

EL PATRIMONIO TANGIBLE DE LA DANZA

THE TANGIBLE HERITAGE OF DANCE

Alicia Santamaría Jiménez

Universidad de Murcia

.....
Recibido: 13 10 2020

Aceptado: 22 02 2021

Publicado: 30 03 2021
.....

<http://www.doi.org/10.5281/zenodo.7651321>

Cómo citar este artículo

Santamaría, A. (2021). El patrimonio tangible de la danza.

ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Arte y Humanidades Digitales. (19), 119-138

Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/4748>

Resumen

La danza, como disciplina efímera y parte integrante del patrimonio cultural inmaterial, ha buscado desde tiempos remotos la manera de trascender en el tiempo más allá de su transmisión generacional basado en lo corpóreo y lo oral. A los textos y notaciones coreográficas utilizados hace siglos como registro documental

de danzas y coreografías, se suma el importante registro audiovisual surgido durante el pasado siglo XX y el eco de la digitalización asumiendo cada día más protagonismo. En este artículo abordaremos una revisión bibliográfica acerca de la situación del patrimonio de la danza y sus registros documentales y, posteriormente, mostraremos un ejemplo de clasificación de este patrimonio, resultado de la colaboración de

diversos expertos a nivel nacional en el contexto de un estudio realizado sobre las instituciones integrantes del Mapa del Patrimonio de la Danza en España.

Palabras clave

Patrimonio, danza, conservación, clasificación, soportes materiales.

Abstract

Dance, as an ephemeral discipline and an integral part of the intangible cultural heritage, has sought since ancient times the way to transcend in time beyond its generational transmission based on the corporeal and the oral. In addition to the texts and

choreographic notations used centuries ago as a documentary record of dances and choreographies, we add the important audiovisual record that emerged during the last 20th century and the echo of digitization, assuming more and more prominence every day. In this article, we will address a bibliographic review about the situation of dance heritage and its documentary records and, subsequently, we will show an example of the classification of this heritage, because of the collaboration of various experts at a national level in the context of a study carried out on the institutions from the Dance Heritage Map in Spain.

Keywords

Heritage, dance, preservation, categorization, tangible artifacts.

1. Introducción

La evolución del concepto de patrimonio ha experimentado cambios importantes en las últimas décadas, especialmente a partir del reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial por parte de la UNESCO en 2003. Este acontecimiento ha supuesto un gran empuje para artes efímeras como la danza, que, hasta ese momento, no contaban con un respaldo institucional o legal de semejante envergadura internacional.

El componente inmaterial de la danza ha tratado de ser subsanado a lo largo de los siglos con multitud de soluciones que, a modo de registro teórico o a través de la imagen, pretendían establecer una conservación de dicho arte de manera diferente a la tradicional transmisión oral – y corporal– entre generaciones. Dentro de estas soluciones y, al menos desde el siglo XV, se han conservado textos, notaciones y dibujos o grabados que pretendían, de alguna manera, imitar a la forma de registro ya adoptada por la música, por medio de partituras. Sin embargo, no fue hasta la aparición del registro audiovisual, ya en el siglo XX, cuando la danza obtuvo un medio de documentación más inmediato y accesible si bien, algunos defensores de los sistemas de notación actuales expresan su oposición a registrar la obra únicamente en una grabación audiovisual (Álvarez, 2008). Es evidente, por otro lado, que determinadas cualidades del movimiento, indicaciones etc. siempre se mantendrán y transmitirán de forma más veraz a través de la enseñanza directa de un coreógrafo, repetidor o maestro especialista en el género en cuestión. Sin embargo, la fragilidad de esa cadena hizo necesario la reciente incorporación de las nuevas tecnologías en dicha tarea –incluidas las grabaciones audiovisuales y narraciones orales– con el objetivo de disminuir nuestra dependencia de la cadena humana de la memoria (Brooks y Meglin, 2011). Así, el proceso de digitalización en el que ya están inmersos la mayoría de los archivos, centros de documentación, bibliotecas e incluso museos de todo el mundo, es el último gran avance y una realidad

con dos objetivos fundamentales: preservar en un formato y soporte actual –el digital– toda la información referente a un determinado documento u objeto y aumentar –y agilizar– el acceso a dicha información, bien desde el propio centro o bien desde cualquier lugar del mundo.

Además de estos medios de registro, otros elementos tangibles complementan directamente la experiencia de la danza: el vestuario, la escenografía, la utilería o el atrezzo. También existe toda una tipología de documentación generada directa o indirectamente alrededor de esta disciplina: programas de mano, cartelería y demás documentos relacionados con la publicidad del evento, documentos hemerográficos, etc. El mencionado reconocimiento de la categoría de patrimonio cultural inmaterial ha supuesto un impulso aún mayor de los soportes materiales y su importancia para la conservación del mismo, por lo que toda esta tipología de registros documentales comienza a formar parte indiscutible de una disciplina efímera como la danza, susceptible de ser conservada, entre otras motivaciones, para poder ser investigada y recuperada de la mejor forma posible; en otras palabras, estos registros documentales “proporcionan acceso a la experiencia de la danza a través del tiempo.” (Johnson y Snyder, 1999, p.1).

El presente artículo muestra las reflexiones ya abordadas por diversos autores nacionales e internacionales en torno a la conservación y documentación de este tipo de patrimonio, así como una propuesta de clasificación resultado de las investigaciones realizadas y contrastadas con algunos expertos en la materia a nivel nacional.

2. Consideraciones previas

Una aproximación al concepto de 'patrimonio de la danza' exige un análisis en torno a la propia definición del término patrimonio, su evolución y relación con algunas de las disciplinas más cercanas a la danza. El propio concepto de patrimonio debe entenderse, primeramente, como una construcción social y subjetiva con criterios cambiantes, por emanar estos de las personas (Asián, 2013), que, progresivamente y gracias a las aportaciones internacionales, nacionales y regionales, ha ido adquiriendo un significado cada vez más extenso y completo. Gómez (2014) destaca la importancia de la transmisión intergeneracional, imbricada en el propio término desde sus orígenes etimológicos, como se puede observar en la traducción de la palabra en lenguas germánicas: *heritage*, donde se aprecia mejor su conexión con todo aquello que se tiene en propiedad como resultado de una herencia. Otros autores como Dormaels (2012), ofrecen una definición de patrimonio que enfatiza la identidad y la colectividad al afirmar que es “el soporte transmisible de la identidad y la historia en la experiencia colectiva” (p.12): En efecto, la alusión y el reconocimiento a la colectividad demuestra el aumento de la importancia de las comunidades y la necesidad de incluirlas en los procesos de patrimonialización; además, les otorga una legitimidad que sustituye al antiguo valor de los expertos, la autenticidad. Esta es, además, la visión que se impuso en la UNESCO desde la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, desde donde se expandió a muchos ámbitos culturales con una intención clara de democratizar la protección de la cultura y que esta llegara a todos los sectores sociales.

