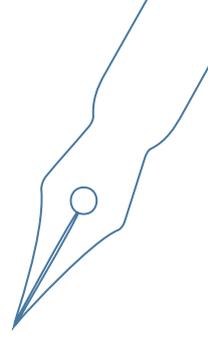


| N.º 1 | 2021 |

e-ISSN: 2792-7350

# Incclaves

Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas



## **DIRECCIÓN**

Francisco Javier Escobar Borrego,  
Universidad de Sevilla

Emilio J. Gallardo Saborido,  
Escuela de Estudios Hispano-  
Americanos/Instituto de Historia, CSIC

## **SECRETARÍA**

María del Rosario Martínez Navarro,  
Universidad de Sevilla

## **EDITORAS DE SECCIÓN**

**Artículos:** Carmen Gaitán Salinas,  
Instituto de Historia, CSIC

**Reseñas:** Lucía Ballesteros-Aguayo,  
Universidad de Sevilla

## **CORRECCIÓN**

Leigh Douglass, máster por la University  
of Nottingham

María García María, Universidad de  
Sevilla

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Lucía Ballesteros-Aguayo, Universidad  
de Sevilla

Rafael Cáceres Fera, Universidad Pablo  
de Olavide

Cristina Cruces Roldán, Universidad de  
Sevilla

Enrique Encabo Fernández, Universidad  
de Murcia

Carmen Gaitán Salinas, Instituto de  
Historia, CSIC

Inés María Luna, Instituto Murillo,  
Sevilla, Junta de Andalucía

David Mañero Lozano, Universidad de  
Jaén

## **CONSEJO ASESOR**

Guillermo Aguirre Martínez, Universidad  
de Salamanca

Celsa Alonso González, Universidad de  
Oviedo

Jaume Aymar i Ragolta, Universitat  
Ramon Llull

Enrique Cámara de Landa, Universidad  
de Valladolid

César Camarero Benito, compositor

Antonio Campos Muñoz, cantaor

Antonio Carvajal Milena, poeta y  
profesor de la Universidad de Granada

Anne Cayuela, Université Grenoble  
Alpes

Alicia Díaz de la Fuente, Real  
Conservatorio Superior de Música de  
Madrid

Juan Pedro Durán Alonso, compositor

Xavier Escudero, Université du Littoral  
Côte d'Opale

Josefa Fernández Martín, Universidad de  
Sevilla

Corinne Frayssinet-Savy, Universidad Paul Valéry Montpellier

Ana Lucía Frega, Fundación UADE

José María Gallardo del Rey, compositor y concertista de guitarra clásica

Germán Gan Quesada, Universitat Autònoma de Barcelona

Alberto García Demestres, compositor

José García Román, compositor

Marina Garzón García, Estudio de Voz Marina Garzón

Manuel José Gómez Lara, Universidad de Sevilla

Claudio González Jiménez, Universidad de Sevilla

Alba Guerrero Manzano, cantaora y profesora de flamenco

Juan Ignacio Guijarro González, Universidad de Sevilla

Irene Hermoso Guerrero, Hospital Viamed Santa Ángela de la Cruz

Juan M. Jiménez, saxofonista, intérprete de música contemporánea y pedagogo

Joaquina Labajo Valdés, Universidad Autónoma de Madrid

José Julián Labrador Herraiz, Cleveland State University

Germán Labrador López de Azcona, Universidad Autónoma de Madrid

Leonor Leal Chamorro, bailaora de flamenco

Samuel Llano, University of Manchester

Héctor Eliel Márquez Fornieles, compositor y pianista

Rocío Márquez Limón, cantaora de flamenco

Jorge Martí-Contreras, Universitat Jaume I

Ana Belén Martín Sevillano, Universidad de Montreal

Joan Martínez Colás, compositor y director artístico de Barcelona Classic Concert

Beatriz Martínez del Fresno, Universidad de Oviedo

José María Micó Juan, Universitat Pompeu Fabra

Daniel Muñoz Pantiga, músico, productor, gestor cultural e ingeniero de sonido

Ignasi Navarro i Ferrando, Universitat Jaume I

Paloma Otaola González, Université Jean Moulin Lyon 3

Juan José Pastor Comín, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM). Unidad Asociada al CSIC

José Manuel Pedrosa Bartolomé,  
Universidad de Alcalá

David Peña Dorantes, compositor y  
pianista

Albert Recasens, director de La Grande  
Chapelle e investigador en la Universidad  
de Navarra

José Luis Rodríguez Ojeda, poeta

Juan Ruesga Navarro, arquitecto y  
escenógrafo

Miguel Salmerón Infante, Universidad  
Autónoma de Madrid

Roberto Sierra, compositor

María Sierra Alonso, Universidad de  
Sevilla

Jaime Siles Ruiz, Universidad de  
Valencia

Pablo Luis Tejada Romero, Universidad  
de Granada

Norberto Torres Cortés, Universidad de  
Cádiz

Rosa Torres Pardo, pianista

Jesús Torres Ruiz, compositor

#### **EDITADA POR**

[Editorial Universidad de Sevilla](#)

#### **CONTACTO**

Facultad de Filología,  
Universidad de Sevilla,  
C/ Palos de la Frontera, s/n  
41004 – Sevilla. ESPAÑA  
Teléfono: 954551539



**DOI: [10.12795/enclaves](#)**  
**e-ISSN: 2792-7350**

[fescobar@us.es](mailto:fescobar@us.es)

[emilio.gallardo@csic.es](mailto:emilio.gallardo@csic.es)

[Revista Enclaves](#)

## INTRODUCCIÓN

Cristina Cruces Roldán  
*Universidad de Sevilla*

Fecha de recepción: 10/10/2021  
Fecha de aceptación: 03/11/2021

La aparición de la revista *Enclaves*, dedicada a los campos de la literatura, la música y las artes escénicas, es una ocasión de goce para la cultura. Dicha que se crece al destinar su primer número al flamenco, una manifestación de la vida y de las artes capaz de imbricar aquellos tres campos en un universo feraz de producción que, en pleno siglo XXI, convence no solo a los públicos, sino también a los lectores.

No ha sido tarea fácil. Durante mucho tiempo, flamenco y academia funcionaron como mundos ajenos, independientes, tocados apenas por unos hilos que solo con el paso de los años han tejido su propio tapiz. Para esta edición inicial, nuevas generaciones de investigadores e investigadoras, provenientes de las más variadas disciplinas y situados en las universidades, la gestión pública, las enseñanzas medias y los conservatorios, han acometido la noble tarea de buscar más allá de la evidencia, de mostrar los resultados de sus esfuerzos, de aplicar al flamenco, como objeto de estudio, métodos de investigación consensuados entre la comunidad científica. Pegados a ellos, y dentro de ellos, varios de los nombres que encabezan sus artículos se dedican, además de a la investigación, a la interpretación como guitarristas y bailaores/as.

Los artífices del arte musical y de la danza toman así la voz escrita en una revista que no solo apela a la investigación de base, sino que se concibe como plataforma de expresión de los campos literario, musical y escénico.

El flamenco ha servido como nexo de todos ellos en este monográfico inaugural de *Enclaves*, cuyos textos demuestran la fecundidad del dato y la palabra, de la información y la creación, del rigor y las emociones, que el flamenco hace posible. Una lección con la que este arte tan amado golpea la puerta de viejas convenciones con generosidad y entrega, como dicta la soleá:

Cuando llames a mi puerta,  
no me llames con el puño.  
Llama con la mano abierta.

Su primera parte alberga cinco artículos de investigación. La dimensión estética sustenta el trabajo de Inés María Luna “El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza”, que sitúa al género flamenco en el centro de una búsqueda: la del ideal en que pureza y humanismo se confunden. A partir de una revisión del mito flamenco y de su condición de arte de la modernidad, Luna sugiere la instalación de la estética flamenca en el espacio musical del tardío romanticismo español y, más tarde, el modernismo. Nos cuenta Luna cómo individualismo, existencialismo, gitanismo y exotismo confluyen en el imaginario cultural del flamenco y se instalan en la obra de diversos idealizadores de «lo flamenco» durante el periodo

intersecular XIX-XX. Un paseo por la literatura de Federico García Lorca, Rafael Cansinos Assens o los hermanos Carlos y Pedro y Caba Landa aporta sugerentes vínculos con otras artes y géneros musicales del tiempo. ¿Qué papel juega la poesía flamenca en este momento histórico? Justamente el de recordarnos y desvelar el intimismo de lo popular, pero también el de lamentar a cada hora una inexorable pérdida. La sensibilidad, la estilización y la tristeza, confundida con la melancolía, se construyen así como nociones centrales de una propuesta donde el flamenco es un espacio de trascendencia, sacralizado, al que se atribuye la capacidad de rescatar ese intimismo y convertirlo en habitación de la pureza. El surgimiento de lo que algunos autores han llamado *neojondismo*, personalizado en Anselmo González Climent, Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, y la estela literaria y artística de Caballero Bonald, Luis Rosales, Félix Grande o Francisco Moreno Galván se sitúan en línea de continuidad con ese ideal reivindicador, ético y existencial, donde lo gitano vuelve a jugar un papel radical, con aspiraciones sociales y políticas. El cante sirve a la autora para revisar los conceptos de *autoría* y *creación*, y el género de la canción española (al que ha dedicado su reciente libro *Flamenco y canción española*, Universidad de Sevilla, 2019) como un anclaje, ahora renovador, entre edades musicales.

Los engranajes temporales se ensamblan también en el artículo de David Monge “La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público”. La delimitación teórica sobre lo popular, lo andaluz, lo regional o lo nacional en los aires musicales es una de las muchas aportaciones de un texto cuya metodología combina fuentes hemerográficas, primarias y secundarias, y partituras, en torno a un objetivo fundamental: cómo se produce la configuración, mixta o más depurada, del repertorio flamenco. Parte Monge del flamenco como un género propio y sitúa a la guitarra en el núcleo de los procesos de definición de su escena, estableciendo los lazos entre sujeto creador y audiencia —sean aquel más especializado o diletante, esta más selecta o democratizada— como una de las dinámicas fundamentales de estos procesos. Retoma la noción de *genio creador* como sujeto histórico, individual y protagonista de la guitarra flamenca del siglo XIX y primeras décadas del XX, fuera como el virtuoso de sonidos populares, un perfil constitutivo del discurso solista, como flamenco de acompañamiento que daba recitales de aires populares, o como aquel que conjugaba papeles concertísticos y de acompañamiento. Contexto geográfico, repertorio, identificación, caracterización e influencias se rastrean conectando el solista con el aficionado, lo académico y lo popular-andaluz. Sesiones de aires combinados se identifican para la década de 1830, reclamando asimismo la condición de guitarrista-cantaor que se extinguiera con la consolidación del género flamenco en la segunda mitad de la centuria. En tal «amalgama de guitarra *compartida*», los nombres de Julián Arcas, Juan Parga o Dionisio Aguado ocupan un recorrido que completan los de Francisco Tostado, Trinidad Huerta o Amalio Cuenca y, en el género flamenco, Paco de Lucena, Miguel Borrull y Ramón Montoya.

