

BREVE ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA FIGURA DE MEDEA EN EL BALLET DE DANZA ESPAÑOLA DE NARROS Y GRANERO

Inés Hellín Rubio
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Los ballets narrativos que parten de textos mitológicos han sido fuente de producción a lo largo de varios siglos desde sus comienzos escénicos. A finales del siglo XX el dramaturgo Miguel Narros se unió al escenógrafo Andrea D'Odorico y al coreógrafo José Granero para crear una obra de especial importancia en la disciplina de la Danza Española. Las Artes Escénicas beben de la plástica e iconología de las obras de la Historia del Arte para plasmar sus personajes y relatos. Este hecho se hará evidente a lo largo de este artículo donde, brevemente, analizaremos el personaje principal del ballet.

Palabras clave: iconología, mitología, danza, flamenco.

Abstract

The narrative ballets that are based on mythological texts have been source of production over several centuries since its beginning stage. In the late twentieth century playwright Miguel Narros, scenographer Andrea D'Odorico and choreographer José Granero joined to create a work of particular importance in the discipline of Spanish Dance. Performing Arts drinking from plastic and iconology of works of Art History to portray their characters and stories. This will be evident throughout this article that briefly analyze the main character in the ballet.

Keywords: iconology, mythology, dance, flamenco.

INTRODUCCIÓN

Las Artes Plásticas, como manifestaciones artísticas eminentemente visuales, conforman un especial aspecto expresivo dentro de los ballets y las obras pertenecientes a la disciplina de las Artes Escénicas. El valor de las imágenes, los colores, las formas y las texturas dentro de una manifestación artística heterogénea como los ballets, se puede centrar en los elementos meramente plásticos (escenografía, vestuario, maquillaje), pero también afecta a los propios movimientos coreográficos. En las obras que emiten un discurso narrativo, los ballets dramáticos, las connotaciones de estos elementos plásticos así como su iconografía más elemental serán rasgos singularmente importantes del discurso escénico.

Desde que la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo de la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), diera a conocer la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003 en París, se ha ampliado un campo de investigación, archivo y conservación de obras de arte derivadas de disciplinas artísticas efímeras como la Música, el Teatro o la Danza. Esta convención muestra la necesidad de adoptar medidas urgentes desde la formación superior que garanticen la preservación del Patrimonio Inmaterial con énfasis particular en las artes del espectáculo. La comunidad universitaria actual se encuentra dentro del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), tras la creación de los grados Bolonia y la nueva normativa vigente¹. Siendo así, este artículo pretende mostrar brevemente y en líneas generales, la apertura del conocimiento científico a estas nuevas disciplinas artísticas. Incidimos en esa imagen robada al tiempo, que las grandes obras de arte comparten en su naturaleza humanística.

El documento de la Unesco nos dice: “considerando la necesidad de suscitar un mayor nivel de conciencia, especialmente entre los jóvenes, de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia”². En efecto, la comunidad científica de las generaciones más jóvenes, que se van incorporando a las actividades de investigación en el marco Bolonia, debe ser consciente del ámbito de estudio que se abre tras éstas actuaciones. Si partimos de la teoría de análisis iconográfico de Panovsky, veremos que podemos trabajar en la correcta identificación de imágenes e historias dentro de un ballet coreográfico. En nuestro posterior objeto de estudio, que será el ballet *Medea*, se pueden observar elementos expresivos tales como imágenes de serpientes en el pecho o círculos generados con el movimiento, que poseen un significado iconográfico e iconológico dentro del ballet. La cultura occidental identifica ciertas imágenes y objetos con unos significados que el coreógrafo y artística plástico del ballet toman como recurso evidente de



1. Cristóbal Gabarrón: Imagen del ballet *El Celoso* del Ballet Español de Murcia con inmensa escenografía. Murcia. 2005.

su discurso narrativo. En las siguientes páginas comprobaremos la efectiva puesta en práctica de este análisis iconográfico para una obra escénica tal como un ballet de Danza Española. (Fig. 1)

