistema generalizado de notación abstracta. La descripción coréutica constituye, por el momento, el sistema más utilizado. En el caso de la Danza Tradicional, ello se debe a la necesidad de plasmar por escrito el corpus a fin de preservarlo y difundirlo sin que por el momento hayan llegado las tendencias etnocoreológicas europeas que abogan por la notación en sistema Laban (Ravinkar, B, 2012).

Danza Escénica		Danza Social		Danza Tradicional		Danza General	
Notación	Descripción	Notación	Descripción	Notación	Descripción	Notación	Descripción
2	21	4	94	21	167	0	1

Tabla 36 – Distribución de fuentes coreográficas según tipos de danza (Materia 1)

Algo similar ocurre en lo referente a la notación de Danza Escénica, únicamente 2 títulos: *Escritos Sobre Arte* (Schlemmer, O., 1987) en el que se inserta parte de la notación coreográfica para el *Ballet Triádico*. y *La Escuela Bolera* (Salas, Ed., 1992) en el que se incorporó la notación coreográfica de la *Cachucha* bailada por Fanny Elssler, en notación Storm.

La Danza Social tiene títulos con notación coreográfica a finales del siglo XVIII (Minguet, Ferriol) y a principios del siglo XIX (Biosca). Apartir de ese momento todos los manuales técnicos describen la obra sin notarla.

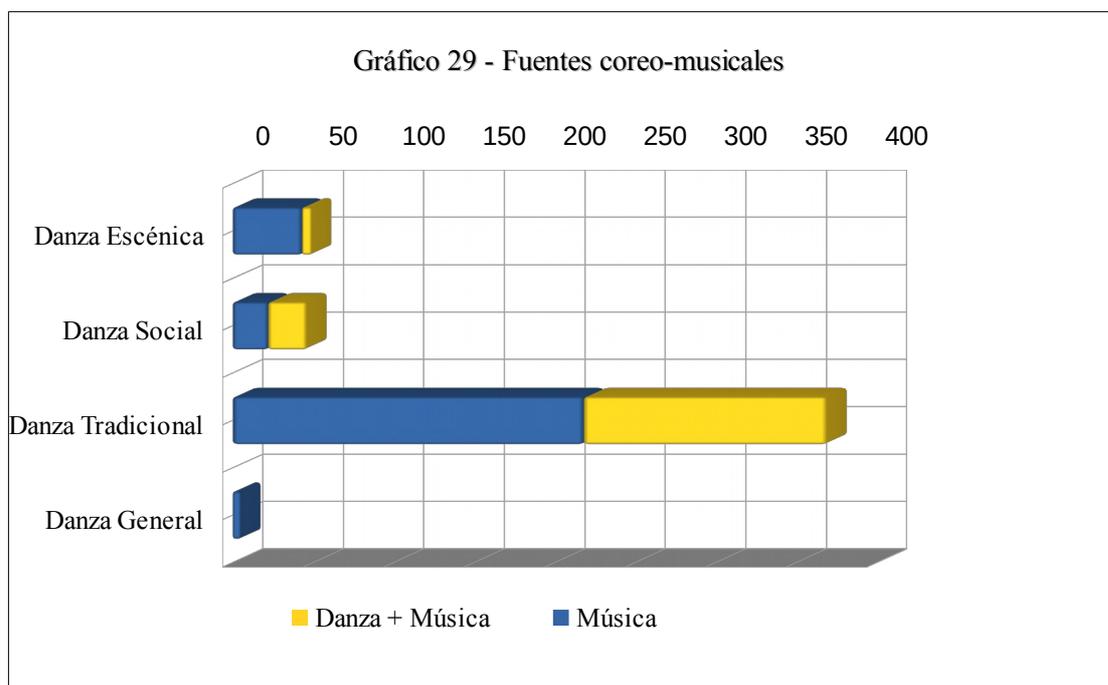
Cataluña, con 11 títulos, es la comunidad geocultural en la que más se han editado fuentes coreográficas con notación.

La descripción de danzas en el País Vasco, con 9 títulos recopilados (por el momento) ocupa el segundo lugar, después de Cataluña. A ello contribuyen las distintas ediciones de uno de los títulos clásicos de la danza tradicional vasca, *Guipozcoaco Dantzak* (Iztueta, 1824) en el que queda clara la influencia ilustrada (Bagüés, J.,2012) en la conformación (o al menos en el tratamiento editorial) del repertorio que hoy conocemos.

3.1.5.2.- FUENTES COREO-MUSICALES

Ahora bien, ¿Cual ha sido la evolución en la producción editorial en lo que se refiere a las fuentes coréuticas y coréutico-musicales? ¿En qué entornos se encuentra la mayor producción?

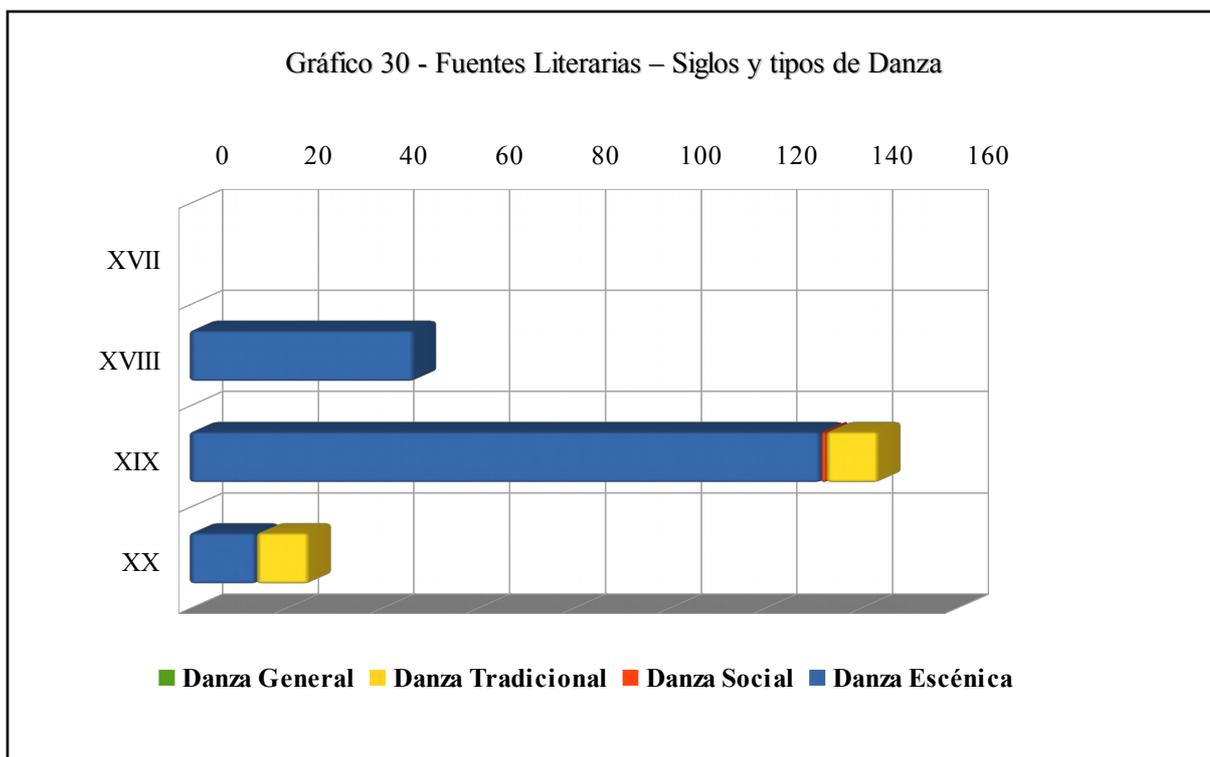
Fuentes coreo-musicales por tipo de danza, análisis de edición total.



Una vez mas, el mayor numero de fuentes se encuentra en el entorno de la Danza Tradicional. Encontramos, eso sí, numerosas fuentes coreo-musicales durante el siglo XIX, ya que en las ediciones de partituras para la danza de moda -el Rigodón- en ellas se incluía la descripción coreográfica.

3.1.5.3.- FUENTES LITERARIAS

Dentro de la Danza Escénica, un apartado interesante es el de la producción editorial de fuentes literarias, por lo que hemos procedido a efectuar el Análisis en la evolución de la producción editorial en este sentido.



Durante el Siglo XVIII ha sido posible localizar y contabilizar un total de 47 libretos de Ballet, que ascendieron a 132 durante el siglo XIX y descendieron a 14 durante el Siglo XX. Estas fuentes merecerían especial atención en un futuro, ya que son documentos que pueden aportar mucho en la futura construcción de la historia de la Danza Escénica en España. Durante el Siglo XVIII, el ballet se desgajó literalmente de la ópera y fueron impresos aparte sus fuentes literarias. Profundizar en las posibles autorías literario-coreográficas supondría un profundo avance.

Otro tipo de fuentes literarias está dedicado al texto poético, dentro de los cuales destacan las diferentes ediciones del texto de la Danza de la Muerte durante el medioevo.

Durante el siglo XIX, el Ballet fue un espectáculo espectáculo para la la aristocracia y la burguesía adinerada. Literariamente disfruta de una Independencia definitiva y los grandes libretistas hacen su aparición también en España.

En el siglo XX se hace patente la decadencia del aspecto literario de la “obra” , de modo más perceptible a partir de la segunda mitad.

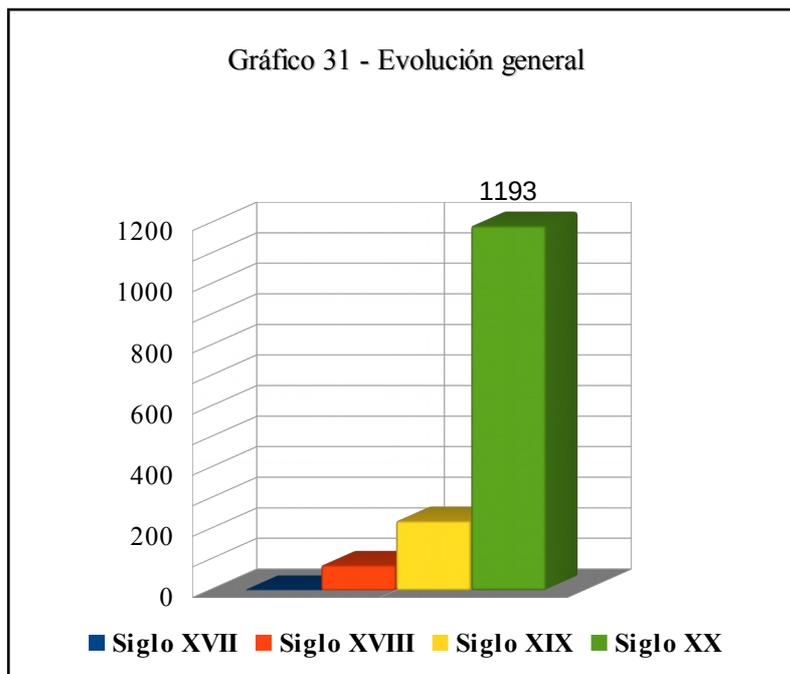
Siglo	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General
XVII	0	0	0	0
XVIII	47	0	0	0
XIX	132	1	11	0
XX	14	0	11	0

Tabla 37 – Fuentes Literarias – Siglos y tipos de Danza

3.2.- EVOLUCIÓN DE LA EDICIÓN

3.2.1.- GENERAL

Una disección por siglos nos dará una idea aproximada de cual ha sido la evolución -todavía en líneas muy generales- de los títulos editados a través del tiempo.



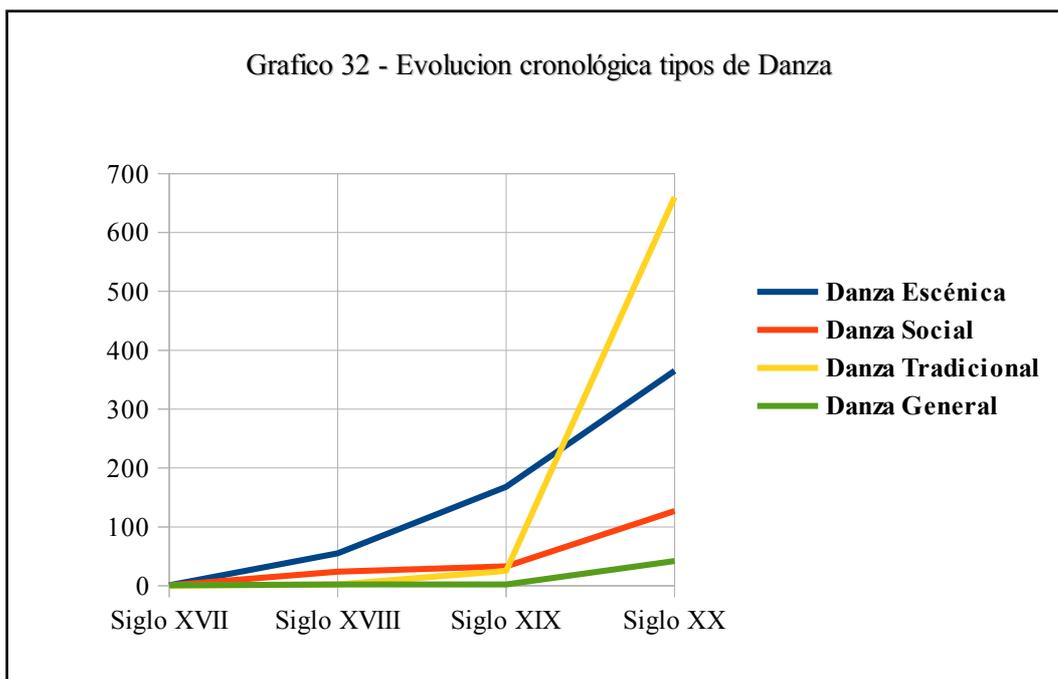
De un total de 3 títulos en el siglo XVII, la producción llega a 83 en el siglo XVIII y 228 títulos en el XIX, para completar un total de 1193 en el siglo XX. Con la evolución de la industria editorial también evoluciona -consecuentemente- el interés junto con la capacidad económica para poseer/leer libros de danza. No es necesario destacar que el número de posibles lectores ha gozado de una evolución durante todo este tiempo que tiene que ver con la progresión en la alfabetización, ni que los progresos tecnológicos en la imprenta con el consiguiente abaratamiento de costes y precios constituyen factores muy importantes para considerar este incremento, independientemente de su relación proporcional con las líneas generales de edición. Pero eso sería otra línea de investigación que excedería los límites de este trabajo.

Siglo XVII	Siglo XVIII	Siglo XIX	Siglo XX
3	83	228	1193

Tabla 38 – Evolución general de la edición

Evolución tipos de Danza (Materia 1)

De un total de 3 títulos en el siglo XVII, la producción se sitúa en 83 títulos durante el siglo XVIII y 228 títulos en el XIX, para completar un total de 1193 en el siglo XX.



Desde el comienzo de la edición de y en danza, las actividad práctica ha hecho decantarse a los editores por diferentes caminos o rutas. Por una parte la actividad profesional escénica que genera a su alrededor una industria editorial que podríamos denominar “secundaria”, y por otra parte la actividad diletante social que genera una industria editorial en la que la danza es un producto de consumo (Ruiz Mayordomo, M.J., 2012), y en casos, una inversión de cara a la actividad profesional¹.

Con el auge del movimiento intelectual y activista que reivindica a través del movimiento su identidad cultural, la Danza Tradicional cambia radicalmente en el terreno editorial. Como veremos más adelante, tanto el sector editorial local como el sector social asociativo cobran protagonismo en este sentido, quedando relegado el papel de las empresas editoriales comerciales.

	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Siglo XVII	1	1	0	1	3
Siglo XVIII	55	24	2	2	83
Siglo XIX	168	33	25	2	228
Siglo XX	365	127	660	42	1194
TOTAL	589	185	687	47	1808

Tabla 39 – Producción editorial temática por siglos

1 Nos referimos a las fuentes coreográficas en las que el sector docente coreutico utilizar para su actividad.

3.2.2.- SIGLO XVIII

El cambio dinástico producido a principios del siglo XVIII carece de incidencia específica sobre el sector coreográfico. El lenguaje coreográfico autóctono, con su propia codificación y ámbito de aplicación continuó en el panorama con la misma fuerza que en el siglo anterior. La danza académica internacional -entonces denominada “danzar a la francesa”- ya había tenido su entrada atravesando el Pirineo con las compañías de cómicos españoles que regresaron de Francia durante el último tercio del siglo XVII (Cotarelo, 1911 : CCXXIV), es decir, casi 30 años antes. Así pues el panorama coreográfico en los principios del siglo de las luces es una prolongación del siglo anterior. La posición más o menos preminente de la danza en la Corte es producto de los gustos personales de los monarcas, o mejor dicho, de las monarcas, ya que tanto Isabel de Farnesio como Bárbara de Braganza influyeron decisivamente en el rumbo de las actividades educativas y lúdicas de la corte de Madrid. Sobre la corte barcelonesa de Carlos de Austria hasta su ascensión al trono imperial en Viena, que acaecería en 1711 (Alier, R., 1990) y supuso el abandono político y militar del territorio español, carecemos por el momento de información suficiente, pero sí es posible suponer que, dadas la proximidad con Francia y las estrechas relaciones con Italia, también la danza académica había tenido su entrada. El recorrido evolutivo de ambos dos tipos de danza prosiguió fluidamente.

