
UNA PROPUESTA COMPARATIVA DE CODIFICACIÓN PARA LA ICONOGRAFÍA DE DANZA EN LA ILUSTRACIÓN. BAILE EXTRANJERO ALREDEDOR DE FRANCISCO DE GOYA

A COMPARATIVE CODING PROPOSAL FOR DANCE ICONOGRAPHY IN THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT. FOREIGN DANCE AROUND FRANCISCO DE GOYA

Inés Turmo Moreno•

Universidad de Castilla-La Mancha

senitu@gmail.com

orcid.org/0000-0002-1464-8727

RESUMEN

La iconografía de danza está presente en el día a día de la disciplina, tanto desde el punto de vista estético como académico. Aunque sí está presente en los trabajos dancísticos de otros países occidentales, el estudio de la relación entre danza y arte todavía no ha penetrado en el entorno académico español.

Este trabajo se plantea como un inicio en la comparación iconográfica de la danza «extranjera» presente en el siglo XVIII español y el fundamental análisis de la misma para entender las corrientes de intercambio en torno a la disciplina en España. En ese contexto, se hace evidente la necesaria creación de un sistema de codificación que permita catalogar las escenas de danza como disciplina propia dentro de las representaciones artísticas. Para contribuir en la investigación dancística, se propone un método de catalogación inspirado en el sistema musical creado por el grupo de trabajo

• Inés Turmo Moreno es doctoranda en Humanidades, Arte y Educación por la Universidad de Castilla la Mancha. Graduada en Historia por la Universidad de Zaragoza, MA en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales y MA en Gestión del Patrimonio y Museología. Es bailarina histórica titulada por la Academie Royal de la Danse (Centre de musique baroque de Versailles). Ha participado en diversos congresos y seminarios y ha publicado varios textos académicos y libros. Entre sus líneas de investigación académicas y performativas destaca en el *ballet* pantomimo del siglo XVIII y la danza en torno a la figura de Francisco de Goya.

Recepción del artículo: 09-09-2022. Aceptación del artículo: 26-12-2022.

AEDOM denominado IMAGENesMUSICA, y la creación de un sistema propio de codificación basado en *The Code of Terpsichore* de Carlo Blasis que permite la codificación de las posturas dancísticas en la iconografía danzada del periodo de la ilustración.

Palabras clave: iconografía de la danza; catalogación; historia del arte; siglo XVIII; Francisco de Goya; baile extranjero; danza; baile escénico; España; danza española; historia de la danza.

ABSTRACT

Dance Iconography is present in the daily life of the discipline, both from the aesthetic and academic points of view. Although present in the dance works of other Western countries, the study of the relationship between dance and art has not yet penetrated the Spanish academic world. This work is proposed as a way of starting the comparison between the different iconography of dance present in the Spanish eighteenth century and the importance of analysis to understand the movements around the discipline. In this context, it is necessary to create a coding system that allows the cataloguing of the dance scenes as a discipline within the artworks. To fill this gap in dance research, we propose a cataloguing system inspired by the musical system IMAGENesMUSICA and the creation of a system based on The Code of Terpsichore by Carlo Blasis that allows the coding of dance postures in the dance iconography of 18th century.

Key Words: Iconography of dance; Cataloguing; Art History; 18th Century; Francisco de Goya; Foreign dance; Dance; Theatrical dance; Spain; Spanish Dance; Dance History.

I. INTRODUCCIÓN

Buena parte de las temáticas plasmadas en las escenas artísticas de diferentes disciplinas presentes en la historia del arte disponen de sistemas de catalogación que permite a los historiadores del arte clasificar estas obras y facilitar a sus especialistas el trabajo analítico posterior. La danza, en cambio, una disciplina muy presente en la historia del arte, carece de sistema de clasificación.

El patrimonio material artístico en el que han quedado representadas escenas coreográficas resulta fundamental para la conservación y recuperación del patrimonio cultural inmaterial (PCI) que supone la danza¹, no solo desde el punto de vista académico, sino también desde una perspectiva performativa. Recientemente se está desarrollando un mayor diálogo entre artistas escénicos (coreógrafos y bailarines) y museos, potenciando la representación de diferentes estilos coreográficos y recuperando la imprescindible conexión entre arte plástico y dancístico. Estas *performances*, aunque no se corresponden con el estilo de danza presente en diferentes obras artísticas (sino que se basan

¹ La danza, en todas sus formas, estilos y culturas es Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la Humanidad declarado por la UNESCO.

en la expresión artística de cuadros sin iconografía dancística), suponen un primer acercamiento para remarcar la transcendencia de analizar la conexión interdisciplinar también desde el punto de vista académico.

I. 1. Estado de la cuestión y objetivos

La iconografía de la danza, y más en concreto la relación de la disciplina con su iconografía, ha sido un tema poco tratado en profundidad desde el punto de vista académico. Destacan el catálogo de arte de Carol McD Wallace, Don McDonagh, Jean L. Druessedow, Laurence Libin y Costance Old titulado *Dance. A Very Social History* –en colaboración con el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York– y los trabajos de Tilman Seebass –*Iconography and Dance Research*– y Thomas F. Heck –*Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concept and Practice*–. Merece especial mención *The Styles of Eighteenth-Century Ballet* de Edmund Fairfax, quien relaciona la iconografía con la técnica coreográfica dieciochesca. En España también destacan los trabajos de Margarita Muñoz Zielinski, *La iconografía de la danza como tema de investigación*, o las conferencias performativas de Inés Turmo en torno a la iconografía de la danza en la pintura de Francisco de Goya. Sin embargo, el estudio de la iconografía en relación con la danza no ha causado, por el momento, impacto en el mundo académico.

En este contexto, el trabajo se presenta como punto de partida del necesario análisis y profundización del patrimonio dancístico y su relación con las artes plásticas, partiendo del periodo ilustrado —fundamental para entender el desarrollo de la danza en España— como acotación temática y cronológica, teniendo en cuenta la numerosa presencia de escenas dancísticas en museos y espacios expositivos españoles. Más concretamente, el análisis e investigación de la figura de Francisco de Goya y sus contemporáneos ha resultado fundamental para el estudio de la sociología, antropología o disciplinas más específicas como el deporte, la moda o la música en este periodo y, de igual forma, sirve para entender el contexto iconográfico del baile nacional y extranjero del momento y su significación etnográfica.

Por todo ello, los objetivos del trabajo giran en torno a la elaboración de un sistema de codificación apropiado para la iconografía de danza que suponga una vía para el futuro estudio del patrimonio inmaterial y para señalar el papel de la danza en la historia del arte, la antropología y la vida social del ser humano. El sistema catalográfico iniciado aquí tiene el objetivo de convertirse en una posible herramienta (modificable y ampliable) para que todos aquellos historiadores del arte no especialistas en danza, encargados de la clasificación de escenas en las instituciones patrimoniales, puedan colaborar en la difusión de la iconografía dancística y la incorporación del corpus artístico interdisciplinar en los estudios culturales y académicos.

I. 2. El papel de la iconografía de danza en el estudio de la disciplina

Al igual que se utilizan las fuentes coreográficas para recrear danza, se precisa de iconografía para analizar buena parte de los requerimientos estilísticos en diferentes periodos. Artes plásticas y danza disfrutaron de una relación recíproca, esencial para entender la historia de la disciplina y su presencia en la historia. Angiolini menciona esta relación en sus notas al *ballet Semiramide*: «Según él [Luciano], es necesario que el bailarín de pantomima conozca la poesía, la geometría, la música, la filosofía, la historia y la fábula; que sepa expresar las pasiones y los movimientos del alma; que tome prestadas de la pintura y de la escultura las diferentes posturas y actitudes [...]»². También Noverre indica: «Maestros de *ballet* deben consultar las pinturas de los grandes maestros»³. La reciprocidad aparece en el momento en el que también los grandes maestros de la pintura buscan en el cuerpo la influencia necesaria para entender lo corporal y en la danza la belleza que desean plasmar. Por ello, la realización de escenas de danza está presente a lo largo de la obra de numerosos autores.

Igualmente, los autores de textos coreográficos utilizan en sus obras iconografía para explicar gráficamente aquello que las palabras no pueden expresar: es el caso de la iconografía presente en *Orchesographie* de Thoinot Arbeau, de *The Art of Dancing Explained* (Londres, 1735) de Kellom Tomlinson —donde la misma notación de danza se convierte en muestra iconográfica— o el *Trattato del Ballo Nobile* de Giambattista Dufort. También en España existen manuales que presentan iconografía, es el caso del *Arte de Danzar a la francesa* de Pablo Minguet e Yrol.

También la representación de intérpretes coreográficos, caracterizados de sus personajes característicos, ha aportado numerosa iconografía dancística muy relevante, no solo para el análisis del vestuario y el reconocimiento de los diferentes intérpretes bailarines en la escena teatral, sino también para cuestiones posturales relativas al lenguaje de inicios del siglo XVIII.

² Gasparo Angiolini, «*Suivant lui, il faut que le Danseur Pantomime connaisse “la Poésie, La Géométrie, la Musique, la Philosophie, l’Histoire, et la Fable; qu’il sache exprimer les passions et les mouvements de l’âme; qu’il emprunte de la Peinture et de la Sculpture les différentes postures et contenance(...)*» Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis* (Viena: Chez Jean-Thomas. Impresor de la Corte, 1765), 5.

³ Jean Georges-Noverre, *Letters on dancing and ballets*. Traducido del frances por Cyril W. Beaumont (Londres: Dance Books, 2004), 6.



Figura 1. El bailarín Pierre Dubreil como *Scaramouche* (1711) – «Diseños para padres e hijos en un *ballet de corte*» (finales s. xvii), Museo Nacional de Estocolmo.

II. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN

La elección de un sistema de catalogación ha supuesto un verdadero desafío, pues la inexistencia de un formato propio para la danza implica la correspondiente adaptación de los diferentes formatos existentes. La elaboración de un nuevo sistema específico tiene la ventaja de ofrecer la posibilidad de que en el futuro pueda servir tanto a historiadores del arte como a especialistas académicos en danza para identificar y catalogar la danza en su representación en las artes plásticas, además de poder disponer de un tesoro que permita identificar con mayor rapidez ejemplos iconográficos de aquellos elementos coreográficos que se quieran exponer.