En primer lugar, emprendemos la definición de patrimonio material y patrimonio inmaterial teniendo en cuenta el contexto vinculado a la Historia del Arte e iconología. Las obras de arte objeto de estudio de esta disciplina se centran en el patrimonio material que se materializa en objetos físicos como esculturas, cuadros, bocetos o yacimientos. No obstante, el patrimonio inmaterial abarca un mayor número de objetos de estudio, complejos y heterogéneos. Hablamos de manifestaciones que van desde un poema indígena africano hasta un ballet de danza contemporáneo. La formación, metodológicamente estructurada, de los historiadores del arte, nos asegura un estudio e investigación rigurosos de los objetos artísticos mencionados. La citada convención, en su artículo 2, realiza una definición exhaustiva de patrimonio cultural inmaterial:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante

de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”

Así pues, teniendo en cuenta esta definición en todas sus facetas, podemos advertir un amplio objeto de estudio que nos lleva a considerar el patrimonio cultural inmaterial de múltiples maneras. En nuestro caso, vamos a centrarnos en las Artes Escénicas como manifestaciones que abarcan Artes Plásticas, Danza, Música y Dramaturgia, principalmente. La naturaleza de estas disciplinas es, evidentemente, muy distinta a la que acostumbra los objetos de estudio de la Historia del Arte. En primer lugar, por la mencionada cuestión física del objeto de estudio en sí, material (cuadro) o inmaterial (representación). Sin embargo, si queremos realizar un estudio analítico de una obra de arte en general, nuestros parámetros iconológicos y semióticos serán homólogos. Un ejemplo de ello sería emplear la teoría iconológica de Panofsky tanto en un cuadro de museo, como en la escenografía de un ballet. La iconología de la sombra y la luz va a compartir significado en un texto de Lorca, en un cuadro de Goya y en un vestuario de Narros. Por tanto, podemos abrir un camino de investigación donde los historiadores del arte sepan conjugar su formación con estas disciplinas artísticas inmateriales. La licenciada en Historia del Arte Bárbara Raubert dice en su publicación *Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía*: “dejar las artes escénicas fuera de la historia del arte es como dejar el arte fuera de la historia”³. Y nosotros no podríamos expresarlo mejor.

En el artículo 13 referido a las medidas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, la citada convención de la UNESCO especifica como una de las medidas nacionales la de “fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial”. Este aspecto es sin duda imprescindible para la correcta salvaguardia y archivo de aquellas obras efímeras de las Artes Escénicas a las que hacemos referencia.

LA FIGURA DE MEDEA DESDE LA ESTÉTICA E ICONOLOGÍA DE LA DANZA ESPAÑOLA

El personaje mitológico de Medea ha sido abordado en su aspecto plástico por múltiples artistas a lo largo de la Historia del Arte. La imagen de la heroína clásica se nos presenta con varios elementos comunes a lo largo de las épocas, y con otros que varían en función del contexto social y cultural del creador. Nuestro objeto aquí no es analizar cada obra y realizar un análisis comparativo de este personaje a lo largo de las etapas de la Historia del Arte. Pero sí tendremos en cuenta diversos factores estéticos e iconográficos para referirnos a la Medea que se plasma en el ballet de Danza Española de Granero⁴.

La disciplina de la Danza Española, tratada como *arte sui generis* (escrito con letras mayúsculas), se refiere a una disciplina artística genuina de la nación española con técnica, metodología y rasgos propios. Se compone de cuatro ramas: Folklore, Escuela Bolera, Flamenco y Danza Estilizada, y es parte de la familia de las Artes Escénicas, en la rama de la Danza. El ballet *Medea* se configura desde el lenguaje flamenco, y exceptuando los dos personajes que interpretan a los Espíritus de Medea, la coreografía fluye en este lenguaje coreográfico. Siendo conscientes de que este tipo de baile tiene unos rasgos estilísticos muy marcados, podemos advertir una serie de colores y elementos expresivos que servirán coherentemente al aspecto mitológico del personaje y a la estética flamenca. En primer lugar, el negro como color identificativo de la heroína, con la amplia connotación que conlleva. (Fig. 2)

Los elementos coreográficos y dancísticos se apoyan en las identificaciones y significados ya dados a lo largo de la Historia del Arte con respecto a esta tragedia. Así, en el siguiente análisis veremos que se comparten rasgos iconográficos como este color negro, para luego dar paso a una interpretación iconológica más profunda y concreta. La primera identificación de mujer malvada, hechicera, madura e independiente que los textos de Eurípides o Séneca dieran a este personaje, se visualizarán por medio de rasgos flamencos coherentemente insertados en la obra.