Como antes indicábamos, Isabel de Farnesio tuvo influencia decisiva sobre las actividades coréuticas familiares, y por lo tanto en la implantación de la danza dentro de las costumbres cortesanas, hecho que resultará decisivo para la historia del ballet y de la danza social en Nápoles y Madrid como veremos más adelante. En la corte de Madrid encontramos a Gaudreau/Godro según la grafía castellanizada- como maestro de danzar en la corte (Subirá, J., 1971)²

Carecemos de noticias exactas sobre la afición a la danza de Luis I, y durante el reinado de Fernando VI la danza en el teatro de los reales sitios queda reducida al mínimo. Apenas tenemos noticias de bailarines. Mientras tanto, la danza social continuaría su camino por

2 Gaudreau es el autor gráfico de la recopilación de piezas tanto de danza social como de danza teatral publicado en París en 1712 con el título *Nouveau Recueil de Danse de Bal et celle de Ballet... De la composition de Mr. Pecour*, París, 1712.

otros derroteros, como podremos apreciar por la edición coreutica de esos años.

La llegada de Carlos III, cuya pasión era la Danza (Croce, B. 1891)³, en 1759 al trono, supone un relanzamiento de la actividad coreográfica que -como hemos indicado antes- había quedado bastante amortiguada, durante el periodo hegemónico de Farinelli. Carlos III, que había tenido una intensa formación y actividad coreútica, que había impulsado de forma definitiva el ballet durante su periodo de estancia reinante en Nápoles (Cantone, G. / Greco, F.C. Ed. 1987), continuó su actividad protectora de este género. Su sucesor, Carlos IV, formado coreuticamente en Nápoles por el veneciano Gaetano Grossatesta⁴ continuó y si cabe amplió la actividad.

Título	Sig. R-4203	Sig. R-7862	Sig. R-14607	SSig. R-14620	Sig. R-14631	Sig. R-14649	Sig. R-14659	Sig. VE/340/47
Arte de Danzar (en lomo)	SI	SI	NO	NO	Contra. y Min.	NO	NO	Sin lomo ni pastas
Arte de Danzar a la Francesa, adornado con quarenta y tantas laminas (1-40)	Cuad. 1º	Cuad. 1º	Cuad. 1º	Cuad. 1º	-	Cuad. 1º (con 60 laminas finas)	Cuad. 1º	-
Explicacion y demostracion de los bayles que mas se usan en las Cortes de Europa (60 laminas)	-	-	-	-	-	Cuad. 2º	-	-
El Noble Arte de Danzar a la Francesa, y Española, adornado con, LX laminas finas (1-60)	Cuad. 5º	Cuad. 2º	Cuad. 2º	Cuad. 2º	-	-	-	-
Quadernillo curioso de veinte Contradanzas Nuevas (pag. 1-18)	Cuad. 3º	Cuad. 3º	Cuad. 3º	Cuad. 3º	-	Cuad. 3º	-	-
Breve Tratado de los passos del danzar a la Española	Cuad. 2º	Cuad. 4º	4º	-	-	Cuad. 4º	-	-
Explicacion de la Chorografía (en realidad es un resumen de tan solo las 19 últimas laminas de "El Noble Arte...")	-	-	-	-	-	-	Cuad. 2º	-
Breve Explicación de diferentes Danzas y Contradanzas, demostradas con media chorographia (En realidad es un resumen de "El Noble Arte de Danzar a la Francesa, y española, Pags 8- 15)	Cuad. 4º	-	-	-	Cuad. 1º	-	-	Cuad. 1º
10 Laminas: 25-26, 27-28 (Feuillet), 11-12, 9-10, 13-14 (De la Cuisse), de "El Noble Arte de Danzar a la Francesa y Española)	-	-	-	-	-	-	-	Cuad. 2º

Tabla 40 - Comparación de los ejemplares de Pablo Minguet custodiados en la BNE

-
- 3 Croce, 1891, p.343: "La passione di Carlo III era il Ballo. Sono frequenti gli ordini, coi quali avverte la sua andata a teatro, e dispone per avere un sol atto, ma almeno due balli"
- 4 En numerosos libretos de ópera custodiados tanto en el Conservatorio de Musica San Pietro a Majella de Nápoles como en la BNE, se puede leer "Gaetano Grossatesta, maestro di ballo delle serenissime infante e infanti". Cfr. el magnífico artículo sobre éste coreautor y empresario (Giordano, 2000)

Un libro de medicina que habla de Danza

Si durante el Siglo XVI Mercuriale se había ocupado de la danza profesional y social en su *De Arte Gimnastica* (Mercuriale, G., 1587) , ahora le tocaba el turno a Francisco Xavier Cid, pero de una manera más directa. *Tarantismo observado en España : con que se prueba el de la Pulla dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso, y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de esta, y su aplicación como remedio á varias enfermedades* (Cid, F. X., 1787)

En él inserta la partitura de una tarantela, y hace somera descripción de la base del baile, con otros de parecida factura.

La impresión de libretos de Ballet durante el Siglo XVIII

La aparición y prolífica edición de libretos de Ballet se debe al coreautor y empresario Domingo Rossi, que a partir de 1786 dirige el Teatro de los Caños en Madrid, y comienza a separar los libretos de Ballet de los de Ópera. Producto de una estrategia de supervivencia económica, Rossi iba cambiando los ballets en función de la taquilla obtenida ⁵. Ello, junto con el olfato comercial de Rossi (los libretos de Ballet constituyeron no solo un elemento práctico, sino también una especie de “souvenir” demostrativo de la asistencia al -en aquella época- primer teatro de opera del Reino, y por lo tanto se convirtió en un signo de distinción social. Ante la duda sobre si había sobrevivido el total o únicamente una parte del corpus de estos libretos, hemos procedido a vaciar la cartelera del Diario de Madrid, ya que afortunadamente la venta de dichos libretos quedaba anunciada. Entre los años 1786 y 1799, la supervivencia ha sido del 100%. Prácticamente todos ellos se encuentran en la Sala Cervantes de la BNE.

5 Los datos de recaudación de los teatros madrileños eran puntualmente insertos en el Diario de Madrid, al día siguiente de la función. Hemos observado esta relación en el vaciado de prensa de los años 1786 hasta 1799, efectuado para poder determinar el índice de supervivencia de los libretos de Ballet.

Edición de textos satíricos

Los textos satíricos constituyeron una moda durante el siglo XVIII, y la danza social estuvo en el punto de mira de los autores. Títulos como *Libro de moda o Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas, y Madamitas de Nuevo Cuño* (Fernández de Rojas, 1795), *Crotaología o ciencia de las Castañuelas* (Fernández de Rojas, 1792) o *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa* (Don Preciso, pseud. De Iza Zamacola, J.A., 1796) ofrecen una imagen bastante precisa de cual era el público al que iban dirigidos.

Manuales de contradanzas y danza social

La danza y el baile constituyeron dos temas gracias a los cuales un impresor como Minguet pudo establecer y mantener una imprenta muy cerca de la Plaza Mayor (Ruiz Mayordomo, 1993), y en las Gradas de San Felipe se podían comprar tanto manuales prácticos para aprender a bailar las contradanzas, como partituras que oportunamente se anunciaban en el Diario de Madrid (Acker, Y., 1993).

El siglo XVIII es el siglo de la eclosión de los bailes sociales, con la contradanza a la cabeza. Género sencillo de ejecutar, con poca variedad de unidades articulares, ofertor de la posibilidad de relacionarse socialmente sobre todo en los bailes de carnaval, y además imagen y metáfora de la pertenencia a una élite social (Gualandri, C, 1991 : 131) los editores e impresores encontraron en ellas una auténtica mina. Valencia, Barcelona y Madrid compitieron por imprimir aquellas que se bailarían durante los carnavales, con lo cual ha llegado hasta nosotros un corpus coreográfico amplio, variado y de primer orden⁶ que espera ser utilizado en algún momento por coreautores y docentes coréuticos.

La recepción de este género que llegaba desde Inglaterra y Francia debió de resultar relativamente sencilla. Existía un preconocimiento en el horizonte de expectativas desde hacía más de un siglo en lo referente a desplazamientos coréuticos geométricos colectivos,

6 El Corpus coreográfico tanto manuscrito como impreso, junto con el protocolo y reglamento de los bailes de carnaval merecería un tratamiento muy específico, ya que en su conjunto ofrece la panorámica espacial del ideario sobre las relaciones sociales y su regulación durante el periodo ilustrado.

de los que poseemos sobradas fuentes en los las didascalias de manuscritos de teatro breve del Siglo XVII (Ruiz Mayordomo, M.J. /Valcárcel Rivera, C., 1992) y que por otra parte tampoco eran nuevos para los espectadores, porque muchas de esas mismas figuras habían sido profusamente utilizadas en los ballettos cortesanos del siglo XVI (Caroso, M.F., 1581) y principios del XVII (Negri, C.,1600).

La iniciativa de organizar fiestas de baile durante los carnavales había comenzado en Nápoles bajo el reinado de un joven Carlos de Borbón, gran aficionado a las fiestas de baile en máscara ⁷. Los empresarios teatrales vieron en ello una manera de compensar el déficit económico de los teatros de ópera⁸ y la iniciativa tuvo tanto éxito que continuó hasta prácticamente el siglo XX.

Pero tanto Minguet como Ferriol incluyen obras del repertorio francés para pareja en notación coreográfica. Minguet en sistema Beauchamps-Feuillet y Ferriol en sistema Rameau⁹. Este hecho no tendría sentido si dicha notación careciese de utilidad. Obviamente el público general no es el destinatario de estas obras, pero sí lo es el colectivo de maestros de danzar: la danza tenía lugar y función en la educación de la nobleza y de la burguesía acomodada. Mientras la alta nobleza podía permitirse un maestro de danzar en la nómina de sus empleados, como es el caso de la casa Osuna-Benanvente (Fernández Cortés, P., 2005), las instituciones educativas con forma de reales colegios, reales seminarios etc. En dichas instituciones los educandos recibían clases de baile español y francés. Es sintomático que

7 Como ejemplo, en las fiestas organizadas en 1737 para celebrar la inauguración del Teatro San Carlo de Nápoles, se celebró una serie bailes de máscaras, a cual más fastuosa. El rey, a la sazón con 17 años, cada día iba ataviado de manera diferente, y el atuendo que más llamó la atención fue el de rey africano Traducimos casi literalmente: “estaba casi como desnudo de color moreno, y figuraba tal encarnadura una finísima piel de gamuza (que era maravillarse de como estaba de bien estirada y asentada) y del mismo color también el rostro, o sea la máscara; debajo del perctoral pendía un traje de gasa ricamente adornado de oro y bordado con perlas, y terminaba con un bello trenzado de plumas azules y blancas, tenia como una bandolera a juego como acompañamiento de tal indumentaria, llevaba como manto una bellísima piel de tigre, que hacía juego muy bien con el traje. En la cabeza llevaba un turbante de gasa adornado de perlas y de diamantes que formaban una especie de corona “ (Tifone, R., 1912)

8 Así se desprende de las cuentas del Teatro San Carlo, custodiadas en el Archivio de Stato de Nápoles, sección mayordomía mayor.

9 Aunque ambos sistemas tienen muchas similitudes, su difusión fue bastante dispar. Resultaría prolijo enumerar todas las causas de esta disparidad, pero, en resumen, se podría afirmar que mientras el primero estaba destinado a expandirse entre las diferentes clases sociales y profesionales, el segundo estaba destinado a un círculo muy restringido y posiblemente relacionado directamente con la monarquía y la alta nobleza.

los tres bailes insertos en los libritos de Minguet, además de los minuetos y paspiés de rigor, se incluyan La Bretaña, y El Amable, piezas que también eran estudiadas -por ejemplo- en el Real Seminario Patriótico de Vergara (Bagüés, J., 1991 : II, 369)

Como complemento se imprimieron y editaron, además de las recopilaciones coreográfico-musicales, numerosas partituras para distintos tipos de agrupación musical (APÉNDICE I),

Aproximaciones

Durante este siglo hemos localizado únicamente títulos con aproximaciones específica y transversal. La aproximación específica supone el 80,64% del total, mientras que la aproximación transversal supone el 19,36% restante.

Década	Aproximación Específica	Aproximación Transversal	Aproximación Periférica	Total
18 - 00	0	0	0	0
18 - 01	0	0	0	0
18 - 02	0	0	0	0
18 - 03	2	0	0	2
18 - 04	2	0	0	2
18 - 05	5	0	0	5
18 - 06	5	0	0	5
18 - 07	4	1	0	5
18 - 08	9	2	0	11
18 - 09	48	15	0	63
TOTAL	75	18	0	93

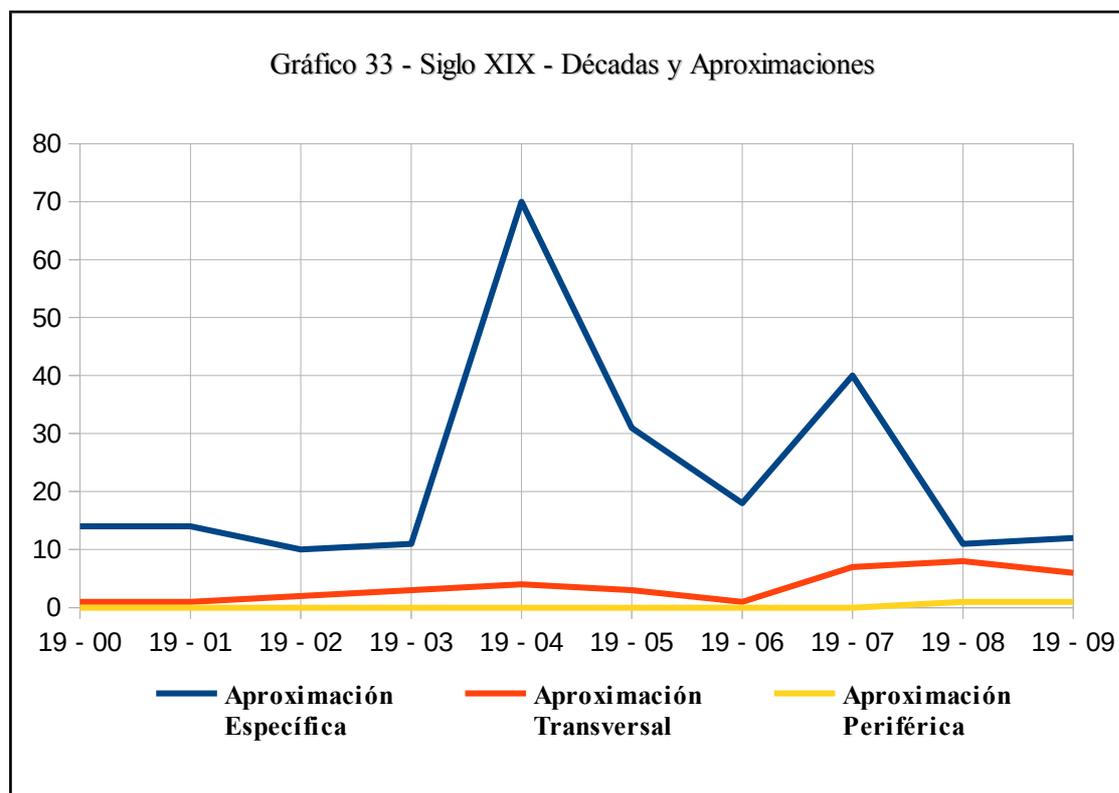
Tabla 41 – Décadas y aproximaciones – Siglo XVIII

Desde las recopilaciones coreográficas especialmente editadas para ser utilizadas en esos bailes de carnaval durante los años 60, hasta los manuales en los que se ofrecía la posibilidad de aprender a bailar sin necesidad de maestro, como es el caso del impresor de láminas y estampas Pablo Minguet e Yrol, inventor asimismo de los manuales “personalizados”.

Minguet e Yrol, verdadero emprendedor de la industria estamptoria, aprovechó esta eclosión al máximo. Es dudoso que fuera él mismo quien efectuara la notación de las piezas incluidas en su producción.

3.2.3.- SIGLO XIX

Aproximaciones



En la segunda década, coincidiendo con el principio del reinado de Isabel II, la producción editorial de danza aumenta considerablemente, sobre todo en su aproximación transversal. La llegada del repertorio romántico junto con sus principales intérpretes suscitó la curiosidad y la pasión del público tanto en Madrid como en Barcelona y Valencia (Ruiz Mayordomo, M.J.,1999). Figuras como Guy-Stephan y Sofía Fuoco, acompañadas por la saga Petipa, generalmente bajo la protección del Marqués de Salamanca, a la sazón propietario del Teatro Circo en Madrid, supuso un impulso considerable tanto para la edición de libretos como para la edición musical asociada a las piezas musicales con mayor repercusión, como fueron galops y mazurkas, que además podían ser trasplantadas a los salones¹⁰.