II. 1. Precedentes catalográficos

En esta búsqueda, la propuesta del sistema de catalogación IMAGENesMUSICA parece una solución adecuada. Este sistema fue creado por investigadores de la Universidad Complutense de Madrid en conjunto con especialistas de la *Universidade Nova* de Lisboa para analizar y catalogar

iconografía musical tanto respectiva a instrumentos musicales como a instrumentistas o personajes relacionados con la música y para identificar, analizar y catalogar en concreto escenas musicales que aparecen en las obras de arte expuestas en el Museo del Prado⁴. El sistema de catalogación, dirigido por el grupo de trabajo de iconografía musical de AEDOM, recoge un tesoro numérico de más de mil trescientos códigos para la gran variedad de elementos musicales que aparecen en las obras, además de basar parte de su codificación en el sistema internacional *Iconclass*, el sistema de catalogación iconográfica más utilizado en el mundo.

Para la futura ficha de catalogación, siguiendo la estructura proporcionada por el grupo de investigación de IMAGENesMUSICA, resultaría apropiado mantener por ejemplo los apartados General, Localización y Descripción Física del sistema original. En la descripción de Escena habría que incluir modificaciones, como eliminar el apartado «Escena Musical» y sustituirlo por «Escena Danzada». También en el apartado de *Iconclass* se podría añadir un apartado relativo al nuevo código coreográfico, permitiendo especificar más las escenas de danza poniendo el código correspondiente a cada escena.

Una de las dificultades que se encuentran de cara a la adaptación de la disciplina de la danza al sistema de catalogación iconográfica mencionado es que se ha hecho necesaria la creación de códigos específicos para denominar las distintas danzas y unidades articulares —denominadas coloquialmente pasos—. A diferencia de lo fácil que puede suponer crear códigos alfanuméricos para instrumentos, la creación de códigos para pasos de danza o posiciones resulta infinitamente más compleja. Aunque sí se dispone de una codificación de posturas desde el siglo XVIII, se encuentra el problema no solo del género de danza, sino también del estilo y del periodo.

II. 2. La idealización de la danza en la iconografía

La diferenciación de distintos tipos de danza resulta aproximada, debido a que la idealización de los personajes y la capacidad técnica de muchos de los intérpretes en la mayoría de escenas del periodo puede indicar un entorno académico o incluso escénico en el caso de aquellas imágenes en las que no se muestra el contexto geográfico o localización de los protagonistas.

Habría que tener en cuenta también que, al igual que la indumentaria que se presenta en los cuadros de Goya y sus contemporáneos no corresponde con la de las clases menesterosas, la danza puede encontrarse, de igual manera, idealizada. En ocasiones, atendiendo al ropaje de los protagonistas e incluso al contexto en el que se encuentran, se han llegado a hacer especulaciones

⁴ La creación de este sistema para catalogar iconografía musical aporta una cierta esperanza a la catalogación dancística, y ofrece a su vez un puente de unión entre artes escénicas. A pesar de esto, no se pueden olvidar aquellos parámetros que separan a la danza de la música, por lo que este sistema debe ser adaptado al mundo y contexto de la danza, con la incorporación y modificación de los campos correspondientes en las fichas de catalogación.

en las que han quedado sin contemplar esas idealizaciones o incluso la posibilidad de que se trate de estampas destinadas a la venta como «suvenir» a extranjeros que no reflejen la realidad. Por ello, si la danza carece de identificación explícita, resulta arriesgado afirmar su tipología y resulta conveniente realizar previamente un estudio exhaustivo, crítico e individualizado con el fin de localizar evidencias o información más específica.

II. 3. Problemática en la codificación

Existe otra problemática en torno a cómo indicar la unidad articular de danza⁵ (UAD) que aparece representada en la obra de arte. Lo primero a tener en cuenta es la dificultad para codificar la representación de danza de cualquier época —por ejemplo, renacentista— con nomenclatura de un periodo histórico diferente. La solución inicial sería la utilización de notaciones de danza. Aquí aparece nuevamente el conflicto temporal sobre qué notación utilizar. Aunque se podría utilizar una notación distinta para cada periodo, el sistema de codificación resultaría poco práctico debido a su extensión, además de que podría generar polémica sobre si resulta posible notar distintos géneros dancísticos con notaciones relativas a otros géneros históricos, o géneros populares con notaciones de danza académica.

Además, la codificación para iconografía de danza dista de ser la realización analítica sobre movimiento⁶ en sentido coreográfico, sino que lo es de imagen, y los sistemas creados para su codificación deben resultar inteligibles para los historiadores del arte encargados de la codificación. El código que se elabore deberá, en consecuencia, resultar asequible para aquellos investigadores de cualquier rama dentro de la historia del arte interesados en la iconografía de danza.

En este contexto de notación coreográfica aparece el dilema de considerar en qué medida es factible notar toda la escena de danza, y si hubiera posibilidad de desdoblarse el código principal —a modo de llave— para cada parte implicada en la posición de los bailarines. Ello acarrearía el integrar códigos diferentes para cabeza, torso, brazos, manos, piernas, pies, etc. Los sistemas de notación de diferentes épocas abordan gráficamente diferentes cuestiones. Por ejemplo, en el sistema de notación de Pierre Beauchamp y Raoul-Auger Feuillet (gestado en el siglo XVII y utilizado durante todo el siglo XVIII)⁷, aborda UAD, no posiciones, y nuevamente plantea un problema temporal y estilístico.

Idéntico problema aparece en el sistema de notación Laban (Rudolf Laban, 1928). que, aunque en principio resultaría el más adecuado para crear una codificación —al tratarse de un sistema

⁵ Empleado en este trabajo como sinónimo de «paso» o movimiento ejecutado por un bailarín en una coreografía. A lo largo del trabajo se utilizará la abreviatura UAD.

⁶ El estudio consiste en el análisis de la imagen fija, sin análisis coreográfico ni de movimiento, por tanto no procede la utilización de notación coreográfica.

⁷ Raoul Auger Feuillet, *Recueil de danses*, (París: Chez l'auteur, [...] Et chez Michel Brunet [...], 1700).

conocido en el entorno dancístico—, dificulta, en la práctica, el establecimiento de un tesoro de códigos que puedan ser identificadas con posturas de danza en general, además de encontrarse su lectura y comprensión fuera del alcance para cualquier persona externa al mundo del movimiento y especialmente de la danza, al igual que la notación musical de la época lo es para contextos ajenos a dicha materia.

Por lo tanto, la creación de un código con esta notación resultaría difícil de utilizar por historiadores del arte no especialistas en danza.

II. 4. Solución iconográfica. El código Blasis.

Al tratarse de escenas en dos dimensiones sin capacidad tridimensional, la solución final propuesta es crear un código que relacione las posturas de danza de la iconografía dancística con otro tipo de iconografía de representación de la disciplina también en dos dimensiones, en concreto con las posturas codificadas por Carlo Blasis en sus tres tratados *Traité élémentaire, Théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) *The Code of Terpsichore* (1828) y *Manuel Complet de la Danse* (1828). Estas posturas ejemplifican perfectamente las posiciones de danza —incluyendo aquellas que aparecen en cuadros no reconocidos como escenas dancizadas— plasmadas tanto en la pintura del siglo XVIII como en otros formatos artísticos y de otros periodos históricos.

La elección de Blasis, omitiendo otros tratados de baile que incluyen descripciones iconográficas, recae, además de en la adecuación cronológica, en la capacidad de adaptabilidad de sus escenas y la combinación de las mismas, lo que proporciona un rango extremadamente amplio a efectos comparativos del ahora denominado código Blasis con pinturas de todas las épocas.⁸

Además, a la hora de analizar la pintura española en relación con la disciplina dancística autóctona (tanto española como extranjera), Blasis parece la elección adecuada. Aunque la carrera del napolitano no estuvo directamente relacionada con España, su educación sí lo estuvo. Entre sus maestros destacan Teresa Monticini (profesora de mímica en La Scala de Milán durante el periodo de Blasis en esta institución)⁹ y Pierre Gardel (también bailarín y coreógrafo de los Caños del Peral a partir de 1798).

⁸ Blasis es el primero en codificar con una iconografía muy completa posiciones de danza siguiendo, al mismo tiempo, una unidad de proporciones utilizando como modelo bailarines reales. Aunque otros autores previos de sobra conocidos realizan sus propias codificaciones, lo cierto es que adolecen de un criterio claro o se trata de simples explicaciones de los pasos como en el caso de Pierre Rameau. Aunque los tratados de Blasis son publicados a partir de 1820, lo cierto es que son depositarios de una tradición centenaria de autores, tratadistas y maestros de danzar previos a él. Además, Blasis es el puente entre el estilo galante-clásico y el prerromántico del siglo XIX con raíces ancladas en el barroco académico, suponiendo —por el momento— el punto final de aquello que se denomina *early dance* (hasta el *ballet* del clasicismo musical) y el inicio del romanticismo dancizado.

⁹ Teresa Monticini fue bailarina en el teatro de Los Caños del Peral durante las temporadas de 1795 y 1796 y

Por otra parte, Blasis tuvo una estrecha relación con Salvatore Viganó —también bailarín de los Caños del Peral de Madrid durante los años 1788 y 1789— pues interpretó varios de sus *ballets* en diferentes ciudades italianas¹⁰. Al fijar la atención en las descripciones iconográficas referentes al lenguaje coreútico y aspectos técnicos que aporta Blasis, es posible apreciar en tres ocasiones referencias al vestuario de «majó» que recuerdan, no solo a las imágenes reconocidas de Viganó, sino también al personaje masculino de «Una Romería» de Camarón y Bonanat, los bailarines boleros de «Baile a orillas del Manzanares» o incluso al bailarín de «Un baile junto a un puente del canal del Manzanares» de Francisco Bayeu.



Figura 2. Modelo iconográfico del tratado *The Code of Terpsichore* (1828).

protegida de los duques de Osuna. Ver Emilio Cotarelo y Mori *Orígenes y Establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004), 379.

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, del *ballet Dedalo* coreografiado por Viganó y estrenado en 1818. Ver Giannandrea Poesio, «Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture», *Historical Dance* 3, n.º 5 (1998): 3-8.

Aunque la utilización del sistema propuesto es abierta en cuanto a la denominación de la unidad articular de danza UAD, consiste, de igual modo, en una aportación visual que permite entender las UAD que el autor decide representar en su obra. Se trata de una herramienta básica, con amplias posibilidades, cuyo objetivo primordial es iniciar la actividad de codificación iconográfica de danza y aportar una base preliminar. Se trata de un prototipo revisable que deberá ser testado, y en el futuro puede ser modificado y ampliado para la catalogación de iconografía de danza que presente dificultades para ser abordada codificarse con este sistema.