La investigadora Ángeles Cruzado pone el foco en una de esas personalidades artísticas que ocupan posiciones bisagra entre géneros musicales emparentados y formas aflamencadas. Su monográfico versa sobre Amalia Molina, cupletista, cantaora y bailaora que ha sido objeto de su amplio trabajo *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana* (Benilde, 2020). Opta la autora por dos modos de aproximación: primero, una ruta cronológica entre 1904 y 1910 distribuida entre los periodos de aprendizaje y formación, actuaciones en cafés de cante, salones de variedades y teatro; segundo, y transversalmente, la conformación del repertorio como «estrella coreográfica», intérprete de cantes y bailes regionales y protagonista de una gran visión escénica para las *variétés*. Cruzado caracteriza a la artista y qué factores contribuyeron a su éxito indiscutible: cualidades vocales y coreográficas, versatilidad, variedad, impulso de un tipo nuevo de canción andaluza, orquestación, refinamiento del género

flamenco en el teatro, investigación y rescate de repertorios de folclore regional... El papel creador de Amalia Molina se acompañó de una personalísima puesta en escena, donde el rico vestuario adaptado a cada número, en particular el mantón, se disponía sobre una ambientación de telones también privativos. Una amplísima colección de referencias bibliográficas y hemerográficas confirman lo esencial: la contribución de esta figura, hoy rescatada, a la revisión dignificadora del género ínfimo y de las variedades, que se vio acompañada con el favor y la ampliación de los públicos. El listado de repertorio, destacando los tangos, los números de creación y encargo, y sus conexiones con grandes nombres de la escena posterior, como *la Argentina*, permiten adivinar a la polifacética, armónica y reconocida artista que, como tantas otras, utilizara los escenarios como plataforma de movilidad social.

De la transmisión e hibridación entre variedades, revista, zarzuela y cuplé de «los felices veinte» y de la Edad de Plata de la danza fueron deudoras las compañías de los grandes nombres de Mariemma, Pilar López o Antonio Ruiz Soler, Antonio *el Bailarín*. Trascendieron hacia una mayor complejidad escénica, y sus magnas creaciones visitaron los escenarios de todo el mundo, convivieron el baile clásico español, el folclore, la escuela bolera y el flamenco. En los años cuarenta del siglo XX, algunas de estas personalidades artísticas encontraron un punto de inflexión para su evolución posterior. Es el caso de la denominada «etapa americana» de Antonio, que articula el texto de Isabel M.<sup>a</sup> Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez “El periplo americano de Antonio (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral”. Efectivamente, los autores se centran en los años que pasó el bailarín/bailaor, junto con su compañera Rosario, en distintas ciudades hispanoamericanas y de EE. UU., cuando participaron de una serie de experiencias musicales, dancísticas y cinematográficas que permitieron a Antonio la confección de repertorios y el posterior desempeño como titular de sus compañías de danza. Tras un breve relato biográfico clasificado por etapas, en el que se adivina la asimilación y ampliación del oficio por «Los Chavalillos Sevillanos», el texto se convierte en un riguroso recorrido por su trayectoria, acompañado de un imprescindible y, en ocasiones, inédito material gráfico. Se destacan la actividad de Antonio y Rosario como coreautor(es), el paso de las variedades a los recitales de danza, la introducción en los circuitos universitarios, la familiaridad del sevillano con otros artistas, la relación con celebridades, la coexistencia del teatro con las salas de fiesta, el impacto en la crítica y la trascendencia hacia el cine, y la conformación del «concierto-recital» como despegue de una nueva formulación coreográfica. Son aportaciones fundamentales de este trabajo la síntesis estadística del repertorio, construida a partir de las fuentes originales, el análisis musical, indispensable para entender la obra del intérprete, los compositores predilectos y los arreglos exigidos, y el estudio de los variados espacios escénicos que exigieron la adaptación a los recursos de cada momento.

La conclusión no puede ser otra que definir estos años como indispensables para integrar corrientes artísticas e intelectuales en el trabajo coréutico de Antonio Ruiz Soler, cerrando con las aportaciones fundamentales del bailarín: innovaciones en el movimiento, creaciones coreográficas y conocimiento de las claves del espectáculo.

Cierra la sección de artículos de investigación el trabajo “La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*”, donde Rosa M.<sup>a</sup> Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho abordan una temática escasamente tratada en los estudios flamencos: la indumentaria. En este caso, la asociada al espectáculo *Zaguán*, dirigido por Antonio Najarro para la Compañía Nacional, y diseñada por Yaiza Pinillos. El objetivo es mostrar el ejercicio de reelaboración de un legado indumentario histórico a partir de la síntesis y la metabolización del proceso y del producto, lo que se consigue con una detallada metodología de revisión documental y entrevistas cualitativas, tanto a intérpretes como a la propia Pinillos, cuyos testimonios directos se recogen en el texto. Tras

el resumen histórico sobre diversas personalidades del baile y sus indumentarias en desarrollo —destacando el papel de la Edad de Plata, las modificaciones de los trajes masculino y femenino en escenarios flamencos, el ámbito del traje flamenco escénico y la estilización contemporánea—, una breve introducción a la historia del BNE y su poco conocido Departamento de Regiduría de Vestuario, verdadero repositorio de patrimonio material de la danza, es la puerta de entrada al foco del análisis. Este se inicia con la revisión de la indumentaria flamenca más destacada del BNE, donde descuellan los nombres de Miguel Narros y Pedro Moreno, y una sucesión de rigurosos datos sobre los espectáculos estrenados desde los años setenta del siglo XX. Es en este desarrollo donde las autoras fijan la figura de Yaiza Pinillos y exponen el giro estético y estilístico que representa *Zaguán*: composición de la obra, proceso creativo entre el clasicismo y la atemporalidad, ritmo arquitectónico elegido y su relación con la escenografía, diseño y la selección de materiales, funcionalidad respecto a la danza y papel de la moda en la impronta de la obra, para lo que se concreta, número por número, el contenido. Contribuyen a la calidad del texto las aportaciones gráficas que, en forma de figurines originales, ponen forma y color a la palabra escrita.

La segunda parte del monográfico de *Enclaves* profundiza en los procesos de creación y escenificación de lo jondo, desde la experiencia vivida por sus propios redactores. ¿Cuál es el método? ¿Cuáles las trayectorias, vitales y profesionales, que explican los resultados de la obra sobre el escenario? Las aportaciones de Paco Bethencourt, Isabel Bayón, Ángel Rojas, Fernando López y Belén Maya se sitúan en el espacio del proceso artístico, desde la experiencia rescatada de confección, personal y colectiva, de sus proyectos. Pocas veces se enuncian estas cuestiones, acometidas aquí por los flamencos, que —nadie se llame a engaño— quedan hoy lejos de ese perfil de artistas guiados por la emoción o la intuición con el que se los ha calificado, entre lo despectivo y lo admirativo, demasiado tiempo. Valga pues *Enclaves* como una oportunidad para acercarnos a estos territorios, cada vez menos silenciosos, de la intimidad creadora.

Ya el título delimita el contenido del artículo de Francisco Bethencourt: “Lorca y su flamenco: una aproximación etno-performativa al proceso de creación y recepción de un espectáculo”. Su originalidad radica en exponer cómo una comunidad de afición y profesión se enfrenta a Federico desde la perspectiva de la producción musical. A modo de «trabajo de campo», Bethencourt narra la experiencia habida en varias localidades inglesas durante el año 2011. La descripción de la puesta en escena —tecnología, poesía y música— incluye, siguiendo la perspectiva de los *cultural performance studies*, los intérpretes, el público, los procesos de creación y de recepción. Junto a los universos experienciales del espectáculo, sus orígenes y sus participantes, el texto se detiene en el análisis y el diseño del espectáculo y la relación entre poesía, música y danza, para concluir con la necesaria relectura de los conceptos de *autenticidad e identidad* desde la hibridación cultural.

Partiendo de la investigación artística, y con objeto de situar el binomio obra literaria-lenguaje escénico, Isabel Bayón nos aproxima a las distintas variables que intervienen en la forja de un espectáculo. “De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón” dibuja un cauce de elementos confluyentes: adaptación argumental de la novela de Pierre Louÿs, coreografía, justificación de los palos elegidos, definición de los personajes, música, escenografía, montaje (Antonio Álamo) y dirección (Pepa Gamboa) de esta obra célebre sobre el tópico de la *femme fatale*. La categoría *dramaturgia*, las grafías musical y coreográfica que fundamentan el discurso, y el proceso de creación a partir de las pautas que rigen la colaboración del equipo son centrales en el texto. Destaca la autora la importancia de compartir estos elementos por los miembros de la compañía, y también en la relación con la audiencia,

que se viene convirtiendo en un factor común a muchos de los artículos del monográfico, como también el apoyo de recursos fotográficos. Tienen algo de confesión todos los artículos de esta segunda parte, del desnudo sobre las motivaciones, la investigación, la intención perseguida al querer hacer del libreto, más que un fondo, un protagonista de la obra misma.

En el caso de Ángel Rojas, es el espectáculo de Farruquito *Desde mi ventana* el que constituye el centro del relato, a partir del descubrimiento de campo sobre el propio intérprete y del papel del director, para el que rescata la afirmación de Gilles Maheu: «Al buen director no se le siente cuando está, pero todo el mundo le echa a faltar cuando deja de estar». ¿Cómo sabemos que el director está en la escena? ¿De qué modo afronta su trabajo? En el caso descrito, estructuras familiares, memorias y aspiraciones de Juan Montoya orientan la elección de un concepto biográfico en el montaje. Rojas ordena la historia a partir de sucesivos momentos de aproximación, a modo de cuaderno de campo —experiencia-descubrimiento, maduración, obra, estreno—, y nos acerca a los conceptos básicos que la estructuran, los códigos seleccionados para el guion, la conversión del pensamiento en teatro. Como en los otros artículos de esta sección, la contribución plantea la fuerza de la interpretación conjuntamente respecto a otros conocimientos y solidaridades, desde el vestuario hasta los ensayos; refleja cómo los elementos, la iluminación o las presencias toman cuerpo en la construcción del orden para el caos creativo, la «casa» después habitada por quien, como el bailar protagonista, dispone de unos márgenes tradicionales de movimiento y ha de situarse en un espacio nuevo.

Ese es el reto: hacerlo verosímil. El artículo de Ángel Rojas supone, en este sentido, un ejemplo de diálogo a cuatro bandas, las que resultan de multiplicar los dos factores de autor e intérprete, por los de la idea y su plasmación en escena.

“El manzano no entiende de botánica. Genealogía del proceso de creación de *¿Y después?*, una conferencia bailada” abunda en el sentido confesional de todas estas colaboraciones. Se trata de contar la factura de una conferencia bailada, las previsiones, los resultados, las evaluaciones, desde la duda misma: ¿cómo plasmarla en un artículo académico? ¿Cómo *hablar* desde la posición formal del *cuerpo que baila*? Una afinada reflexión crítica trasciende la tradicional separación entre los roles de artista/s y público, para reivindicar el territorio de la palabra. Ese es el objetivo de *¿Y después?*, cuyas estrategias creativas constituyen el cuerpo principal del artículo. Para Belén Maya, señalar espacios de acción, cuestionamientos en escena, horizontalidad de las relaciones, superación del personaje escénico a través de la acción, desvelar el mito. Para Fernando López, la gravitación sobre el campo de fuerzas del escenario, la pregunta, la invitación, la caligrafía del gesto, la administración del texto y de la música, e invitar, el placer del esfuerzo, la memoria de los palos escenificados. En la conclusión, la *performance* como ritual colectivo y como espacio de transformación permanente que resista el vacío de la forma.

El esfuerzo de aportaciones negro sobre blanco, que incluye la revisión del libro editado por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo *Copla, ideología y poder* (Madrid, Dykinson, 2020), se aúna al de las ilustraciones y fotografías que acompañan a la letra impresa, colmando así de belleza la producción del volumen, una sala a la que el conocimiento flamenco llama, ya para siempre, con «la mano abierta».