¹⁰ Durante esos años encontramos un número a tener en cuenta de anuncios de partituras para piano con las

Década	Aproximación Específica	Aproximación Transversal	Aproximación Periférica	Total
19 - 00	14	1	0	15
19 - 01	14	1	0	15
19 - 02	10	2	0	12
19 - 03	11	3	0	14
19 - 04	70	4	0	74
19 - 05	31	3	0	34
19 - 06	18	1	0	19
19 - 07	40	7	0	47
19 - 08	11	8	1	20
19 - 09	12	6	1	19
TOTAL	231	36	2	269

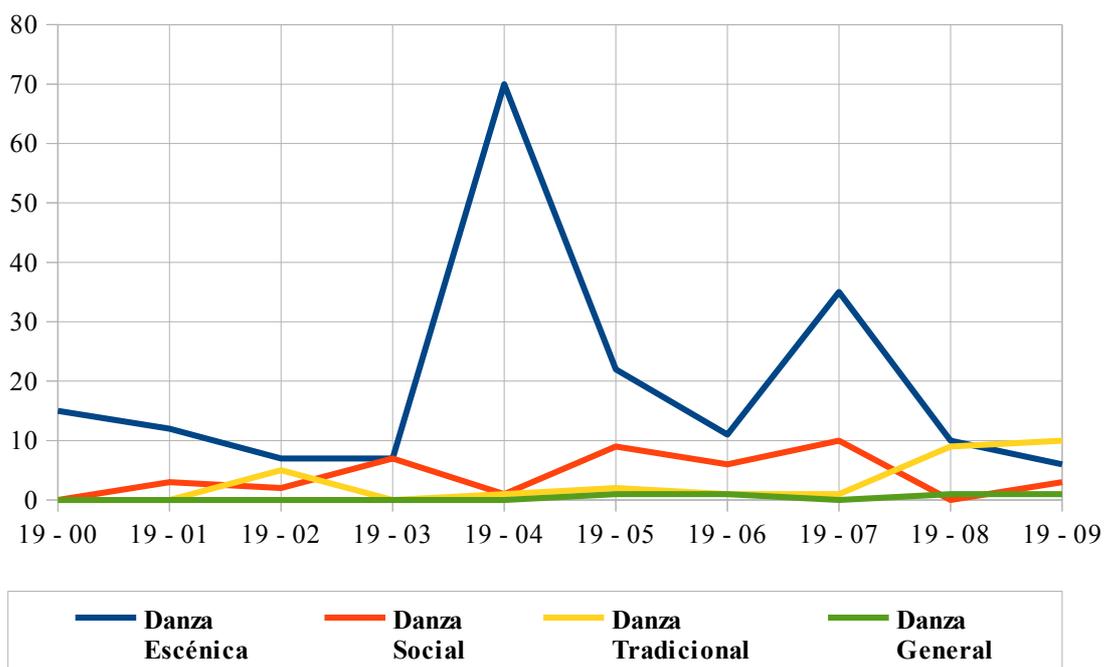
Tabla 42 – Décadas y aproximaciones – Siglo XIX

Evolución de la edición en el Siglo XIX, por tipo de danza (Materia 1)

Durante todo el siglo, la Danza escénica goza de la mayor proporción en la edición. Durante la década de los años 40 la impresión de los libretos de ballet supone casi el 100%, para ir descendiendo paulatinamente . La danza social va poco a poco dejando su lugar a la Danza Tradicional, que durante las últimas décadas comienza a decantarse como el tipo de danza con más ejemplares editados.

fuentes musicales convenientemente arregladas. Su uso podría haber sido asimismo como soporte para las clases de ballet, ya que para los ejercicios en el centro suelen utilizarse este tipo de soportes musicales en notación para piano aún hoy día.

Gráfico 34 - Siglo XIX: Distribución por tipos de Danza y décadas



Años 20:

La Danza Social queda impresa desde dos aproximaciones, directa (Cairón, A., 1820), y transversal dentro de los impresos sobre protocolo social como es el caso de *El hombre fino al gusto del día* (1829), acompañados por algún título dentro del apartado que podríamos denominar “controversias” como por ejemplo *Cuatro palabras sobre el baile* (Nyssen J. J., 1922).

Años 30.

Comienza la era de los rigodones , *Escuela de Rigodones y nuevo Gavotín* (Perales, 1837), - Valencia o *Arte de danzar ó Reglas e instrucciones para los aficionados a bailar las contradanzas francesas ó rigodones* (Biosca, 1832) – Barcelona, *Rigodones en Francés y Español* (Font, 1830) – Barcelona . Toda la edición fuera del centro, ninguno de ellos está editado en Madrid.

Años 40

Como ya hemos apuntado, espectacular subida de la aproximación directa. Libretos de Ballet. Sube al trono Isabel II y el Marqués de Salamanca arrienda el Teatro Circo. Los tres teatros de Madrid compiten por el público¹¹.

El siglo XIX se transforma en el siglo dorado de los intérpretes coreográficos en Madrid, y posiblemente las ciudades más importantes tienen un tratamiento similar dentro de su producción teatral.

Años 50

Comienzan la generalización de los manuales de urbanidad: *Nuevo manual de urbanidad, cortesía, decoro y etiqueta, o el hombre fino* (Anon 1850) que incluyen un capítulo dedicado a los bailes de Máscara, y aparecen las primeras ediciones de los métodos para bailar sardanas (Pardás y Junquer).

En 1854 aparecen los *Discursos histórico-arqueológicos: sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español* (Castellanos de Losada, B.S., 1854).

Años 60

Proliferan los rigodones denominados “Lanceros”, comienzan a ponerse de moda otros bailes (los zuavos, los bomberos catalanes) y también se levantan voces sobre los “peligros” que hay en los bailes, por supuesto, escritos por eclesiásticos. Aparece el *diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música* (Parada y Barreto, J., 1868) y la danza ocupa un capítulo, claro que en el entorno de la ópera (Madrid). Saber bailar era de “buen tono”. A la reina le gustaba bailar.

11 Por poner un ejemplo de la competencia por el favor del público a través de la danza, los tres principales teatros de Madrid (Príncipe, Cruz y Circo) ofrecían entre 1 y 2 funciones con danza cada uno. Simplificando y haciendo una media aproximada a partir de la información obtenida en el Diario de Madrid, el público podía contemplar unas 900 piezas coreográficas anuales entre los bailes “nacionales” y los “extranjeros”.

Años 70

Más rigodones y más manuales de urbanidad además controversias *Una palabra sobre el baile dirigida a los padres y madres de familia y a sus hijos* (Nyssen, J., 1878) que será nuevamente editado con otro título en la segunda década del siglo siguiente.

Dentro de la aproximación transversal podemos destacar *Las castañuelas* (Asenjo Barbieri, F., 1878 y 1879), *Crónica de la opera italiana e Madrid* (Carmena y Millan, 1878), *Cantos Españoles* (Ocon y Rivas, E., 1874). En el apartado de Danza Tradicional, *Los Vascongados* (Rodríguez-Ferrer, M, 1873), con prólogo de Cánovas del Castillo.

Años 80

Comienzan a editarse los “aires populares españoles”, ¹² *Flores de España*, (Hernández, I, 1878). Continúan las ediciones de *Cantos Españoles* (Ocón y Rivas, E., 1888). Estamos en la época del nacionalismo romántico. Se editan soportes musicales de coreografías de Baile Bolero cuyas músicas originales eran de Oudrid, Sors, Manuel García, José León, etc., en Madrid y en Málaga.

Aparecen más manuales prácticos sobre Sardana. Ampurdanesa y Selvatana con autores como Gregori y Gres. Había comenzado el interés por la cultura popular (Folklore), “cantos y bailes tradicionales”. Colecciones de Inzenga....

En 1886 aparece la primera edición en la que se aborda transversalmente la Danza desde una nueva perspectiva: la *Historia de las ideas estéticas en España* (3ª Ed.) de Marcelino Menendez y Pelayo. El capítulo se titula “La Danza entre las artes secundarias (Danza, pantomima, declamación, etc.,)”.

Años 90

Se amplía la edición de sardanas. Comienza el interés editorial por las costumbres “populares” como por ejemplo *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca* (Noguera, 1893)

12 Aire era equivalente a música para Danza desde finales del siglo XVII en España.

Comienza la edición de libros sobre urbanidad y la danza queda encuadrada entre las diversiones: *Diversiones de sociedad : que comprende la descripción de todos los bailes de cuadro, los juegos de prendas y sentencias que deben dictarse y además los juegos de manos más bonitos, sin necesidad de tener ningún aparato* (G. V. y F., 1892) y por primera vez aparece el Termino “Bailes de Salón”. *Reglas para los bailes de salón* (Lagus, [1897]).

Este tipo de ediciones iba dirigido, obviamente, para la clase burguesa emergente, ya que la clase aristocrática lo aprendía y utilizaba cotidianamente desde la infancia.

Unicamente 2 libretos de Ballet: *Messalina* (Cossa, P., 1890), y *Rodope* (Grassi, 1891), ambos editados en Barcelona.

La Danza queda encuadrada en los libros sobre historia del Teatro con la 1ª Edición de las *Noticias referentes á los Anales del Teatro en Sevilla : desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, (Sanchez-Arjona, J., 1898) que contiene noticias sobre las compañías españolas que estuvieron en París (1634 - 1674), con bailarines. También facilita listas de compañías en las que se indica la función de bailarín, y datos sobre las danzas en las procesiones del Corpus.

Una década de novedades, ya que también comienzan las publicaciones andalucistas: *El pueblo andaluz : Sus tipos, sus costumbres, sus cantares, Dedicado un apartado al baile "El Vito"* (Gutierrez de Alba, J.M., / Martin y Santiago, J. (Ed.), 1890). El interés por las actividades físicas incluye la Danza, como ocurre en el *Tratado racional de Gimnástica y de los Ejercicios y Juegos Corporales* (García Fraguas, J.E. 1894): En el primer tomo, apartado sobre la historia de la danza en la antigüedad. En el segundo, descripción coreográfica de danzas sociales (rigodón, schotisk, polka, mazurca) y de bailes sociales tradicionales (jota, seguidillas, zortzico).

La edición de manuales de urbanidad tuvo continuidad, esta vez referidos a los bailes de salón: *Reglas para los bailes de salón*, 1ª versión castellana de la 13ª edición francesa, de Lagus, allá por 1897. Descripción coreográfica de los principales bailes de salón del siglo XIX. Incluye diagramas con el desplazamiento de los pies. La época de los rigidones había fenecido, para dar comienzo el reinado del Vals....

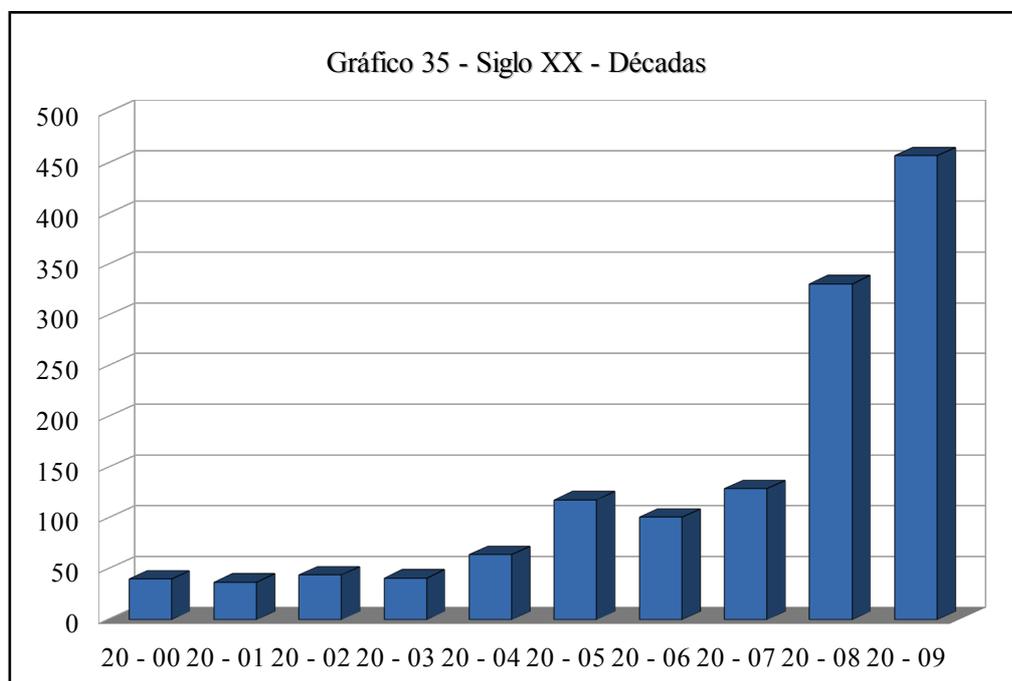
Década	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
19 - 00	15	0	0	0	15
19 - 01	12	3	0	0	15
19 - 02	7	2	5	0	14
19 - 03	7	7	0	0	14
19 - 04	70	1	1	0	72
19 - 05	22	9	2	1	34
19 - 06	11	6	1	1	19
19 - 07	35	10	1	0	46
19 - 08	10	0	9	1	20
19 - 09	6	3	10	1	20
TOTAL	195	41	28	4	269

T

Tabla 43 – Décadas y aproximaciones – Siglo XIX

3.2.4.- EL SIGLO XX

Evolución de la producción. Líneas generales



Para el análisis de la producción editorial, hemos tenido en cuenta las aproximaciones específica y transversa, juntas y separadamente, discriminando por tipos de danza. Agrupación temporal por décadas.

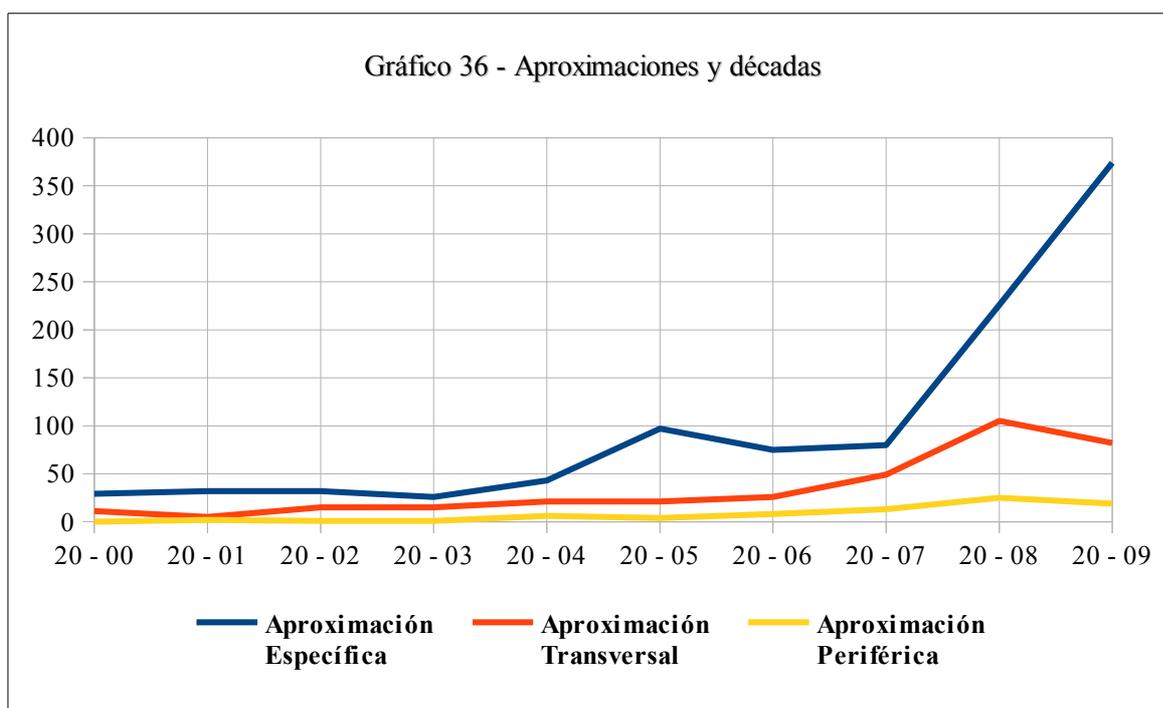
Siglo - Década	20 - 00	20 - 01	20 - 02	20 - 03	20 - 04	20 - 05	20 - 06	20 - 07	20 - 08	20 - 09
Volum.	40	37	44	41	64	118	101	129	331	457

Tabla 44 – Volúmenes y décadas

La edición de danza -en líneas generales- ha evolucionado junto con la economía y el progreso tecnológico que abarata la edición., como puede apreciarse muy especialmente en las dos últimas décadas. En este aspecto no encontramos ningún acaecer relevante

Evolución de la producción. Analítica por aproximaciones

Como dato complementario incluimos esta vez la aproximación periférica, ya que puede comenzar a proporcionar una aproximación al interés por la danza que desde otras áreas del conocimiento.



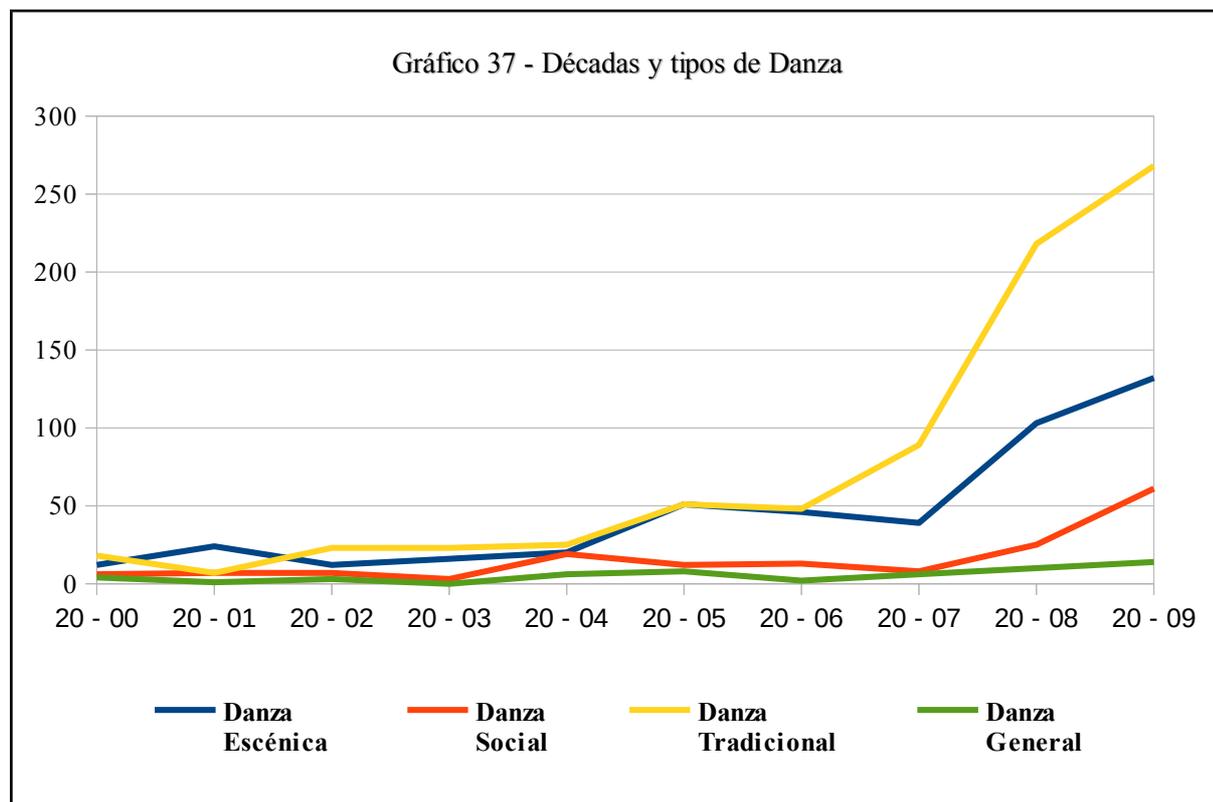
Mientras la aproximación específica fue en aumento, sobre todo a partir de los años 40, la aproximación transversal quedó estancada durante esa década y la anterior, para ir en progresivo descenso en comparación con la aproximación transversal. El interés editorial específico fue transformándose hacia una especialización o especificidad de más de un 1000% desde la primera década hasta la última.