II. 5. El sistema Blasis de codificación de iconografía de la danza

El código alfanumérico se divide en dos apartados: macroestructura (el conjunto de la escena danzada) y microestructura (los individuos del núcleo coreográfico). A su vez, estos apartados tendrán tres y cuatro partes respectivamente. Todas las partes serán modificables y ampliables añadiendo variables para especificar las escenas (conjunto de personajes de la obra), como podría ser, por ejemplo, la inclusión de la letra «E» al final para determinar que se trata de una escena de danza española. El código, que es susceptible de revisión para adaptarlo a las necesidades futuras que puedan surgir, se compone de los siguientes segmentos:

II.5.1. *Macroestructura*

Este apartado corresponde al conjunto general de la escena y consta de tres partes: número de integrantes de la escena, tipo de integrantes y estilo de danza que están realizando.

1. Número de integrantes bailando que aparecen en la escena. Aquí se incluirá directamente el número de personas que aparecen bailando.

Criterio:

- Esta clasificación determinará exclusivamente a las personas que aparecen bailando.
- Aunque en la escena haya otros personajes observando, estos no forman parte de la clasificación.

2. Tipo de integrantes. Esta categoría será solo utilizable en el caso de que haya bailes de pareja o de grupo.

Criterio:

- En el caso de varias personas bailando pero que no parezcan pertenecer al mismo núcleo de baile se utilizará un 1, clasificándolas de manera individual.

- Se utilizará la «a» minúscula para escenas homogéneas (intérpretes del mismo sexo) y «b» minúscula para mixto.
- La «a» podrá determinar el sexo de los integrantes con la utilización del signo «a'» significando en este caso una pareja o grupo de hombres¹¹.

3. Estilo coreográfico de la escena. Debido a la dificultad para analizar pormenorizadamente los diferentes conjuntos pictóricos en referencia a estilos de danza concretos, se realiza una codificación sencilla atendiendo al entorno, efectuando el desglose de danza culta y danza vulgar¹².

Criterio:

- «L» será utilizado para escenas de entorno Litúrgico/Paralitúrgico.
- «E» será utilizado para escenas de entorno Escénicos.
- «A» será utilizado para escenas de entorno Académico.
- «V» será utilizado para escenas de entorno Vulgar

II.5.2. *Microestructura*

Este apartado corresponde a los intérpretes del núcleo coreográfico de manera individual y consta de cuatro partes: prefijo alfabético, número de volumen, parte del cuerpo referida y numeración del modelo. En el caso de presentarse varios núcleos coreográficos en una misma escena o en escenas de pareja o de grupo los bailarines se encuentran en diferentes posiciones, previo al prefijo alfabético se incluirá el número de conjunto que se codifica en primer lugar («A», «B», «C», etc.) y la figura referida (1/, 2/, 3/, etc.), codificando siempre de izquierda a derecha.

1. Prefijo Alfabético. «CB». Este prefijo corresponde a las iniciales del autor Carlo Blasis, y así se determinan los modelos que se utilizarán para clasificar la iconografía de la danza.

Criterio:

- La elección del autor ya ha sido explicada, pero la utilización de este prefijo se podrá modificar en el futuro en el caso de que se decida usar obras de otros autores para realizar una codificación más amplia, como puede ser CN (Cesare Negri) o TA (Thoinot Arbeau) para escenas de danza de épocas anteriores a través de sus fuentes originales.

¹¹ Se ha determinado que la variable «a'» se refiera a bailarines masculinos porque existen un mayor número de obras con iconografía danzada protagonizada por figuras femeninas.

¹² Se ha elegido el término vulgar ya que los términos «popular» y «folclórico» serían anacrónicos y no corresponderían a la tipología concreta referida.

2. El siguiente apartado del código es el relativo al número de volumen del que se han extraído los modelos.

Descripción:

- En el caso de Carlo Blasis existen los volúmenes: *Traité élémentaire, Théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) *The Code of Terpsichore* (1828) y *Manuel Complet de la Danse* (1828). Los números serán «1», «2» y «3» respectivamente, por orden cronológico de publicación.

Criterio:

- Puesto que muchas imágenes se repiten en los tres volúmenes, se han optado por utilizar para la construcción del código aquellas que permiten identificar la postura de manera más fácil. Este apartado podrá ser reducido o completado en el futuro en el caso de incluir otros autores.¹³

3. La siguiente categoría determinará las partes del cuerpo a las que se refiere la catalogación, con la opción de combinar partes de diferentes imágenes con el fin de poder crear un código más específico para cada escena.

Descripción¹⁴:

- En la primera codificación se utilizarán letras minúsculas para determinar si se trata de:

- Parte superior del cuerpo / tren superior («a») —desde la cintura y abarcando cabeza, hombros, antebrazos, brazo, muñeca y mano—.
- Parte inferior del cuerpo / tren inferior («b») —desde la cintura y abarcando cadera, parte superior de la pierna, parte inferior de la pierna y pie—.

Criterio:

En el caso de que el modelo Blasis (u otro futuro modelo) se corresponda posturalmente en su totalidad con la escena catalogada, no es necesario incluir diferenciación entre las partes del cuerpo.

4. Finalmente, la siguiente categoría corresponde a la numeración asignada de la iconografía de los modelos presentes en cada volumen del autor.

¹³ Por ejemplo, si se decidiera incluir a Thoinot Arbeau sería «1» (*Orchesographie*), Cesare Negri sería «1» (*Le Gratie D'Amore*) y «2» (*Nuove inventioni di Balli*), Fabrizio Caroso sería «1» (*Il Ballarino*) y «2» (*Nobilità di Dame*), y así un largo etcétera.

¹⁴ En el caso de ampliar el código en un futuro para determinar danzas estilística y/o técnicamente más complejas, se podrá aumentar el número de clasificaciones (por ejemplo: «a» cabeza, «b» torso, «c» brazos, «d» cadera, «e» piernas, «f» pies).

Descripción:

- La numeración se realiza por orden de aparición en el texto.

Criterio

- Numeración: Las escenas individuales estarán numeradas con numeración arábica y las escenas de pareja y de grupo, con numeración romana.
- Todos los modelos pueden ser utilizados para describir cualquier escena.
- En el caso de querer utilizar una figura individual extraída de una figura doble (pareja) o de grupo, se incluirá, tras los números romanos, el número de figura que se atribuye según el orden de aparición, de izquierda a derecha: (Por ejemplo: IV3).

A continuación se presentan diversos ejemplos de funcionalidad del código con escenas de diferentes épocas:

Tabla 1. Ejemplos de funcionalidad del código.

Obra	Macroestructura			Microestructura						
	Nº Integrantes	Tipo	Estilo	Prefijo	Volumen	Parte	Modelo	Parte	Modelo	
	1		E		CB	1		27		
	2	b	A	1/	CB	1		30		
				2/	CB	1		2		
	4	a	E		CB	3		VII		
	5	b	A	A	1/	CB	1		4	
					2/	CB	1		5	
				B	/	CB	1-3	a	VII	b

El formato de codificación incluiría un guión entre la macro y la microestructura y ambas podrían utilizarse individualmente y no necesariamente como un código conjunto. Un ejemplo sería: 3a'A - 2/CB1a26b30. Este código indicaría que se trata una escena de tres hombres realizando danza académica, y que el segundo de ellos desde la izquierda, que se encuentra en posición diferente al resto, tendría la parte superior del cuerpo según el modelo 26 del código Blasis y su parte inferior según el modelo 30. Es decir, los brazos en quinta posición y las piernas en *tendu* delante.

III. EJEMPLOS CATALOGRÁFICOS. EL CASO DE LA OBRA PICTÓRICA DE GOYA

Para testar el sistema las primeras preguntas que vienen a la mente son: ¿esta codificación sirve para la danza española? ¿Es válido para todos los estilos dancísticos imperantes en España? ¿Es válido para todas las obras de arte con iconografía danzada? Es más complejo todavía si se tiene en cuenta que los códigos estéticos resultan muy diferentes entre los coreólogos de la danza temprana y escénica y los de la danza del romanticismo. ¿Es por lo tanto el código accesible y asequible para especialistas de diversos campos?

Las representaciones de iconografía de la danza han estado presentes en la historia del arte desde la prehistoria y en todas las culturas. Se trata de un tema que suscita interés para los artistas, tanto pintores como escultores, pues han plasmado escenas de danza durante siglos. La propuesta catalográfica de este trabajo tiene la intención de unificar criterios y proporcionar un método de análisis para los diferentes periodos de la historia del arte. A la hora de poner a prueba el sistema, la enorme lista de escenas susceptibles de ser catalogadas como iconografía de danza hace detenerse en el siglo XVIII español —época en la que la representación iconográfica dancística española se potencia— como uno de los mejores momentos para elaborar una aproximación a la importancia de la catalogación de escenas de danza y ejemplificar la difícil tarea de la elección de parámetros críticos y análisis de los contextos de estas escenas.

En el siglo XVIII español, artistas como Francisco Bayeu, Charles-Joseph Flipart, Luis Paret y Alcázar, José Camarón y Bonanat o Antonio Giuseppe Barbazza colaboraron en la creación de un corpus artístico dedicado a la danza en España. Sin embargo, entre todos estos artistas es Francisco de Goya quien aporta más información en lo relativo a las danzas sociales más importantes del momento.

La figura de Goya resulta fundamental para entender por qué se precisa la catalogación de danza pues, aunque constituye uno de los artistas más importantes para el estudio de la sociología y antropología del siglo XVIII e inicios del XIX español, hasta el momento se carece del estudio exhaustivo sobre su relación con la danza. La primera aplicación práctica del código en la pintura del aragonés supone un punto de reunión entre el clasicismo y prerromanticismo, sirviendo sus obras como experimento para determinar hasta que punto el código es o no válido. Además, cabe preguntarse, a la vista del corpus existente, si sus representaciones se basan tan solo en un ambiente popular (autóctono) y «folclórico» como tradicionalmente se ha identificado, o por el contrario incluye otro tipo de iconografía dancística.