Durante el siglo XX, y en especial durante sus últimas décadas, la concepción tradicional del patrimonio histórico ha experimentado una clara evolución hasta la inclusión y reconocimiento del patrimonio inmaterial donde las diferentes reuniones y comités de la UNESCO han impulsado estos cambios a nivel

mundial. Las directrices asumidas en cada una de estas convenciones han ido aplicándose posteriormente en las legislaciones de los diferentes países y regiones; así, tras la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003 –resultado de un largo proceso de reuniones anteriores–, se ha promovido el reconocimiento de este patrimonio, incluyendo no solo aquellas prácticas cotidianas o actividades tradicionales, sino también aquellas otras como las artes escénicas. Esta inclusión es, sin embargo, difícil de hacerla efectiva por el enraizamiento del concepto inmaterial con todo lo relacionado con lo folklórico y tradicional (Triolaire, 2014), una situación probablemente derivada de anteriores reuniones que pusieron especial énfasis en las ya mencionadas comunidades y sus actividades (ejemplo de ello es la Recomendación de la UNESCO sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989). Por su parte, la convención de 2003 no tuvo su repercusión legal en España hasta más de una década después con la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial; no obstante, los bienes inmateriales comenzaron a ser citados en determinadas legislaciones autonómicas mucho antes, siendo la Ley 9/1993 de Patrimonio Cultural Catalán, la primera en incorporarlos.

Dentro de la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial aportada en el texto de la Convención de 2003, se hace alusión a tanto a las expresiones inmateriales entendidas como “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas” como a sus elementos materiales “instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes”. De igual forma se incluye la documentación, investigación o transmisión –a través de la enseñanza formal y no formal–, entre las medidas de “salvaguardia” para su protección y conservación. Esta dualidad material/inmaterial debe estar presente en toda actividad susceptible de ser considerada dentro de este patrimonio intangible, así lo defienden autores como Gómez (2013) al establecer una definición de patrimonio musical donde incluye “instrumentos musicales de alto valor técnico o histórico, partituras manuscritas y algunas ediciones de grandes composiciones, documentos originales que atestigüen la historia de la música, grabaciones musicales de alta significación y hasta ciertos tipos de reproductores de esas grabaciones, por su valor tecnológico e histórico”. También Le-Clere (2019) alude a la necesidad de incluir los propios documentos relacionados con la actividad musical y pone de ejemplo la clasificación establecida por Escudero (2016): “música anotada, música programada o grabada, documento relativo a la gestión de la actividad musical, documento relativo a la difusión de la actividad musical, y de interés organológico e iconográfico” (p.88).

Tras este breve análisis podemos comenzar a delimitar que, todo aquello susceptible de ser considerado como patrimonio de la danza, incluye necesariamente tanto sus expresiones inmateriales como materiales. Enfocando el análisis en estas últimas, hay que tener en cuenta que un ‘archivo de danza’ ha sido tradicionalmente considerado por los propios coreógrafos como “todos aquellos objetos que han acumulado a lo largo de los años importantes para su vida artística en formatos bidimensionales y tridimensionales; sin embargo, para un archivero profesional no todo ese material acumulado puede ser susceptible de ser conservado por un archivo tradicional” (LaFrance, 2011, 48). Todo este material es el que puede ser considerado como patrimonio tangible de la danza, gran parte del cual posee una función determinante en la reconstrucción, comprensión o investigación de un determinado tipo de danza (Esling, 2013). La variedad de estos objetos documentales les confiere una especificidad que no siempre es tratada como tal, lo que afecta negativamente a su conservación: bien porque no son admitidos en determinados archivos o museos genéricos o bien, porque muchos de estos elementos conservados en este tipo de instituciones no reciben una clasificación idónea.

Los términos ‘preservación’ o ‘conservación’ también poseen connotaciones diferentes y así lo definen autores como Brooks y Meglin (2011) o LaFrance (2011): para la comunidad de la danza, generalmente está referido al material, instituciones y personal que permiten la reconstrucción de una danza. Sin embargo, para los documentalistas profesionales, los ambos términos tienen implicaciones específicas sobre los métodos para mantener registros en un archivo. Precisamente la ausencia de recursos y métodos claros sobre cómo documentar el proceso de creación de una danza o coreografía han entorpecido en numerosas ocasiones las oportunidades de registro y conservación posterior para muchos coreógrafos y artistas. En este sentido, países como Canadá se han situado a la vanguardia de este campo y desde instituciones como la *Dance Collection Danse* (DCD) se han elaborado manuales con instrucciones para facilitar esta labor, así como el desarrollo de programas de software libres como la *Canadian Integrated Dance Database* (CIDD).

Otra cuestión importante es aquella referente al legado, porque el término parece tener connotaciones subjetivas y una amplia gama de significados. El concepto de legado se utiliza a menudo en la comunidad de danza para describir las diversas formas en que los artistas y eruditos de la danza emplean documentación, como grabaciones de video de actuaciones, proyectos de reconstrucción, entrevistas e historias orales para preservar un registro de una danza, a veces mucho después de su creación original (LaFrance, 2011). Sin embargo, las dimensiones que abarca este término son mayores tal y como se observa en la definición de legado aportada en 2005 en el informe para el *Canada Council for the Arts*:

El legado de una organización artística representa el capital artístico acumulado, derivado de su misión artística, visión y mandato. El capital artístico se materializa a lo largo del tiempo a través de todas las actividades de creación, producción y / o difusión de la organización. El legado también abarca las relaciones construidas con las diversas comunidades de la organización; su propiedad intelectual; archivos que documentan su trabajo creativo; e instalaciones o equipos esenciales para cumplir su mandato. (MacSkimming y D’Entremont, 2005, p.3)

Como se menciona en la definición anterior, las implicaciones de un legado pueden ser mucho más extensas que los simples materiales documentales conservados en relación con la obra artística de un bailarín, coreógrafo, compañía u organización. En esta línea, observamos que, necesariamente posee una relación directa con la cuestión del archivo, entendido este como institución y ente físico –o digital– porque, presumiblemente, es aquí donde se almacena y conserva un legado y que este necesita además de unos recursos mínimos, tanto técnicos como de personal, para poder ejercer su función (Noland, 2013). Asimismo, en un legado artístico están implícitas otras áreas como la propiedad intelectual y el derecho de reproducción de las obras, parcelas estas de gran controversia que se atienen a legislaciones diferentes en cada país o región.

En las últimas décadas han destacado también los denominados planes de legado –*legacy plans*– que, como ya han analizado autores como Noland (2013), poseen un lugar destacado en la preservación de materiales documentales y reposición de las obras coreográficas a través de un estudiado plan que implica, en muchas ocasiones, la administración de los ingresos generados por los derechos de autor de cada una de las coreografías –los denominados “*trust*”–. Una de las organizaciones pioneras en la gestión de este tipo de legado es *The George Balanchine Trust*, operativa desde 1987, apenas cuatro años después del fallecimiento del revolucionario coreógrafo del siglo XX.