Pasen y lean.

## **EL IDEALISMO ROMÁNTICO EN LA CULTURA FLAMENCA: MITO, MODERNIDAD Y TRISTEZA**

Inés María Luna  
*I.E.S. Murillo (Sevilla)-Junta de Andalucía*

Fecha de recepción: 03/11/2020  
Fecha de aceptación: 09/05/2021

### **Resumen**

Nadie hablaría hoy de flamenco como de un arte puro. Sin embargo, esta disciplina no puede comprenderse si no atendemos a lo que ha sido, en distintos momentos de su construcción artística, la búsqueda constante de un ideal. Defender su pureza ha significado, en muchas ocasiones, no hablar estrictamente de un arte sin mezclas, sino la defensa de un ideal humanístico. Olvidarnos de este anhelo de cultura idealizada y de sus principales representantes significa olvidarnos de la naturaleza romántica de esta manifestación artística y de aquellos que han ido, a lo largo de los años, conformando su dimensión estética.

Cuando han sido superados muchos de los postulados de la flamencología tradicional, nos planteamos la necesidad de revisar de manera crítica la importancia del mito. Consideramos desde una nueva perspectiva, sobre todo desde la revolución idealista que inunda el arte y la literatura de finales del XIX, cómo la búsqueda constante de un ideal ha enriquecido y dignificado la realidad flamenca y la ha convertido en modelo de cultura idealizada, sin que ello haya significado el alejamiento de los escenarios ni la pérdida de contacto con otras disciplinas artísticas.

**Palabras clave:** Flamenco, modernidad, Romanticismo, tristeza, idealismo, cultura popular.

### **ROMANTIC IDEALISM IN FLAMENCO CULTURE: MYTH, MODERNITY AND SADNESS**

### **Abstract**

Nobody would speak of flamenco today as a pure art. However, this discipline can not be understood, if we do not pay attention to what the constant search for an ideal has been at different moments of its artistic construction. Defending its purity has meant on many occasions, not speaking strictly of an art without mixtures, but the defense of a humanistic ideal. Forgetting this longing for idealized culture and its main representatives means forgetting the romantic nature of this artistic manifestation and those who have been shaping its aesthetic dimension over the years.

When many of the postulates of traditional flamencology have been overcome, we consider the need to critically review the importance of myth. We consider from a new

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

perspective, especially from the idealist revolution that inundates art and literature at the end of the 19th century, how the constant search for an ideal has enriched and dignified flamenco reality and has made it a model of idealized culture, without this having meant distancing oneself from the stage or losing contact with other artistic disciplines.

**Keywords:** Flamenco, Modernity, Romanticism, Sadness, Idealism, Popular culture.

## Sumario

1. El flamenco como arte de la modernidad.....	7
2. La consolidación del mito flamenco.....	9
3. Un ideal de arte y vida.....	12
4. Conclusiones.....	15
Referencias.....	16

### 1. El flamenco como arte de la modernidad

Nunca ha mantenido el arte una relación tan difícil con su tiempo como ocurre a partir del Romanticismo. Y nunca se ha llegado a una voluntad de independencia como la que defienden los escritores de principios del siglo XX. Es necesario definir la realidad artística por vez primera en función de la libertad. El arte debe ser un arte libre, alejado de los principios de utilidad y no sometido a los criterios comerciales que dominan el mundo. Es un cuestionamiento del sentido artístico que adquiere un carácter primordial en la cultura del siglo XX y que sigue siendo imprescindible en nuestros días.

En este contexto de salvación por el arte, la música adquiere un protagonismo extraordinario. Se convierte en el arte por excelencia, en el objeto de la reflexión filosófica, como ocurre plenamente en Nietzsche y en Schopenhauer.<sup>1</sup> Es la manifestación sobre la que se proyectan las aspiraciones estéticas más propias de la época: el deseo de un arte total, unido a la poesía, con vocación de humanismo, redención y trascendencia. Nos dice Fubini de manera muy elocuente: «Buena parte del pensamiento estético musical desde la mitad del XVIII hasta la crisis del Romanticismo —o sea, durante más de un siglo—, aparece recorrido, como por un hilo rojo, por el concepto de alienación del hombre a causa de la civilización y de su redención o aspiración a la redención por medio de la música» (21). Así, el Romanticismo recupera en los tiempos modernos su carácter sagrado, la vocación consoladora que, como nos explica Ramón Andrés, se le atribuye a la música desde la antigüedad.<sup>2</sup>

Sin duda alguna, estos principios alcanzan una gran relevancia en el nacimiento del flamenco. Se pone de relieve desde el inicio, como en otras músicas populares de naturaleza romántica,<sup>3</sup> la relación conflictiva del arte con la modernidad. También en el flamenco se muestra la predisposición filosófica que ha adquirido la música, la voluntad de recuperación de una cultura perdida que se opone de manera absoluta al arte concebido como evasión y entretenimiento.

Como es sabido, la estética flamenca va a ser conformada principalmente por los artistas románticos y modernistas, sobre todo por los creadores más relacionados con el fin de

<sup>1</sup> Recuérdese *El nacimiento de la tragedia* o *El mundo como voluntad y representación*.

<sup>2</sup> Muy valiosa resulta la publicación reciente de su obra *Filosofía y consuelo de la música*.

<sup>3</sup> Véase, a propósito del fado, el artículo de Mendonça.

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

siglo. Porque no olvidemos que nuestro romanticismo es un romanticismo tardío, que muchos críticos identifican con el modernismo. En este sentido, se configura una estética que no podemos desligar del descubrimiento romántico de lo popular, ni de la nueva sensibilidad artística que la revolución romántica trae consigo. Nos referimos a una intensa estilización de lo popular que se realiza sobre todo a partir de la tristeza. Algunos poetas, músicos y escritores, vinculados especialmente con el idealismo krausista, serán fundamentales en la creación de esta nueva estética y en la creación de esta nueva cultura, que se extiende a lo largo del siglo XX y que será eminentemente literaria.

Ocurre que esta voluntad idealista del Romanticismo se une en nuestro país a la existencia de una importante tradición de la tristeza. Es necesario recordar que desde mediados del siglo XVI se considera a los españoles como los difusores de la melancolía en Europa. Las distintas manifestaciones artísticas, como ponen de relieve los autores de *Saturno y la melancolía*, nos inclinan a ver la España de los Siglos de Oro como expresión del realismo, la melancolía y el desengaño. Existe un interés por esta tendencia del alma que está muy presente en los tratados de algunos humanistas de la época. Resultan, por ejemplo, muy elocuentes y evocadoras las palabras de Pedro de Mercado, que veía el humor melancólico, en su obra *Diálogos de filosofía natural y moral*, como «un pelear con el duende» (Bolaños 24). Se trata de una concepción de la cultura que, aunque muy significativa en toda Europa, adquiere entre nosotros una dimensión exaltada. Se conforma literariamente en las voces de escritores como Miguel de Cervantes o Juan Huarte de San Juan, en este hilo melancólico que une el *Examen de ingenios* con la obra universal cervantina; culmina en Baltasar Gracián y en las expresiones artísticas del pesimismo barroco (Bartra 227-266; Pujante 155-174); y no desaparece en el XVIII, sino que perdura, como un substrato colectivo, en los géneros más populares de nuestro teatro (Pujante 198). Esta doble voluntad, la que une un ideal romántico con una tradición española de la melancolía, será muy enriquecedora en la creación de una primera literatura flamenca.

Nada habría sido posible si el Romanticismo no hubiese contemplado la poesía popular como la verdadera manifestación poética. A Gustavo Adolfo Bécquer le debemos la identificación de esta expresión popular con los cantos andaluces y la primera consideración de estos cantos como expresión existencial y de consuelo, una mirada estilizada de lo popular que lleva a cabo la poesía simbolista, de extraordinaria trascendencia en el nacimiento de la poesía flamenca y en la renovación de la lírica española. Esta actitud pone de relieve la voluntad de seleccionar determinados rasgos, con una inclinación hacia los cantos particularmente graves y tristes. Es una perspectiva que muestra la íntima ligazón con nuestra tradición cultural de la melancolía.

Será Antonio Machado y Álvarez, en el contexto de la escuela folclorista sevillana, especialmente en la *Colección de cantes flamencos*, quien elabore este tratamiento intimista de lo popular y quien desarrolle este imaginario cultural desde una perspectiva claramente romántica. Como hemos tratado en otros textos (Luna “El flamenco como expresión de lo sublime”), a pesar de las contradicciones que la crítica ha señalado, la obra de Demófilo se halla en sintonía con los presupuestos culturales del arte en la modernidad. En este sentido, el flamenco se nos muestra como salvaguarda de una cultura que se pierde. Demófilo nos ofrece la imagen de una cultura idealizada, que él identifica sobre todo con lo gitano. Pero no solo nos ofrece una imagen idealizada del cantaor, sino también del público. Acorde con unos presupuestos krausistas que insisten continuamente en la importancia de un arte libre, a Demófilo le interesa resaltar, en este público abigarrado que asiste a los cafés, la importancia del hombre sensible, de aquel que, reconociendo la belleza del dolor, es capaz de convertirse en minoría, una reivindicación de la dignidad popular, heredada más tarde por Antonio

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

Machado y Juan Ramón Jiménez, que ha condicionado durante décadas la manera de acercarse al flamenco. Nos ofrece, a través de sus reflexiones teóricas y de una selección muy certera de coplas, una expresión de la pureza que no responde en muchos aspectos a una verdad histórica, pero que crea una realidad estética que hasta entonces no existía en la literatura flamenca y que se une a las inquietudes de la crisis del arte a finales del XIX. Comienza la concepción del flamenco como salvación y refugio de la cultura popular.

A partir de esta unión de música y poesía que es el cante flamenco, se realiza la búsqueda revolucionaria de una cultura perdida. No resulta extraño que esta búsqueda tenga lugar especialmente a través de la *seguriya*, del estilo más relacionado con la expresión de la tragedia. Se quiere salvar una tradición, pero no desde una óptica costumbrista, sino insistiendo en un arte individual y existencial. Este sentimiento se convierte en su obra en una idealización constante del gitanismo. Porque lo gitano, símbolo de exotismo y rebeldía, viene a asociarse a finales de siglo sobre todo con la expresión de la tristeza. Es cierto, como dice Steingress, que confunde «el gitanismo como postura artística con la realidad del mundo gitano de su época» (127), pero no se ha destacado de manera suficiente la relevancia de Demófilo en esta idealización primera del gitanismo, en la configuración artística del gitano como héroe trágico, un mito que tanta trascendencia tendrá en la cultura y en el arte del siglo XX.

Aunque es Demófilo quien conforma este imaginario cultural del flamenco, existe un contexto de reinterpretación de lo andaluz desde la tristeza que está formado por músicos, poetas o eruditos como Francisco Rodríguez Marín, Benito Mas y Prat, Joaquín Turina o Alejandro Guichot y Sierra. Cada autor lo manifiesta de manera independiente, pero encontramos en todos ellos, muy influidos por el pensamiento krausista, una voluntad de estilización de lo popular como voluntad de creación de un arte libre. Según Turina, se debe imitar y traducir en la música «el ambiente de alegría triste de la región andaluza, la melancolía e indiferencia que forma el carácter andaluz» (16). En esta tendencia también situamos al Rubén Darío de *Tristeza andaluza*, quien contribuye a la idealización del flamenco al considerar la voz poética de Juan Ramón Jiménez en *Arias tristes* como expresión moderna y personal de una cultura andaluza de la tristeza. Las palabras de Darío son muy significativas de este proceso de universalización y modernidad que está adquiriendo la cultura flamenca, que llegará a su culminación en Federico García Lorca.