III. 1. Goya y la disciplina

En este marco, es necesario atender al contexto cultural madrileño durante la presencia del autor en la capital española. Francisco de Goya vive en Madrid en el momento en el que los teatros

de los Reales Sitios se clausuran, hecho que paraliza la producción operística y dancística en los reales coliseos. Este suceso ocurrido en 1777 no se remediará hasta la reapertura del teatro de los Caños del Peral una década después. Sin embargo, el 16 de abril de 1777, previo al cierre de los Reales Sitios, en una carta a su amigo Martín Zapater, Goya dice «Me voy a la ópera, y a Dios, que siento no seas conmigo estas diversiones y lo espero con el tiempo»¹⁵. Aunque los Reales Sitios y los Caños del Peral estuvieran cerrados, es posible que Goya pudiera seguir disfrutando del baile en otros teatros como El Príncipe o La Cruz, pues en otra misiva fechada el 7 de enero de 1784 le vuelve a sugerir a Zapater que vaya a Madrid a ver «toros y comedias»¹⁶.

Durante este periodo la relación de Goya con la danza también se puede apreciar, no solo por la representación de escenas como «Baile a orillas del Manzanares», sino también a través del intercambio de partituras de seguidillas y boleros con su amigo Zapater¹⁷. Por otra parte, Goya fue pintor de cámara de los duques de Osuna, los cuales eran reconocidos no solo por su mecenazgo a artistas (como puede ser la bailarina Teresa Monticini)¹⁸, sino por tener a Domingo Rossi, coreógrafo y director de Los Caños del Peral, como maestro de danzar de sus hijos. Es posible entonces que estos ilustres personajes relacionados con el mundo de la danza pudieran encontrarse con Francisco de Goya en la Casa de Osuna. Hasta qué año continuó Goya disfrutando de los bailes escénicos no está claro. En cualquiera de los casos, Goya habría estado presente en las temporadas doradas de los Caños del Peral pudiendo apreciar a bailarines como el matrimonio Viganó.

La presencia de la danza en la vida de estos artistas hace plantearse del mismo modo la incidencia del baile en la iconografía. En este contexto se han hecho paralelismos compositivos con otros pintores extranjeros, como Nicolás Lancret y los primeros años de Francisco de Goya o Jean Antoine Watteau (pintor reconocido por sus escenas de danza) y Jean-Baptiste Pater con Luis Paret y Alcázar, entre los cuales, en la lista de sus obras de temática danzada, se superan la treintena.

III. 2. La variedad interpretativa de una misma obra

A la hora de la catalogación, también es necesario tener en cuenta la variedad interpretativa que puede tener una misma obra, no solo por la falta de información que se puede disponer sobre el contexto, sino también por la idealización presente en la mayoría de escenas de danza. Nuevamente, en la Ilustración aparecen escenas como «El puente del Canal de Madrid» de Francisco Bayeu, o «Baile Campestre» de Antonio Giuseppe Barbazza: son escenas de aspecto inicialmente popular pero que

¹⁵ Ángel Canellas López, *Diplomatario de Francisco de Goya*, (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1981), 211.

¹⁶ *Idem*, p. 251

¹⁷ *Idem*, p. 304

¹⁸ Ver: María Josefa Alonso Pimentel y Borja, «*Virtuosos: Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del settecento: carteggio do Maria Medina Viganó, Brigida Banti, Luigia Todì e Teresa Monticini con la Duchessa di Osuna* (Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1979).

pueden corresponder con una idealización sobre baile teatral que incluyen información sobre la danza vulgar del momento.

El difícil análisis de las escenas de danza propicia, en ocasiones, que las clasificaciones temáticas queden instituidas como teorías que, a pesar de las concomitancias con este trabajo, lo que buscan es entender la pertinencia del análisis general y específico desde la coreología para llegar a una clasificación lo más precisa posible.

Como ejemplo, la obra «Fantasma con Castañuelas» de Francisco de Goya, perteneciente al Álbum H, elaborado durante el periodo del autor en Burdeos. Este dibujo a lápiz negro en papel verjurado, fechado entre 1825 y 1828 origina numerosas preguntas acerca de la procedencia de muchas de las escenas que el autor aragonés representa en su exilio.

Desde luego, resultaría factible que la representación de escenas corresponda a acontecimientos que el autor podría haber visto durante su estancia final en la ciudad francesa. Sin embargo, algunas composiciones de este álbum parecen indicar que, con sus dibujos, echa la vista atrás sobre escenas vividas en su España natal. Algunas de ellas son: varias escenas de majas (H.22 o H.16) o la «alegoría de la Guerra» (H.15) que se remonta a sus vivencias durante la Guerra de la Independencia Española.

«Fantasma con Castañuelas» es la segunda escena de danza perteneciente al Álbum H. La primera de ellas es «Dos viejas comadres bailando»¹⁹. «Fantasma con Castañuelas» resulta una escena bastante más compleja para catalogar. Numerosas interpretaciones lo sitúan nuevamente como escena de Carnaval. Aunque a primera vista puede parecer relacionada con la escena de «Contenta con su suerte» (1816-1820), lo cierto es que el eje contextual del personaje resulta apreciablemente diferente. Al carecer en estas escenas de contexto real, catalogar estas imágenes atribuyéndoles un significado más allá de aquel que ofrece Goya carece de precisión. El pintor ofrece dos herramientas: el título y el mismo dibujo. Teniendo esto en cuenta, para analizar esta imagen es apropiado fijar la atención en el contexto interno de la escena, es decir, la indumentaria del protagonista.

La supuesta relación de Goya con el estilo coreográfico nacional denominado jota (concretamente jota aragonesa, pues hay diferentes procedencias de este baile) ha condicionado el análisis de este y otros dibujos, pero si se fija la atención en el atuendo del personaje, lo cierto es que se trata de una túnica simple, con las castañuelas como complemento, sin ninguna referencia a la indumentaria folclórica.

¹⁹ Una escena bastante controvertida que se ha catalogado de diferentes maneras: como una escena de dos mujeres viejas bailando (como especifica el texto) o la representación de dos hombres (según el tamaño de las manos) que utilizan disfraces y máscaras de ancianas para divertirse —no parece extraño teniendo en cuenta el gran número de escenas de carnaval que representa Goya a largo de toda su obra—. Estas dos explicaciones muy válidas demuestran la variedad interpretativa que puede tener esta obra de temática dancística.



Figura 3. Fantasma con Castañuelas (Francisco de Goya, 1824-1828).

Por otra parte, en esta escena destacan las líneas en el rostro del protagonista, que pueden hacer referencia a la utilización de una máscara grotesca. En la parte derecha del rostro del protagonista, es posible distinguir una sombra de la misma cara. Aunque pudiera tratarse de una corrección del autor, también resulta factible considerar la información proporcionada por Goya sobre el movimiento que está realizando el intérprete —puesto que la posición en la que se encuentra el bailarín es sin duda una posición móvil entre dos figuras estáticas— o bien la presencia de una máscara doble. La figura observada pertenece a un bailarín grotesco. Analizando de igual forma el eje del personaje, la agilidad de una postura académica demuestra *en debor*²⁰ y equilibrio típico de un bailarín experimentado.

Por último, el título alegórico típico de las escenas de Goya podría incluso estar haciendo referencia al personaje concreto de una coreografía escénica que el pintor pudo contemplar durante su estancia en Madrid²¹. Sin embargo, resulta arriesgado emitir cualquier afirmación al carecer de especificación concreta del autor.

²⁰ Rotación externa de la parte inferior del cuerpo.

²¹ Por ejemplo, podría tratarse de una *furia* perteneciente al acto final del «Convidado de Piedra» de Domingo Rossi en el teatro de los Caños del Peral, donde la parte del infierno está representado mediante danzas españolas donde podrían haberse utilizado las castañuelas. En este sentido incluso se podría relacionar, con el dibujo del mismo álbum «Hombre acosado por monstruos» (H.11) que podría tratarse de otra referencia al personaje de Don Juan.

A través de este ejemplo es posible apuntar la polisemia atribuible, tanto a una figura, como a la posible representación de escenas académicas y escénicas por parte de autores como Francisco de Goya.

III. 3. Representación del Baile escénico

Aunque a lo largo de la historia del arte buena parte de escenas representadas de carácter dancístico han sido relativas al baile vulgar, la representación de baile o danza escénica se acentúa al mismo tiempo. Sin embargo, por el momento se adolece de una fuente precisa para poder identificar si las grandes obras del siglo XVIII reflejan representaciones escénicas. En este sentido, al fijar la atención en algunas obras de pintores como José Camarón y Bonanat o Francisco de Goya, aparecen en el horizonte la relación directa que tienen con elementos escénicos fundamentales del *ballet* dieciochesco español, como puede ser la representación iconográfica del matrimonio Viganó o las de intérpretes grotescos²² en bailes de conjunto.

La relación de estos pintores con la danza extranjera, y especialmente la escénica, va más allá. Se puede tomar como ejemplo la bailarina María Medina, reconocida intérprete y hermana del también bailarín Juan Medina que actuó como repetidor de Dauverbal en los teatros españoles y que viajó desde Cádiz a los teatros virreinales. Formó parte durante tres temporadas de la compañía de Domingo Rossi en el Coliseo de los Caños del Peral, en calidad de bailarina de medio carácter y fuera de concierto²³ junto con su hermano Juan durante las primeras temporadas del coliseo tras su reapertura en 1787²⁴, y a partir del año 1788²⁵ como primeros bailarines de medio carácter. Ese año contraería matrimonio con el ya mencionado bailarín Salvatore Viganó (hijo del reconocido coreógrafo italiano Onorato Viganó) formando una de las parejas de baile más reconocidas de la segunda mitad del siglo XVIII.²⁶

La presencia de la pareja en los teatros europeos a partir de 1791 propició un elevado número de representaciones de estos dos bailarines, como pueden ser los pertenecientes a la serie «La pareja de baile Viganó» del escultor Johann Gottfried Schadow en 1790 o por ejemplo las «Tres Gracias bailando» de Antonio Cánova en las que algunos autores destacan el parecido de las mismas con la bailarina. Entre estas representaciones, existe una recurrente en la memoria madrileña: «Una romería» de José Camarón y Bonanat.

²² Según Magri, los bailarines *grotteschi*, encargados de la parte cómica y alegre de los *ballets*, en contraposición a los *ballerini seri* realizaban posiciones falsas (*en dedans*), y todo tipo de elementos de gran dificultad técnica basados en la fuerza como pueden ser grandes saltos, baterías o giros. Genaro Magri, *Trattato teorico-prattico di Ballo* (Nápoles: imp. Vincenzo Orsino, 1779)

²³ Jerarquía escénica del Coliseo de los Caños del Peral. Ver Cotarelo, *Orígenes y Establecimiento...*, 319.