Década	Aproximación Específica	Aproximación Transversal	Aproximación Periférica	Total
20 - 00	29	11	0	40
20 - 01	32	5	2	39
20 - 02	32	15	1	45
20 - 03	26	15	1	42
20 - 04	43	21	6	70
20 - 05	97	21	4	122
20 - 06	75	26	8	109
20 - 07	80	49	13	142
20 - 08	226	105	25	356
20 - 09	374	82	19	475
TOTAL	1014	350	79	1440

Tabla 45 - Aproximaciones y décadas

Análisis por tipos de danza

Un segundo análisis por tipos de danza para determinar las preferencias en la edición, en él quedan encuadradas las tres aproximaciones, ya que la aproximación periférica supone un porcentaje mínimo que no incide en los ratios totales.



Aquí es dónde comienzan a diferenciarse tendencias que evolucionan de modo diferente. La danza escénica y la danza tradicional confluyen a mitad de siglo, para seguir después caminos diferentes: la primera descende y la segunda aumenta hasta llegar justo al doble de producción al final del siglo. Analizaremos las posibles causas más adelante.

Década	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
20 - 00	12	6	18	4	40
20 - 01	24	7	7	1	39
20 - 02	12	7	23	3	45
20 - 03	16	3	23	0	42
20 - 04	20	19	25	6	70
20 - 05	51	12	51	8	122
20 - 06	46	13	48	2	109
20 - 07	39	8	89	6	142
20 - 08	103	25	218	10	356
20 - 09	132	61	268	14	475
TOTAL	455	161	770	54	1440
L					

Tabla 46 - Tipos de Danza y Décadas

3.2.4.1.- PRODUCCIÓN EDITORIAL HASTA EL FINAL DEL PERIODO REPUBLICANO

Década 1ª

Comienza el interés por las danzas de la muerte. El sardanismo toma auge, 9 títulos de los 27 (un 33%) - surge la editorial y Tipografía "L'avenç", que comienza a editar recopilaciones coreo-musicales de piezas tradicionales, como *Balls Antics del Pallars* (Bosch, 1907, o *El Ball de les Gitanes en el Vallès* (Maspons, I / Camarasa, J. / Masó I./ Goula, J., 1907, y *Ballets populars catalans* (Pallars / anón., 1908). Es el momento de la *Renaixença catalana*.

Continúan editándose fuentes para piano de danzas nacionales. Coincide con todo el nacionalismo (*Cantos de mi patria*, Manela, E.M., 1902 – Sociedad de Autores Españoles), y más ediciones de los títulos de García Navas y Sanchez Arista (Barcelona, 1904 Ed. Vidal Llimona y Boceta).

Es el momento de los libros de Cotarelo y Mori, de las diversiones de sociedad, de la llegada de los Ballets Rusos a Barcelona y Madrid, de la guerra del 14 con la neutralidad española.

Prosigue el interés por las tradiciones, aparecen más colecciones (esta vez los hermanos Romero entran en liza), el tango argentino irrumpe junto con otros bailes americanos: Danzas Modernas : Tango argentino, Machicha brasileña, One step (Stell y Pellicer, pseud. 1915), Y hacen su aparición los títulos sobre intimidades de las artistas: La Argentiita y Pastora Imperio. Ambos salidos de la pluma de López Moya. Comienzan a perfilarse formas coreo-musicales asociadas con el naciente baile flamenco transformadas en músicas de salón para guitarra (difícilmente documentación para los guitarristas flamencos, que no sabían leer ni escribir música: Marianas, Farruca, verdaderas Guajiras cubanas.... De los hermanos Romero, impresas por Ildefonso Alier. En la “Colección española de cantos y baile. Arreglados para la guitarra por Dr. Severino Garcia Fortea.¹³

Años 20

Continuación de la década anterior. La competencia en la edición de música para danza española debía de ser bastante dura, cuando García Navas coloca una apostilla en el título. Colección de bailes españoles arreglados para piano (tal como se bailan) (García Navas, 1920) con dos ediciones, en la Unión Musical Española y en Fuentes y Asenjo Editores, ambas radicadas en Madrid.

Aureli Campany saca a la luz *La Dansa popular com a element de cultura por a l'actor català* (Campmany, A., 1923) en la Escuela Catalana de Arte Dramático (Actual Institut del Teatre),

Azkue, con el *Cancionero popular Vasco*, en 1922, editado en A. Boileau & Bernasconi (una de las editoriales musicales más prestigiosas no solo de Cataluña sino de España), e

13 Aunque a primera vista debieran de haber sido excluidas de esta catalogación, el hecho de encontrarse en una colección muy similar a las que incluyen bailes de repertorio bolero y nacional, junto con el hecho de ser las primeras fuentes musicales cultas que han podido localizarse, muy próximas en el tiempo a las composiciones de Julian Arcas (músico residente en París y colaborador de José Otero o de Francisco Miralles, con quien mantuvo estrecha correspondencia (Rodríguez Llorens, 2015 : 132-34). De hecho, en una de sus postales, Otero menciona el Garrotín aunque algo despectivamente.

incluso se publica la conferencia que José Subirá ofrece en el Ateneo de Madrid bajo el título *El Paisaje, las canciones y las danzas de Cataluña* (1921).

Es la década en la que publican Olazarán de Estella ¹⁴, en que comienzan a plantearse aproximaciones intelectuales a la Danza, como es el caso de Roberto Gache, con *Baile Filosofía*, que edita Espasa Calpe en Madrid, en 1928. Estamos en los albores de la II República y todo un torbellino de ideas innovadoras hace su aparición. Como contraposición, también comienzan las nuevas controversias (que aparecen sistemáticamente cada siglo) dentro del entorno eclesiástico.

Barquero traduce del francés un volumen de 62 páginas con el título *Los católicos y los bailes modernos*, obra de F.A. Vuillermet (Barcelona: Eugenio Subirana, 1927) cuyo original todavía no hemos localizado. Justamente en respuesta al auge del nuevo repertorio de bailes que después se denominarían “agarrados”, volumen, como tantos otros, dedicado especialmente a las mujeres. Y es que en aquel momento las mujeres empezaban -digámoslo así- a despertar: *¿Quiere Vd. bailar en ocho días? : Charlestón, tango, blues, fox.trot, wals* (Lenoir, B. / Leville, G, 1920) editado en Madrid, en la Biblioteca enciclopédica femenina despeja las dudas que pudieran surgir al respecto.

Si los manuales de urbanidad están destinados a formar al “hombre fino, al gusto del día”, los manuales coreográficos están destinados a formar una generación de mujeres que saben manejar su corporeidad coreográfica. También es el momento en que comienza una edición femenina de autor coreútica. Lucrecia Esmeralda toma el testigo de Minguet y vuelve a la carga con un *método práctico para aprender a bailar sin necesidad de maestro* en la Barcelona de 1920¹⁵ y de pronto resurgen de la memoria los festejos conventuales catalanes del siglo XVI¹⁶ de la mano de Marcos Jesús Beltrán, que coloca en el mercado *Una Coreografía olvidada : Baile de máscaras en un convento de monjas : fiesta de romería en*

14 *El Baile de la Era*, (Olazarán, [1929]), en Pamplona: Arilla y C^a.

15 *El Arte de la Danza:.. Método práctico par aprender a bailar sin necesidad de maestro* (Esmeralda, L., 1920).

16 En el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona se pueden encontrar numerosos libretos manuscritos de obras de teatro y festejos celebrados para la toma de hábitos femeninos. Sería prolijo comenzar a enumerarlos, pero constituirían una interesantísima línea de investigación de género.

Pedralbes en tiempo de Felipe V (Bertrán, M.J, 1929).

Uno de los más prestigiosos compositores de la modernidad, Jesús Bal y Gay también se interesa por la danza y edita en Lugo *Hacia el Ballet Gallego* (Bal y Gay, J., 1924). Aunque aún faltan algunos años para la aparición del Ballet Gallego Rey de Viana, cuya bibliografía abordaremos en su momento.

1929 también es el año en que ve la luz la primera edición española de lo que será hasta hoy día el número 1 indiscutible en la edición de biografías sobre mujeres y Danza: la autobiografía de Isadora Duncan.¹⁷

Una década de frontera editorial coréutica, pero también una década de frontera política y cultural. La edición de Danza no hace sino reflejar la situación social y las ideas estéticas a través de la Danza: Terpsícore, espejo de la sociedad.

Años 30. La edición de Danza durante la II República

Hemos abarcado toda la década para poder discriminar cual fue la producción editorial, ya que oficialmente, hasta la toma militar total, y al menos oficialmente, el régimen político en España era la república.

Año	Aproximación Específica	Aproximación Transversal	Aproximación Periférica	Total
1930	6	2	0	8
1931	2	5	0	7
1932	1	0	0	1
1933	3	0	0	3
1934	2	2	1	5
1935	1	4	0	5
1936	3	1	0	4
1937	1	0	0	1
1938	3	0	0	3
1939	0	0	0	0

Tabla 47 – Tipos de Danza y años

17 *My Life / Mi Vida*, (Duncan, 1929) Hasta el final del siglo XX tuvo 15 ediciones y un sinfin de impresiones de cada edición, que ha sido materialmente imposible catalogar dada la confusión entre unas y otras.

Haciendo discriminación por lugares de edición, hemos observado que toda la producción editorial se corresponde geográficamente con los territorios de la república (Madrid, Barcelona)

En los primeros años, euforia editorial, que más tarde se va apaciguando. Durante los años de la guerra civil, únicamente las plazas que todavía continúan libres de ocupación militar tienen producción editorial ¹⁸.

Paradójicamente, es el año en el que Max Aub propone a Manuel Azaña la creación de un teatro nacional y escuela de Baile (Aub, M., 1936) en la que se contemplaban la Danza Española, el Ballet Clásico [sic] así como los bailes de salón.

Tomada Valencia, la producción se traslada a Barcelona, como puede apreciarse por la edición de *Danzas Valencianas* (Martínez Torner, E., 1938). Durante el último año, una vez completada la ocupación militar, desaparece la edición de danza.

3.2.4.2.- PRODUCCIÓN EDITORIAL DESDE LA POSGUERRA HASTA FINALES DEL SIGLO

¿Hasta qué punto existió un interés editorial por la Danza? ¿Cuales fueron las editoriales más interesadas o comprometidas? ¿Hubo implicación de las administraciones en dicha edición?

Un primer estudio del reparto general de las responsabilidades editoriales por sectores nos ofrece el barrido panorámico necesario para entender el interés editor de cada uno de ellos.

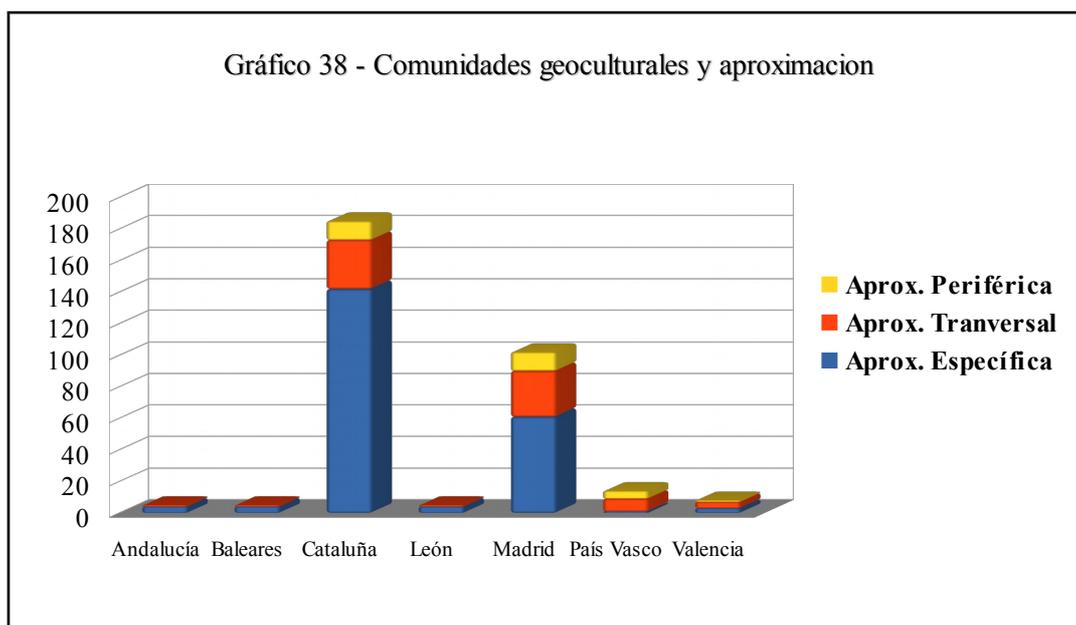
	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total	%
Empresas Editoriales	129	69	86	6	290	21,82
Administración Pública	46	5	166	2	219	15,21
Asociaciones / Fundaciones	13	0	41	2	56	3,89
Bancos y cajas	8	0	25	3	36	2,50
Resto	259	87	451	41	838	58,23
Total	455	161	769	54	1439	

Tabla 48 – Edición y tipos de Danza

18 Para lo que interesa a este trabajo, Madrid y Barcelona.

El grueso de la edición (58,23%) queda asumido por las pequeñas editoriales o las entidades asociativas, como veremos más tarde, las empresas editoriales no llegan a la tercera parte, y las administraciones públicas tan solo editan una sexta parte del total de la edición.

Comunidades geoculturales y tipos de aproximación.

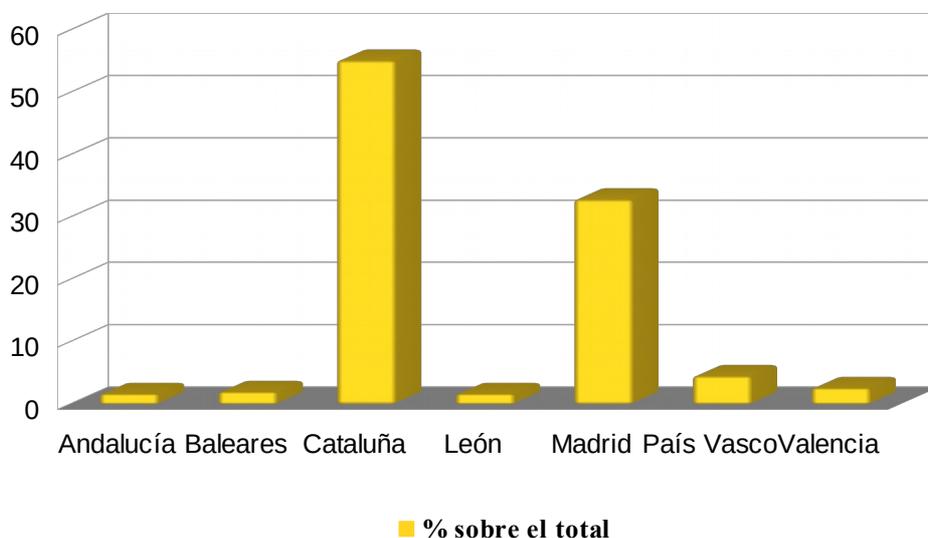


Aún más interesante resulta la comparación porcentual: las grandes o prestigiosas compañías editoriales tan sólo suponen un 16,04% del total de la producción nacional

Comunidad Autónoma	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica	Total
Andalucía	4	1	0	5
Baleares	4	1	0	5
Cataluña	142	31	12	185
León	4	1	0	5
Madrid	61	29	12	102
País Vasco	1	8	5	14
Valencia	3	4	1	8
TOTAL	219	75	30	324

Tabla 49 – Comunidades geoculturales y tipos de aproximación

Gráfico 39 - Porcentajes y comunidades geoculturales



En el apartado correspondiente a la edición en Cataluña durante el siglo XX hemos podido observar, ya a simple vista, la implicación de algunas editoriales principalmente de carácter autóctono ¹⁹, así como de las editoriales radicadas en localidades concretas.

Por lo tanto, consideramos útil y necesario profundizar más en este aspecto de la edición, sus artefactores físicos, a través del acercamiento a las empresas editoriales más activas -en lo que a la Danza se refiere- durante el siglo XX.

Para un análisis de ámbito local, estudiaremos conjuntamente y por separado las aproximaciones específica y transversal, ya que esta última constituye una parte importante de la edición de Danza Tradicional, como veremos más adelante.