La voluntad idealizadora que convierte al flamenco en regenerador del arte y de la cultura entra en contradicción en estos años con su concepción como realidad comercial. Es una crisis que se manifiesta como rechazo del propio término «Flamenco», y que se manifiesta también como rechazo de un género musical y escénico, muy ligado al andalucismo costumbrista, que a finales del XIX ya es denominado como «Cuplé». Comienza un interesante distanciamiento de flamenco y canción orquestada, que, aunque realmente solo sea un distanciamiento intelectual, será muy fructífero en la configuración estética del flamenco. Dicha estética va a constituirse desde ahora en virtud de una oposición constante a la canción orquestada. Mientras que estos cantes comienzan a ser considerados como custodia de la cultura popular, el cuplé, por el contrario, es contemplado en muchos autores como expresión de decadencia.

## 2. La consolidación del mito flamenco

Siguiendo el camino iniciado por el modernismo, influido también por los principios institucionistas, es Federico García Lorca quien consolida el mito de lo flamenco en este contexto de crisis de la cultura popular en la cultura moderna. Aquí situamos la importancia

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

del Concurso de Cante Jondo de 1922. El flamenco se convierte de nuevo en salvaguarda de la cultura popular, en expresión de un arte libre, como pone de relieve el deseo de alejamiento de los escenarios, de la realidad profesional, y la voluntad de alejamiento de este género llamado «cuplé», que Lorca considera de manera explícita como expresión absoluta de decadencia. Continúa el camino de estilización de la copla flamenca en virtud de la tristeza, una tristeza que se expresa plenamente en la *seguriya gitana* y que será el punto de partida de un proceso extraordinario de renovación estética. Como es sabido, con el magisterio de Manuel de Falla, Lorca establece una distinción entre cante flamenco y cante jondo, este último de origen ancestral, que, aunque no responde a una realidad histórica, supone para el flamenco la creación de un espacio universal y atemporal (Maurer 47), un espacio mítico como consecuencia máxima de este proceso de idealización.

Aunque sus reflexiones sobre el flamenco y sobre nuestra cultura presentan una riqueza extraordinaria, destacamos en este trabajo especialmente la continuidad con una concepción del flamenco que nace a finales del XIX, una concepción espiritual y trascendente del arte que hay que contemplar no solo desde la óptica de la realidad flamenca, sino desde una dimensión cultural mucho más amplia. En este sentido, es muy pertinente el carácter universal que otorga a la cultura española sobre todo en *Juego y teoría del duende*. La insistencia del flamenco en el dolor y la muerte como algo propio no es ajena a la voluntad de irracionalismo que presenta el arte moderno. Se crea un amplio espacio de dolor donde conviven, junto a la expresión flamenca, Goya, Zurbarán, Nietzsche o San Juan de la Cruz. Nos interesa poner de relieve la concepción del flamenco como arte universal y sobre todo la unión esencial con una tradición española de la tristeza. Son aspectos de gran relevancia no solo en la creación de una estética del flamenco, sino también en la insistencia en una determinada mirada respecto a la cultura española. El flamenco se nos muestra en el hilo de una tradición, y nuestra tradición cultural se contempla desde una tristeza aún más acentuada. De acuerdo con García, «Lorca *andaluciza* [*sic*] a España cuando, a partir de la Andalucía del llanto o de la pena negra, del cante jondo y del duende, la convierte en el país de la muerte» (15).

Se une de nuevo la tristeza a la idealización del gitanismo, muy presente en sus reflexiones teóricas y de enorme trascendencia en su creación literaria. El mito del gitanismo, fraguado inicialmente por Demófilo, aunque Lorca no mencionara su obra, cobra matices nuevos y se configura de manera definitiva. El gitano no se separa del andaluz, como sí ocurría en Demófilo y en los autores anteriores. El gitano es el andaluz que cobra una dimensión trágica y universal. Se radicaliza la concepción del mito hasta convertirse en «el eterno desahuciado que canta un polo».<sup>4</sup> Con esta concepción del gitano como expresión del desamparo, desde el *Romancero gitano* a *Arquitectura del cante jondo*, Lorca otorga a la cultura flamenca una dimensión más dilatada. El flamenco se está convirtiendo, como muy bien nos dice Félix Grande, en una estética y en una moral (*García Lorca y el flamenco* 95). El mito no entra en contradicción con un sentido social y concreto. El gitano presenta una dimensión social exacerbada que trae consigo una concepción social del flamenco, sobre todo a partir de los años treinta. Se trata de una concepción de gran relevancia que se desarrolla en las décadas siguientes: «Ahora, lejos de ser un fenómeno extra-histórico, donde un pueblo “estático” acepta su destino con fatalismo oriental, se insinúa que el cante es un grito de protesta: símbolo de un pueblo —andaluz y gitano— que sufre injustamente frente a la indiferencia de “las clases distinguidas” y de los “señoritos”» (Maurer 94).

---

<sup>4</sup> Fijémonos en la sintonía con «el desharrapado, con la criatura arisca y desgarradora» que, según María Zambrano, cruza toda nuestra cultura (35).

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

Es ineludible recordar en este artículo dos libros fundamentales en la creación del ideal flamenco: *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo* de Carlos y Pedro Caba, y *La copla andaluza* de Rafael Cansinos Assens. Destacamos en la primera obra, en sintonía con el pensamiento lorquiano, la importancia de una tradición literaria de la tristeza, una tristeza que forma parte de la condición española y que ha permanecido en la espiritualidad del cante jondo. Con ella sigue ampliándose la concepción humanística del flamenco y este queda unido a la tradición literaria española como una realidad esencial. Afirman Carlos y Pedro Caba: «Es cierto: España es triste... Y lo es a lo largo del tiempo. Lo que quiere decir que no es una tristeza accidental, injertada, embutida en el alma española por una mala política o por un traspie o por un accidente fortuito por ejemplo, sino que es una tristeza de raíces lejanas y profundas [...]» (50). Para Cansinos, la cultura flamenca es expresión por excelencia de una tristeza inmemorial, que se nos presenta, como en la obra de García Lorca, en un espacio impreciso y ambiguo. Se trata de un espacio mítico que sigue engrandeciendo el idealismo de este arte. Hemos de decir, no obstante, que la copla se transmite siempre de manera personal e íntima. Se intensifica el carácter individual y artístico que nos había mostrado Demófilo con un alcance existencial aún más intenso, pues la copla, en su declaración amorosa, viene a manifestar «toda otra razón de más alta tristeza» (53).

Esta concepción idealista no está reñida en los hermanos Caba o en la obra de Cansinos con una autoría individual y moderna. La cultura flamenca es un diálogo continuo entre lo culto y lo popular. La realidad artística del flamenco se desarrolla en los poemas de autor, así como en las representaciones teatrales, porque los poetas continúan este camino de renovación poética a través de la lírica popular. En este sentido, menciona Cansinos la relación de la copla flamenca con los poemas de Bécquer o de Juan Ramón Jiménez, o la conexión con la obra de los Álvarez Quintero, que él separa de una visión exclusivamente costumbrista. También Carlos y Pedro Caba destacan el interés que presentan, a efectos de lo jondo, obras modernas como las comedias de Pascual Guillén y Antonio Quintero y, sobre todo, la obra teatral de los Machado, *La Lola se va a los puertos* (57). Tampoco existe en ellos una separación radical entre la búsqueda de una cultura idealizada y la realidad profesional de los escenarios. Así, nos expone Cansinos de manera reveladora: «Sin embargo, aun en esas simulaciones preparadas por el genio mercantil de los empresarios, la copla, tras las primeras frialdades, hace obrar la fuerza arrolladora de su fondo atávico, desprende de sí un numen y transfigura a los artistas, arrancándoles su confianza trágica y convirtiéndolos en voces del destino» (60). No queremos dejar de mencionar que también el Lorca de *Arquitectura del cante jondo* es muy distinto al autor de la conferencia de 1922. La creación flamenca ya no es la creación anónima del pueblo, sino el fruto del trabajo de unos artistas determinados como Manuel Torre o La Niña de los Peines (Maurer 88).

Es importante destacar que la creación del gitano como héroe trágico se enriquece de manera soberbia con el valor que adquiere en estos autores el mito de lo femenino. Nos referimos a la identificación progresiva de mujer, dolor y cante. El cante se une a la tristeza femenina. Resulta evidente que esta unión no habría sido posible sin el protagonismo que adquiere en el siglo XIX la figura de la heroína trágica. Es Bécquer de nuevo quien inaugura este camino, quien establece una conexión muy significativa entre mujer y melancolía en sus creaciones poéticas y, particularmente, en *Cartas literarias a una mujer*. Manuel Machado insiste más tarde en el carácter nocturno del cante y en la fatalidad femenina. Con él se recupera en la modernidad, en poemas como «Mariposa negra», «Carmen» o «La ausencia», nuestra canción tradicional de espera femenina (Assumma 365). Se va creando un imaginario en la poesía y en la pintura simbolista que será fundamental en la creación del universo artístico, ya plenamente gitano, de Julio Romero de Torres.

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

No podemos dejar de señalar la relevancia que en este proceso de configuración de un ideal presenta el personaje de «La Lola» de Antonio y Manuel Machado. La cantaora de *La Lola se va a los puertos* se aleja de los ambientes de marginalidad y flamenquismo gracias al dolor que expresa a través de su cante. De nuevo, la cultura popular puede liberarse a través de la expresión de la tristeza. Es esta vocación de sacrificio la que lleva al personaje a identificarse con una concepción idealista del flamenco. La Lola, como expresión de este ideal, se erige en la representación máxima de mujer y cante. No resulta extraño en un contexto cultural, heredero del modernismo, que exalta el protagonismo femenino y, particularmente, su relación con lo sagrado. Se trata de una dignificación absoluta del cante flamenco que, viniendo de Antonio y Manuel Machado, no resulta, en modo alguno, fortuita (Grande “Lo flamenco en *La Lola se va a los puertos*” 346). Este universo literario se une plenamente a la identificación lorquiana de la mujer con la pena, una realidad esencial en su obra poética, dramática, así como en sus reflexiones acerca de la cultura flamenca. También Rafael Cansinos Assens en *La copla andaluza* desarrolla de manera muy reveladora el carácter espiritual y místico de la copla flamenca a través del protagonismo femenino en la obra de Julio Romero de Torres, recreación que tendrá una gran incidencia en las canciones escenificadas de los años cuarenta, sobre todo en las zambras de Manolo Caracol, muy influidas por la estética flamenca.

Esta idealización del gitanismo, fundamental en la cosmovisión moderna de muchos artistas y en su renovación expresiva, también penetra en la configuración estética de otros géneros musicales. Como hemos tratado anteriormente (Luna *Flamenco y canción española*), a pesar de la voluntad de distanciamiento de la realidad teatral que la cultura flamenca defiende desde el inicio, el flamenco sigue presente en los escenarios. De esta manera, ejerce una gran influencia en la canción orquestada de los años veinte y treinta, y permite que la canción también trascienda la mirada costumbrista, sobre todo con el nacimiento de la zambra. Porque no olvidemos que muchos músicos y letristas, especialmente Rafael de León, están muy relacionados con el flamenco y con una concepción espiritual de la cultura flamenca, en sintonía con los principios del krausismo.