²⁴ *Idem*, p.312

²⁵ *Idem*, p. 319

²⁶ Para más información ver: <https://www.britannica.com/biography/Salvatore-Vigano>



Figura 4. Una Romería (José Camarón y Bonanat, ca. 1785).

Se trata de una escena idealizada en la que aparecen varias personas observando a la pareja central que realiza un baile, aparentemente popular. Sin embargo, al prestar atención sobre la indumentaria de los protagonistas, así como de las demás figuras, observando se trata de un vestuario cuyo nivel de estilización excede a lo habitual para la escena campestre descrita en el título. Es más, fijando la atención en la altura y característica de los zapatos de la bailarina, resulta imposible pensar que pudieran ser utilizados para bailar en un contexto similar. Por otra parte, el bailarín se encuentra en una posición aérea demasiado elevada para poder realizarse en el terreno en el que se encuentran.

Por el momento es precoz afirmar si esta pareja de bailarines, académicamente formados y mostrando habilidad profesional coreútica, se trata del matrimonio Viganó-Medina. Sin embargo, hay varios indicios que podrían sostener dicha interpretación. Es el caso de varios retratos del

joven Salvatore (realizados en diferentes periodos) que pueden parecerse al cuadro original de Bonanat.

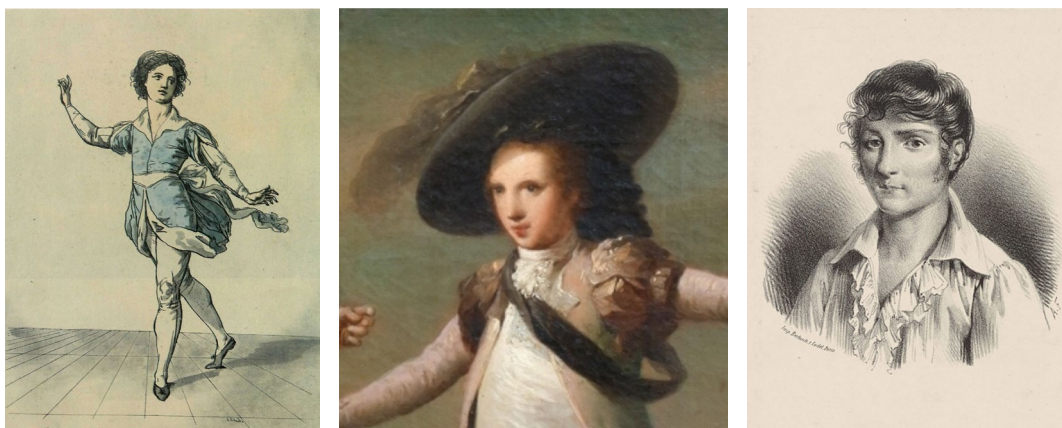


Figura 5, 6 y 7. De izquierda a derecha: Salvatore Vigano (Johann Gottfried Schadow, 1797); Detalle de «Una Romería»; Salvatore Vigano (Litografía anónima, 1852).

Teniendo en cuenta los dos retratos del bailarín, parecen encontrarse ciertas similitudes entre las facciones de su rostro, especialmente la forma de la nariz, la separación de los ojos y la forma del mentón. Aunque el cuadro de Camarón y Bonanat está fechado hacia 1785, la fecha no está confirmada y bien podría tratarse de una escena extraída de cualquier representación teatral —más teniendo en cuenta el contexto en el que presenta el pintor la escena de baile, pues podría tratarse de alguna escenografía teatral— de la temporada de ópera dos años posterior donde el matrimonio ya estuvo presente.²⁷

En todo caso, es evidente la imposibilidad de una aseveración absoluta al carecer de información puntual y explícita por parte del autor. Aun así, tal y como se ha señalado anteriormente, resultaría plausible, ya que otros pintores de la época se fijaron en esta singular pareja.

Es el caso de Francisco de Goya, a pesar de carecer de mención específica en escritos ni títulos de obras sobre la utilización de bailarines como modelo para su pintura, resulta evidente la presencia de la danza (y más concretamente de María Medina) en los dibujos del autor; en el grabado «No te escaparás» que generalmente ha sido catalogado dentro del grupo temático «diabluras y brujerías» de la colección de caprichos del autor. A partir del manuscrito de Ayala se ha identificado a la protagonista

²⁷ Es más, la pareja protagonista da la sensación que tanto el vestuario como los complementos (zapatos tan altos) son de una moda posterior, más bien en torno a 1790.

como Mademoiselle Duté²⁸, bailarina teóricamente francesa²⁹. Sin embargo, parece más lógico que la bailarina a la que Goya se refiere no sea otra que la misma María Medina, caracterizada por sus ropajes casi transparentes que en este caso el pintor representa como la parte más clara de la escena.



Figura 8, 9 y 10. De izquierda a derecha: Salvatore Vigano et Maria Medina (Josef Lanzedelly the Elder, 1774-1832); No te escaparás (Francisco de Goya, 1799); Maria Medina Vigano, épouse de Salvatore Vigano (Carl Pfeiffer, 1794).

Además, el pintor estuvo presente en Madrid durante las temporadas en las que la familia Medina trabajó en los Caños del Peral y es muy probable que pudiera disfrutar de sus interpretaciones en primera persona. La relación entre el pintor y la bailarina es más evidente en el dibujo preparatorio del grabado que resulta similar a la escena de baile protagonizada por los Viganó en un borrador de la ópera *Ariana*, fechado en 1796.

Siguiendo el dibujo preparatorio se aprecia que, en origen, la figura que aparece tras la bailarina protagonista, a simple vista, parece una única figura humana. Sin embargo, la atención más detenida en los detalles del borrador hace posible localizar hasta dos figuras (igualmente humanas atendiendo a la postura de los pies y a las manos) de aspecto grotesco en los que se podría intuir incluso la presencia de máscaras.

²⁸ En los orgánicos de los Caños del Peral publicados por Cotarelo en 1917 no aparece ninguna bailarina con ese nombre. Sí aparece sin embargo en 1800 un bailarín masculino llamado Señor Ducet (ver página 401). La única a la que podría hacer referencia es a la bailarina Camila Dupetit, pero se puede afirmar que se trate de la misma.

²⁹ Ver análisis artístico de la obra «No te escaparás» en el catálogo de la Fundación Goya en Aragón. «Catálogo/ No te escaparás», acceso el 10 de septiembre de 2022. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-te-escaparas/943>



Figura 11 y 12. De izquierda a derecha: Dibujo preparatorio de «No te escaparás» (Francisco de Goya, 1799); Detalle del dibujo de la ópera Ariana (Berlín, 1796).

La decisión posterior de incluir más personajes grotescos de aspecto aviar por parte de Goya puede tratarse de una decisión artística teniendo en cuenta la inclusión de personajes similares en numerosos grabados. Sin embargo, en otros de estos personajes, como puede ser en el caso de «El sueño de la razón produce monstruos», los rasgos aviares son más evidentes en contraposición con la metáfora grotesca de nuestros personajes. Por ello se puede pensar que tal vez «No te escaparás» sea la reinterpretación de una escena grotesca perteneciente a un *ballet* pantomimo que pudo presenciar Goya durante su periodo en Madrid, como por ejemplo el baile «Celos contra celos» representado en enero de 1788 donde se destaca a María Medina como bailarina.³⁰

Aunque resultará casi imposible sostener de modo absoluto afirmaciones en cualquier sentido sobre la verdadera realidad de estas escenas, la presencia, fama y éxito internacional de esta pareja de baile es patente en la numerosa producción de retratos de los mismos.

³⁰ Ver Cotarelo, *Orígenes y Establecimiento...*, 318-319.

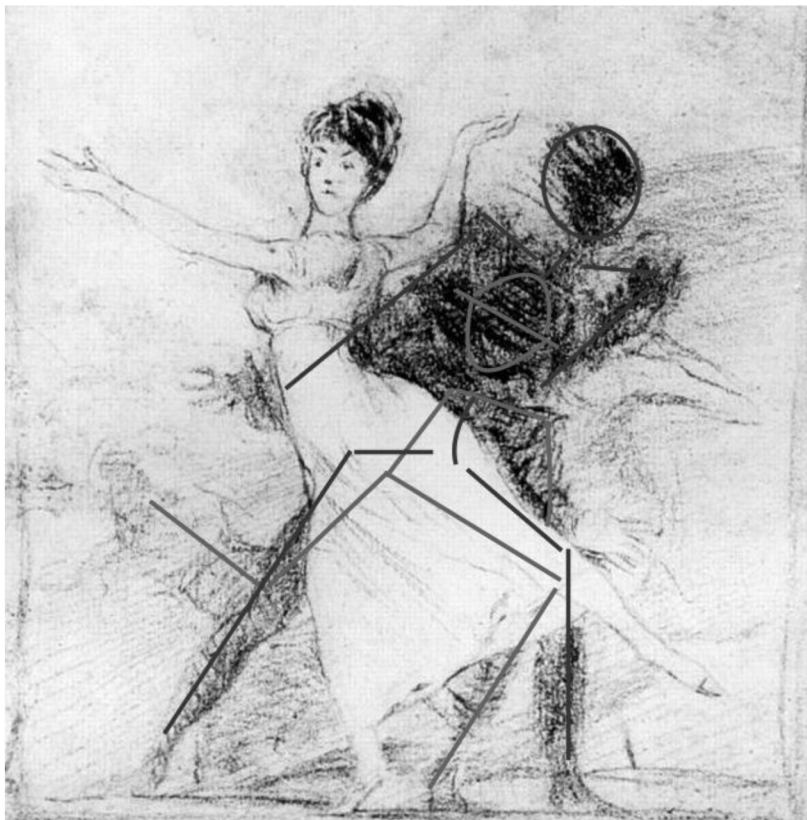


Figura 13. Dibujo preparatorio de «No te escaparás» (Francisco de Goya, 1799).

III. 4. Baile Social

Aunque todo lo anterior suponga, por el momento, mera especulación atendiendo a diferentes comparativas, el baile social extranjero tuvo probada presencia en las representaciones pictóricas del siglo XVIII. El ejemplo más conocido es «Baile en Máscara» de Luis Paret y Alcázar, conservado en el Museo del Prado. Este cuadro constituye el vestigio artístico de la implantación por parte de Pedro Pablo Abarca de Bolea, x Conde de Aranda, de la tradición de los bailes de máscaras tal y como se celebraban en las diferentes cortes europeas.