Hemos seleccionado para el estudio las 47 empresas que colocaron en el mercado al menos 4

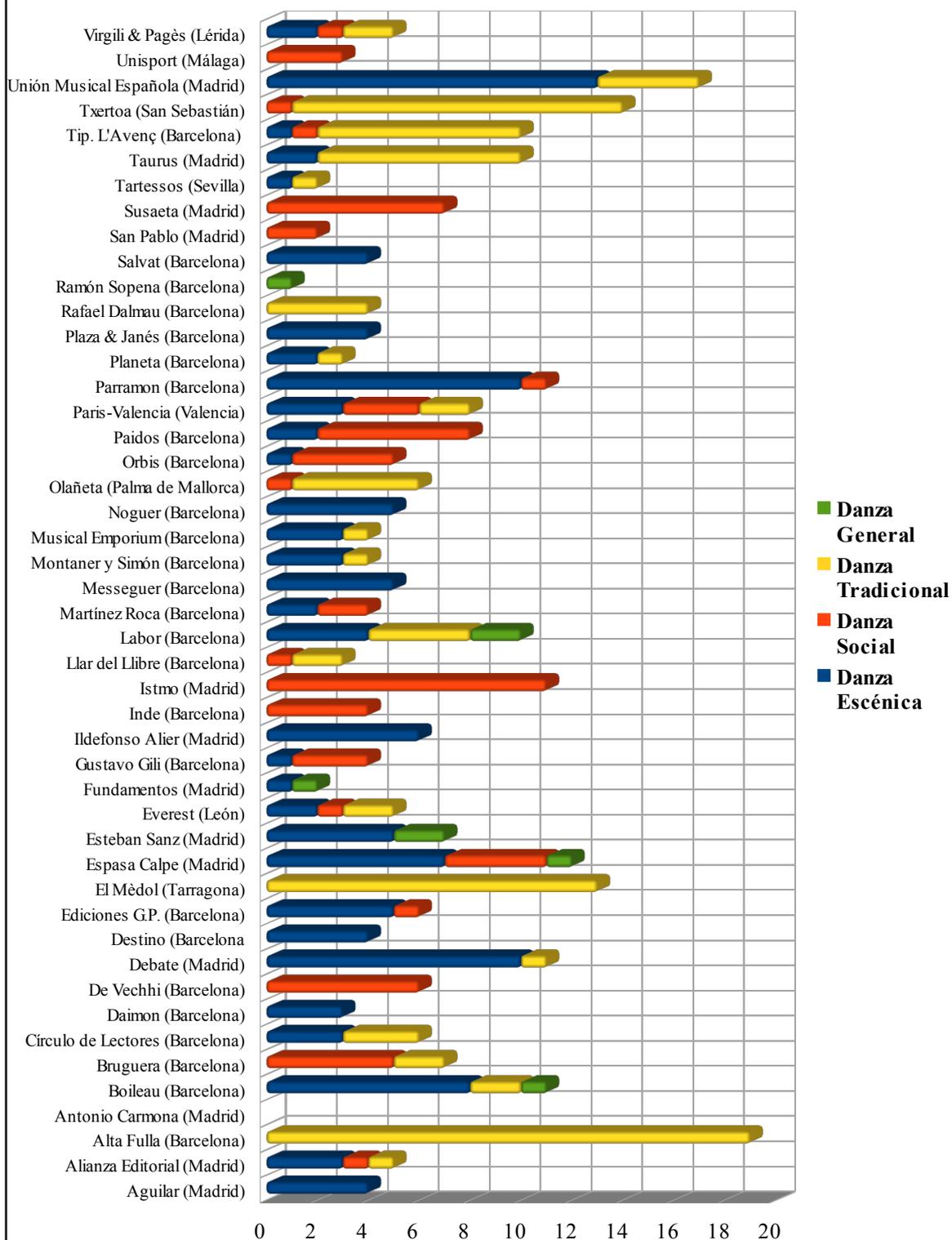
¹⁹ Evitamos deliberadamente los términos “nacionalista”, “regionalista” y similares ya que suelen tener implicaciones polisémicas complicadas que trascienden nuestra intención y propósito de contribuir al enriquecimiento de la totalidad pluricultural.

títulos junto con aquellas de gran volumen editorial general o tradición en la edición sobre artes escénicas y educación, aunque dedicaran a la danza entre 2 (San Pablo, Tartessos, Fundamentos, Ramón Sopena) y 3 títulos (Planeta, Daimon, Llar del Llibre, Unisport).

Comunidad geocultural	% sobre el total
Andalucía	1,59
Baleares	1,91
Cataluña	55,09
León	1,59
Madrid	32,8
País Vasco	4,45
Valencia	2,54
TOTAL	100%

Tabla 50 – Porcentajes y comunidades geoculturales

Gráfico 40 - Distribución Producción por editoriales y tipos de Danza

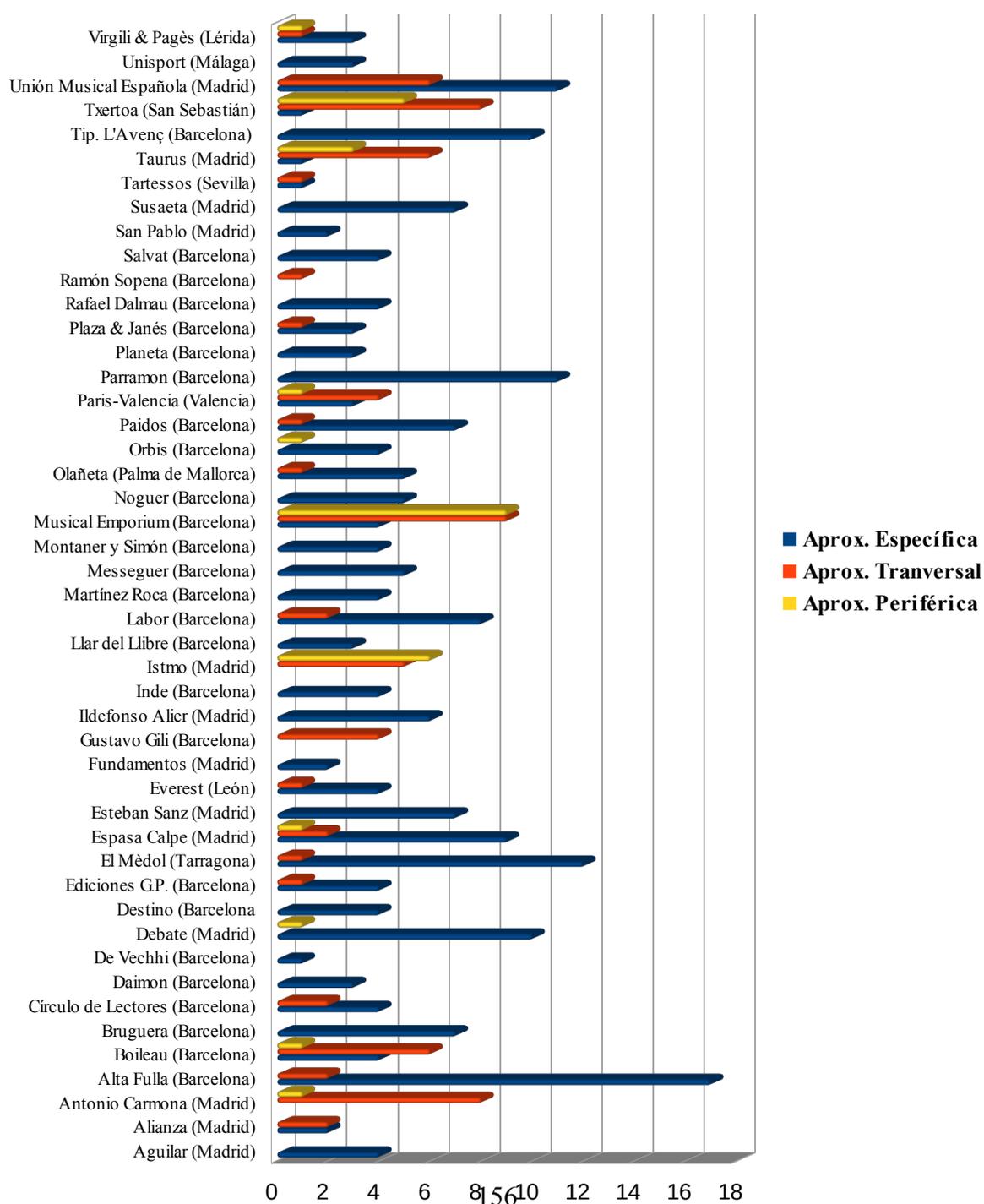


Editorial	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Aguilar (Madrid)	4	0	0	0	4
Alianza Editorial (Madrid)	3	1	1	0	5
Alta Fulla (Barcelona)	0	0	19	0	19
Antonio Carmona (Madrid)	0	0	0	0	9
Boileau (Barcelona)	8	0	2	1	11
Bruguera (Barcelona)	0	5	2	0	7
Círculo de Lectores (Barcelona)	3	0	3	0	6
Daimon (Barcelona)	3	0	0	0	3
De Vechhi (Barcelona)	0	6	0	0	6
Debate (Madrid)	10	0	1	0	11
Destino (Barcelona)	4	0	0	0	4
Ediciones G.P. (Barcelona)	5	1	0	0	6
El Médol (Tarragona)	0	0	13	0	13
Espasa Calpe (Madrid)	7	4	0	1	12
Esteban Sanz (Madrid)	5	0	0	2	7
Everest (León)	2	1	2	0	5
Fundamentos (Madrid)	1	0	0	1	2
Gustavo Gili (Barcelona)	1	3	0	0	4
Ildefonso Alier (Madrid)	6	0	0	0	6
Inde (Barcelona)	0	4	0	0	4
Istmo (Madrid)	0	11	0	0	11
Llar del Llibre (Barcelona)	0	1	2	0	3
Labor (Barcelona)	4	0	4	2	10
Martínez Roca (Barcelona)	2	2	0	0	4
Messeguer (Barcelona)	5	0	0	0	5
Montaner y Simón (Barcelona)	3	0	1	0	4
Musical Emporium (Barcelona)	3	0	1	0	4
Noguer (Barcelona)	5	0	0	0	5
Olañeta (Palma de Mallorca)	0	1	5	0	6
Orbis (Barcelona)	1	4	0	0	5

Editorial	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Paidos (Barcelona)	2	6	0	0	8
Paris-Valencia (Valencia)	3	3	2	0	8
Parramon (Barcelona)	10	1	0	0	11
Planeta (Barcelona)	2	0	1	0	3
Plaza & Janés (Barcelona)	4	0	0	0	4
Rafael Dalmau (Barcelona)	0	0	4	0	4
Ramón Sopena (Barcelona)	0	0	0	1	1
Salvat (Barcelona)	4	0	0	0	4
San Pablo (Madrid)	0	2	0	0	2
Susaeta (Madrid)	0	7	0	0	7
Tartessos (Sevilla)	1	0	1	0	2
Taurus (Madrid)	2	0	8	0	10
Tip. L'Avenç (Barcelona)	1	1	8	0	10
Txertoa (San Sebastián)	0	1	13	0	14
Unión Musical Española (Madrid)	13	0	4	0	17
Unisport (Málaga)	0	3	0	0	3
Virgili & Pagès (Lérida)	2	1	2	0	5

El desglose por aproximaciones proporciona una idea sobre las tendencias editoriales comerciales. Junto con el desglose anterior nos proporcionará una idea de cuales fueron las inclinaciones comerciales sobre la edición de Danza.

Gráfico 41 - Editoriales - Desglose por aproximaciones



Editorial	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica	Total
Aguilar (Madrid)	4	0	0	4
Alianza (Madrid)	2	2	0	5
Antonio Carmona (Madrid)	0	8	1	9
Alta Fulla (Barcelona)	17	2	0	19
Boileau (Barcelona)	4	6	1	11
Bruguera (Barcelona)	7	0	0	7
Círculo de Lectores (Barcelona)	4	2	0	6
Daimon (Barcelona)	3	0	0	3
De Vecchi (Barcelona)	1	0	0	6
Debate (Madrid)	10	0	1	11
Destino (Barcelona)	4	0	0	4
Ediciones G.P. (Barcelona)	4	1	0	6
El Mèdol (Tarragona)	12	1	0	13
Espasa Calpe (Madrid)	9	2	1	12
Esteban Sanz (Madrid)	7	0	0	7
Everest (León)	4	1	0	5
Fundamentos (Madrid)	2	0	0	2
Gustavo Gili (Barcelona)	0	4	0	4
Ildefonso Alier (Madrid)	6	0	0	6
Inde (Barcelona)	4	0	0	4
Istmo (Madrid)	0	5	6	11
Llar del Llibre (Barcelona)	3	0	0	3
Labor (Barcelona)	8	2	0	10
Martínez Roca (Barcelona)	4	0	0	4
Messeguer (Barcelona)	5	0	0	5
Montaner y Simón (Barcelona)	4	0	0	4
Musical Emporium (Barcelona)	4	9	9	4
Noguer (Barcelona)	5	0	0	5

Editorial	Aprox. Específica	Aprox. Transversal	Aprox. Periférica	Total
Olañeta (Palma de Mallorca)	5	1	0	6
Orbis (Barcelona)	4	0	1	5
Paidos (Barcelona)	7	1	0	8
Paris-Valencia (Valencia)	3	4	1	8
Parramon (Barcelona)	11	0	0	11
Planeta (Barcelona)	3	0	0	3
Plaza & Janés (Barcelona)	3	1	0	4
Rafael Dalmau (Barcelona)	4	0	0	4
Ramón Sopena (Barcelona)	0	1	0	1
Salvat (Barcelona)	4	0	0	4
San Pablo (Madrid)	2	0	0	2
Susaeta (Madrid)	7	0	0	7
Tartessos (Sevilla)	1	1	0	2
Taurus (Madrid)	1	6	3	10
Tip. L'Avenç (Barcelona)	10	0	0	10
Txertoa (San Sebastián)	1	8	5	14
Unión Musical Española (Madrid)	11	6	0	17
Unisport (Málaga)	3	0	0	3
Virgili & Pagès (Lérida)	3	1	1	5
TOTAL	220	75	30	316

Tabla 52 – Editoriales y aproximación

A la vista de los datos recopilados, es posible apuntar tendencias y orientaciones en las líneas editoriales.

Las Editoriales de gran formato²⁰ y prestigio intelectual, como es el caso de Aguilar. Únicamente edita libros sobre Danza Escénica, todos ellos traducciones de títulos avalados por el índice de ventas del original, como es el caso de *El Ballet*, reeditado una y otra vez en distintas lenguas, y que sigue constituyendo uno de los libros de referencia dentro del ámbito profesional de la Danza Académica.

Salvat, que edita 4 títulos. Tartessos (Sevilla), especializada en temas andalucistas como la *Historia del Flamenco* y la *Historia de las Sevillanas*. Ramón Sopena, que dedica un tomo a la danza dentro de su *Enciclopedia temática*

Las Editoriales de mediano formato²¹ con línea editorial muy especializada: Txertoa y Taurus dedicadas a la antropología, y que por tanto no editan directamente. Editoras musicales (Unión Musical Española, antes Casa Dotesio), que editan partituras musicales. Se acercan a la danza de forma específica, pero en el aspecto musical (soporte sonoro de la obra). Editoras pedagógicas, es el caso de Unisport (Málaga) o San Pablo (Madrid). Editoriales especializadas en difusión, Parramón (Barcelona), *primeros pasos en Ballet*, y otros títulos de difusión sobre ballet.

Las Editoriales de pequeño formato²² especializadas, como es el caso de Messeguer, que saca a la luz las 4 ediciones de *La Danza Española* (Borrull, T.) Paidós, Danza Educativa, danzaterapia. Gran tirada y pequeñas dimensiones, como es el caso de plaza & janés: 2 ediciones de *Baila mientras puedas* (McLaine, S.), Planeta, especialista en biografías con *Mata Hari* e *Isadora Duncan*.

Extendiéndonos algo más, algunas breves semblanzas. La editorial **Aguilar**, ubicada en Madrid, actualmente desaparecida, editó 3 únicos títulos en un periodo de 8 años, si bien 2 de ellos de gran tirada: *El Ballet, enciclopedia del Arte Coreográfico* (Pasi, 1980), obra de

20 Denominamos así a los volúmenes con medidas aproximadas al folio, y con más de 300 páginas.

21 Consideramos mediano formato los volúmenes con dimensiones aproximadas de 20 cms. De largo, o que teniendo las dimensiones mayores, su número de páginas no llega a 100.

22 Consideramos pequeño formato el que tiene dimensiones inferiores a 18 cms.

referencia y obligada consulta que tuvo una reedición en el siglo XXI que aún hoy día constituye una de las fuentes de información más importantes sobre la creación coreútica, *El Maravilloso Mundo de la Danza* (Haskell, 1972), con dos ediciones y gran difusión con presencia en muchas y variadas bibliotecas tanto locales como regionales, y el tercero *Teoría y práctica del baile flamenco* (Martínez de la Peña, 1979) constituyó el único dedicado al Baile flamenco con carácter integral, ya que en él se incluyó la descripción de movimientos y unidades articulares²³. Obviamente apostaron por las obras de gran calado y continuidad en el panorama bibliográfico. Los dos primeros fueron traducciones de títulos que ya habían constituido best-sellers, con lo cual el riesgo de fracaso editorial y comercial era mínimo. Aún hoy día se pueden encontrar los dos primeros con mucha facilidad en el mercado de segunda mano.

Otra de las grandes editoriales, **Salvat**, ubicada en Barcelona editó entre 1981 y 1999 tres únicos títulos, todos ellos dedicados a intérpretes de la Danza: *Mi vida* (Duncan, 1993 y 1995), las memorias de Alicia Alonso *Alicia Alonso. Imagen de una plenitud* (Alonso, 1981) y *Sentir flamenco, sigue sus pasos* (Obón, 1999). Tres títulos de muy diversa factura. El primero, una inversión segura ya que la Figura de Isadora Duncan, sublimada por el cine, sigue despertando curiosidad entre el público. El segundo dedicado a uno de los grandes mitos -aun vivos- de la Danza, y el tercero sigue las huellas del reclamo comercial del término *Flamenco* con el valor añadido de proporcionar imágenes de un intérprete que en aquellos años estaba de moda: Adrian Galia. Si el primero de ellos, con dos ediciones, pudo tener intención de continuidad en el mercado, obviamente el tercero estaba muy lejos de ello.