Dichas creaciones de autor se convierten a través del flamenco en una nueva canción de soledad. También para la canción española se recupera una larga tradición de la soledad, importantísima en nuestra literatura, como ya trató el hispanista Karl Vossler. Sin esta influencia musical y poética, no habrían sido posibles creaciones como «Antonio Vargas Heredia» (Mostazo, Merenciano y Oliva), «La Niña de fuego» (León y Quiroga), o «Falsa moneda» (Perelló, Cantabrana y Mostazo). En estos ejemplos, adquiere un carácter muy representativo la conformación del personaje femenino según los presupuestos estéticos modernistas. Nos referimos a la mujer como sombra y amenaza, la mujer rodada tan característica de la copla flamenca, que aparece en ejemplos como «Antonio Vargas Heredia». Pero nos referimos sobre todo a la mujer caída, la mujer que une la tristeza y el pecado, y que nos muestran creaciones como «La Niña de fuego», «María de la O» (Valverde, León y Quiroga), o «La Salvaora» (Quintero, León y Quiroga). La melancolía se funde con la mujer en las representaciones artísticas de finales del XIX. La gitana es la heroína trágica. Así lo demuestran también las creaciones de Rafael de León, muy influidas por la estética flamenca.

### 3. Un ideal de arte y vida

La construcción de un ideal flamenco alcanza un carácter exacerbado a mediados de los años cincuenta y, sobre todo, en los años sesenta y setenta del siglo XX. Ocurre que la creación de esta cultura, que se extiende a lo largo del tiempo, va a estar muy condicionada por las

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

circunstancias políticas y sociales que se viven en España. Es imprescindible tener en cuenta la degradación que está sufriendo la cultura popular y, especialmente, las manifestaciones de la cultura andaluza. En estos años, sobre todo a través del cine y de los espectáculos folclóricos, encontramos una reiteración constante de motivos andaluces y una mezcla indiscriminada de canción y cante. Es decir, existe una unión de flamenco y canción española, como venía ocurriendo desde los años treinta, pero ahora no desde la tristeza y desde el ideal flamenco modernista, sino desde el pintoresquismo y los estereotipos costumbristas más elementales. Se rompe este maridaje de flamenco y canción española que había sido muy fructífero en la música y en la cultura de los años treinta, e incluso en algunas manifestaciones artísticas de los años cuarenta.

En relación con lo que decimos, no puede asombrarnos que surja una corriente intelectual que propugna desde el flamenco el nacimiento de una nueva cultura. Como búsqueda de una verdadera expresión andaluza, tiene lugar un movimiento de reivindicación del flamenco que trae consigo el mayor distanciamiento de la cultura teatral que ha ocurrido hasta la época. Este se consolida artísticamente en cuanto se opone a las formas teatrales y a la cultura profesional. Mientras que la canción española se convierte desde la óptica flamenca en un género trivial y de consumo, se intensifica el valor del flamenco como expresión de desamparo existencial.

Esta creación de una cultura idealizada, que ya tiene un largo recorrido, continúa en los años cincuenta con la obra *Flamencología* de Anselmo González Climent. No consideramos aquí si tal ensayo describe de manera certera la realidad artística del flamenco, sino su contribución a la progresiva creación de un ideal que tiene su inicio a finales del XIX, y que abre una senda importantísima en la dignificación de la cultura flamenca y en la renovación del arte y de la cultura. Nos interesa esta obra en cuanto insistencia en un acercamiento existencial al cante y en cuanto enriquecimiento de una concepción humanística, en clara sintonía con esta reivindicación de la cultura popular que se viene realizando desde la obra de Demófilo. Nos interesa también como reivindicación sistemática de un ideal flamenco creado de nuevo desde la oposición a la cultura teatral y a la canción orquestada. Ahora con más auge que nunca, se convierte el cante en salvaguarda de la cultura popular.

Encontramos una predisposición filosófica del flamenco, o de la idea del flamenco, que va a provocar el nacimiento de una obra ensayística de gran relevancia en la cultura de estos años. Me refiero a *Mundos y formas del cante flamenco* de Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Memoria del flamenco* de Félix Grande, a *Luces y sombras del flamenco* de José Manuel Caballero Bonald o a *Esa angustia llamada Andalucía* de Luis Rosales, entre otras obras fundamentales. Con ellos, el cante se convierte de manera absoluta en expresión ética y existencial. Se abre el camino para la renovación de la poesía española y para una nueva concepción de la cultura. Sin estas obras que engrandecen su carácter social y existencial, no habría sido posible la renovación poética, teatral o cinematográfica que se lleva a cabo en estos años desde la perspectiva del flamenco, o la dimensión política que este adquiere especialmente en los años setenta.

Como ha ocurrido en otros momentos decisivos, este camino se realiza de nuevo desde la idealización del gitanismo, unida ahora más que nunca al carácter sagrado del cante, y desde la reivindicación de los estilos más relacionados con la sobriedad y el dramatismo. Comienza una voluntad de liberación que conduce a la expresión flamenca, a la búsqueda de sus raíces esenciales. Debido a esta labor, a las letras que se cantan, a la sobriedad de los cantaores, a una brillante teorización sobre el cante, se actualiza la manera de sentir el flamenco. Se trata, como es sabido, de una visión que resulta parcial e idealizada, que acude de nuevo a la construcción mítica, que agudiza de manera dogmática las diferencias entre

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

flamenco y canción española, pero que tiene una gran relevancia en la consolidación del flamenco como realidad estética y en la construcción de una filosofía existencial que, sin duda, va a generar toda una revolución social y artística.

Destacamos la creación de un ideal humanístico que trasciende la realidad musical del flamenco y se convierte en regenerador del arte y de la cultura. La insistencia del flamenco en una expresión constante de intimidad facilita el nacimiento de una nueva concepción estética. Me refiero a la importancia que esta cultura flamenca ejerce en la renovación del lenguaje poético (Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, los poetas de *Cántico*) y en la renovación del lenguaje teatral o cinematográfico. Es el vehículo idóneo para la expresión del desamparo y alcanza un gran valor estilístico en distintas manifestaciones artísticas. Como custodia de la cultura popular, muestra una gran incidencia en la creación de nuevos parámetros estéticos, acordes con el carácter existencial, pero también social y político que adoptan las disciplinas artísticas de la época. Así lo pone de relieve Ceccherini en el cine y en el teatro de los años sesenta y setenta. Recuérdense, entre otras obras fundamentales, películas como *Los flamencos* de Jesús Yagüe, donde la profundidad comunicativa del cante se une de manera íntima a la expresión de la soledad y el desarraigo, o la relevancia social y estética que muestra el flamenco en la obra dramática de Alfonso Jiménez Romero. Del mismo modo, este nuevo teatro y esta nueva cinematografía contribuye a la continuidad y a la universalidad de un humanismo de calado flamenco que nace a finales del XIX, y que ahora en estos años alcanza su máxima expresión.

No hay que dejar de lado la importancia que este movimiento intelectual tiene en el pueblo, en la afición flamenca, en unos tiempos en que urge una nueva concepción del arte y una nueva concepción de la cultura. El flamenco se va a convertir para estos hombres en «ese ideal de humanidad para la vida» con el que soñaba la filosofía krausista. Hambrientos de vida y de cultura, encuentran en la expresión flamenca un estímulo vital, un consuelo y un fundamento para sus vidas. La afición flamenca se convierte en élite, con esa concepción aristocrática de la cultura que no significa distanciamiento, sino reivindicación de la dignidad de la expresión popular. Se hace realidad la voluntad demofílica de separación de la cultura de masas en busca de una verdadera cultura en consonancia con el espíritu de disidencia que tiene el flamenco desde los orígenes. En este contexto, como analiza Martín, situamos la relevante labor artística y social de Francisco Moreno Galván en La Puebla de Cazalla, o el liderazgo espiritual de Diego del Gastor en Morón de la Frontera, alrededor del cual se gesta todo un movimiento de bohemia cultural, con la defensa constante de una nueva vida y con la búsqueda en el arte de una «filosofía del sentimiento», que tiene en los años setenta una trascendencia musical, cultural y política (Vázquez).

Ocurre, además, que la afición flamenca se encuentra con unos cantaores diferentes. Se encuentra con unos cantaores muy alejados de los ámbitos teatrales que pertenecen a otras tradiciones, que están relacionados con los ámbitos familiares y con la cultura de tradición oral, es decir, con cantaores no profesionales que representan fielmente los valores del ideal flamenco. Con ellos, la afición va a recuperar el carácter ritual, comunitario y festivo de este arte. Se resucita un anhelo de hermandad y de libertad. Es muy importante, en este sentido, la labor de rescate cultural que se realiza en la época, como la labor que lleva a cabo José Manuel Caballero Bonald. Se recupera a artistas que representan esta unión de arte y vida que defiende la literatura flamenca desde los tiempos de Demófilo. Nos referimos a Juan Talega, Manolito de María, Fernanda y Bernarda de Utrera, Perrate, Joselero o Rosalía de Triana.

Resulta curioso, sin embargo, que, a pesar de que el ideal flamenco crece desde el inicio en virtud de su oposición a la canción española, una realidad que se muestra con gran insistencia en la literatura flamenca de estos años, también estos cantaores, tan reivindicados

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

por la nueva crítica, pertenecientes a otras tradiciones y muy alejados de los espacios teatrales, van a seguir cultivando dicho género, aunque con interpretaciones muy distintas y en sintonía con los nuevos contextos del flamenco. Recordemos que en sus interpretaciones las letras se fragmentan de manera absoluta, se difunden en variantes y aparecen registradas por primera vez como coplas populares. Ya no hay conciencia alguna de autoría. Las canciones de Rafael de León se unen a la copla flamenca y se muestran como bulerías pertenecientes a una tradición oral.

De esta manera, con versiones muy libres y sin orquesta, en contextos muy diferentes a los habituales, en el ámbito de la fiesta y de las reuniones íntimas, la canción española se transforma definitivamente a través del flamenco en expresión popular y culmina un camino que se iniciaba en los años treinta con Pastora Pavón y Manuel Vallejo. El flamenco descubre el valor de la canción española como expresión de una memoria compartida. Así nos lo demuestran algunas grabaciones caseras realizadas en Morón de la Frontera en los años setenta.<sup>5</sup> Recordemos «Madrina», «Amante de abril y mayo», «Tientos del reloj», o «Candela, la de las Minas», creaciones de Quintero, León y Quiroga, en las voces de cantaores de Lebrija y Utrera tan significativos como Perrate, Fernanda y Bernarda, Pepa de Benito o Gaspar de Utrera. Gracias a estas interpretaciones, que desnudan a la canción de todo elemento casticista, se intensifica de manera sobresaliente el carácter existencial de la canción española.

#### **4. Conclusiones**

El flamenco, como manifestación artística vinculada a determinados entornos culturales y profesionales, no puede separarse de la literatura que lo acompaña desde su nacimiento, que ha inclinado su estética hacia un carácter íntimo y existencial. Esta literatura, que se origina en el contexto del idealismo romántico y en el descubrimiento de lo popular, presenta desde el inicio la voluntad de una cultura idealizada en torno a la expresión de la tristeza y a la idealización del gitanismo, una estilización que ha sido trascendental no solo en la evolución estética del flamenco, sino también en el desarrollo de una dimensión existencial de nuestra cultura. No debe olvidarse que este idealismo romántico se unirá a una importante tradición española de la tristeza, muy presente en los primeros escritos de la historiografía flamenca.