Figura 14. Baile de Mascara (Luis Paret y Alcázar, 1767).

Lamentablemente, tras la destitución del mismo en el año 1773, se perdió esta tradición³¹. Sin embargo gracias a las descripciones del momento, y en especial a la obra de Paret, se pueden apreciar la grandiosidad de estas celebraciones. A pesar de dicha prohibición, los bailes de máscaras perduraron en otras ciudades españolas. No fue hasta la llegada del gobierno francés durante la Guerra de la Independencia cuando se volvieron a instaurar en las principales cortes dependientes del gobierno de los Bonaparte.

³¹ Para más información ver Jesús Rubio Jiménez «El Conde de Aranda y el teatro: Los Bailes de Máscaras en la Polémica sobre la Licitud del Teatro». *ALAZET. Revista de filología* 6 (1994); Clara Bejarano Pellicer, «El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval». En *Estudios de historia moderna, homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, editado por León Carlos Álvarez Santaló (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009); o Irene Gómez Castellano, «Misterios en la trastienda. Luis Paret, La tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III» *Goya: Revista de arte*, n.º 352 (2015).

Goya nuevamente proporciona dos obras de este periodo que mostrarían la misma tradición de bailes de máscaras y que pueden relacionarse entre sí: «Baile de máscaras» y «Baile popular bajo un puente». Estas dos obras tienen mucho que ver, no solo por pertenecer al mismo periodo estilístico del autor, sino también por la concepción de la composición, pues es posible localizar ambas escenas de baile bajo un arco o puente iluminado.

Más concretamente, en el periodo en el que se fechan estas dos obras, el autor aragonés se encontraba en la ciudad de Zaragoza, y aunque existe una carencia de correspondencia epistemológica que ayude a entender su relación con las artes populares del momento, hay constancia de que durante el gobierno del General Suchet en Aragón se celebraron bailes de máscaras en numerosas ocasiones, no solo en el periodo de Carnaval.³²

En lo que se refiere a la composición, aunque «Fiesta popular bajo un puente» parece tener una relación coreográfica más estrecha con «Baile Campestre» (boceto de «Baile a orillas del Manzanares») —donde hay representadas dos parejas— dispone de una similitud con «Baile de Máscaras» por la menor idealización de los personajes. Además, en este último, es protagonista una figura femenina en el foco lumínico que lleva un vestido blanco, elemento que se puede relacionar con los colores elegidos en «Fiesta popular bajo un puente», dorado para ellos y blanco para ellas.

Estas dos escenas pueden referirse indistintamente a cualquier baile español o extranjero del momento, y más dentro del entorno de la tradición coreográfica por lo que respecta a bailes sociales de finales del siglo XVIII y XIX.

Por otro lado, los pintores de ese momento representaron repetidamente otras tradiciones sociales de baile extranjero. En este caso se trata de la obra de Joseph Flipart «Fiesta en un jardín», en la que aparece tanto iconografía musical (violón, violines, trompas, oboes...) como iconografía dancística, puesto que en la escena en primer plano emerge una pareja bailando. Al tratarse de una escena cortesana y atendiendo a los atuendos de los personajes, posiblemente se trate de una escena de danza extranjera y no popular o autóctona, que bien podría tratarse de un minuetto, el baile más popular de inicios de siglo.

³² Inés Turmo, «Contradanzas, pantomimas y bailes pueriles. La danza en las fiestas zaragozanas durante el gobierno del General Suchet». En *La investigación en danza. Zaragoza 2022*, coordinado por Carmen Giménez Morte, Miriam Martínez Costa, Virginia Analía Soprano Manza, Inmaculada Álvarez Puente y Gonzalo Preciado Azanza (Valencia: Ediciones Mahali, 2022), 57-60.



Figura 15 y 16. De izquierda a derecha: Baile de Máscaras (Francisco de Goya, 1808-1820); Fiesta popular bajo un puente (Francisco de Goya, 1808-1812).



Figura 17. Fiesta en un jardín (Charles-Joseph Flipart, mediados del siglo XVIII).

Estas escenas son nuevamente vestigios visuales de la presencia del baile extranjero y del interés, tanto de pintores de cámara reales como de los más reconocidos del momento, en lo referente a la representación de escenas de danza o con danza debido a la presencia de esta en la realidad social española.

III. 5. Ejemplos Catalográficos.

Queda pues efectuada la justificación sobre la elección de Goya y de la pintura del XVIII y XIX español, junto con las variables y problemas interpretativos de las obras; para testar el sistema de codificación se propone dos escenas pertenecientes al grueso de la obra de Francisco de Goya: «Cuidado con ese paso», y «A qué vendrá el faldellín y los calzones». Se han elegido estas dos obras al tratarse de aquellas con más probabilidad de ser una representación de danza escénica.

Para su análisis, se ha tenido en cuenta diferentes cuestiones y aunque existe un método de clasificación basado en fichas catalográficas, para este trabajo se ha decidido realizar una catalogación descriptiva para poder comparar las imágenes elegidas con otras escenas similares.

III.5.1. *Cuidado con ese paso*

Esta obra pertenece al Álbum E, que destaca por el elevado número de representaciones de costumbres populares. Es también conocido como álbum de bordes negros pues el papel donde el autor aragonés presenta la escena está enmarcado por un borde negro.³³



Figura 18. Cuidado con ese paso (Francisco de Goya, 1816-1820).

³³ El cuaderno completo, ejecutado entre 1816 y 1820, se encuentra realizado en aguada de tinta china y sus dimensiones son de 182 mm de ancho por 263 mm de alto. Actualmente se encuentra en el *Art Institute* de Chicago (número de registro 642; 1958.542R) y fue adquirido a través de la compra de Rosenberg y Stiebel a la Galería Carpentier de París en 1957.

Aunque el álbum dispone de variedad temática en sus dibujos (pues aparecen escenas costumbristas junto con otras taurinas), «Cuidado con ese paso» es el único ejemplo del cuaderno que pudiera representar danza escénica³⁴. Suele considerarse en el ámbito de baile social, pero la especificidad y detalle de la composición parece indicar que la escena representada no pertenece a danza popular/vulgar, sino más bien a una danza académica o incluso escénica. Más concretamente, se trata de una escena en la que aparece una bailarina realizando un paso de danza sobre una pierna.

Destacan los zapatos que utiliza, tradicionalmente reconocidos como alpargatas, dato que habitualmente ha sido utilizado como pretexto para asegurar que se trata de una escena de jota. Pero al contemplar con detalle en estas zapatillas, resultan similares o parejas al estudio del calzado en bailarinas como María Medina (tal y como se puede ver en la escena de la derecha, es un calzado similar al de nuestra protagonista), Teresa Monticini o Maria de Caro de Johannes Jelgerhuis que ofrece Marian Hannah Winter en su libro *The Pre-Romantic Ballet*³⁵. Por lo tanto, este calzado no sería tanto alpargatas sino más bien un tipo de zapato cerrado con lazada que bien podría ser utilizado para el escenario.



Figura 19. Detalle de los zapatos de «Cuidado con ese paso» (centro) y su comparación con el estudio de Johannes Jelgerhuis (izquierda) y con un detalle del dibujo de Salvatore Viganò y Maria Medina de Johann Gottfried Schadow (1790).

Por otra parte, también destaca el vestuario de la protagonista, que presenta el mismo tipo de transparencia que las pinturas de Antonio Cánova³⁶ (más aún si se tiene en cuenta el dibujo preparatorio del mismo³⁷), que permite entrever la posición de la pierna.

³⁴ En este cuaderno también se encuentra el dibujo *Contenta con su suerte* en el que aparece una mujer realizando un paso de baile similar al que Goya representa en *Fantasma con castañuelas*, sin embargo el personaje de este dibujo, aunque dispone de un *en dehors* destacable, da un aspecto más popular que escénico.

³⁵ Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet* (Londres: Pitman Publishing, 1974), 188.

³⁶ Como por ejemplo la acuarela *Tres gracias bailando* (1799) localizada en el Museo de Possagno.

³⁷ Es también destacable que, en el dibujo preparatorio, la bailarina se encuentra realizando un paso en cruzado con la otra pierna a la del dibujo final.

Además, el vestuario no parece el propio de la época para la vida social, sino que la protagonista se encuentra ataviada con una falda larga hasta los tobillos, decorada con borlas en los bajos, y un sobrestido más oscuro que incluye flecos y mangas bicolors terminadas en puños almenados. También parece diferente el tocado de la bailarina, pues aparenta ser un turbante decorado con flores o algún elemento circular que bien podría consistir en alguna fruta. Por último, el personaje porta en su mano derecha un elemento redondo sin posibilidad de identificación.



Figura 20. Detalle superior de «Cuidado con ese paso».

Todos estos elementos parecen indicar que la escena consiste en una representación de danza escénica. Es más, la posición en la que se encuentra la bailarina que bien podría tratarse de un *sissonne*³⁸, un *assemble*³⁹, un *paso de pasacaille*, o cualquier otra UAD similar que incluyera la posición que se representa⁴⁰. Además, la posición de la rodilla de la pierna libre de peso, no da a entender un *en dehors* perfecto sino más bien una posición «falsa» (denominación de los estudios de técnica dieciochesca de Edmund Fairfax para las posiciones españolas, de carácter y grotescas de Magri⁴¹) lo que indicaría que tal vez se trata de una bailarina de medio-carácter o cómico-grotesca siguiendo la nomenclatura de las calidades del baile presentes en el *Trattato teorico pratico di Ballo* de Gennaro Magri publicado en 1779.

³⁸ Para la definición de dicho paso ver Magri, *Trattato teorico-prattico...*, 71.

³⁹ *Idem*, p. 82

⁴⁰ Para la terminología de danza consultar : *The Oxford Dictionary of Dance*, 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449;jsessionid=9325785DD85993DEC755FB4F1E41E82E>

⁴¹ Magri, *Trattato teorico...*

Aunque existe —por el momento— carencia de información sobre el dibujo, y por lo tanto resulta imposible determinar a ciencia cierta el entorno dancístico, para este caso se ha decidido codificar como danza escénica debido al detallismo presente en el tratamiento pictórico de la protagonista.



Figura 21 y 22. De izquierda a derecha: Dibujo n.º 21 de la serie de Gregorio Lambranzi *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul* (Nuremberg, 1716) Biblioteca Nacional de España; Modelo iconográfico del tratado *The Code of Terpsichore* (1828).