La dualidad que puede suscitar la conservación de una actividad efímera como la danza, donde el movimiento es su principal característica, a través de elementos materiales es un tema ya reflexionado por autores como Esling (2013), Brooks y Meglin (2011) o Noland (2013) quien concluye lo siguiente:

[...] un archivo de signos incorpóreos (documentos escritos, fotografías, videos y cintas de audio, etc.) está "vivo" en la medida en que requiere actos de interpretación para ser descifrados y a través de estos actos de interpretación, el archivo muta y crece constantemente. En otras palabras, un archivo también requiere vida, el complemento de un estudioso de la lectura y la interpretación que reanima los materiales ante su mirada. (Noland, 2013, p. 97)

La defensa de Noland de la necesaria utilidad del archivo se fundamenta en la interdependencia que se produce entre los artefactos y entes documentales y la memoria -y el cuerpo- del ser humano, ambos extremos se necesitan y se dotan mutuamente de sentido.

Una vez argumentada la utilidad de la conservación de los elementos tangibles dentro de la conservación de la danza, otros autores como Peter (2009) reflexionaban sobre la responsabilidad estatal de mantener un archivo o colección pública de danza y hacerla accesible a investigadores, estudiantes y al público en general. De hecho, un gran número de países poseen ya su archivo de danza como institución independiente o bien integrada dentro de otra de mayor envergadura tales como bibliotecas públicas nacionales, museos etc. Como ejemplos podemos mencionar los siguientes: *National Dance Archive* (Irlanda), *Deutsches Tanzarchiv Köln* (Alemania), *Dansmuseet* (Suecia), *Jerome Robbins Dance Division* (The New York Public Library, Estados Unidos), *Danse ou Arts de l'espectacle* (Bibliothèque Nationale France, Francia), etc.

En España destaca, a nivel nacional, la sección de danza integrada dentro del Centro de Documentación de las Artes Escénicas (CDAE) donde se conservan fondos específicos de danza de destacados coreógrafos y bailarines, así como diversas bases de datos en línea con información sobre coreógrafos, bailarines, compañías e instituciones de danza en España, estrenos coreográficos, etc. Otros catálogos en línea son los relacionados con documentación gráfica y bibliografía. También conservan colecciones específicas de danza como la videoteca –con registros audiovisuales de todos los géneros de danza, desde los años 80 hasta la actualidad– y colecciones compartidas con música y otras artes escénicas como las referidas a los programas de mano y publicaciones periódicas. Sin embargo, otras instituciones a nivel autonómico –como el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques* (MAE) en Cataluña– sí que integran centro de documentación y museo de artes escénicas con las consiguientes ventajas relacionadas con la admisión de objetos volumétricos y el espacio disponible para organización de exposiciones, talleres o actuaciones.

A continuación, estableceremos diferentes categorías que representan las diferentes tipologías de materiales documentales y objetos que están relacionados con la actividad dancística.

3. Propuesta de clasificación del patrimonio de la danza

Los elementos tangibles que documentan la danza son de naturaleza muy variada y abarcan multitud de formatos, algunos de ellos muy específicos como las notaciones coreográficas. La siguiente clasificación

se basa en las investigaciones previas de algunos autores como Álvarez (2008), Brooks (2011), Hudson (2008), LaFrance (2013) o Tolosa (2016) y fue, además, revisada por diversos expertos en la materia a nivel nacional –mediante validación por juicio de expertos– en el marco de la elaboración de un cuestionario enviado a instituciones integrantes del Mapa del Patrimonio de la Danza en España –el desarrollo y resultados del estudio en cuestión están aún pendientes de publicación–: Álvarez A.; Álvarez, I.; Alemany M.J.; Bellido M.L.; Griñán, M., Martínez, J., Mera, G. y Muñoz, M. Entre las categorías delimitadas se encuentran las siguientes:

- Documentos textuales: bibliografía específica, manuscritos como apuntes o notas, correspondencia; documentos hemerográficos; publicaciones relacionadas con la difusión de la actividad performativa.
- Documentos administrativos: contratos, libros de cuentas, etc.
- Documentos iconográficos: grabados, dibujos, fotografías, bocetos de escenografía, figurines,
- Notaciones coreográficas
- Partituras
- Grabaciones sonoras
- Grabaciones audiovisuales
- Objetos tridimensionales: vestuario, elementos escenográficos, utilería, etc.

3.1 Documentos textuales

Son todos aquellos elementos relacionados con la danza que contienen principalmente texto y ofrecen un determinado tipo de información con respecto a la misma. Existen diversos subtipos como a continuación se especifican:

3.1.1. Bibliografía específica

Dentro de esta categoría se incluyen los tratados específicos sobre danza existentes desde el siglo XV y que han seguido editándose hasta la actualidad. En ellos se tratan cuestiones diversas como la composición de pasos de las diferentes danzas, la forma de ejecutarlos, el estilo, las normas con respecto al vestuario, localización espacial de los bailarines, etc. Con el paso de los siglos adquirieron una mayor especificidad como demuestran aquellos relacionados con la danza clásica –*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820) de Carlo Blasis– o con la danza española –*Breve tratado de los pasos del danzar a la española* (1764) escrito por Pablo Minguet e Irol–. Si bien los primeros tratados de danza contenían solo texto –y en algunos casos signos–, fueron progresivamente incluyendo imágenes explicativas o notaciones coreográficas que mejoraban la comprensión de los movimientos como se observa en la figura 1:

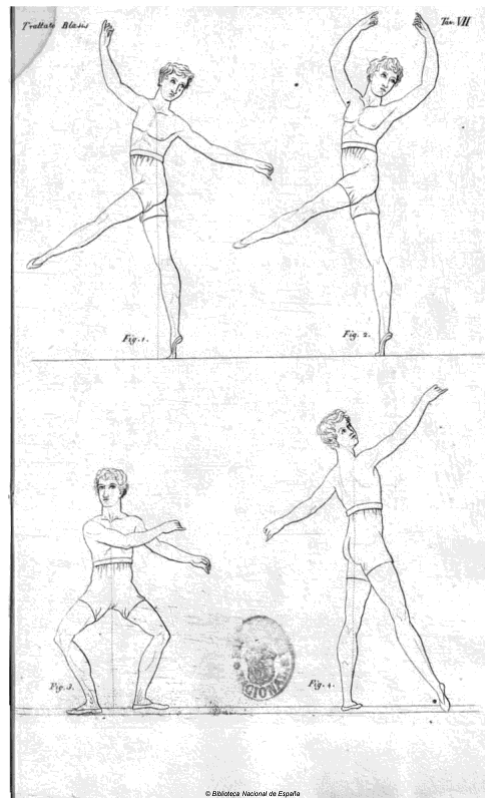


Figura 1. Imagen correspondiente al tratado de danza elaborado por Blasis donde se representan diferentes actitudes derivadas de la cuarta posición—fig. 1 y 2—; posición de inicio de las pirouettes “hacia fuera” y “hacia dentro” —fig. 3 y 4—. Fuente: documento digitalizado y disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (BNE), Blasis C. (1830). *Trattato elementare, teorico-pratico sull' arte del ballo.* (Trad. P. Campilli).