El Flamenco comparte su identificación femenina con el negro, color con el que podemos ver fácilmente a mujeres de la etnia gitana, tan ligada desde sus inicios a esta disciplina dancística (fig. 3). Además, la locura y temperamento fuerte es un rasgo dramático ligado también a esta rama, junto con la oscuridad y sombra que recogen los propios Bailes de Candil⁵. La estética flamenca, por tanto, no se verá reñida con la iconología mitológica



2. *Imagen de Esther Jurado en el papel de Medea. Ballet Nacional de España 2013.*

del personaje de Medea, y, salvando ciertos matices anacrónicos, Narros y Granero sabrán aunar coherentemente ambas atmósferas. Se comparten varios elementos expresivos visuales, salvando distancias con respecto a otros referentes al entorno espacial por ejemplo.

En la plástica del mundo flamenco se redonda en la dicotomía del negro-blanco, en las formas circulares de los corros cerrados, así como en acentos fuertes que caracterizan su carácter racial. Los diferentes palos, por ejemplo, recogen en sí mismos una iconología y estética propia. La seguirilla es un palo serio, negro, solemne y oscuro. Sin embargo, la estética coreográfica y plástica de palos como las alegrías o la guajira es luminosa⁶. Todo esto forma parte de un abanico de identificaciones y tradiciones que la historia de la práctica de los palos flamencos ha ido forjando a lo largo de su evolución. Los coreógrafos la emplean en la medida en que acompaña o beneficia a la propia narrativa del ballet que están creando. En concreto, en los ballets dramáticos, este aspecto iconológico ayuda a narrar al espectador el propio relato, ambientándolo en contextos que describan tristeza, misterio, alegría, enfado, entre otros.

Medea es una mujer con ciertas características de base, que se describen literariamente en la obra de Séneca, que producen cierta identificación con el propio baile flamenco en sus aspectos más generales. Entre estas características vamos a destacar dos muy importantes, que serán clave en el posterior análisis de la formación del personaje de Medea dentro de un ballet flamenco. En primer lugar, Medea es una mujer eminentemente femenina y



3. Gustave Doré: *Gitanas bailando en un patio de Sevilla*. 1860-1877.

sensual, valores que en el baile flamenco de las bailaoras son evidentes. Los movimientos que forman los pasos del baile femenino se identifican con gestos sensuales, caderas ondulantes, hombros descubiertos en su vestimenta, (o cubiertos por el movimiento de un mantón símbolo de la feminidad). Por otro lado, el carácter racial y fuerte del Flamenco como disciplina dancística lleva consigo una relación evidente con la propia fuerza e ímpetu del personaje que describe Séneca. Una de las distinciones más claras entre la versión de Eurípides y la versión de Séneca es que este último plantea una mujer mucho más malvada y autosuficiente que el primero. Esta fuerza del personaje también comparte su naturaleza con el carácter del baile flamenco.

Estos dos aspectos identificativos en ambas temáticas femeninas (la mitológica y la flamenca), van a reforzar la coherencia iconológica de la obra. Los recursos plásticos en tonalidades tierra, negros de ella, blancos de Jasón, entre otros, serán consecuencia de la asimilación conjunta de este tipo de aspectos.