Para codificar esta escena, y continuando con el sistema indicado, se ha optado por insertar en primer lugar los códigos de *Iconclass* en los que se podría imbricar esta escena, en concreto: 43C9 (dancing) y 43C912 (woman dancing alone). A través de la codificación propuesta se incluiría en primer lugar el código alfanumérico 1E (un único intérprete realizando danza escénica) referente a la macroestructura. Finalmente se incluiría el código CB1a36b31 completando la codificación preliminar de la obra.

En el caso de tratarse de un investigador especialista, se debería indicar tras «b31» una variable, explicando mediante la descripción que la bailarina, al contrario que el modelo, se encuentra a pie plano y no a *relevé*.



Figura 23. A que vendrá el faldellín y los calzones (Francisco de Goya, 1814-1823).

III.4.2. *A que vendrá el faldellín y los calzones*

Esta obra pertenece al Álbum C que destaca por la variedad temática entre sus dibujos, tanto pertenecientes a la vida común de la época como el alto número de representaciones pertenecientes a las exposiciones públicas de los condenados por la Inquisición.⁴²

Aunque el álbum como ya se ha mencionado dispone de variedad temática en sus dibujos, «A que vendrá el faldellín y los calzones» es el único ejemplo del cuaderno que representa danza escénica⁴³. El detalle de la composición parece —por el contrario— indicar que la escena representada pertenece

⁴² El cuaderno completo, ejecutado entre 1814 y 1823, se encuentra realizado en aguada de tinta china sobre papel verjurado y sus dimensiones son de 144mm de ancho por 205mm de alto. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado (número de inventario 1396 D3844).

⁴³ En el Cuaderno C también se encuentra el dibujo «Cuarta en la misma» que representa un cabezudo que podría encontrarse bailando, aunque, en cualquier caso, no correspondería a danza académica o escénica sino a danza vulgar.

a danza académica o incluso escénica. Más concretamente, se trata de una escena en la que aparece una bailarina en *plié*, en primera posición de danza.⁴⁴

Por otra parte, también destaca el vestuario de la protagonista, ya recalado en el mismo título de la obra, pues parece llevar pantalones hasta el tobillo debajo del vestido cuya falda parece destacar por flecos oscuros a modo de sobrefalda y una banda blanca que bajaría desde la cadera derecha hasta la rodilla izquierda. Además, el vestido presenta características peculiares en la parte superior pues, por ejemplo, en los brazos dispone de doble manga corta bicolor y puños, que bien podrían ser del mismo traje o bien podrían ser joyas de atrezo. También destaca el cuello; atendiendo al escote bien podría tratarse de un collar floral utilizado también como adorno. Por último, al margen del pañuelo que porta en sus manos, parece llevar velo sujeto del tocado.⁴⁵

La utilización de un vestuario semejante está presente a lo largo del vestuario escénico de inicios del siglo XIX. La teoría de Gassier⁴⁶ que la sitúa como «danza de chal», es lógica si se presta atención al título de la obra, pero en cualquiera de los casos, todos los elementos parecen indicar que esta escena es una representación de danza escénica, pudiendo tratarse tanto de una bailarina seria, o de medio-carácter.

Aunque existe carencia de información concreta referente al dibujo y de momento se considera provisional el determinar a ciencia cierta el entorno dancístico, al igual que el anterior se ha decidido codificar, por todo lo antes expuesto, como danza escénica. Para codificar esta escena y continuando con el sistema indicado, se ha optado por incluir en primer lugar los códigos de *Iconclass* en los que se podría incluir esta escena, en concreto: 43C9 (dancing) y 43C912 (woman dancing alone). A través de la codificación propuesta se incluiría en primer lugar el código alfanumérico 1E (un único intérprete realizando danza escénica) referente a la macroestructura y el código CB1a44b13 completando la codificación preliminar de la obra. De nuevo, en el caso de tratarse de un investigador especialista, podría indicar que la parte superior del cuerpo de la protagonista realiza inclinación hacia delante.

La variabilidad y modificación del código también podría incluir —en el caso de que así lo disponga el investigador encargado de la codificación— la justificación de la elección de los modelos.

Por ejemplo, en el caso de la codificación de «A que vendrá el faldellín y los calzones» puede desencadenarse cierto debate en torno a la elección del modelo «a44». La elección personal ha considerado que tanto el «a40» como el «a44» disponen de inclinación de la cabeza con respecto del brazo que parece más similar a la obra de Goya que otras como podrían ser el «a36», «a27», «a20», etc. Además, entre el modelo «a40» y el «a44», es posible percibir que el torso del primero se encuentra

⁴⁴ Pierre Rameau, *Le Maître a Danser* (París: Jean Villette, 1725), 48.

⁴⁵ La indumentaria representada aquí por Goya parece tener concordancia con la obra del francés Jean-Baptiste Greuze *Mademoiselle Guimard* (1790) donde representa a la bailarina francesa con un traje turco.

⁴⁶ Pierre Gassier, *Dibujos de Goya: Los álbumes* (Barcelona: Noguer, 1973), 223-228.

realizando una ligera flexión del tronco hacia detrás, es decir, el movimiento contrario al que realiza la protagonista de Goya.

IV. CONCLUSIONES

A través de estos ejemplos ha sido posible comprobar que el sistema propuesto es aparentemente válido como primer acercamiento a la codificación de iconografía de la danza.

Aunque debe ser revisado (pues el código aquí presentado se trata ya de la novena versión del mismo código) y su evolución es fundamental para su mejora, resulta una respuesta para cubrir la ausencia de un sistema válido, accesible y asequible para la catalogación por parte de historiadores del arte, reaprovechable en el ámbito de la coreología y abarcable en todos los países.

Esto implica un grado razonable de provisionalidad, pues es una investigación viva y la casuística irá determinando la idoneidad de las modificaciones pertinentes ante problemas de interpretación porque ¿es posible que exista una sola forma de clasificación para cada obra? Por ello este trabajo renuncia a opinar sobre la correcta clasificación de la iconografía de danza, sino que pretende ofrecer una herramienta para la futura catalogación objetiva de cada escena dancística que facilite el posterior cometido de clasificación para los especialistas de cada campo dentro de la disciplina de la danza y de la historia del arte.

Por otro lado, aunque en España hasta ese momento se carece de una localización sistemática y exhaustiva de miniaturas escénicas de representación de bailarines, al contrario de lo que ocurre en otros teatros europeos como la Ópera de París o el Covent Garden, lo cierto es que los teatros españoles y especialmente madrileños fueron fundamentales para la danza del siglo XVIII, y es posible que fueran los grandes pintores españoles del momento los que representaran a los bailarines de anterior o posterior recorrido y éxito internacional cuya carrera se desarrolló parcial o puntualmente en España.

En este contexto, el corpus artístico de Francisco de Goya ofrece más de veinte obras dedicadas a la danza por el momento reconocidas. Es posible que en el futuro aparezcan nuevas. Esta presencia tanto en su pintura como en la de sus contemporáneos hace que la danza y su representación artística sean una nueva fuente que permita, por ejemplo, fechar obras que no dispongan de datación concreta.

Por otra parte, la variedad de interpretaciones disponibles y aplicables a una misma obra hace reflexionar sobre la necesidad de una posible revisión de las escenas artísticas ya conocidas utilizando los nuevos estudios sobre danza dieciochesca que se han publicado en los últimos años —y que están por publicar— para incorporar diferentes interpretaciones a los análisis artísticos y, de ese modo,

convertir las obras pictóricas y escultóricas en fuentes primarias fundamentales para el entendimiento estilístico de la danza.

En conclusión, es fundamental la incorporación del estudio de la iconografía de la danza, así como un sistema de catalogación apropiado a la disciplina que nos ocupa. La iconografía dancística no es solo importante para la historia del arte, sino también para la antropología y la vida social del ser humano, pues a lo largo de la historia, el baile fue fundamental para las relaciones sociales y así se demuestra en el amplio corpus artístico dedicado a la danza.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Pimentel y Borja, María Josefa. «*Virtuose*»: *Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del settecento: carteggio do Maria Medina Viganó, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la Duchesa di Osuna*. Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1979.
- Angiolini, G. *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*. Viena: Chez Jean-Thomas, Impresor de la Corte, 1765.
- Bejarano Pellicer, C. «El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval». En *Estudios de historia moderna, homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, editado por León Carlos Álvarez Santaló, 229-242. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009.
- Berlanga, M. A. «Los Bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos». *Anuario Musical* 71 (2016): 179-196. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2016.71.10>
- Bernal Bernal, S. «Goya y la jota: retrato de un binomio aragonés». En *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales: actas del seminario internacional*, coordinado por José Ignacio Calvo Ruata, 289-305. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.
- Blázquez Izquierdo, C. «Bravísimo. De la Música que Goya conoció en los teatros de Madrid (1775-1825)». *Artseduca* 26 (2020): 118-136.
- Canellas López, Ángel. *Diplomatario de Francisco de Goya*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1981.
- Carrete Parrondo, J. «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto». En *Goya y su contexto*, 239-246. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2011.

- Carrión Martín, E. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero.» Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2017.
- Centellas Salamero, Ricardo y Ricardo Ostalé Romano. *Dibujo español. Del Renacimiento a Goya: La colección de la reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2008.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Orígenes y Establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- Ezquerro Esteban, A. «El maestro de baile y otras tonadillas: música en los teatros de Madrid en el siglo XVIII». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 9, n.º 2 (2002): 107-119.
- Fairfax, Edmund. *The Styles of eighteenth-century ballet*. Maryland: The Scarecrow Press, 2003.
- Feuillet, Raoul-Auger. *Recueil de danses*. París: Chez l'auteur, [...] Et chez Michel Brunet [...], 1700.
- F. Heck, Thomas. *Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concept and Practice*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1999.
- Froldi, R. «Anticipaciones dieciochescas del costumbrismo romántico». En *Romanticismo 6: actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*. *El costumbrismo romántico*, 163-169. Roma: Bulzoni, 1996.
- Fundación Goya en Aragón. «Catálogo Digital». Acceso el 10 de septiembre de 2022. <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo>
- Gassier, Pierre. *Dibujos de Goya. Los álbumes*. Barcelona: Noguer, 1973.
- Gastón, Enrique. «Sobre Goya y la danza. El tratamiento de la jota como locura». En *Zaradanza*, 2002.
- Gómez Castellano, Irene. «Misterios en la trastienda. Luis Paret, La tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III» *Goya: Revista de arte*, n.º 352 (2015): 228-243.
- González Marín, Luis Antonio. «Early Examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra». En *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dances*, editado por K. Meira Goldberg, 130-156. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Grupo de Trabajo de Iconografía Musical AEDOM. «Iconografía». Acceso el 12 de septiembre de 2022. <https://iconografia.aedom.org/>
- Haselbach, B. «Sobre la interrelación entre la danza y las artes plásticas». *Revista Música, Arte y Proceso* 7 (1999): 71-81.