Otros documentos textuales que también se incluyen dentro de esta categoría se corresponden a otros formatos de tipo epistolar, como las famosas *Lettres sur la danse, et sur les ballets* del gran reformador de la danza Jean Georges Noverre publicadas en 1760; pero también diccionarios, gramáticas y atlas de la danza; biografías y estudios monográficos de bailarines, coreógrafos o maestros; bibliografía con fines didácticos, etc.

Manuscritos, apuntes, correspondencia, diarios o notas coreográficas del maestro, bailarín o coreógrafo: El proceso de creación de una composición de danza lleva implícito, en muchas ocasiones, anotaciones de relevancia que pueden hacer referencia a múltiples aspectos como las formaciones o dibujos coreográficos, nombre de los bailarines seleccionados para la pieza, relación de pasos con tiempos musicales, indicaciones de estilo, velocidad, etc. En este sentido, LaFrance (2011) destaca que, “si además el coreógrafo conserva dicha documentación para volver a remontar su pieza, se convierte automáticamente en elemento indispensable para ser conservado en un futuro por un determinado archivo” (p.72).

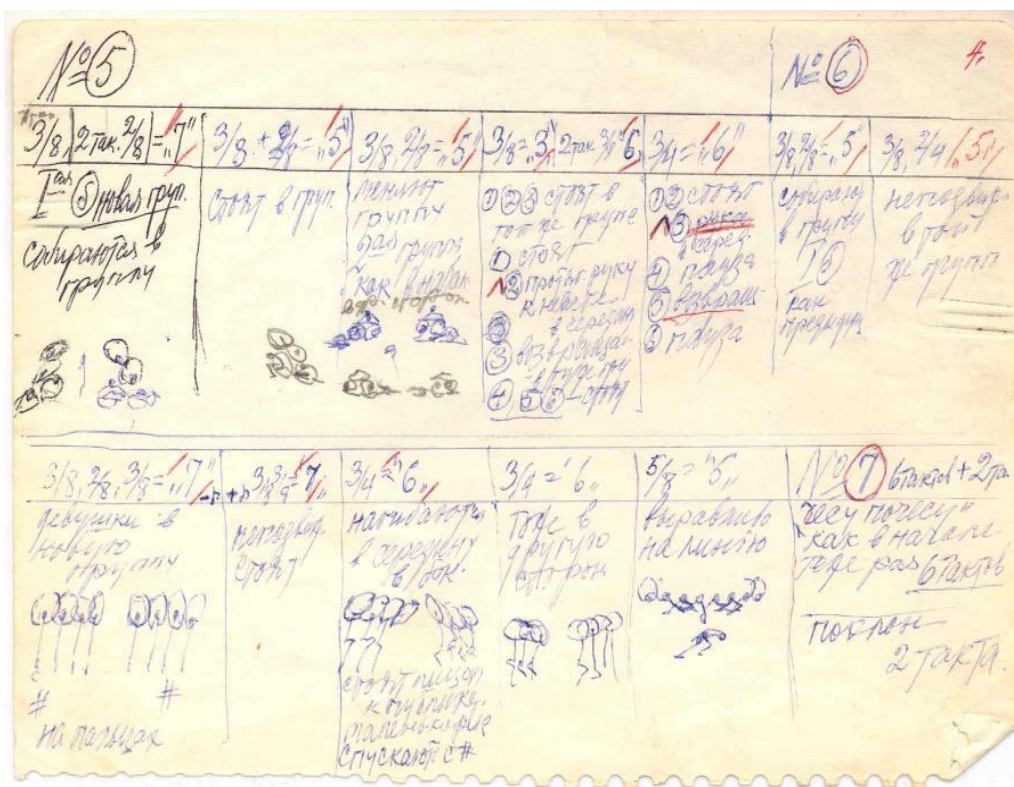


Figura 2. Notas coreográficas manuscritas de Bronislava Nijinska para su obra *Le Train Bleu*, 1924. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web de Library of Congress, Music Division.

3.1.2. Correspondencia

La correspondencia en forma de cartas, postales, etc., establecida entre coreógrafos, maestros, compositores, empresarios, etc. es otra tipología de documentación que puede aportar información referida a diversos aspectos relacionados con la creación de la obra, su difusión y puesta en escena, componentes y situación de las compañías, etc. En el ejemplo aportado a continuación en la figura 3, se muestra una carta entre el empresario J.A. Pamias y la Junta de Govern de la Societat del G.T. del Liceu con información sobre la contratación de la compañía de “Antonio – Ballet Español”. En él podemos encontrar diferentes datos como el éxito referido un año antes de la compañía en 1960, la colaboración de primeras figuras, el número de bailarines solistas, su repertorio, etc.

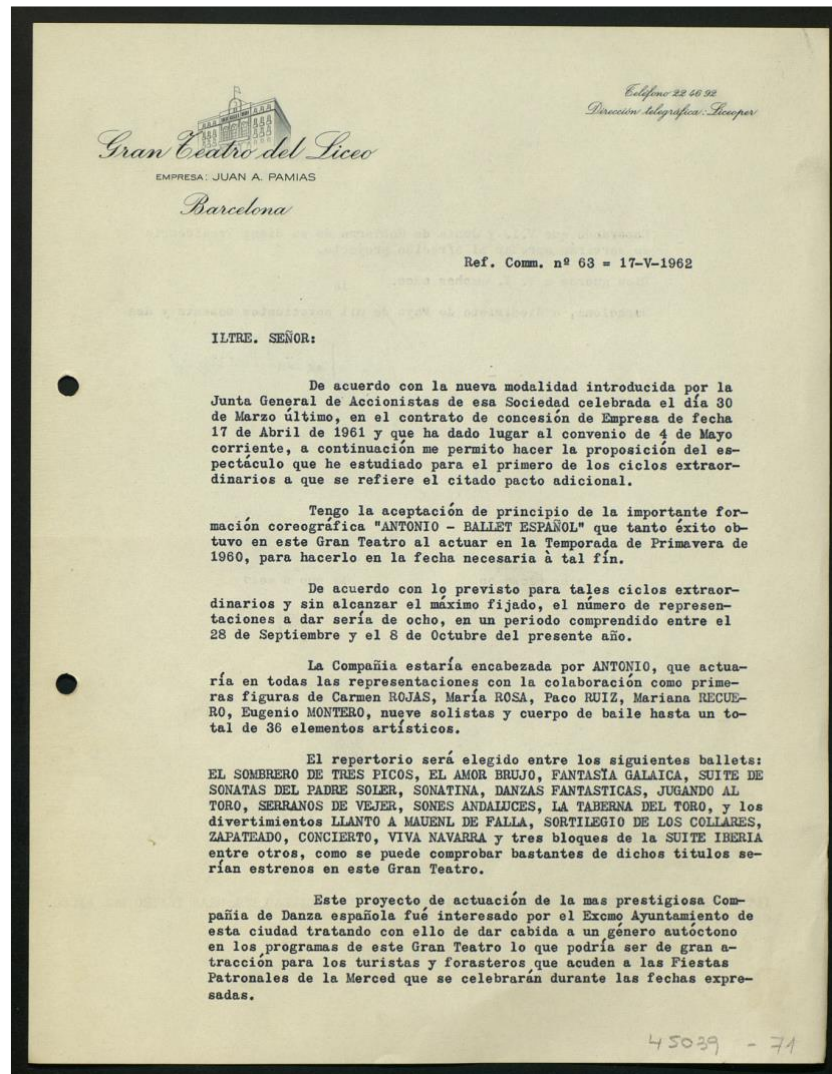


Figura 3. Correspondencia entre J.A. Pamiás y la Junta de Govern de la Societat del G.T. del Liceu sobre la contratación de la compañía de danza Antonio Ballet Español para la temporada de 1962. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web del Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