Alianza Editorial, ubicada en Madrid, tuvo un corpus de 6 títulos, de los que tan solo 2 tenían una aproximación específica a la Danza: *101 argumentos de grandes ballets* (Balanchine / Mason, 1988), y *El baile flamenco* (Álvarez Caballero, 1998). El primero como estela de la publicación de Aguilar, y el segundo con el mismo título, pero con aproximación muy diferente, editado por Esteban Sanz (Arranz del Barrio, 1998). Ambos se han convertido en dos “clásicos” indispensables en las bibliotecas de los centros de formación coreográfica.

23 Cuando utilizamos el término *unidad articular* nos referimos a la combinación de movimientos que poseen significado propio dentro del vocabulario de un lenguaje coreutico específico. En el lenguaje coloquial son conocidas como “pasos”.

Orbis-Fabri, ubicada en Barcelona, trabajó sobre dos líneas editoriales bien diferenciadas: la primera de ellas, similar a la establecida por Alianza, tuvo como consecuencia 1 título con aspiración a “clásico” de biblioteca, *Diccionario de la danza* (Cortázar, 1992) en forma de coleccionable con una colección de videos de ballet romántico, y la segunda línea, indiscutiblemente comercial aprovechando el “boom” de los bailes de salón latinoamericanos, la colección *A bailar* en la que, siguiendo la línea didáctica ya establecida por Minguet en el siglo XVIII (Minguet e Irol, 1764), tenía como lema o reclamo el aprender a bailar sin necesidad de maestro -eso sí, esta vez con acompañamiento audiovisual, con títulos como *Curso de merengue: con un solo vídeo dominarás el merengue* (Romero, 1997), *Curso de mambo : Con un solo vídeo dominarás el mambo* (Romero, 1997), y *Curso de salsa : Con un solo vídeo dominarás la salsa* (Romero, 1997).

En la misma línea encontramos a la editorial **De Vecchi**, ubicada en Barcelona, con una línea editorial continua dedicada al aprendizaje rápido y sin maestro de la Danza social. *Cómo aprender a bailar perfectamente en ocho días* (Wright, 1969 y 1975), *Curso de baile sin maestro : Para reconocer y bailar bien todos los ritmos desde el vals hasta la salsa y música de disco* (Zendri, 1990), o *Curso de baile : Clásico, moderno, sudamericano* (Starone, 1995) o *Cómo aprender a bailar* (Equipo de expertos 2100, 1996), este último en la colección “Artes, oficios y profesiones”, dan una idea bastante aproximada sobre el argumento de venta utilizado.

En un camino intermedio entre las líneas comercial y de prestigio nos encontramos con **Bruguera**, también ubicada en Barcelona. Una línea comercial basada en la Danza Social -Bailes de Salón- con títulos como *Bailar es fácil* (Murray, 1959) traducido de la edición inglesa y *¡Bailemos! Todos los pasos a su alcance* (Tarse, 1962) traducido de la edición francesa, que compartían soporte editorial con las dos ediciones uno de los títulos más representativos dentro del estudio de la cultura coreútica tradicional: los dos volúmenes que constituyen *La Sardana* (Mainar Pons / Villalta, 1969 y 1972).

Daimon, también ubicada en Barcelona, ha conseguido con un solo título colocarse en los primeros lugares de la lista. Su *Historia del Ballet* (Reyna, 1965, 1981 y 1985) traducido desde el original francés ha sido el libro de cabecera obligado de todo estudiante de danza o aspirante a docente durante dos décadas al menos.

Un caso aparte para estudiar es el de **Ediciones G.P.**, ubicada en Barcelona, con 2 colecciones bien diferenciadas. La Enciclopedia Popular Ilustrada, con su serie “Las Musas” en la que destina dos títulos a la Danza, de muy diferente factura: *El Ballet* (Sordo, 1963) y *Carmen Amaya : La bailaora genial* (Montañés, 1964) y en el polo extremo la “Enciclopedia pulga” con más de 300 títulos, de los cuales dos -los números 76 y 316- tienen como tema la Danza.

De entre las editoriales con un solo título en el mercado, **Debate**, ubicada en Madrid, encabeza la lista de ediciones. Nos referimos a la autobiografía de Isadora Duncan *Mi vida* (Duncan, 1977, 1978, 1979, 1980, 1982, 1983, 1988, 1995, 1993) traducido del inglés con nueve ediciones y tal número de reimpresiones que incluso es difícil localizarlas en la base de datos del ISBN. Junto con esta reiterativa edición, en la colección “Mitos, dioses, misterios” *Danzas Sagradas* (Woisen, 1995), traducida también desde el inglés.

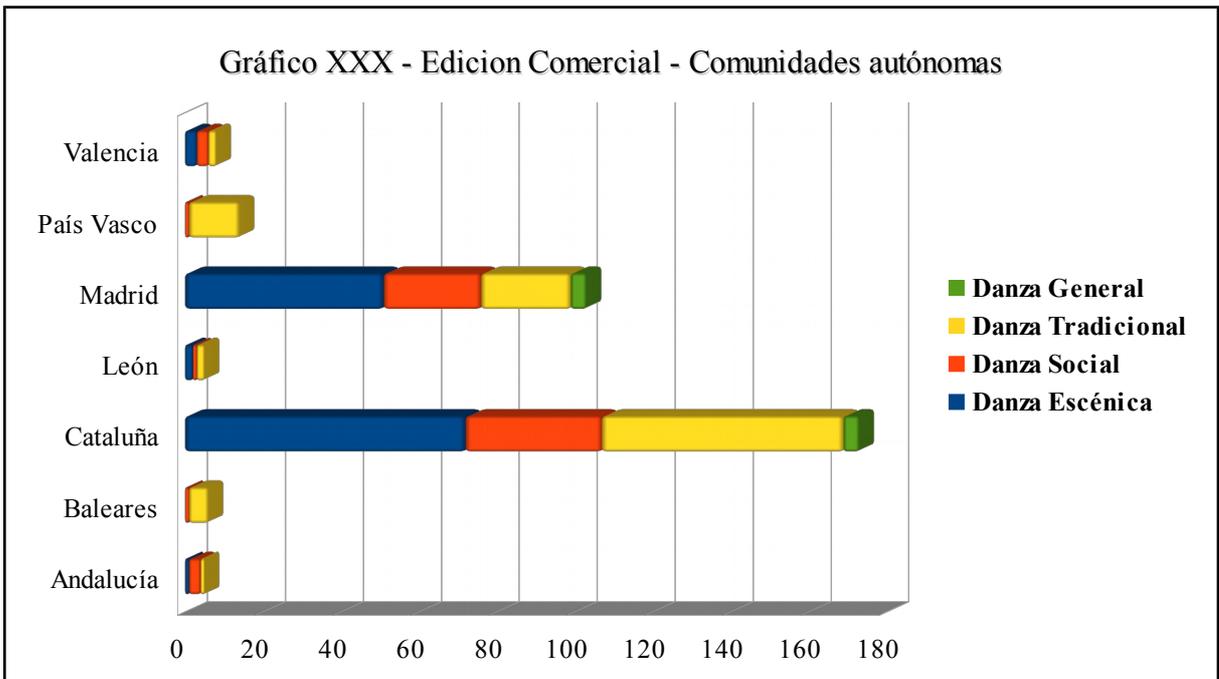
Destino fue una editorial que en lo que a la Danza se refiere, quedó especializada en las distintas biografías de un único protagonista: el coreógrafo, bailarín, “dios de la Danza” re innovador del Ballet en el siglo XX, protagonista y creador de *La Siesta de un Fauno*, o *La Consagración de la Primavera. Vida de Nijinski* (Pulzky, 1944, 1952, 1962 y 1983) en castellano. Aun ahora pueden encontrarse en el mercado de segunda mano ejemplares más que codiciados por los aficionados al ballet.

Messeguer ubicada en Barcelona, lanzó al mercado en los años 80 el libro quizás más extendido entre los docentes e intérpretes profesionales de Danza Española hasta la aparición del libro de Mariemma *Mis Caminos....* Nos referimos al manual técnico *La Danza Española* (Borrull, 1946, 1954, 1965, 1982).

Antonio Carmona (Madrid) fue otro de los editores míticos, especializado en cancioneros, serie folklore musical español.

Distribución geográfica de la edición comercial

Llegados a este punto, hemos considerado conveniente ahondar aún más en el estudio de la edición comercial, el análisis por ubicación geocultural de las editoriales para detectar qué territorios editan comercialmente y cual es su contribución específica dentro del conjunto.



En este caso, edición comercial y número de habitantes carecen de relación directa. Los datos generales son suficientemente contundentes como para hacer inútil una pormenorización mayor. Cataluña es sin lugar a dudas el paraíso de la edición comercial de Danza durante el siglo XX, asumiendo más de la mitad de la producción en el terreno editorial comercial. Madrid (que prácticamente quintuplica en número de habitantes a Barcelona), queda con un 32,8%. Si observamos el número de editoriales, Madrid queda prácticamente doblada por Cataluña.

Comunidad geocultural	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General
Andalucía	1	3	1	0
Baleares	0	1	5	0
Cataluña	72	35	62	4
León	2	1	2	0
Madrid	51	25	23	4
País Vasco	0	1	13	0
Valencia	3	3	2	0

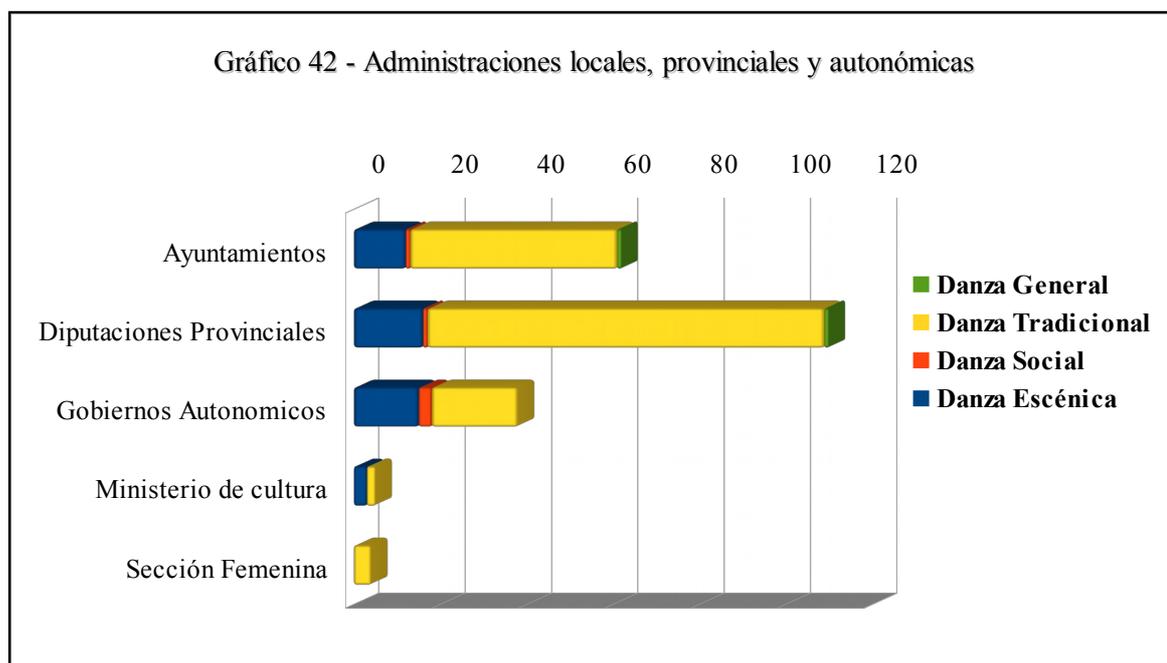
Tabla 53 – Resumen compañías editoriales por comunidades geoculturales

Comunidad Autónoma	Editorial	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Andalucía	Tartessos (Sevilla)	1	0	1	0	2
	Unisport (Málaga)	0	3	0	0	3
	Total	1	3	1	0	5
Baleares	Olañeta (Palma de Mallorca)	0	1	5	0	6
	Total	0	1	5	0	6
Cataluña	Alta Fulla (Barcelona)	0	0	19	0	19
	Boileau (Barcelona)	8	0	2	1	11
	Bruguera (Barcelona)	0	5	2	0	7
	Círculo de Lectores (Barcelona)	3	0	3	0	6
	Daimon (Barcelona)	3	0	0	0	3
	De Vechhi (Barcelona)	0	6	0	0	6
	Destino (Barcelona)	4	0	0	0	4
	Ediciones G.P. (Barcelona)	5	1	0	0	6
	El Médol (Tarragona)	0	0	13	0	13
	Gustavo Gili (Barcelona)	1	3	0	0	4
	Inde (Barcelona)	0	4	0	0	4
	Llar del Llibre (Barcelona)	0	1	2	0	3
	Labor (Barcelona)	4	0	4	2	10
	Martínez Roca (Barcelona)	2	2	0	0	4
	Messeguer (Barcelona)	5	0	0	0	5
	Montaner y Simón (Barcelona)	3	0	1	0	4
	Musical Emporium (Barcelona)	3	0	1	0	4
	Noguer (Barcelona)	5	0	0	0	5
	Orbis (Barcelona)	1	4	0	0	5
	Paidos (Barcelona)	2	6	0	0	8
	Parramon (Barcelona)	10	1	0	0	11
	Planeta (Barcelona)	2	0	1	0	3
	Plaza & Janés (Barcelona)	4	0	0	0	4
Rafael Dalmau (Barcelona)	0	0	4	0	4	

Comunidad Autónoma	Editorial	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
	Ramón Sopena (Barcelona)	0	0	0	1	1
	Salvat (Barcelona)	4	0	0	0	4
	Tip. L'Avenç (Barcelona)	1	1	8	0	10
	Virgili & Pagès (Lérida)	2	1	2	0	5
	Total	72	35	62	4	173
León	Everest (León)	2	1	2	0	5
	Total	2	1	2	0	5
Madrid	Aguilar (Madrid)	4	0	0	0	4
	Alianza Editorial (Madrid)	3	1	1	0	5
	Antonio Carmona (Madrid)	0	0	9	0	9
	Debate (Madrid)	10	0	1	0	11
	Espasa Calpe (Madrid)	7	4	0	1	12
	Esteban Sanz (Madrid)	5	0	0	2	7
	Fundamentos (Madrid)	1	0	0	1	2
	Ildefonso Alier (Madrid)	6	0	0	0	6
	Istmo (Madrid)	0	11	0	0	11
	San Pablo (Madrid)	0	2	0	0	2
	Susaeta (Madrid)	0	7	0	0	7
	Taurus (Madrid)	2	0	8	0	10
	Unión Musical Española (Madrid)	13	0	4	0	17
	Total	51	25	23	4	103
País Vasco	Txertoa (San Sebastián)	0	1	13	0	14
	Total	0	1	13	0	14
Valencia	Paris-Valencia (Valencia)	3	3	2	0	8
	Total	3	3	2	0	8
TOTAL		129	69	108	8	316

Tabla 55 – Distribución compañías comerciales por comunidades geoculturales

Administraciones locales, provinciales y autonómicas



Las administraciones locales y provinciales, junto con los gobiernos de las comunidades autónomas han protagonizado en gran manera lo que podríamos denominar “Edición Pública”

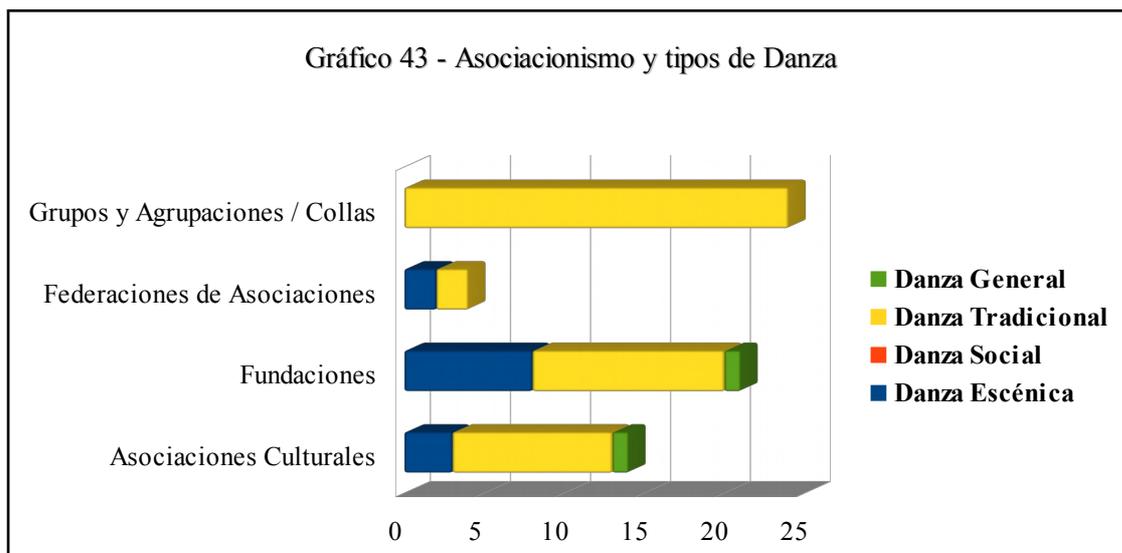
A la vista de los datos, el protagonismo en la edición lo ostenta la Danza Tradicional con un 75% de la edición. El sector más activo ha sido el de las diputaciones Provinciales y forales, que ha llevado a cabo el 50% de la edición a través de sus instituciones asociadas, como es el caso de la “Institución Príncipe de Viana” en Navarra, o la Institución “Alfonso el Magnánimo” en Valencia, dedicadas a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Ayuntamientos	12	1	48	1	62
Diputaciones Provinciales	16	1	92	1	110
Gobiernos Autonómicos	15	3	20	0	38
Ministerio de cultura	3	0	2	0	5
Sección Femenina	0	0	4	0	4
Total	46	5	166	2	219

Tabla 54 - Administraciones locales, provinciales y autonómicas

Asociacionismo y edición de danza

Otro de los sectores sociales más activos en la edición en pequeña tirada ha resultado ser el sector cultural sin ánimo de lucro, constituido por Asociaciones culturales, grupos y agrupaciones de danza tradicional (incluidas collas y grupos de Coros y Danzas), fundaciones privadas y federaciones de asociaciones.