EL PERSONAJE DE MEDEA IDEADO POR NARROS Y GRANERO

Granero desarrolla una dramaturgia basada en la obra de Séneca, con personajes cuyos caracteres son evidentes y sólidos. Granero dota a cada personaje de un lenguaje dancístico concreto, siendo la base principal el Fla-

menco. Medea tiene un profundo lenguaje flamenco en su interpretación, ejecución de pasos y expresividad gestual. Este aspecto es fundamental en su diálogo con los demás personajes, que se vuelve racial y, en ocasiones, complemente irracional. Son los brazos *por detrás*, las caderas marcadas, así como los zapatos intensos y fuertes, elementos característicos del lenguaje escénico de la protagonista. Granero toma a Manuela Vargas⁷ como modelo de la Medea que quiere escenificar, y es por ello por lo que posteriores intérpretes de este papel se ven obligadas a estudiar y “tomar prestados” ciertos movimientos característicos de la bailaora. La dramática femenina de este personaje nos presenta una mujer madura, maga, pasional y, llegado un punto, completamente irracional y fuera de cordura. Animales como la serpiente⁸, son identificados con su iconología coreográfica en escenas donde se arrastra por el suelo reptando, literalmente. Debemos además tener en cuenta, que es la serpiente un símbolo muy antiguo de feminidad, maldad y engaño (Como primera referencia ineludible, la historia de Adán y Eva en el *Génesis*). Parte de dicha concepción ya está siendo dada por el propio Séneca en su obra, cuando nos describe a Medea (en las propias palabras de la protagonista) en el pasaje del conjuro de la siguiente manera:

“Doblegando mi cuello te he invocado, sacudiendo con fuerza la cabeza. Siguiendo el uso de los funerales, me he tendido en el suelo”⁹

Además, siendo la iconología de la serpiente identificada con dichos caracteres antes mencionados, no podemos dejar de advertir que Séneca, en el pasaje final de su obra, hace marchar a Medea en un carro alado que es tirado por dos serpientes gemelas (“Dos serpientes someten sus cuellos escamosos al yugo...”). Existen numerosas representaciones e ilustraciones de este pasaje de la tragedia de *Medea* donde aparecen las serpientes aladas llevando a Medea en su carro de fuego. (Fig. 4)

El propio Narros en su diseño de vestuario toma este elemento tan característico del personaje mitológico y lo lleva al pecho del primer traje que lucirá la bailarina. Será pues, la serpiente, mediante movimientos coreográficos y dancísticos un elemento presente en el ballet, pero explícitamente visible en la ropa de la bailarina. La primera aparición en escena del personaje está dotada de un velo negro que cubre su rostro y cae más allá de la espalda, así como de un traje en tonos negros y grises donde se pueden ver dos grandes serpientes cruzadas en su pecho. El velo negro va unido a la Muerte, así como del propio amor ciego en numerosos grabados y pinturas. Recordemos *La Muerte y el galán* de Pedro Campobín (siglo XVII), o el amor ciego representado en Cupido cubierto por un velo, tantas veces ilustrado de este



4. Gustav Klimt: *Medea*. 1862-1918.

modo, como por ejemplo en *Cupido ciego*, de Piero della Francesca (1495). Nosotros partimos de dicha identificación en nuestro estudio del personaje, y no vamos a profundizar en su evolución y desarrollo a lo largo de la Historia, remitiéndonos a estudios tan minuciosos y completos como el del propio Panofsky en el Capítulo 4 de su obra¹⁰, *Estudios sobre iconología*. Así pues, Narros no pasa por alto ningún matiz del personaje de Medea, y lo presenta al espectador en su primera aparición como la viva imagen de la Muerte, el Amor Ciego y la Noche, los tres identificados con el género femenino. Es también significativo el detalle del pecho de las dos serpientes entrelazadas, resaltado con un verde oscuro. Como ya hemos apuntado anteriormente, la serpiente es símbolo de la mentira, la feminidad, la sensualidad así como la venganza. Todos estos conceptos están asociados íntimamente con el personaje de Medea, que encarna en sí mismo una realidad latente en cualquier cultura, más intensamente si cabe en la latina. (Fig. 5)

Este primer traje de Medea es sobrio, con cuello cerrado y manga larga. El figurín no pretende enfatizar sino la seriedad y oscuridad del tema (el relato mitológico), dejando libre de curvas a la bailarina y tapando todas las