- Helmut C., J. «Los comentarios manuscritos del siglo XIX a los Caprichos: ¿desvíos o clave de interpretación del sentido oculto de los grabados?» En *Goya y su Contexto*, 155-75. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2011.
- Herrador Sánchez, J. A., Ma. L. Zagalaz Sánchez, I. Ma. Ayala Herrera, y P. A. Latorre Román. «La expresión musical en la pintura de Francisco de Goya: el cancionero tradicional, el componente instrumental y las danzas populares». *Música y Educación* 18, n.º 62 (2005): 15-42.
- Iconclass. «Iconclass». Acceso el 12 de septiembre de 2022. <https://iconclass.org/en/>
- «Italia Spettacoli di Carnevale», *Corriere Degli Spettacoli Italiani*, n.º 38 y 39. Bologna: 1824.
- Magri, Gennaro. *Trattato teorico-prattico di Ballo*. Napoles: imp. Vincenzo Orsino, 1779.
- Martin, Marianne, Iris M. Fanger, Deborah Jowitt, David Vaughan, David A. Ross, Elisabeth Sussman y Jane P. Lempereur. *Art and Dance: Image of the Modern Dialogue; 1880-1980*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1983.
- Martínez Pérez, A. «Necesidad del bolero. Sobre majos, diosas, pinceles y Castañuelas». *Ars Magazine* 29 (2016): 110-120.
- McD. Wallace, Carol, Don McDonald, Jean I. Druessedow, Laurence Libin y Constance Old. *Dance. A very Social History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.
- Meste Sanchez, J.A. *Juegos y Deportes en Goya*. Madrid: Instituto Nacional de Educación Física y Deportes, 1973.
- Muñoz Zielinski, Margarita. «La iconografía de la danza como tema de investigación». En *I Jornadas de Danza e Investigación: Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre de 1999*, coordinado por la Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, 31-35. Murcia: Los Libros de Danza, 2000.
- Noverre, J.G. *Letters on dancing and ballets*. Traducido del francés por Cyril W. Beaumont. Londres: Dance Books, 2004.
- Ona González, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Palacios Sanz, J. I. «Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya». En *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales, actas del seminario internacional*, editado por José Ignacio Calvo Ruata, 305-342. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.

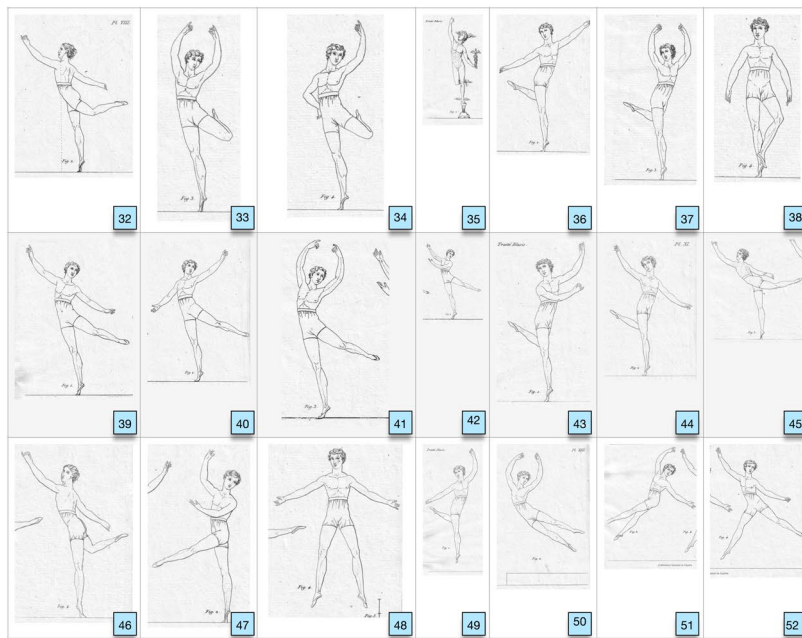
- Piquer Sanclemente, R., y G. Rubiales Zaparte. «Music Representation and Ideology in the Painting of Francisco de Goya and His Contemporaries». *Music in Art* 34, n.º 1/2 (2009): 177-190.
- Poesio, G. «Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture». *Historical Dance* 3, n.º 5 (1998): 3-8.
- Rameau, P. *Le Maître à Danser*. París: Jean Villette, 1725.
- Rubio Jiménez, J. «El Conde de Aranda y el teatro: Los Bailes de Máscaras en la Polémica sobre la Licitud del Teatro». *ALAZET. Revista de filología* 6 (1994): 175-202.
- Ruiz Mayordomo, M. J. «Los Maestros de danzar en la corte de los Austrias». En *La memoria de la dansa-colloqui internacional d'historiadors de la dansa*, 63-79. Barcelona: 1994.
- _____. «De la Edad Media al siglo XVIII». En *Historia de los espectáculos en España*, coordinado por Andrés Amorós y José M. Díez Borque, 273-318. Barcelona: Castalia, 1999.
- _____. «Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿Inversión o Bien de Consumo?» En *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 131-144. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Economía y Sostenibilidad, 2012.
- Ruiz Mayordomo, M. J., y A. Pessarrodona. «Sincretismos coreúctico- musicales en la España del siglo XVIII: El minuetto a modo di sghidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini». *Musicología Global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 2273-2297. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.
- _____. «El gesto coreúctico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango». *Música Oral del Sur* 12 (2015): 666-719.
- Salazar, A. «La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX». *Revista de Occidente*, n.º 66 (1928): 334-377.
- Santiago Páes, E. «Estampas de Goya. La colección de la Biblioteca Nacional». En *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su Tiempo*, coordinado por María del Carmen Lacarra, 117-34. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Seebass, Tilman. «Iconography and Dance Reseach». *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991): 33-51.
- Turmo Moreno, Inés. 2021. «Iconografía de Danza en la pintura de Francisco de Goya». Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de Valencia. 2021.

- _____. «Contradanzas, pantomimas y bailes pueriles. La danza en las fiestas zaragozanas durante el gobierno del General Suchet». En *La investigación en danza. Zaragoza 2022*, coordinado por Carmen Giménez Morte, Miriam Martínez Costa, Virginia Analía Soprano Manza, Inmaculada Álvarez Puente y Gonzalo Preciado Azanza, 57-60. Valencia: Ediciones Mahali, 2022.
- Wilson Bateau, J. «Goya, pintor aragonés: antecedentes, coincidencias e influencias». En *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su Tiempo*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 25-48. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Winter, Marian Hannah. *The Pre-Romantic Ballet*. Londres: Pitman Publishing, 1974.

VER ANEXOS (PÁGINAS SIGUIENTES)

ANEXO I. TESAURO DE CODIFICACIÓN DEL MODELO BLAIS





The Code of Terpsichore (2)



Manuel Complet de la Danse (3)



ANEXO II. LISTADO DE CÓDIGOS *ICONCLASS*

4 Society, Civilization, Culture				
41 (material aspects of daily life) D (fashion) 2421 masquerade, masked ball				
43 recreation, amusement				
	43A23 ball, formal dance			
43C sports, games and physical performances				
43C9 dancing				
	43C91 one person dancing alone	43C911 man dancing alone		
		43C912 woman dancing alone		
	43C92 one pair dancing; man and woman dancing as a couple	43C921 two women dancing as a couple		
		43C922 two men dancing as a couple		
	43C93 more than one couple dancing	43C93(...) more than one couple dancing (with NUMBER of couples)		
	43C94 group dancing	43C941 group dancing among upper classes		
		43C942 folk dancing (men and women together)		43C9421 group of men (folk dancing)
		43C943 group dancing around someone or something (folk dancing)		43C9422 group of women (folk dancing)
	43C95 jigging and jogging, chain dancing in the street			

48C8 the arts of the stage: ballet, theatre, musical drama, motion picture			
	48C801 symbolic representations, allegories and emblems ~ dance and ballet		
48C83 performer, artiste (non-work situations)		48C8311 portrait of dancer	
		48C8321 dancer (non-work situations)	
48C84 the ballet, ballet performance	48C841 training ~ ballet		
	48C842 ballet group; dancers on the stage	48C8421 male dancer	
		48C8422 female dancer	
		48C8423 ballet steps, positions	
48C844 ballet dress			
		48C85431	(COLOMBINE) types in 'commedia dell'arte': Colombine
			(HARLEQUIN) types in 'commedia dell'arte': Harlequin
			(PANTALONE) types in 'commedia dell'arte': Pantalone
			(PIERROT) types in 'commedia dell'arte': Pierrot
			(PULCINELLA) types in 'commedia dell'arte': Pulcinella
	48C8544 pantomime, dumb show, masque	48C85441 'tableau vivant'	
	48C864 cabaret		48C8641 cabaret-artiste
	48C865 vaudeville, variety-show		

ANEXO III. LISTADO DE OBRAS DE GOYA CON ICONOGRAFÍA DE DANZA

Obras de Goya con Iconografía de Danza					
1		Baile Campestre 1776-1778	11		El entierro de la sardina 1814-1816
2		El Baile a orillas del Manzanares 1777	12		Disparate alegre 1815-1819
3		La Pradera de San Isidro 1788	13		A qué vendrá el faldellín y los calzones 1814-1823
4		Joven bailando al son de una guitarra 1794-1795	14		Cuidado con ese paso 1816-1820
5		No te escaparás 1799	15		Contenta con su suerte 1816-1820
6		Se hizo á obscuras 1800	16		El Vito 1824-1825
7		Fiesta popular bajo un puente 1808-1812	17		Fantasma con castañuelas 1825-1828
8		Baile de Máscaras 1808-1820	18		Dos viejas comadres bailando 1825-1828
9		Viejos y viejas cantando y bailando 1812-1820	19		El Cojo y el jorobado bailarín 1825-1828
10		Títeres en un pueblo 1812-1820			