3.1.3. Documentos hemerográficos

Estos suelen incluir críticas y reseñas periodísticas, artículos y demás formatos literarios enmarcados dentro de este campo. Los espectáculos, eventos y representaciones que incluyen danza suelen tener asociadas referencias hemerográficas que aportan información valiosa como los datos concretos de la actuación, coreógrafos y bailarines implicados, recepción de la obra, contexto sociocultural, etc. En la figura 4 podemos observar un ejemplo de este tipo de documentos, un breve artículo donde se anuncia la representación de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev que va a tener lugar en la ciudad de Murcia ese mismo día. En el documento, digitalizado y disponible en línea en el Archivo Municipal de Murcia, se pueden obtener datos tan diversos como el nombre de algunos de los integrantes que actuaban, la orquesta y director que estaba al frente —el maestro Turina—; diseñadores de escenografía y vestuario, jefe de maquinaria o compositores de las piezas. Asimismo, hace referencia al reciente éxito obtenido en otras ciudades como Valencia o Alicante.



Figura 4. Reseña en el diario “El Tiempo” que anuncia la actuación de los Ballets Rusos de Diaghilev en el Teatro Romea de Murcia, el 5 de mayo de 1918. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web del Archivo Municipal de Murcia, diario “El Tiempo” de 5 de mayo de 1918 (ed. Mañana).

3.1.4. Publicaciones relacionadas con la difusión de la actividad performativa

La cartelería o programas de mano asociados a representaciones de danza son elementos imprescindibles que aportan, en muchos casos, la información más objetiva relacionada con la representación de danzas en ellos anunciadas: fecha y lugar de actuación, intérpretes, repertorio, coreógrafo y compositor, etc. En ocasiones, también se adjunta alguna imagen de los propios bailarines, escenografía o vestuario que enriquece el documento en cuestión. Todos estos aspectos pueden observarse en los ejemplos aportados a continuación que forman parte del programa de mano elaborado con motivo de la presentación de la compañía de *ballet* americana *New York City Ballet* (NYCB), por primera vez en España y en Europa continental.



Figuras 5, 6 y 7. Extractos del programa de presentación realizado con motivo de la actuación de la compañía del NYCB en el teatro del Liceo en Barcelona durante la primavera de 1952. En la imagen superior se muestra el repertorio de coreografías a representar durante la gira; en la figura de la izquierda, la portada del programa con información esencial de la compañía, fechas, número de actuaciones, etc. En la figura de la derecha se adjuntan instantáneas del repertorio y bailarines del NYCB. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web del Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

3.2 Documentos administrativos: contratos, libros de cuentas y otros

Esta tipología que contiene diversa documentación relacionada con los contratos, libros de cuentas, etc., está relacionada directamente con la gestión y administración de compañías, bailarines, maestros y/o teatros y es susceptible de contener información relevante sobre ellos: presupuesto, fecha de contrataciones, condiciones específicas, etc. Es la categoría menos conservada dentro de los fondos y centros de documentación especializados en danza o artes escénicas, quizás porque, como apuntan autoras como Bermúdez (2016), un documento comercial o administrativo puede no revelar información

específica sobre la propia obra de danza o el proceso creativo en sí mismo y ello ha podido influir en la conservación de los mismos por parte del propio artista o bien por el archivero, documentalista o persona encargada de decidir qué es necesario conservar dentro de un determinado fondo o colección. En ejemplo aportado en la figura 8, se pueden extraer diversos datos como la diferencia entre las cláusulas-tipo y las adicionales, especificándose en estas últimas la duración mínima que debía tener el espectáculo, el día y la hora de actuación o la exclusividad de los artistas con la empresa donde estaban contratados.

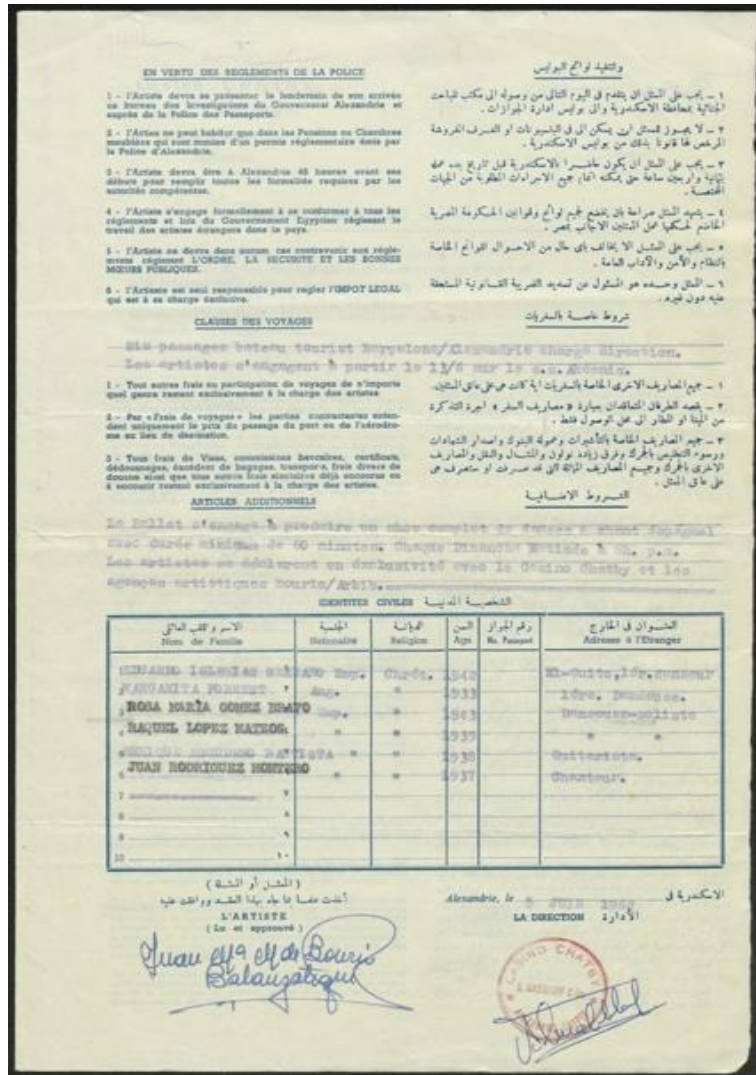


Figura 8. Contrato entre el Casino Chatby, en Alejandría (Egipto), y Juan María Martínez de Bourio Balanzategui, agente de espectáculos, en representación de Eduardo Francisco Serrano, “El Güito”, Margaret A. Forrest (Margarita Forrest), Rosa María Gómez, Raquel López, Enrique Bautista y Juan Rodríguez. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