El Romanticismo no es solo un movimiento estético. Es el nacimiento de la modernidad en el arte, una voluntad de libertad y de creación de un arte para la vida. Sin esta vinculación con el idealismo romántico, no habría sido posible el propósito de un arte libre y esta voluntad de custodia de la cultura popular que encontramos en los momentos fundamentales de configuración del flamenco. Así, su estética la conforman unos artistas que reivindican un ideal de arte libre, que viven en un contexto de crisis del arte en la modernidad, artistas como Demófilo y los folcloristas sevillanos de finales del XIX, como García Lorca y el entorno cultural de la Generación del 27, como los poetas de los años cincuenta y sesenta, que, a este desarraigo universal, deben unir las circunstancias sociales de desarraigo que se viven en España. En este contexto tan particular, el flamenco adquiere un carácter político muy destacado.

No es necesario insistir en la importancia que tiene la expresión flamenca en la renovación del arte y de la cultura del siglo XX, en la creación de unos parámetros estéticos que van a influir en la música, la pintura, la literatura o el cine del pasado siglo; en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado o Federico García

---

<sup>5</sup> Algunas de estas grabaciones han quedado registradas posteriormente, como podemos ver en Acal.

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

Lorca; en la renovación poética de los años cincuenta y sesenta; en la pintura simbolista de principios del siglo XX; o en la revolución teatral y cinematográfica de los años sesenta. No debe olvidarse que también permite el nacimiento de una nueva canción española, un género ligado a la escena y a la cultura comercial que se libera de su carácter costumbrista gracias al flamenco. A partir de esta reivindicación constante de un ideal, a partir de este «humanismo de signo andaluz» (393), como lo describe Penna, ha sido posible que una gran revolución humanista se haya proyectado en distintas disciplinas artísticas, lo que ha contribuido aún más a enriquecer el idealismo flamenco.

## Referencias

- Acal, Manuel. (Ed.). *Cantes inéditos de Fernanda y Bernarda de Utrera*. Sevilla: Área de Cultura de la Diputación, 1990.
- Andrés, Ramón. *Filosofía y consuelo de la música*. Barcelona: Acantilado, 2020.
- Assumma, María Cristina. *Rosa de papel. Una contrahistoria de la literatura española*. Madrid: Visor, 2013.
- Bartra, Roger. *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Segunda edición. Barcelona: Anagrama, 2021.
- Bolaños, María. “Tiempos de melancolía.” *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Obra Social de la Caixa, 2015, pp. 15-33.
- Caba, Carlos y Pedro Caba (1933). *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Prólogo y epílogo de Rubén Caba. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Cansinos Assens, Rafael (1933). *La copla andaluza*. Introducción de Abelardo Linares. Madrid: Arca Ediciones, 2011.
- Ceccherini, Francesca. *Flamenco y compromiso social en el cine y en las artes escénicas durante los últimos años del franquismo (1960-1975)*. Tesis Doctoral dirigida por Francisco Perujo y Marco de Marinis. Universidad de Sevilla-Universidad de Bolonia, 2015.
- Fubini, Enrico. *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- García, Miguel Ángel. *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona: Anthropos, 2012.
- Grande, Félix. “Lo flamenco en *La Lola se va a los puertos*.” *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n.º 38, 2010, pp. 341-370.
- Grande, Félix. *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori, 2012.
- Luna, Inés María. “El flamenco como expresión de lo sublime: la *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez.” *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral. Actas del III Congreso de Investigación y flamenco*, edición de José Miguel Díaz, Francisco Javier Escobar e Inmaculada Ventura. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pp. 97-104.
- Luna, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Colección Flamenco, 2019.
- Martín, Juan Diego. *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Colección Flamenco, 2018.
- Maurer, Christopher. *Lorca y su «Arquitectura del cante jondo»*. Albolote: Comares, 2000.
- Mendonça, Luciana F. M. “O fado e ‘as regras da arte’: ‘autenticidade’, ‘pureza’ e mercado.” *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras*, n.º 23, 2012, pp. 71-86.

Inés María Luna, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.02>

- Penna, Mario. *El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música*. Edición, traducción y notas de Antonio Zoido. Sevilla: Portada Editorial, 1996.
- Pujante, David. *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural*. Prólogo de José María Álvarez y Fernando Colina. Madrid: Pensódromo, 2018.
- Steingress, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura, 2005.
- Turina, Joaquín. *La música andaluza*. Introducción de Manuel Castillo. Sevilla: Alfar, 1982.
- Vázquez, Pedro Luis. *La época dorada del flamenco en Morón de la Frontera (1960-1970)*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Fundación Fernando Villalón, 2016.
- Zambrano, María (1939). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymion, 1996.

## LA GUITARRA FLAMENCA DE CONCIERTO: EL AUTOR, LA CONFIGURACIÓN DE SU REPERTORIO Y SU PÚBLICO

David Monge García  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 17/02/2021  
Fecha de aceptación: 08/07/2021

### Resumen

Desde que la guitarra española cobra protagonismo «a solo» en los escenarios decimonónicos, encontramos la relevancia del intérprete y «el autor» en un repertorio de *aires populares*, en el que anteriormente la obra se identificaba más con el pueblo que con el individuo creador. Este concepto de «autor» cobra su sentido en este momento de individuación en la historia de la guitarra española, aunque no tanto de mano de guitarristas propia o exclusivamente flamencos como de los llamados académicos: los Huerta, Damas y Arcas. La reivindicación de los espacios escénicos a través de un repertorio personal solista se muestra en los entreactos de obras complejas y de larga duración, de repertorios y formatos variados, aunque con determinación y significación semántica. Posteriormente, con relación a la importancia del intérprete y su relación con los espacios flamencos, asistimos a conciertos de guitarra flamenca enteramente instrumentales.

Es a partir del Romanticismo cuando la individualidad del «genio creador», y a su vez intérprete virtuoso de *aires populares*, con discurso instrumental propio o ajeno, se manifiesta públicamente como principal atracción de un público de aficionados. Sin embargo, la guitarra flamenca como instrumento de concierto o solista tarda en consolidarse, tanto en su repertorio como en cuanto a formato demandado en los espacios escénicos. Los primeros guitarristas flamencos que realizaron conciertos instrumentales (desde Paco de Lucena y Paco el Barbero hasta Miguel Borrull o Ramón Montoya) apenas aparecen como solistas, sino que todavía los vemos a finales del s. XIX y en las primeras décadas del s. XX dedicados principalmente al acompañamiento del cante y del baile, siendo con la generación de Carlos Montoya y Sabicas con quienes se consolida este formato instrumental.

**Palabras clave:** Guitarra flamenca solista, autor, repertorio, público.



## THE FLAMENCO CONCERT GUITAR: THE AUTHOR, THE CONFIGURATION OF ITS REPERTOIRE AND ITS AUDIENCE

### Abstract

Ever since the Spanish guitar achieved a space in the nineteenth-century stage as a solo instrument, both the performer and the «author» of *aires populares* (*popular airs*) achieved a new kind of prominence that previously had been accorded to the anonymous pueblo or community. This concept of the «author» took shape in this particular moment of the history of the Spanish guitar and its individualization, although less in reference to flamenco guitarists than to «academic» guitarists, especially Damas, Arcas, and the Huertas. The legitimization of the soloist's personal repertoire in that early period took place in the context of short interludes inserted in intermissions of different kinds of larger theatrical or musical works, although with a consistent meaning. Subsequently emerging were solo flamenco guitar concerts, in accordance with the increased importance and recognition of prominent performers and venues dedicated to flamenco.

It is from the Romantic period that the individuality of the «creator-genius» and also virtuoso interpreter of *aires populares* emerges as a principal attraction for audiences of connoisseurs. However, it took longer for the flamenco guitar to be accepted in this manner, both in terms of its repertoire and in the appropriate format for performance spaces. The first flamenco guitarists who played solo concerts (from Paco de Lucena and Paco el Barbero to Miguel Borrull or Ramón Montoya) seldom performed as soloists, instead serving primarily as accompanists to singing or dancing in the period around 1900. Rather, it would be the generation of Carlos Montoya and Sabicas that would finally consolidate the status of the flamenco guitar as a solo instrument.

**Keywords:** Flamenco guitar soloist, Author, Repertoire, Audience.

### Sumario

1. Introducción.....	19
2. Definición del guitarrista flamenco: una evolución del intérprete de <i>aires populares, nacionales y andaluces</i> .....	20
2.1. <i>Lo popular y lo geográfico como referencia</i> .....	20
2.2. <i>El repertorio mixto académico y popular en el virtuosismo del concertista</i> .....	23
2.3. <i>Intérpretes y autores transmisores de una música popular academizada</i> .....	25
3. El toque de concierto: música de guitarra para un público de aficionados.....	28
3.1. <i>La influencia del cante flamenco en la guitarra solista y unos aficionados participantes</i> .....	28
3.2. <i>La pedagogía en la guitarra flamenca y la práctica de la afición</i> .....	31
4. Conclusiones.....	33
Referencias.....	33

### 1. Introducción

Partiendo de la idea del origen popular del flamenco, como género musicalailable y de la confluente antítesis en su proceso de configuración de lo colectivo (en cuanto a lo popular) con



lo individual (en cuanto al sujeto creador), tratamos aquí la particularidad del guitarrista flamenco en su rol de concertista y de autor. Asimismo, veremos la configuración y puesta en escena de un repertorio de *aires populares* y *aires andaluces* que devendrían flamenco. A partir de fuentes primarias y secundarias, hemerográficas y una selección de partituras, definiremos y comprenderemos mejor este proceso de configuración del repertorio. Mediante el análisis y comentario de las partituras veremos esta asimilación de rasgos musicales populares para la creación de una obra propia más compleja y con rasgos cultos de escuela. Las noticias de prensa histórica nos ayudarán a conocer mejor los programas de los conciertos y los espacios escénicos, así como los precios de las entradas y horarios de los espectáculos, información complementaria con la que nos haremos una idea del tipo de público asistente, su poder adquisitivo, sus costumbres lúdicas y relaciones de sociedad.

En este periodo de configuración de la guitarra flamenca solista, veremos una diferenciación entre el rol de la guitarra de acompañamiento (de una música popular bailada y cantada) como complemento de un texto con significación semántica y otra valoración meramente instrumental en tanto que «música absoluta» (para escuchar). Así «en la música instrumental [...] el romanticismo descubrió un lenguaje en tonos de lo sublime cuyos oscuros códigos no eran más pobres sino más ricos que los inequívocos conceptos del lenguaje mediante palabras» (Dalhaus 22). Se nos mostrará el guitarrista solista como sujeto creador firmante de obras, con nombre y apellidos, arreglista y representante escénico, que aglutina bastos conocimientos de un repertorio concreto y será referencia para un público de aficionados.

En este dualismo de lo popular y la identidad individual adscrita al grupo social, podemos señalar dos características no excluyentes de *lo flamenco* en cuanto a su distinción «como un *género artístico* en el que cobra relieve la individualización creadora e interpretativa, y su práctica popular como *experiencia socializada*, sea individual o colectiva en su ejecución» (Cruces 28). Es esta experiencia socializada la que configura un público atraído por este tipo de formato, quien a su vez sustenta un espectáculo y un repertorio virtuoso de *aires populares*. Este formato instrumental «a solo» tendrá lugar en variedad de ambientes, que van desde los salones y los teatros, a los cafés y las casas particulares, con la asistencia a estos conciertos de un público paulatinamente más heterogéneo. Será en una fase posterior a la tratada aquí, con la llegada del fonógrafo y los primeros registros sonoros de guitarra solista, cuando se consolide y se expanda a nivel internacional este repertorio instrumental de raíces populares, llegando en el s. XX a todos los rincones del planeta.