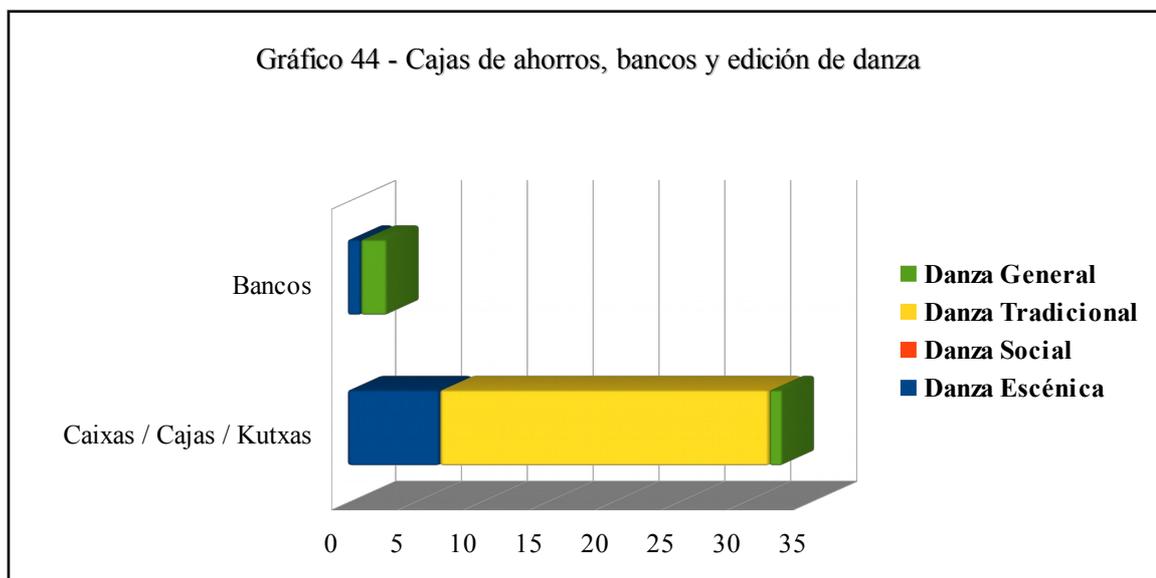
Nuevamente destaca la Danza Tradicional, esta vez con un 73,2% de la producción. La danza social no tiene ninguna representación.

	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Asociaciones Culturales	3	0	10	1	14
Fundaciones	8	0	12	1	21
Federaciones de Asociaciones	2	0	2	0	4
Grupos y Agrupaciones / Collas	0	0	24	0	24
Total	13	0	41	2	56

Tabla 55 - Asociacionismo y tipos de Danza

Cajas de ahorros, bancos y edición de danza

Uno de los detalles que nos llamó la atención a primera vista, al efectuar la recopilación de títulos, fue la casi total ausencia de entidades bancarias. Pero como la percepción subjetiva puede resultar poco fiable, procedimos a extraer los datos pertinentes para ahondar en el tema.



Los resultados confirmaron la intuición primigenia, pues tan sólo 36 ejemplares han sido editados por entidades bancarias, y de éstas, la mayor parte de la producción ha corrido a cargo de entidades de ahorro de carácter local. Una vez más la Danza Tradicional resultó protagonista, con un casi un 70%.

Entidad	Danza Escénica	Danza Social	Danza Tradicional	Danza General	Total
Caixas / Cajas / Kutxas	7	0	25	1	33
Bancos	1	0	0	2	3
Total	8	0	25	3	36

Tabla 56 - Cajas de ahorros, bancos y edición de danza

4.- CONCLUSIONES

4.1.- CONCLUSIONES

Contrariamente a lo que la tradición ágrafa predica, en España sí se han publicado libros con la Danza como tema y en diferentes aproximaciones.

Ahora bien, dentro del propio entorno editorial coréutico una cuestión es el hecho editorial en sí, otro la intención de difusión del/los autores y/o editores, y una tercera es la difusión real. Como ejemplo, y en la era del acceso a la información a través de Internet, el esfuerzo recopilador, conservador y preservador bibliográfico de los Centros de Documentación de las comunidades autónomas queda -en ocasiones- mermado por su ausencia en los catálogos internacionales (como por ejemplo el WorldCat). Tomando como modelo la Biblioteca Nacional de España, en la cual -desde la implantación de la obligación del Depósito Legal- debieran de encontrarse todos los títulos publicados, el hecho de que no sea así constituye un indicio sobre la ausencia del concepto “difusión editorial” en la producción, sobre todo en aquella de carácter local periférico.

La edición impresa de danza anterior al siglo XXI gozó de bastante buena salud en su concepción y salida a la luz, pero actualmente precisa de un considerable esfuerzo por todas las partes implicadas para que los libros de danza continúen vivos, hablándonos. Citando a Umberto Eco “Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por lo tanto, es mudo.”

4.2. RESUMEN DE LAS CONTRIBUCIONES

Una de las contribuciones que pudieran redundar más positivamente en el estudio y las futuras investigaciones coreológicas -tanto para la Danza escénica, como para la Danza social y Danza tradicional- consiste en la aportación de numerosos títulos que abordan la danza no solo de forma específica sino también transversal y periféricamente, ya que hasta este momento las posibilidades de encontrar estas obras dependía directamente de la experiencia de cada estudioso, con lo que, aplicando la regla de proporción directa matemática, a menos experiencia, menos posibilidades de localizar información en casos valiosísima para la investigación en curso.

Una segunda contribución, esta vez aplicable al entorno artístico, formador e histórico ha sido la recopilación de fuentes musicales de Siglo XIX ligadas directamente al Baile Bolero idóneos tanto para aplicar al repertorio vigente como para la formación de los futuros intérpretes de Danza Española y, como aportación al entorno coreológico, identificar y situar en el tiempo una parte del repertorio que hasta este momento había permanecido considerado musicalmente "anónimo" e incluso asociado erróneamente con el baile flamenco, cuando sus autores proceden de lugares y entornos tan lejanos de él como Francia y los teatros de ópera como es el caso de Hypolitte Gondois (autor del Olé de la Curra), o el de Oudrid, autor entre otras obras del célebre *Sitio de Zaragoza*.

Y la tercera contribución consiste en la posibilidad de comenzar a elaborar un thesaurus para el encabezamiento de materias en bibliotecas, que facilitaría a los documentalistas -y consecuentemente a los usuarios- que carecen de información coreútica, la catalogación precisa para acceder a los títulos custodiados.

4.3. INVESTIGACIÓN FUTURA

A partir de ésta primera recopilación de un corpus bibliográfico clasificado, es posible comenzar a navegar con una cierta soltura y seguridad por la edición de Danza en España. Además de la descripción física, se aporta información topográfica sobre la ubicación en la BNE, y otras bibliotecas al alcance de los investigadores.

El estudio de la relación entre fuentes coreuticas y coreutico-musicales es un campo en el que resta mucho trabajo por hacer. Si bien desde el entorno de la Danza Tradicional, en la que se consideran una unidad indivisible, la edición impresa supera con mucho a las ediciones de carácter profesional (como podría suponerse en un principio). Las actuales líneas de investigación sobre la corporeidad en la música podrían constituir una actividad para el futuro. En este trabajo aportamos una primera aproximación a estas fuentes impresas para que puedan constituir un punto de partida para próximos trabajos.

Abreviaturas

Anón.	Anónimo
Art.	Artículo
Asoc.	Asociación
Ayto.	Ayuntamiento
cap.	Capítulo; plural <i>caps.</i>
cat.	catálogo
cautor	Coreautor, creador de la obra coreutica
comp.	Compositor, repetidor o repositor de la obra
coreog.	Notador de la obra creutica.,
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Dip.	Diputación
Dip. Prov.	Diputación Provincial
Dp. F.	Diputació Foral
dir.	Dirección, director
dto.	Departamento
Ej:	ejemplo
inst.	Institución
introd.	Introducción
IVM	Instituto Valenciano de Musicología. Institución “Alfonso el Magnánimo”.
Núm.	número
orig.	original
Recop.	Recopilación / Recopilador
s.a.	Sin año
s.l.	Sin lugar
s.n.	Sin nombre
trad.	Traductor
transcr.	Transcripción, transcriptor.

Abreviaturas bibliográficas

Aut.	Diccionario de Autoridades
BNE	Biblioteca Nacional de España
BC	Biblioteca de Cataluña
CDMAE	Centre de Documentació Musical i Art Dramàtic – Institut del Teatre
C.F.	Cien fichas....
C.F.R.	Cien fichas bailes regionales
CDU	Clasificación decimal universal
DRAE	Diccionario de la Real Academia
IED	International Encyclopedia of Dance (Ed. fundador: Selma Jeanne COHEN; eds.: George DORRIS, et al.), 6 vols., Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1998
ISBN	International Search Bibliotecary Number
Tes.	Cobarubias Orozco, S. (1611), <i>Tesoro de la Lengua Castellana</i> , Madrid: Luis Sánchez

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier i Aixalà, R., (1990). *L'Òpera a Barcelona. Orògens, desenvolupament i consolidació de l'Òpera com a espectacle teatral a la Barceloa del Segle XVIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans /Societat catalana de Musicologia.
- Amelang, J.S., (1986), “The Education of Josep Faust de Potau (1700-1711)” en *Bulletin of Hispanic Studies*, V. LXIII núm. 3, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 257-264.
- Azcona, T. (2002), *Isabel la Católica, vida y reinado*, Madrid: La esfera de los libros.
- Bagües, J. (2012), “La imprenta musical en el ámbito del País Vasco y Navarra (1750-1850) en Lolo, B / Gosálvez de Lara, J.C. (Ed.), *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 343-363.
- Cairon, A. (1820), *Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del Francés, y aumentado de una explicación exacta, y metodo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid: Imprenta de Repullés.
- Cano Martín, J.I. / González Ribot, M.J. / Marcos Patiño, Cristina (Ed.) (1997), *BIME. Bibliografía Musical Española 1991 – 1992 – 1993*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
- Caroso da Sarmoneta, F. (1581): *Il Ballarino*, Venecia: Francesco Ziletti.
- Carretero y Jiménez, A. (1977), *Las nacionalidades españolas*. San Sebastián: Hyspamérica Ediciones, S.A.
- Castagna, E. (2006), *U Sonu. La danza nella Calabria Greca*, Roma: squi[libri].
- Castelli, P. (1987), *Il moto aristotelico e la 'Licita scientia?'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*”. En Castelli, P / Mignardi, M, Padovan, M (Ed.), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV Secolo.*, Pesaro: Gualtieri
- Colonna, D.C. (1995), “El segno e il gesto; diversi modi di scrivere la danza da Domenico da Piacenza a Rameau”, en Padovani, M. (Ed.) *La danza in Europa*. Roma: Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche. pp.57-63
- Cotarelo y Mori, E, (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del S. XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1.911.

- Covarrubias Orozco, S.(1611): *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid: Luis Sánchez, 1.611.
- Croce, B. (1891), *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*. Nápoles: Pierro.
- Cuartero y Huerta, B. (1959), *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo XXIV. Fuentes históricas de las órdenes militares, genealogías de la de Montesa y misceláneas, I-41 al K-11* (números 37167 al 38712), Madrid, Imp. y Editorial Maestre
- Diez Borque, J.J. Ed. (2003). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid: Sociedad estatal para la acción cultural exterior de España.
- Duffort, G.B. (1728), *Trattato del ballo nobile*, Nápoles: Felice Mosca.
- Esquivel de Navarro, J. (1642), *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias*, Sevilla: Juan Gómez de Blas.
- Ferriol y Boxeraus, B. (1745), *Reglas útiles para los aficionados a Danzar*, Nápoles / Capoa / Málaga: Joseph Testore.
- Francalanci, A.,(1995), “la Bassa Danza. L'orient e l'occidente sin incontrano nel mondo ideale del nobile che danza” en en Padovan, M.(Ed.) *La Danza in Europa fra Rinascimento e Baroco*, Roma: Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, pp. 3-15.
- Giordano, G. / Marchesi, J. (2000) “Gaetano Grossatesta. An Eighteenth-Century Italian Choreographer and impressario, part One” en *Dance Chronicle*, Vol. 23, n.º. 1, Londres: Taylor & Francis, Ltd., pp. 1-28.
- Gómez Fernández, P. (2005), “Los festivales de folklore. Nuevos espacios lúdicos”, en Seguidilla, Madrid: Federación Española de Asociaciones Folklóricas FEAF.
- González, D.[1708], *Escuela por lo Vaxo*, Mss. RABASF, fols. 36r.-62r.
- González de Salas, J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid:Francisco Martínez, 1630.
- Gosálvez Lara, J. C. (2012), “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos” en Lolo, B / Gosálvez de Lara, J.C. (Ed.), *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 383-405
- Gracia Dei, P. [1486], *La criança y virtuosa dotrina dedicada a la ilustre y muy esclarecida Señora Doña Isabel Primera Infanta de Castilla*, Salamanca: Tip. De Nebrija.
- Greco, F. C / Cantone, G. (1987) (Eds.) *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gualandri, F. (2001) *Affetti, Passioni, Vizi e Virtù. La retorica del gesto nel teatro del'600*, Milano: Peri.
- Hutchinson Guest, A. (1998), *Choreo-Graphics. A Comparison or Dance Notation Systemos*

- from the Fifteenth Century to the Present, Amsterdam: Gordon and Breach.
- Jaque, J.A., Libro de danzar de D. Balhtasar Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (Biblioteca Nacional de España - Mss/17718).
- Leig Foster, S. (1995), "Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies) en Leig Foster (Ed.), *Choreographing History*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 3-21.
- Lista de encabezamientos de materia para las Bibliotecas Públicas*, (1994), Madrid: Ministerio de Cultura. Direccion General del Libro y Bibliotecas.
- Lombardi, C.(1991), *Danze e buone maniere nella società dell'Antico Reime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*. Roma: Arezzo e Mediateca del Barocco.
- Manual de indización de Encabezamientos de Materia*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2013
- Manuscrito De Cervera*, c. 1496, Cervera, Archivo Histórico, Fondo Notarial 3,3.
- Manuscrito De Tarrago*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya - M 1410/2
- Mas i García, C. (1988), "La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó el segle XV", en Nasarre. *Revista Aragonesa de Musicología*, IV, 1-2. Zaragoza: CSIC, Institución "Fernando el Católico", pp. 145-159.
- McGowan, M. M. (1978), *L'Art du Ballet de Cour en France*, Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Mss/14053(3) – BNE . Escrituras de la compañía de bayles, 1795
- Mercuriale, G., (1587) *De Arte Gimnastica*, Venecia: Apud Juntas.
- Negri Milanese, C. (1602), *Le Gratie D' Amore*, Milan: Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia Compagni.
- Negri Milanese, C., *Le Gratie d'Amore*, Milano, Pacifico Pontio & gio.Battista Piccaglia, 1602).
- (1630) *Arte para aprender a danzar, traducido en castellano por mandado del Excmo. Señor Conde Duque de San Lúcar, dirigido al Principe de España Don Balthasar Carlos Ntro. Señor*, Madrid. (Original en la Biblioteca Nacional de Paris, y copia en
- Pecour, L.G., (1712), *Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet contenant un tres grand nombre des meilleures Entrées de Ballet de la composition de Mr. Pecour tant pour hommes que pour femmes, qui ont été dancés a L'Opera. Ouvrage tres utile aux Maitres et a tous les personnes qui s'apliquent a la Danse. Par M4. Gaudreau, M. de Dance et de L'Academie Royale de Musique*, Paris: Chez le Sieur Gaudreau.BNE Mss-14.085 Fondo Barbieri).