3.3 Documentos iconográficos

Esta tipología aporta información visual relativa al vestuario, escenografía, bailarín, poses o pasos de danza captados en la imagen, que puede tener relevancia para reposiciones o investigaciones de cualquier tipo, dentro de ella podemos distinguir los siguientes subtipos:

3.3.1. Dibujos, pinturas o grabados

Incluyen representaciones visuales en diversos formatos que pueden aportar datos relativos a las danzas representadas etc. Con frecuencia los encontramos en tratados de danza, acompañados de títulos o textos explicativos o bien, en los programas de mano de coreografías y *ballets* representados desde el siglo XVI. Desde una perspectiva histórica, se consideran las representaciones documentales más antiguas de las danzas, pues se tiene constancia de grabados y pinturas rupestres desde la prehistoria que han sido catalogadas por expertos como bailes o escenas danzadas (Garfinkel, 1998) antes incluso de las descripciones textuales de las mismas ya en la Edad Antigua, asimismo, en la época anterior al desarrollo de la fotografía y el vídeo, eran los únicos elementos que aportaban información visual.

3.3.2. Bocetos y diseños de escenografía

Las imágenes consideradas dentro de esta tipología muestran todo un conjunto de elementos referidos al decorado y los objetos utilizados para ambientar y representar la danza u obra en cuestión. En dichas imágenes se incluiría información visual relacionada con los diversos tipos de telones –telón de fondo, de boca, patas, etc– y demás bastidores y objetos escenográficos que completan la escena.

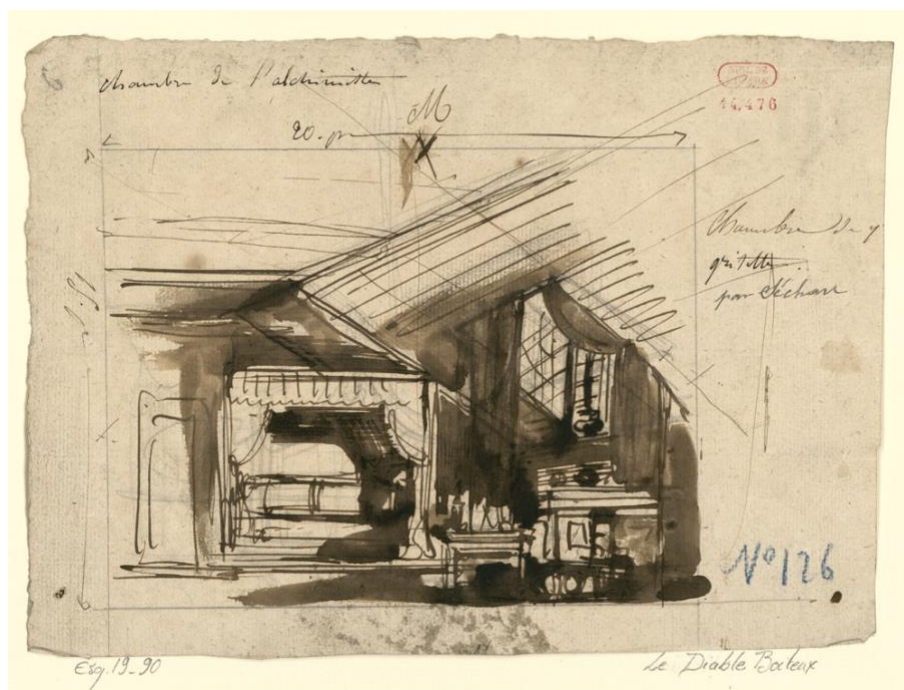


Figura 9. Boceto de escenografía del ballet *El diablo cojuelo* –segunda escena del acto I–, realizado en pluma y lavado de tinta marrón, cuya autoría se atribuye a Charles Séchan en el año 1836. Fuente: documento digitalizado y disponible en el sitio web del web de la Biblioteca Nacional de Francia (Gallica).

3.3.3. Figurines

En esta categoría se incluirían todos aquellos bocetos que muestran el diseño del vestuario empleado en la propia danza. De igual forma que en el apartado anterior, pueden contener comentarios adicionales que aportan una mayor información a la imagen o identifican el personaje, obra etc.

3.3.4. Fotografías

Constituyen la forma de registro de imagen estática más moderna pues sus orígenes se remontan a principios del siglo XIX y suponen la representación más fiel de la imagen original, por encima de grabados, dibujos y pinturas. En una colección o archivo de danza podemos encontrar fotografías de los bailarines con el vestuario en cuestión, bien durante el momento de la actuación o bien en una fotografía de estudio representando una pose característica de su personaje o coreografía.

3.4 Notaciones de danza

Esta tipología se refiere a las transcripciones de movimientos escritas mediante diferentes tipos de grafías que varían según los sistemas adoptados a lo largo de la historia. Los primeros símbolos utilizados para representar danzas se remontan al siglo XV, más concretamente en nuestro país: los conocidos como manuscritos de Cervera contienen 11 bajas danzas sin referencias musicales y el lenguaje utilizado para describir los diferentes movimientos es altamente abstracto (Nocilli, 2013). A partir de entonces y paralelamente a la evolución y profesionalización de la danza, los sistemas de notación se fueron multiplicando. Álvarez (2008) reseña la clasificación establecida por la investigadora Guest en 1984 con 5 tipos de notaciones según los medios utilizados para la representación: letras y palabras; dibujos de trayectorias; figuras esquemáticas o pictogramas; notas del sistema musical a las que se le asignan otro significado y símbolos abstractos. Todos estos tipos de notaciones suelen conservarse en soportes documentales y más recientemente también suelen crearse y conservarse en formato digital –algunos ya en combinación con registros audiovisuales–.

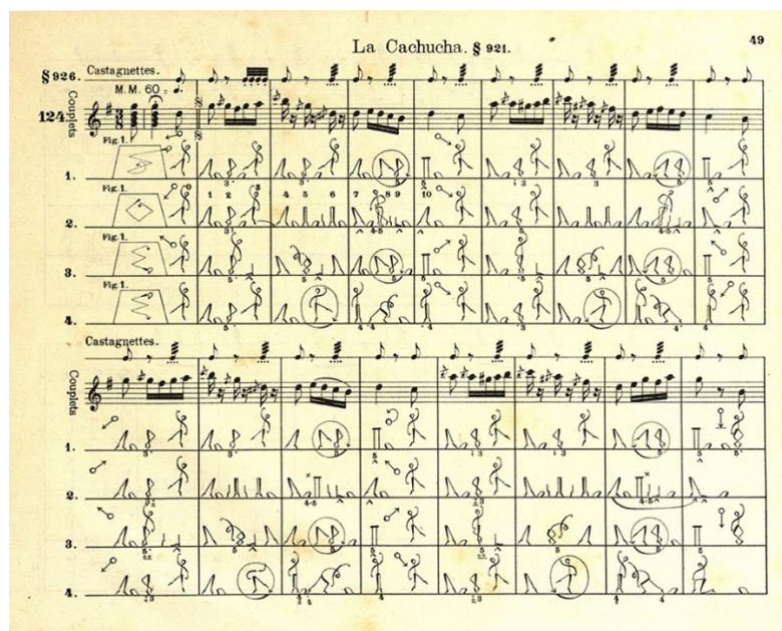


Figura 12. Ejemplo de notación coreográfica de figuras esquemáticas y pictogramas, en el sistema ideado por Zorn de la variación *La Cachucha* (ca.1880). Fuente: imagen digitalizada y disponible en la obra de F. A. Zorn: *Atlas zur Grammatik der Tanzkunst*, Deutsche Digitale Bibliothek.