5. Miguel Narros: *Boceto del diseño de vestuario del personaje de Medea*. 1984.

partes de su cuerpo. Esto produce un contraste radical con el segundo modelo que lucirá la protagonista, un camisón con generoso escote y sin mangas. El juego del velo negro cubriendo su cara nos sitúa ante una Medea ciega de amor y de celos, perdida y despechada; tal y como nos la presenta Séneca en los primeros versos de su obra. Se trata de un traje pesado visualmente, protagonizado por el negro y el largo velo que acompaña al figurín. Una vez más, Narros da una importancia especial a las manos dentro, no sólo de la acción dramática, sino de la estética del personaje. De esta manera, lo único que se puede observar en el cenital primero donde está Medea, son sus dos manos cruzadas, pues el resto de su cuerpo, así como la Nodriza están cubiertos por el negro del vestuario. Otro elemento a tener en cuenta dentro de este primer diseño estético que luce el personaje de Medea, es el recogido de su pelo, que se esconde tras un pañuelo negro. El rasgo característico de la larga cabellera del mito, por tanto, no aparecerá hasta el *Paso a dos* de ambos protagonistas y el *Conjuro*. Este aspecto dará más fuerza y sensualidad al momento en que la bailarina se suelta la melena, enfatizando más dicho rasgo típico de Medea, existente desde siglos atrás.



6. Imagen del elenco original de Antonio Alonso como Jasón y Manuela Vargas como Medea. 1984.

El segundo figurín que viste a Medea en la obra, es un camisón negro de seda con amplio escote, que contrasta sobremanera con el primer diseño de Narros. El color sigue siendo aquel que representa la Muerte, pues Medea sólo podrá identificarse con el negro en este ballet, en eterno contraste con el blanco racional de Jasón. Pero siendo éste el color uniforme para la protagonista, la feminidad y sexualidad que desprende este segundo diseño es especialmente significativa. En este sentido, debemos mencionar la coherencia temática y estética de coreógrafo y diseñador, que conciben un *Paso a dos* muy sensual y atrevido, en cuanto a gestos explícitos dentro de la coreografía y vestimenta de Medea. (Fig. 6)

La Medea de Séneca es traducida por Narros y Granero como una mujer salvaje, sensual y sexual. No nos transmite más que emociones, haga lo que haga (camine, gire, zapatee), así pues, su interpretación requiere de una carga dramática considerable.

La Medea que se interpreta en el ballet de Danza Española está mimetizada con una mujer capaz de dejarlo todo por amor (pues esto es lo que hace el personaje de Séneca antes de llegar a Corinto), y por las conse-



7. Eugène Delacroix: *Medea furiosa*. 1838.

cuencias del desamor, que la llevan a la venganza. La mujer despechada tiene un lenguaje coreográfico irracional e irregular, tal y como se comporta el personaje literario en la obra. Granero la traduce como una mujer flamenca, pero también le da movimientos estilizados y clásicos como los *grand développé* y *cambrés* que ejecuta en diversas ocasiones. Son pinceladas técnicas que no pueden cambiar el eminente carácter racial y pasional que se impregna en toda la coreografía de la protagonista. En este sentido, insistimos en que Granero trabajó el personaje de Medea desde la figura flamenca (ya consagrada), de Manuela Vargas, lo que condicionó en buena parte el resultado final de la obra. Advertimos, también, los gestos irracionales, de locura e incoherentes, de muchas de las escenas que Medea interpreta (como por ejemplo el hecho de coger el manto negro con sus dientes, o arrastrar su pelo por el suelo). Es una mujer conocida dentro de la mitología por ser descendiente de magas y hechiceras, hay versiones que la describen como la sobrina de Circe. Independientemente de su trágica historia de amor con Jasón, este personaje femenino tiene un papel fundamental en obras como la Odisea y en la leyenda de los Argonautas. Todo esto no pasa desapercibido por Miguel Narros y por Granero, que reproducen una Medea tópica de grandes artistas



8. Miguel Narros: *Boceto del diseño de vestuario del personaje de Creusa*. 1984.

como Delacroix: hechicera, pero sobretodo pasional, cabellera negra, curvas femeninas, racial y violenta. (Fig. 7)