## **2. Definición del guitarrista flamenco: una evolución del intérprete de *aires populares*, nacionales y andaluces**

### *2.1. Lo popular y lo geográfico como referencia*

Habitualmente, la identificación de los artistas flamencos con sus lugares de nacimiento o vivencia —Pericón de Cádiz, Paco de Lucena, Perla de Triana, Miguel el valenciano (Miguel Borrull), etc.—, así como con un vínculo étnico o familiar —Miguelito el gitano (Miguel Borrull), los Sordera de Jerez o los Habichuela de Granada—, ha condicionado su autenticación o depreciación en el arte flamenco y su entorno (muy en particular los cantaores), si bien es cierto que personalidades de marcado carácter y facultades artísticas (Antonio Monge, *El Planeta*, Silverio Franconetti, Trinidad Huertas, *La Cuenca*, Antonio Chacón, Miguel Borrull, Adela Cubas, Ramón Montoya, Pastora Pavón, Agustín Castellón, *Sabicas*, Carmen Amaya, etc.) se han bastado por sí mismas para ganarse su reconocimiento,

siendo o no originarios de un lugar geográfico o manteniendo o no relaciones de parentesco concretas. Aunque pueda parecer obvio, para contextualizar y comprender lo que hace del sujeto artístico un individuo constreñido a un entorno geográfico y cultural, habremos de definir lo que estamos considerando en cuanto a los siguientes conceptos: *aires populares*, *aires nacionales*, *aires regionales*, *aires andaluces*.

Revisando el término *aire* desde una perspectiva musical, en cuanto a la concepción española del mismo y en la época en que los citados *aires populares*, *aires regionales* y *aires andaluces* empezaron a valorarse y generalizarse en los repertorios y en los espacios escénicos, encontramos la siguiente definición de Fargas y Soler:

Aire. Nombre genérico con el cual se designa cualquier pieza de música a una sola voz; aunque su forma varía mucho. Los *aires* más antiguos son las canciones populares (V. Canción), que también se llaman *aires nacionales*; de los cuales cada pueblo tiene los suyos particulares. Entre ellos tiene gran fama las *barcarolas* de Venecia, las *villanellas* de Nápoles, los *lieder* de Alemania, [...] los *boleros*, *seguidillas* y *tiranas* de España, los *songs* (cantos) de Escocia e Irlanda. En Francia cada provincia tiene los suyos [...]. Los *aires* teatrales son de varias especies [...]. (7)

Destacaremos en esta acepción del término el que sea a una sola voz y variable en cuanto a la forma (características del repertorio flamenco), así como lo popular (perteneciente al pueblo), lo nacional y geográfico como algo ligado al concepto. En la acepción recogida por Melcior podemos leer algunas de aquellas características, añadiendo además matices que aluden a la velocidad y el carácter de la pieza:

Aire: Es el tiempo y movimiento que se da a una pieza de música que se canta o se toca; y en este sentido se dice: «el *aire* de esta sonata debe ser más alegre [*sic*], más andante o más moderado». «No es ese *aire* que corresponde a ese canto» cuando no se ha acertado en el grado de velocidad que debe llevar el compás y así en otros análogos. [...] También decimos *aires* a las canciones populares o que se cantan por una sola voz, y así llamamos *aires nacionales* a las canciones que cada nación ha inventado, los cuales participan del carácter y costumbre de cada pueblo. Tenemos en España los *boleros*, la *jota*, las *seguidillas* y un sinfín de canciones largas de numerar [...]. (27)

En la siguiente acepción del diccionario de Parada y Barreto, cabe señalar la aplicación del término también para ciertas composiciones, en las que podemos adivinar la aparición del acto creativo de «el autor» en un momento en que lo popular se generaliza como rasgo de ciertas composiciones de música culta, como puede ser en la zarzuela o en las piezas «a solo» de ciertos instrumentistas, entre los que destacan pianistas y guitarristas por el auge de este formato, la cantidad de obras editadas para estos instrumentos y el perfeccionamiento organológico logrado en los mismos:

[...] También se da el nombre de *aires* a los cantares del pueblo y a los cantos nacionales. Este epíteto se aplica igualmente a las composiciones musicales cuando se trata de darles cierto colorido que recuerde algún canto que se quiere imitar, y así se dice, *aire de fandango*, *aire de bolero*, etc. para dar a entender un movimiento y unos giros melódicos parecidos a los de las boleras o fandango. (11)

Para concluir con la revisión de estas definiciones, apuntaremos aquí dos detalles de otra acepción, además de algunas de las características anteriormente comentadas, distinguiendo

«AIRES NACIONALES: la mus. peculiar de cada país. AIRES POPULARES: las canciones que nacen, se vulgarizan y se conservan entre el pueblo» (Lacal 11).

Teniendo en cuenta estas acepciones, haremos las nuestras para comprender mejor el proceso gradual en la asimilación individual de lo popular y lo nacional/regional por parte del guitarrista, en la configuración artística individual de este repertorio.

- *Aires populares*: el término *popular* hace aquí referencia a un repertorio de cantes, bailes y músicas perteneciente o relativo al pueblo y su carácter. En cuanto a repertorio guitarrístico, aquel que se interpreta en la guitarra (instrumento de por sí muy utilizado desde antiguo por el pueblo) con las características de la música que el pueblo admite como suya o que la practica asiduamente.
- *Aires nacionales*: los referentes a una nación, con los que el pueblo se siente identificado en un acto de pertenencia al grupo social, a la lengua y la cultura que lo definen y caracterizan. Así a la guitarra se la ha llamado «el instrumento nacional» o «guitarra española» y se la ha vinculado continuamente con «lo español» desde el Renacimiento hasta la actualidad. En el repertorio guitarrístico, los arreglos de música vocal para guitarra recordarán el repertorio cantado de melodías ampliamente difundidas y reconocibles en la lengua propia, en un proceso de asimilación instrumental de lo popular.<sup>1</sup>
- *Aires regionales*: los relativos a una determinada región donde las identidades de los individuos se ven adscritas a jurisdicciones y ordenamientos territoriales de carácter político-administrativo, con una idiosincrasia y carácter que suponen matices entre unas y otras regiones (en algunos casos, también habría que hablar de lenguas y dialectos diferenciados, así como de utilización más o menos generalizada de ciertos instrumentos).
- *Aires andaluces*: aquellos relativos a Andalucía, entendiendo esta como región concreta de una geografía nacional más amplia, con una supuesta idiosincrasia característica.<sup>2</sup>

Resumiendo, diremos que este repertorio de *aires populares* perteneciente o relativo al carácter y la costumbre de un país, una nación o una región nace, se vulgariza y se preserva en el pueblo; está compuesto por piezas cantadas a una sola voz o interpretadas con instrumentos y es variable en cuanto a la forma, con un movimiento, tiempo, compás, giros melódicos y carácter determinados, del que a su vez autores reconocidos se nutren para sus composiciones. Es en este rol de «el autor» reconocido (desde la perspectiva romántica del término) donde se definen el género flamenco y el guitarrista flamenco solista como catalizador de amplios conocimientos musicales.

El artista, intérprete y creador adoptará y arreglará este repertorio para la guitarra de concierto, adaptándolo a los gustos del público y, recíprocamente, los gustos del auditorio se adaptarán a un repertorio novedoso con el que pudieran sentirse identificados en cuanto a pertenencia nacional o regional. Aunque en este sentido dual y recíproco, sería muy complejo y discutible determinar el cómo lo nacional/regional/local caracteriza la individualidad de un compositor, como Dalhaus apunta:

El que una individualidad, para ser verdaderamente original, tenga que estar enraizada en lo nacional —en «el espíritu del pueblo»— forma parte de las suposiciones características de la época [el Romanticismo] [...]. Así, —frente a la costumbre decimonónica de dar por supuesto lo «originario» del «espíritu popular»— es tremendamente dudoso determinar en qué medida la individualidad de un compositor está caracterizada por la substancia musical de una nación

<sup>1</sup> Para ampliar cuestiones sobre identidad nacional ver Lorente Sariñena, 2013.

<sup>2</sup> Ver la diferenciación entre el «andalucismo historicista» y el «mito andalucista» en Cortés Peña, 1994.

o, por el contrario, la substancia musical de una nación, lo está por la individualidad de un compositor. (40)

## 2.2. El repertorio mixto académico y popular en el virtuosismo del concertista

Estos *aires andaluces* estuvieron estigmatizados en la mentalidad del s. XIX, en la que lo primigenio y auténtico estaba en lo popular (concepto del Romanticismo que aún hoy perdura asincrónico en el concepto de «pureza» dentro del flamenco). Los círculos musicales cultos no escapaban a esta fascinación por lo relativo al pueblo y, de este modo, la «devoción que creció en el ámbito de la guitarra académica por la guitarra popular afectó a la propia guitarra flamenca de concierto desde sus orígenes» (Rioja y Suárez-Pajares 175).

En los espacios escénicos burgueses y aristocráticos, salones y teatros, estos *aires y bailes nacionales* empezarán a alternarse con el repertorio de moda en otras naciones, de corte europeo, en una «tendencia de aligerar el repertorio clásico, influenciado por el teatro francés, con un color local folclorista y costumbrista» (Steingress 129). Al igual que en obras de gran formato —con baile, orquesta, etc., y en ocasiones con guitarra solista alternándose en el espectáculo—, aparecerán estos *aires populares* en los primeros conciertos de guitarra del s. XIX entremezclados con obras de otros géneros arregladas para guitarra: desde óperas italianas o alemanas, hasta zarzuelas y música vocal. Estos repertorios mixtos (*eclécticos* según Torres Cortés 23 y Rioja 2) dotarán a los conciertos y a los intérpretes de un cosmopolitismo, una proyección y un carácter internacional que las clases intelectuales, burguesas y aristócratas apreciaban, proyección internacional cosmopolita de la que gozará el género flamenco. Vemos este tipo de repertorio mixto en un concierto de Arcas con claro protagonismo de la guitarra en el salón de Capellanes, donde cantara Silverio en 1866:<sup>3</sup>

Para mañana está anunciado un concierto de guitarra en el salón de la calle Capellanes, en el que se presentará a tocar dicho instrumento el joven D. Julián Arcas, de quien hemos oído hablar con gran elogio. El programa de la función será el siguiente:

Primera parte: Gran sinfonía de la orquesta.- Dúo para dos guitarras sobre un tema de Himmel, por W. Newland, ejecutado por D. Julián y D. Manuel Arcas.- Varias piezas por la orquesta.- El Carnaval de Venecia de Paganini, variado y ejecutado en la guitarra por dicho Sr. Arcas.- Diferentes piezas por la orquesta.- La jota aragonesa, gaita gallega y algunos juguetes, por el Sr. Arcas.

Segunda parte: Obertura por la orquesta.- Gran sinfonía de la Norma a dos guitarras, por los señores Arcas.- Varios walses por la orquesta.- Improvisación sobre motivos heterogéneos.- Varias polkas por la orquesta.- La gran Malagueña, fantasía de aires nacionales, ejecutada a la guitarra por dicho Sr. Arcas.