- Potau i Ferran, J., (1701) *Memòria de les danses que Don Josep Faust de Potau y de Ferran apren ab Mestre Francesc Olivelles en Barcelona y yuntamen depues po escribir y notarsi los moviments se fan en ellas segon la doctrina y enseñans ha aveut començat â apendren lo dia 8 de Abril de 1701*(Manuscrito), Barcelona, Arxiu Historic de la Ciutat – Ms. A-30.
- Pérez Arroyo, R. (2012), *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*, Madrid: Alpuerto.
- Preciado, D. (1969), *Folklore español. Música, Danza y Ballet*, Madrid: Studium.
- Prudommeau, G. (1989), *Histoire de la danse II – De la renaissance à la révolution*. Paris: Éditions Amphora.
- Rameau, P., (1725), *Le Maître a Danser*, Paris: Villette.
- Ravinkar, B. (2012), *Cinetografía e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della Danza*, Roma: Gremese.
- Reglas de Catalogación. Edición nuevamente revisada(1999), Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Centro de Publicaciones.
- Reglas de danzar. Aunque se puede mal aprender por solo leer*. Manuscrito de la Real Academia de la Historia (Madrid, Real Academia de la Historia - Miscelanea, Mss en fol. de la Biblo. Valleumbrosiana, Tomo 25, fol. 149 v.)
- Rodrigo Noveli, N. (1708), *Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de Danzar, en la forma española*, Madrid, fols. 1r.-34r. - (Mss. RABASF)
- Rey García, E.,(1994), *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- (1726) *Cartilla, en que se proponen las reglas para torear a caballo, y practicar este valeroso, noble exercicio con toda destreza, dispuesta por don Nicolas Rodrigo Noveli, quien la dedica al Ecmo. señor Duque del Arco, Caballerizo mayor de el Rey nuestro señor*, Madrid: Ángel Pasqual Rubio.
- (1731) *Crisol especulativo, demostrativo práctico, mathemático de la destreza, Dividido en dos partes, y tomos*, Madrid: Antonio Balvás.
- Ruiz Mayordomo, M.J. / Valcárcel Rivera, C. (1993), "Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional de Madrid", Madrid: Universidad Autónoma. Revista Manuscrt.cao (V), pp. 67-101.
- Ruiz Mayordomo, M.J. (1994), "Los maestros de danzar en la corte madrileña de los Habsburgo" en Monés, N. (Ed.), *La Memoria de la Danza*, Barcelona :Association Européenne des Historiens de la Danse, pp. 63-77.
- (1995), "La Danza Storica in Spagna. Fonti per la Ricerca", en Padovan, M.(Ed.) *La*

- Danza in Europa fra Rinascimento e Baroco, Roma: Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, pp. 75-84.
- (1999), “Espectáculos de baile y danza. De la edad media al siglo XVIII” en Díez Borque, J.M. (Ed.), *Historia de los Espectáculos en España*, Madrid: Castalia
- (2000), “La Bajadanza del Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Una Aproximación coreológica” en *Revista Española de Musicología*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000 n2 2, pp. 75-102.
- Salas Villar, G.M. (2012), “La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)” en Lolo, B / Gosálvez de Lara, J.C. (Ed.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 408-420
- Rodríguez Lloréns, R. (2015), *Francisco Miralles. Pasos de baile para una leyenda*, Valencia: L'Eixam Ediciones.
- Sparti, B., Ed. (1993), *Giulielmo Ebreo of Pesaro. De pratica seu arte tripudii*, Oxford: Clarendon Press.
- Subirá, J., (1971), *Temas Musicales Madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños CSIC.
- Tasso, T., (1581), *Gerusalemme Liberata*, Ferrara.
- Tifone, R (1912), *Un carnevale alla corte di Carlo di Borbone*, Salerno: Tip. Cav. A. Volpe & C.
- Tomlison, K. (1754), *The art of dancing: explained by reading, and figures*, Londres: El Autor.
- Vega, Carlos (1975), *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires: Ricordi americana.
- Vittucci, M.M., / Goya, C. (1990), *The Language of Spanish Dance*, Oklahoma: Oklahoma University Press.
- Xácara*, Mss. Siglo XVII, (Madrid. Real Academia Española - RM CAJA 84/14 -- Legado Rodríguez-Moñino - María Brey) – (Mss. RAE)

APÉNDICE I

Impresos coreuticos y coreutico-musicales anunciados en el
Diario de Madrid durante el siglo XVIII.

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
1760	3-5	Libros de Danza, encuadernados en pasta, como en papel	Fallece María Amalia de Sajonia
	4-12	Dos juegos de libros de Minués, nuevos, con toda clase de instrumentos	
1761	7-4	(...) Unos minués nuevos, que se pueden tocar, y bailar, hechos por buena mano	
	27-1	12 Contradanzas nuevas, con su música, y explicación de la figura, por escrito, para que los inteligentes lectores puedan bailarla, y los que no lo son puedan instruirse	
1765	22-4	Libros de Pasta, de diferentes danzas a la francesa, inglesa e italiana, con su música y tonadas	Matrimonio del Principe de Asturias con María Luisa de Parma
1786	2-9	Tres tiranas (...) Con 6 minuets de orquesta de Baile, seis contradanzas con orquesta	Domenico Rossi, Director del Teatro de los Caños
	16-12	Varias composiciones de música para violín y guitarra (...) minuets, contradanzas, fandangos, guarachas y otros géneros de composición para aficionados y profesores	
1787	24-1	(...) minuets, contradanzas, y otras varias cosas de música, en nota y cifra para toda especie de instrumentos	
	22-5	(...) y varios minuets para baile con orquesta y clave	
	29-7	(...) Seguidillas Bolerias, Tiranas, Minués y Contradanzas para varios instrumentos	
	6-9	6 contradanzas nuevas al estilo portugués en música y cifra para guitarra. y paspiés con 6 minués. 60 diferencias del fandango de Cádiz para quita y sexta orden. Un cuaderno con 10 minués, dos paspiés, 6 contradanzas, 2 bailes ingleses y una alemanda de música moderna para violín Otro cuaderno con 12 contradanzas y explicación de figuras	
	12-9	(...) varios minués, y contradanzas con orquesta, y para flauta y clave cimbalo	
1788	2-2	Cuaderno primero, segundo, tercero de minués y paspiés escogidos para baile, a violín primero, segundo, seis minues para guitarra	Fallece Carlos III Carlos IV Rey 14-12
	4-4	... Seis minués de baile, para guitarra y bajo	
	22-4	(...) Minuets y contradanzas con orquesta, para flautas, clavicímbalo (sic) y clave regular.	
		12 minués para guitarra y bajo, de D. Isidro de la Porta. Otros doce para clave o forte-piano, del Sr. Hayden	
	29-8	(...) Se hallarán con 7 tiranas del Abandono, minuets y contradanzas con orquesta para clave de toda clase, y flautas	
	6-10	6 Minuets y 6 contradanzas con orquesta, varios minuets para 2 flautas	
	7-11	Los 2 bailes ingleses más usuales, y la alemanda, con 2 contradanzas nuevas, en música y juntamente en cifra, para guitarra	
	14-11	Obras nuevas de esta clase, de D. Isidro de Laporta, que so	

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
		minués, contradanzas, pastorelas y otras, así para violín, salterio, y clave, como para otros instrumentos	
	19-11	(...) Minuetes y contradanzas con orquesta	
1789	5-1	6 minuets y 6 contradanzas con orquesta (...) una marcha , un rondó y seis minuets para d o s flautas.	Revolución francesa
	13-1	18 minuets de buen gusto para violín primero, segundo y bajo	
	15-1	Cuaderno 1º, 2º, 3º y 4º de minués, y paspiés escogidos de los mejores para bailes, a violin 1º y 2º; incluso en el 4º cuaderno un pasapié compostelano, con su minué correspondiente; se vende junto s separados todos los cuadernos, también sólo el violín principal	
	4-2	Tres fandangos nuevos, a salón el de Madrid, Cádiz y Sevilla, puestos en música, o cifra para guitarra de 5ª y 6ª orden con 40 diferencias cada uno, composición de Joseph Avellana (...) también se hallarán otras composiciones como contradanzas y minués tanto de dicho Avellana, como del Portugués	
	11-2	(...) Varios minués y contradanzas para violines, flautas y clave, como asimismo un Rondo y una marcha para flautas.	
	26-2	(...) 6 paspiés con sus minués a primero y segundo violín, nuevos, música para bailar, asimismo se halla el fandango, minués y contradanzas a solo y a primero y segundo	
	2-5	14 Contradanzas de música moderna, con varios cuadros de minués, pasapiés y tiranas de muchos nombres	
	10-6	6 minuets nuevos para clave, forte-piano; rondó y marcha para flautas; 6 minuets y 6 Contradanzas, con orquesta; 8 minuets para clavicémbalo	
	29-7	Varias sonatas del autor Laporta, como son minues, contradanzas, guaracha, pastorela, seguidillas boleras, fandango & c. para violín, fihuela, clave o salterios. También las hay en cifra.	
	8-8	(...) Minuetes y contradanzas para baile, con orquesta, 8 minuets para clavicémbalo o clave regular, otros 8 nuevos para forte-piano, y otros 6 para flauta	
	9-9	6 minuets... para solas dos flautas a 4 rs. Colección de 3 Tiranas escogidas a 17 rs. Se hallarán con otros varios minuets para flautas, con un rondó y una marcha para baile; forte piano.	
	15-10	Pastorela con una contradanza al fin para clave, fortepiano; 6 minuets para el mismo instrumento (Clave, fortepiano); (...) y varios minuets para flautas; minuets y contradanzas con orquesta ad lib.	
	26-11	Colección de 3 tiranas escogidas, un rondó, marcha, una pastorela, seis minuets, otros 8 para clave, 6 minuets y 6 contradanzas con orquesta	
1790	19-1	6 contradanzas nuevas para 2 flautas (...) se hallarán con 6	

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
		minuetes (...) todo para flautas; Pastorela y minuetes para clave; Minuetes y contradanzas con orquesta;	
	9-2	Se hallará con la colección de tres minuetes, marcha y contradanzas, para una o dos flautas, pastorela y minuetes para clave, minuetes y contradanzas con orquesta	
	9-2	Minué nuevo de la Mosca, con alusión al antiguo, y otros 5 también nuevos, con 6 contradanzas, a primero y segundo violín	
	26-4	Marcha-Rondó para dos flautas a 9 rx. Se hallará con la anterior pastorela, minuetes y contradanzas, también para flautas, y clave, con orquesta.	
	20-5	(...) Marchas y pastorelas para flautas, minuetes y contradanzas	
	1-6	Seis minuetes nuevos con mucho gusto, con puntos para pianoforte, o clave	
	8-6	Cuaderno de bajos para acompañar las seguidillas boleras en cifra.	
	17-6	Varias tocatas de violín, y el fandango con su subida	
	15-7	Hasta el n. 24 de seguidillas boleras, y ahora nuevamente seis por un estilo particular, a 3 rs. Cada una; tiene copias reducidas, para los que gustasen enviarlas fuera por correo	
	29-7	Con motivo de haber solicitado algunos aficionados a la cifra, las seis seguidillas boleras que se publicaron el día 8 del presente [El diario de ese día no anunciaba esta publicación] y por estar en música han carecido de ellas, se han transportado de dicha musica a cifra, y para el gobierno de ella una sucinta explicación. 5 también la hay en un cuadernito que se puede enviar en carta, tanto en musica como en cifra	
	14-12	(...) 6 contradanzas con violines y bajo, o con orquesta(...) toda música nueva	
1791	24-2	Seis contradanzas nuevas, a dos violines y bajo, o con orquesta	
	8-3	<i>Música.</i> Instrucción de música sobre la guitarra es:>añola , y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza , con dos laberintos ingeniosos , variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado al estilo español, italiano , francés é inglés ; con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte mas esencial para la guitarra , arpa y órgano , resumido en doce reglas, y exemplos mas principales de contrapuntos y composición ; compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés , natural de la Villa de Calanda.	
	2-5	(...) Minuetes y contradanzas para flautas; contradanzas a 2 violines, bajo, con orquesta	
	17-5	40 seguidillas boleras nuevas, a voz y bajo, y otras para guitarra, sacadas de los mejores autores, las que unas y otras también se darán sueltas	

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
	25-6	2 colecciones de 6 seguidillas boleras, varias tiranas, unas seguidillas de teatro, un rondó para flautas, marchas, minuets y contradanzas con orquesta, y minuets para clave	
	26-7	2 colecciones de 6 seguidillas boleras, ya publicadas, (...) marchas, pastorela, minues y contradanzas para flautas, minues para clave y contradanzas para dos violines, y bajo, con orquesta	
	3-8	(...) 12 minuets de Pleyel, para baile	
	31-8	6 minuets y contradanzas para clave, tercera colección de y seguidillas boleras (...) minuets, contradanzas, marchas para flauta con una pastorela, varios minuets para clave, contradanzas con orquesta, ya publicadas	
	17-10	6 minuets y 6 contradanzas para clave, colección tercera de 6 seguidillas boleras (...) se hallarán con (...) otros varios minuets, contradanzas, marchas y un rondó para flautas, y varias contradanzas para violines	
	25-11	Y boleras, varios minuets, contradanzas, marchas, pastorela para clave y flautas, que antes estaban en la librería de la Luna	
	23-12	6 contradanzas para 2 violines y bajo con orquesta	
1792	14-2	y seis contradanzas nuevas para dicho instrumento (clave)	13-4-92 Domingo Rossi Rossi nuevamente empresario Teatro de los Caños en Madrid
	20-2	Cuarta colección de 6 seguidillas boleras (...) varias marchas, minuets y contradanzas para clave, flautas y violines	
	15-3	Crotalogia o Ciencia de las Castañuelas	
	2-5	donde también se hallarán varias marchas, pastorelas, minuets y contradanzas para flautas, clave, &c.	
	31-7	Colección quinta de 6 seguidillas boleras (...) varias pastorelas, marchas, minuets y contradanzas para clave, y flautas, contradanzas y minuets para violines.	
	20-9	varias piezas de seguidillas boleras puestas pormúsica, nuevas, de las modernas, y para guitarra punteada	
	22-9	Colección quinta de 6 boleras diferentes de las anteriores. (...) varios minuets, contradanzas marchas y pastorelas para clave, flautas y violines	
1793	16-1	Seis minuets para violin solo. Colección de 6 seguidillas boleras. Se hallaran con los duos anteriores, varios minues, contradanzas, marchas.	
	11-2	(...) varios minués, contradanzas, marchas y pastorelas para dichos instrumentos, y minuets para viloín solo, minuets, contradanzas para 2 violines y bajo, Seguidillas boleras de teatro	
	22-11	(...) Pastorelas, ninuetres, contradanzas, marchas para clave, flautas y violines, y algunas tonadillas y seguidillas	
	18-12	Tratado de recreación instructiva sobre la danza, su invención y diferencias, (—) Su autor, Felipe Roxo de Flores	
1794	5-2	6 minuets y 6 contradanzas, marchas Pastorelas, minues para cantar ,seguidillas, tonadillas y arias para violines,	

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
		flautas y clave	
1795	22-4	Instrucción metódica para bailar con perfeccion la contradanza: en este papel se muestra una explicación exacta de ella, sus partes, sus compases, &c. le ha movido al autor el sacarle no haber escrito sobre esto al gusto del día, y ser el baile más general para todos, y si biesen los aficionados bien este papel, se proseguirá sacando varias contradanzas. (...) y puede ir en carta	
1796	13-5	Elementos de la Ciencia Contradanzaria , para que los currutacos Pirracas y Madamitas del nuevo cuño..... D. Preciso. Esta obra, que hace un año ofreció su Autor al público en las cartas que se insertaron..... A 8 rs. a la rústica	
	3-8	Elementos Currutacos o ciencia contradanzaria , segunda impresión para que los pirracas y Madatnitas del nuevo cuño puedan aprender por principios , y sin necesidad de maestros á baylar las Contranzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c &c. 8EC. Un tomo en octavo , su Autor D. Preciso	
	25-9	El Tocador, o el libro a la moda	
	25-9	Tercera edición del Libro de Moda o ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas, y madaminas de Nuevo Cuño	
1797	2-1	Polaca con diferencias: marcha militar francesa; boleras con sus pasacalles: contradanzas inglesas: minuet afandangado con variaciones: guaracha glosada, a 8 rs.	
	29-4	Elementos de la ciencia contradanzaria(...) : en esta obra que lleva al frente la estampa de un contradanzante vistiéndose para ir al baile, ha tenido (por el nombre de su auto, o por el chiste con que está escrita) tanta aceptación, que en pocos meses se han vendido más de 3000 ejemplares, y ahora se hallan los de la segunda edición. A 6 rs. en rústica, y puede ir en carta	
	27-9	Elementos de la ciencia contradanzaria (...) : en esta obra que lleva al frente la estampa de un contradanzante vistiéndose para ir al baile, ha tenido (por el nombre de su auto, o por el chiste con que está escrita) tanta aceptación, que en pocos meses se han vendido más de 3000 ejemplares, y ahora se hallan los de la segunda edición. A 6 rs. en rústica, y puede ir en carta	
	28-9	Tercera Edición del Libro de Moda , o ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo Cuño, adicionado nuevamente con una explicación del origen de esta obra, las graciosas cartas de D. Preciso, respuestas del currutadco, las ordenanzas currutacas sobre contradanzas; escritas por el Abate Muchitanto, y una famosa lamina que figura la maquina	

Año	Fecha	Contenido	Observaciones
		calzonara.	
	10-11	Elementos de la ciencia contradanzaria(...) : en esta obra que lleva al frente la estampa de un contradanzante vistiéndose para ir al baile, ha tenido (por el nombre de su auto, o por el chiste con que está escrita) tanta aceptación, que en pocos meses se han vendido más de 3000 ejemplares, y ahora se hallan los de la segunda edición. A 6 rs. en rústica, y puede ir en carta	
1798	24-9	Elementos de la ciencia contradanzaria para.... a 6 rs. A la rústica	
1799	11-4	6 Polaccas para guitarra y bajo, compuestas por D. Fernando Fernandiere	
	10-5	4 seguidillas boleras impresas, y una canción con acompañamiento de guitarra, de D. Pablo del Moral. 6 rs. Pueden ir en carta	
	7-8	Colección de las mejores Coplas de Seguidillas tiranas y polos.. con un discurso sobre la belleza y gracia del baile de las Segidillas , y abatimiento de nuestra música nacional: su autor Don Preciso (divide las seguidillas en cinco clases). También de venta la obrita del mismo autor intitulada: Elementos de la Ciencia Contradanzaria, con la historia progresos de los currutacos.	
	28-9	Elementos de la Ciencia Contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuñoimo, puedan aprender por principios á baylar las contradanzas por si solos, o con las sillas de su casa..... a 4 rs. en rústica	

ANEXO

Fichas Bibliográficas (En fichero aparte)