La iconología de Medea, desde el inicio del ballet, está identificada con el amor ciego e irracional, pero también con la propia Muerte. La primera imagen que nos presenta al personaje nos muestra una mujer cubierta por un velo negro, en la aparición de Medea en el cenital del centro de la escena junto a la Nodriza. En la obra, ya mencionada anteriormente, de Panofsky *Estudios sobre iconología*, se hace un recorrido por las imágenes que representan el amor ciego emprendidas por un joven Cupido, pero también por una Muerte que se ilustra como invidente. Tal y como nos cita el erudito:

“la ciega Muerte aparece (...) en los ciclos Apocalípticos de las fachadas occidentales de Nôtre Dame de Paris, Amiens y Reims, en las que una horrenda mujer con los ojos vendados (la Mort) aparece en el acto de arrancar las entrañas a su víctima”¹¹

Esta imagen posee un doble significado acorde en ambos casos con el personaje que Granero y Narros escenifican. En primer lugar, nos encontra-

mos con una figura femenina identificada con la Muerte, la Muerte con mayúsculas, como fuerza natural que nos lleva al final irremediable de nuestra vida. Y también estamos ante una Muerte ciega, irracional e inconsciente, que no distingue entre jóvenes o viejos, buenos o malos, sino que simplemente cumple su cometido de acabar con la vida de a quien le ha llegado la hora. No podemos negar la evidente identificación de esta imagen femenina con nuestra protagonista, pues su amor ciego e irracional la conduce a “llevarse a todos por delante” como dice José Antonio¹², en su entrevista realizada por la autora en 2014.

Siguiendo con el sentido iconológico del que se dota a Medea dentro del ballet de Narros, podemos afirmar que la concepción de esta mujer dentro de la obra, obedece a las teorías neoplatónicas que consolidan la creencia de que el Amor es ciego. Acorde con estos principios, advertimos también que el Amor ciego está identificado con la forma de amor más profana y sensual, que Medea reencarna frente a su oponente femenina ante Jasón: Creusa. Esta dicotomía, de amor profano y amor puro, se identifica en el blanco de Creusa, sus movimientos tímidos y pasos estilizados. (Fig. 8)

Para concluir este breve estudio, advertiremos que el análisis iconológico de la plástica que acompaña a un ballet complementa al mero análisis coreográfico de un modo constructivo y enriquecedor. El discurso dancístico no se percibe paralelamente al discurso plástico, se percibe en su totalidad, digamos superpuesto y al unísono. Los recursos expresivos se manifiestan de un modo efímero y global, siguiendo la idea de Wagner de *Gesamtkunstwerk*, término alemán referido a *obra de arte total*,¹³. La posibilidad de observar dibujos coreográficos, texturas y colores de vestuario, formas escenográficas y demás aspectos plásticos de un ballet, se debe afrontar desde la consolidada metodología de estudio de la disciplina de la Historia del Arte.

NOTAS

¹ En la actualidad el Espacio Europeo de Educación Superior engloba una educación superior donde se contemplan Títulos Superiores y Grados Bolonia, en Artes Escénicas ambos se imparten en el Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso” donde la autora es docente.

² UNESCO (2003), p. 2.

³ Raubert (2015), p. 95.

⁴ José Granero (1936-2006), fue un bailarín, maestro y coreógrafo de Danza Española que creó ballets de dicha disciplina para el Ballet Nacional de España y otras compañías de gran repercusión. Podemos destacar además de la mencionada *Medea*, *La Gitanilla* o *Cuentos del Guadalquivir*.

⁵ Se trata de bailes del siglo XVIII iluminados por este tipo de velas, donde surgen los primeros rasgos estilísticos y musicales del actual Flamenco.

⁶ Para más información sobre este tema véase Navarro (2005).

⁷ Manuela Vargas (1937-2007), fue una gran bailaora de finales del siglo XX, primera bailarina del Ballet Nacional de España, protagonista de grandes producciones de éste en los años 80.

⁸ Seneca (2009), p. 67.

⁹ Seneca (2009), p. 84.

¹⁰ Panofsky (2010).

¹¹ Panofsky (2010), p. 155.

¹² José Antonio Ruíz (1951), bailarín estrella del Ballet Nacional de España, director de esta compañía en dos ocasiones. Célebre coreógrafo e intérprete de esta disciplina.