3.5 Partituras

Aportan información sobre la obra o fragmento musical que forma parte del baile o danza en cuestión: además de la propia composición, se señala el tempo, el carácter, el aire y otras características de importancia para su interpretación dancística. En ocasiones pueden incluir incluso anotaciones relacionadas con las demandas del coreógrafo o aportaciones del propio compositor.

3.6 Grabaciones sonoras

Dentro de esta catalogación pueden incluirse las propias grabaciones musicales sobre las que se ejecutan las danzas, aunque también podríamos encontrar audios con aportaciones del maestro, bailarín o coreógrafo o entrevistas que pueden aportar detalles relevantes con respecto al momento de la creación, exigencias del estilo de danza requerido, etc. La autora Mones i Mestre (1998) defendía hace décadas la importancia de la historia oral en la conservación de los registros documentales de la danza, de igual forma lo defienden más recientemente otros autores como Bermúdez (2016), Bräuninger (2020) o Chernetich (2020). Los formatos y soportes en los que pueden conservarse son variados: cilindros de cera, rollos de pianola, discos (perforados, de pizarra o vinilo), cassettes, CDs, archivos digitales etc.

3.7 Grabaciones audiovisuales

El registro filmado de las danzas es el tipo de documentación que más información aporta por su conjugación del sonido y de la imagen en movimiento que puede asimilarse a la experiencia de visualizar la danza en directo –si bien ningún registro documental puede sustituirla–. A partir de estas grabaciones se pueden extraer muchos detalles del movimiento, coordinaciones, musicalidad, estilo, ambientación, contexto, etc., aunque nunca puede considerarse sustitutivo del tradicional aprendizaje de danzas: maestro – alumno o coreógrafo/repetidor – bailarín. Los formatos y soportes en los que estos se conservan son diversos: desde los primeros rollos de celuloide, películas en diversos formatos físicos (Super-8, VHS, DVD, HD DVD O Blu-Ray) o la actual variedad de formatos en soportes digitalizados. Durante las últimas décadas, diversas organizaciones dedicadas a la conservación y archivo de la danza han emprendido diferentes acciones orientadas a la unificación de formatos y a la difusión de buenas prácticas en torno al registro de materiales audiovisuales: *Dance Heritage Coalition* (Canadá) –actualmente integrada en la *Dance/USA*– o *Dance Collection Danse* (Canadá). Las últimas tendencias, dentro de esta tipología concreta, se dirigen hacia la digitalización y la creación de bases de datos integradas, con un aumento significativo de archivos disponibles en la red: *Numeridanse*, *FANA Dance and Performing Arts*, etc.

3.8 Objetos tridimensionales

Todos aquellos artefactos que han formado parte de la danza o representación, bien como parte de la utilería o bien como instrumentos propios imprescindibles para el desarrollo de la danza o baile en cuestión –castañuelas, palos, cintas, etc.–. También estarían incluidas en esta categoría el vestuario – calzado y demás complementos– o la escenografía.



Figura 13. Pieza de castañuela clásica utilizada por la bailarina y coreógrafa de danza española Antonia Mercé “La Argentina”.
Fuente: imagen digitalizada y disponible en el sitio web del Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE).

4. Conclusiones

El concepto de patrimonio de la danza comienza a estar presente en diversas investigaciones a nivel internacional, aunque es aún una parcela escasamente explorada, principalmente en España. La eclosión del patrimonio inmaterial ha fomentado una mayor investigación en torno a la conservación de las artes escénicas, incluyendo la danza, así, la investigación bibliográfica realizada arroja unos resultados más positivos en países como Canadá, Francia o Estados Unidos, donde la existencia de instituciones y personalidades interesadas en este campo desde hace décadas ha permitido un desarrollo mayor de elementos tales como planes de legado, directrices sobre catalogación, digitalización y registro o instituciones especializadas en la preservación de este tipo de patrimonio. No obstante, muchos conceptos específicos relativos a la conservación aún no han sido asumidos por una parte importante de los profesionales de la danza o los archiveros y/o documentalistas encargados de la conservación patrimonial de este arte efímero.

Precisamente es esta cualidad de lo efímero y la tradición de su transmisión de forma oral y corporal, lo que parece confrontar opiniones sobre si es adecuado conservar una determinada danza o coreografía a través de soportes documentales inanimados en un lugar como los archivos, o centros de documentación, tan alejados de los espacios comunes de transmisión dancística y representación escénica. Si bien, las últimas tendencias en investigación recabadas en el presente artículo defienden la idea de la necesidad de este tipo de archivos como herramientas de apoyo a la memoria del ser humano, en este caso el coreógrafo, maestro o repetidor. La conservación patrimonial de la danza iría por tanto encaminada a conjugar lo material e inanimado –los objetos y soportes documentales–, con lo inmaterial y la esencia de este arte: las interpretaciones en vivo de dichas danzas y la involucración de sus artistas –bailarines, coreógrafos, repetidores o maestros– en el proceso de transmisión y documentación.

Por otra parte, la propuesta y el análisis realizado de todas las categorías documentales relacionadas con la danza demuestra la gran variedad tipológica y especificidad de su patrimonio tangible. Esta