¹³ Wagner (2007).

OBRAS CITADAS

bad Carles (2004)

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Amorós y Díez Borque (1999)

AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Ed. Castalia, 1999.

Barthes (1970-2005)

BARTHES, Roland: *Elementos de semiótica*. Madrid: Alberto Corazón, 1970, 2005.

Beigbeder (1971)

BEIGBEDER, Olivier: *La simbología*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971.

Bobes Naves (1997)

BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiótica de la obra dramática*. Madrid: Colección Perspectivas; ARCO/LIBROS, S.L., 1997.

Davis (1988)

DAVIS, Flora: *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza, 1988.

Dufrenne (1982)

DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Valencia: Fernando Torres, 1982.

De Marinis (1982)

DE MARINIS, Marcos: *Semiótica del*

Teatro. L'Analisi dello Spettacolo. Milán: Bompiani, 1982.

Eco (1972)

ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1972.

Eco (1977)

- *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

Eco (1980)

- *Signo*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.

Fernández Arenas (1990)

FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

Fratini (2011)

FRATINI, Roberto: *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. España, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2011.

García Leal (1995)

GARCÍA LEAL, José: *Arte y conocimiento*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

Gastón (1990)

GASTÓN, Enrique: "Las relaciones sociales en el mundo del Ballet". *Revista de la Universidad Central de Bayamón*, vol. 13, Puerto Rico, 1990.

- Gómez Molina (2007)
GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.): *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- Gubern (2004)
GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Helbo (1989)
HELBO, André, *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires: Galema, 1989.
- Kraye (2003)
KRAYE, Jill, *Introducción al Humanismo Renacentista*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.
- Merino Peral (2012)
MERINO PERAL, Esther: *Historia de la escenografía en el siglo XVII. Creadores y tratadistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- Merino Peral (2014)
- *Divino Escenario*. Madrid: Ediciones Cumbres. Cuadernos Terpsicore, 2014.
- Murga Castro (2012)
MURGA CASTRO, Idoia: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- Navarro (2005)
NAVARRO, José Luis. *El baile flamenco*. Córdoba, Almuzara, 2005.
- Oliva y Torres Monreal (1994)
OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Ortega y Gasset (1982)
ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1982.
- Panofsky (1970)
PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970.
- Panofsky (1977)
- *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Panofsky (2010)
- *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, 2010.
- Pardo (1991)
PARDO, José Luis: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- Peirce (1987)
PEIRCE, Charles Sanders: *Obra lógica semiótica*. Madrid: Taurus, 1987.
- Raubert, Polo y Fratini (2015)
RAUBERT, Bàrbara; POLO, Magda y FRATINI, Roberto: "Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía". *Filosofía de la danza*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.

Seneca (2009)

SÉNECA, Lucio: *Medea*. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

Turner (1980)

TURNER, Víctor: *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

Ubersfeld (1989)

UBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

UNESCO (2003)

UNESCO: *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada el 17 de octubre de 2003 en París, Francia. Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada el 17 de octubre de 2003 en París, Francia.*

UNESCO (2006)

- *Hoja de Ruta para Educación Artística fruto de las deliberaciones realizadas en el marco de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística celebrada del 6 al 9 de marzo de 2006 en Lisboa, Portugal.*

VV.AA. (1999)

ADSHEAD, Janet; BRINGINSHAW, Valerie A.; HODGENS, Pauline y HUXEY, Michael: *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999.

Wagner (2007)

WAGNER: *Obra de arte total del futuro*. Valencia, Universitat de València, 2007.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán en soporte digital, bien enviados a la dirección de correo electrónico arte@fuesp.com, bien grabados en un CDROM. Si se desea enviarlo impreso, se remitirá adjunta una copia digital del artículo. Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se colocarán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten deberán tener una resolución mínima de 300 pp., en formato JPG y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, deberá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), tanto en castellano como en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID, o a la dirección de correo arriba señalada. Se incluirá un breve curriculum vitae. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE [FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente ha superado 179.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com. así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, (cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático Emérito de Universidad y Patrono de la Fundación Universitaria Española.