categorización, validada por diferentes expertos a nivel nacional, ha servido como base de un estudio sobre las diferentes instituciones integrantes del Mapa del Patrimonio de la Danza en España; además, pone de manifiesto la necesidad de otorgar a este patrimonio tangible, un tratamiento especial y su conservación en una institución de carácter público y adecuadamente acondicionada, pues necesitará organizar diversos espacios que puedan acoger artefactos volumétricos tales como: vestuario, instrumentos, escenografías y/o utilería, así como permitir muestras y actividades de danza dentro de su misión conservadora y de difusión de este arte. Otros grandes desafíos relacionados con la conservación de este patrimonio pasan por promover la existencia de personal especializado para llevar a cabo una correcta conservación y catalogación además de la digitalización y la promoción del acceso abierto de los registros documentales con fines educativos y de investigación.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, A. (2008). Documentar la danza. En Roseras Carcedo, E. (coord.), *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo* (pp. 183-208). Trea.
- Asiáin, A. (2013). El patrimonio cultural inmaterial: estado de la cuestión en el décimo aniversario de la Convención de la UNESCO (con una mirada especial a Navarra). *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, (88), 125-168. <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/26405>
- Bermúdez, B. (2016). Performing archives: New ideas on dance documentation and the archive. *Príncipe de Viana*, (266), 1329-1345. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6030113.pdf>.
- Blasis, C. (1830). *Trattato elementare, teorico-pratico sull' arte del ballo*. (Trad. P. Campilli). Bordandini. (Trabajo original publicado en 1820).
- Bräuning, R. The Oral Archive as a Form of Dance Archive. *Dance Research*, 38(2) (2020), 242-254.
- Brooks, L. M. y Meglin, J.A. (2011). Preserving Dance as a Living Legacy. *Dance Chronicle*, 34(1), 1-4.
- Chernetich, G.C. (2020). Orality at Work in the Body-Archive. A Case Study with Tanztheater Wuppertal Pina Bausch's Italian dancers. *Dance Research*, 38(2), 230-241.
- Côté, J.A. (2015). De la danse au musée: mémoires de l'oeuvre chorégraphique contemporaine. *Muséologies*, 7(2), 55-70. <https://doi.org/10.7202/1030250ar>
- Delfín, M. (2012). La música mexicana, patrimonio tangible e intangible. Recuperado el 10 enero de 2018, de <http://www.ciberjob.org/etnohistoria/musica.html>
- Dormael, M. (2012). Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social, *Alteridades*, 22(43), 9-19.
- Esling (2013). Dance Archives in an Online Environment: The Impact of Digital Media on the Preservation of Dance History. *Canadian Theatre Review*, (156), 30-34.
- Garfinkel, Y. (1998). Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and Southeast Europe. *Cambridge Archaeological Journal*, 8(2), 207-237. <https://revije.ff.uni-lj.si/DocumentaPraehistorica/article/view/37.18/1710>
- Gómez Cairo, J. (2013). Estrategia de inserción del Patrimonio Musical en los actuales procesos socioculturales. En *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: Rescate y Difusión* (pp. 10 – 22). Museo Nacional de la Música.
- Gómez Rendón, J. (2014). De-construir el patrimonio... En Rostain, S. (ed.), *Antes de Orellana, Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica* (pp. 423-432). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Gran Teatro del Liceo. (1952). Programa de mano de la presentación de la compañía del NYCB en el

- teatro del Liceo en Barcelona. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. <https://ddd.uab.cat/record/142315>
- Gran Teatro del Liceo. (1962). Correspondencia entre J.A. Pamias y la Junta de Govern de la Societat del G.T. del Liceu sobre la contratación de la compañía de danza Antonio Ballet Español para la temporada de 1962. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. <https://ddd.uab.cat/record/182424>
- Hudson, C. (2008). Préface. En Leclercq, N., Rossion L. y Jones A.R. (dir./eds.), *Capter l'essence du spectacle. Congrès de Glasgow SIBMAS (2008)*. Peter Lang.
- Johnson, C.J. y Snyder, A.F. (1999). *Securing our Dance Heritage*. Council on Library and Information Resources.
- LaFrance, C. (2011). Choreographers' archives: three case studies in legacy preservation, *Dance Chronicle*, 34(1), 48 – 76. <https://www.jstor.org/stable/29777232>
- Le-Clere, Y. (2019). Patrimonio musical, un acercamiento. *AV Notas*, (7), 81-91.
- Ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán. 4 de noviembre de 1993. BOE nº 264.
- Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. 27 de mayo de 2015. BOE nº126.
- MacSkimming, R. y D'Entremont, F. (2005). *Legacy, transition succession: supporting the past and future of Canada's Arts Organizations*. Informe para el Canada Council for the Arts. <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2005/03/patrimoine-transition-succession>
- Martínez de Bourio, J.M. (1962). Contrato entre el Casino Chatby, en Alejandría (Egipto), y Juan María Martínez de Bourio Balanzategui, agente de espectáculos. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.
- Minguet e Irol, P. (1764). *Breve tratado de los pasos del danzar a la española*. Imprenta del autor.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2015). *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Mones i Mestre, N. (1998). Estado de la cuestión de los archivos de artes escénicas para el estudio de la danza en Cataluña, *Cairon*, (4), 41 – 50.
- Nijinska, B. (1924). Choreographic notes for Bronislava Nijinska's *Le Train Bleu*. [Documento manuscrito]. Library of Congress. <https://www.loc.gov/resource/ihas.200156355.0>
- Nocilli, C. (2013). *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Amalgama.
- Noland, C. (2013). Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan", *Dance Research Journal*, 45(2), 85 – 121.
- Noverre, J.G. (1760). *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. De la Roche.
- Peter, F.M. (2009). The German Dance Archive, Cologne (Deutsches Tanzarchiv Köln), *Dance Chronicle*, 32(3), 476 – 489.
- Séchan, C. (1836). Boceto de escenografía del *ballet El diablo cojuelo*. Biblioteca Nacional de Francia (Gallica).
- Tolosa, L. (2016). El archivo de la danza. En *Actas del IV Congreso Nacional y I Internacional La investigación en danza*. (pp. 235-248). Mahali.
- Triolaire, C. (2014). Histoire et patrimoine(s) : les arts de la scène face à la mémoire patrimoniale. En *Actes du séminaire du 25 avril 2014 à Clermont-Ferrand "Les parcours d'Education artistique et culturelle à l'ère du numérique"* (pp. 18-28). Académie Clermont-Ferrand. <https://www.ac->

clermont.fr/disciplines/fileadmin/user_upload/ArtsAppliques/Informations_institutionnelles/PEAC/PEAC_seminaire_2014.pdf

UNESCO (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Zorn, F.A. (ca.1880). *Atlas zur Grammatik der Tanzkunst*. Weber. <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/tanz/items/show/45>

BIO



Alicia Santamaría Jiménez realiza sus estudios de danza en el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia, bajo la tutela principal de Elvira Santamaría. Durante esta etapa consigue diversos premios y becas para instituciones de prestigio como Royal Ballet School, The Place, o École Supérieure de Danse de Cannes. Titulada Superior en Pedagogía de la Danza por el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, compagina dichos estudios con la formación en la escuela de danza de Carmina Ocaña y diversas estancias en compañías como: European Ballet, Opera de Limoges y Corella Ballet Castilla y León. Desde septiembre de 2010 a Julio de 2013 pasa a formar parte del Cairo Opera Ballet en Egipto, en calidad de solista, En septiembre de 2013 ingresa en el Ballett Vorpommern de Alemania. Graduada en Historia del Arte y Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica por la UNED, su experiencia docente abarca tanto el ámbito teórico como el práctico como profesora de historia de la danza y danza clásica en diversos centros privados y conservatorios profesionales. Actualmente es estudiante de doctorado de la Universidad de Murcia e imparte clases, como docente de danza clásica, en el Conservatorio Profesional de Danza "José Antonio Ruiz" (Albacete).