El precio de los billetes será 10 rs. con entrada, empezando la función a la ocho y media. (*El Heraldo*. “Gacetilla de la capital” 3)

Aunque desconozcamos la complejidad y el virtuosismo de estas primeras obras de *aires populares* que interpretó Arcas a solo (cabe señalar que termina la primera parte del concierto con la Jota aragonesa, gaita gallega y juguetes —¿alegrías?— y la segunda parte con la Malagueña), se intuye que serían de una complejidad considerable, en la línea de las piezas virtuosas de Newland (Monge 11-14) o *El Carnaval de Venecia* de Paganini, que interpretó a dúo con su hermano, siendo este virtuosismo y complejidad algo requerido en los conciertos solistas.

<sup>3</sup> Para ampliar información sobre el salón de Capellanes y esos conciertos de Silverio Franconetti en Madrid, consultar Blas Vega, 2006: 77.

Estos repertorios mixtos de guitarra solista, no son solo interpretados por guitarristas de salón, aunque son ellos quienes marcan la pauta. También los flamencos reconocidos alternan en sus recitales esos *aires populares* (muy seguramente con una estética más flamenca y menos refinadamente académica) con obras del repertorio operístico y centroeuropeo, si bien estos artistas se dedican básicamente al acompañamiento del baile y del cante (Paco de Lucena, Paco el Barbero, etc.). Los conciertos tienen lugar en salones, teatros y también en cafés, como vemos en este programa de Paco el Barbero:

Esta noche tendrá lugar en el salón alto del Café del centro un concierto de guitarra por el profesor D. Francisco Sánchez el cual recomendamos al público. He aquí el programa:

Primera parte. 1º- Mazurca sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*. 2º- Bolero de los *Diamantes de la Corona*. 3º- Polaca, composición de Brocal. 4º- Jota Aragonesa (Composición del malogrado D. J. Arcas).

Segunda parte. 1º - Mazurca titulada *Celestial*. 2º- *Delirio*, por Cano. 3º- Las aplaudidas guajiras compuestas por F. Sanchez (Perlita). 4º- Soledad, de Arcas.

Tercera parte. 1º- Última Habanera, que escribió el célebre maestro Arcas, y que dedicó a su madre. 2º- Schotis, por Brocal. 3º- Modernas peteneras. (Variación del *Paño Moruno*). 4º- Soledad y seguidillas flamencas. (*El Guadalete*. “Gacetillas” a 2)

Si bien es cierto que, aunque de manera anecdótica, los flamencos comienzan a interpretar también por esta época conciertos solistas con repertorio exclusivamente flamenco. Así vemos el siguiente programa de Paco de Lucena:

#### CAFÉ DEL GRAN CAPITÁN.

Concierto de guitarra para esta noche, por el aplaudido artista conocido por El Niño de Lucena, para redimirse del servicio de las armas.

Programa. 1º. Soleares. - 2º. Tango. - 3º. Guajiras. - Descanso de treinta minutos. - Segunda parte. - 1º Seguidilla.- 2º. Malagueñas.- 3º. La rosa, que tan aplaudida ha sido donde se ha ejecutado. - A las ocho y media. Entrada 3 rs. (*Diario de Córdoba*. “Espectáculos” 3)

Aquella mixtificación generalizada no solo se ve en los programas, sino que las propias piezas de concierto, en una amalgama de estilos «ligeros» y «clásicos», entrañaban una dificultad más académica o de escuela, diferenciada de otras con menor complejidad y más asequibles para los estudiantes del instrumento, los aficionados o con un nivel técnico guitarrístico menor. En la colección de piezas *La guitarra española* de Juan Parga (representante de la *guitarra de salón*), encontramos apreciaciones como las de «repertorio andaluz tomado del pueblo con mecanismo fácil» en contraposición a la de «repertorio de concierto con mecanismo de escuela» (fig. 1). Concretamente en las 2 *Guajiras para guitarra* anota para la n. 1 «Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y el arpeado popular de este género en la guitarra popular y fácil» (3) y para la n. 2 «guajira de mediana dificultad para guitarra de escuela, se puede unir al n. 3 (guajira de concierto)» (6). Desconocemos la guajira n. 3, aunque entendemos que se trata de una pieza compleja en su técnica y estética. Aquí Parga hace una diferenciación entre lo popular (fácil) y un repertorio de concierto-escuela (de mayor dificultad), aunque, según este autor, el «arpeado» ya fuera popular entre los guitarristas de *aires andaluces* y flamenco.

Asimismo, en estas piezas de *aires populares* apreciamos una combinación de técnicas mixtas y motivos que van de lo popular a lo académico. Por ejemplo, en la pieza *Reminiscencias árabes. Idilio andaluz sobre seguidillas gitanas* (Parga, 1900), vemos anotaciones del tipo «motivo popular» (fig. 2), distinción que diferencia estos fragmentos con otros de mayor desarrollo, complejidad técnica y musical:



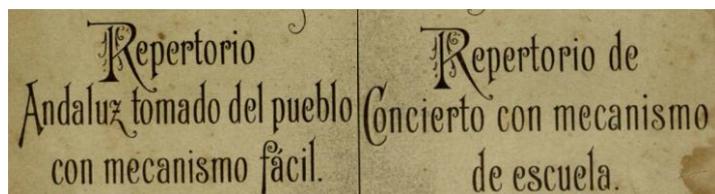


Fig. 1.



Fig. 2.

Posteriormente a Parga, Rafael Marín anota en su método que en el «género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos», refiriéndose a que los guitarristas (de acompañamiento de *aires andaluces* se entiende) no tenían esos conocimientos técnicos de escuela académica, sino los adquiridos por tradición oral, donde «cada uno las ha colocado como ha podido o sabido» (7). Así es que ciertas técnicas virtuosas no se habían empleado con anterioridad a la generación de Rafael Marín en esa guitarra flamenca. Como apunta Torres Cortés y según Rafael Marín: «el trémolo y el arpeggio se usaban muy poco [...] limitándose a una sola fórmula de arpeggio para los que llegaban a utilizarlo» (Torres 34). Así, Marín diferencia en su método entre las piezas de *Flamenco fácil* (83-105) y las de *Flamenco más difícil. Piezas de concierto* (106-173), dejando patente una vez más la implícita complejidad de las piezas destinadas al concertismo a lo largo de la configuración del repertorio solista de la guitarra flamenca.

Este virtuosismo instrumental de las piezas de concierto, que al piano llevaron al máximo nivel Liszt o Chopin, lo vemos a su vez en distintos guitarristas: «Huerta a la guitarra es más que Thalberg o Liszt en el piano; es lo que Rubini en el canto o Paganini en el violín» (*El heraldo. Gacetilla de la capital*, 4); «Miguelillo el gitano, o sea Borrull, es lo que se llama un virtuoso. Con decir que cuenta entre sus admiradores a Sarasate está todo dicho» (*El Imparcial. Sección de espectáculos*, 3); «Paris a eu la bonne fortune d'entendre la semaine passée Ramon Montoya, guitariste virtuose» (*Comoedia. La vie du spectacle. Concerts et récitals*, 5) ('Paris ha tenido la suerte de oír la semana pasada a Ramón Montoya, un guitarrista virtuoso', la traducción es nuestra). Este virtuosismo será un rasgo clave que propiciará el surgimiento de la guitarra flamenca solista, característica que tiene una continuidad hasta nuestros días.

### 2.3. Intérpretes y autores transmisores de una música popular academizada

Esta gradación de lo popular, nacional y regional a lo individual artístico la vemos primeramente en los guitarristas académicos y posteriormente en los flamencos propiamente dichos, lo que conlleva una definitiva «mutación» en la que «estos repertorios regionales, pueden pasar al género flamenco si los intérpretes pertenecientes al ámbito social del flamenco las ejecutan con los códigos, sonoridades y técnicas propias de la guitarra flamenca» (Rioja y Suárez-Pajares 175). Así, la interpretación de estos *aires* en conciertos de guitarra «a solo» se la debemos primeramente a los *guitarristas de salón*, con la suficiente solvencia técnica instrumental, el suficiente prestigio social y conocimiento musical como para acuñar partituras o para que la prensa, la sociedad burguesa y los programadores de teatros y otros espacios escénicos (públicos o privados) se interesasen por este repertorio solista; posteriormente, debemos estos actos performativos a los guitarristas flamencos propiamente dichos, ejecutantes de códigos, rítmicas, estéticas y sonoridades diferenciadas, con la suficiente solvencia técnica como para afrontar un programa de concierto y con un carisma reconocido en los entornos sociales y escénicos flamencos en su trayectoria de acompañantes. En este sentido, la

especialización del instrumentista es clara: el concertismo no está al alcance de la mano de los guitarristas dedicados exclusivamente al acompañamiento, de rasgueado y pulgar, sino que requiere un estudio de escuela e implica una influencia de los maestros (aunque la inmensa mayoría de los guitarristas compaginaran las dos facetas, desde Paco de Lucena o Rafael Marín, hasta los fundamentales Miguel Borrull Castellón, Amalio Cuenca, Ramón Montoya y generaciones posteriores como las de Luis Yance, Carlos Montoya o Sábicas).

Si como anteriormente se ha comentado, ciertos artistas del flamenco han filiado parte de su carisma a un vínculo familiar, étnico o geográfico, en el caso de los guitarristas (considerados o no flamencos) se ha hecho más referencia a sus maestros de instrumento (refiriéndose a una escuela concreta), aun habiendo familias de guitarristas que han legado sus conocimientos de generación en generación. Así leemos en un anuncio de prensa:

[...] el profesor de guitarra D. Francisco Tostado agradeció a la acogida que mereció a este benigno público en su primera salida, ejecutará una gran sonata de *modulación* compuesta por él mismo y dedicada a su amigo y condiscípulo D. Dionisio Aguado, la que tocará a guitarra sola, seguida de un aire andaluz llamado el *zapateado* que acompañado por el cuarteto, variará en la guitarra dicho profesor [...]. (*Diario constitucional de Palma*. “Teatro” 4)

Es pues, además de sus facultades instrumentales, la relación de su nombre con el afamado Aguado al dedicarle una obra, lo que en cierto modo respalda a Francisco Tostado y no una tradición familiar artística o un arraigo geográfico (el cual va implícito en el «*aire andaluz* llamado el *zapateado*»). Asimismo, podemos leer en la prensa cordobesa:

#### GUITARRISTA FLAMENCO.

Acaba de llegar a esta capital, procedente de Sevilla, el distinguido aficionado Don Juan López, discípulo del célebre profesor conocido por “Paco el Jerezano”, cuyo señor tiene el honor de ofrecer sus conocimientos en dicho instrumento a este inteligente público, dedicándose a la enseñanza de los jóvenes de ambos sexos, para lo cual pasará a domicilio y enseñará lo siguiente: Caña y Polo, la Rosa o panaderos, soleares por varios tonos, Peteneras por id. id. Juguetillos o alegrías, Seguidillas gitanas por varios tonos, Tangos y Guajiras por id. id. Por “Paco el Jerezano”; Granadinas, Rondeñas, Murcianas por el aficionado.

Su casa, calle del Cuarto, núm. 4. (*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos” 4)

Estos ejemplos, siendo verídicos o puramente publicitarios, abundan en las hemerotecas: en la madrileña se lee que «un profesor de guitarra, de conocido mérito en esta corte, discípulo del acreditado maestro don Miguel Carnicer, y por los métodos de los célebres profesores don Dionisio Aguado y don Fernando Sors, promete enseñar esta profesión [...]» (*Diario de Avisos de Madrid*. “Música” 2); la prensa jerezana escribe sobre el guitarrista Juan Parga que «siendo su decidida inclinación por la guitarra, estudió con el inolvidable maestro Julián Arcas, del cual fue su discípulo predilecto» (*El Guadalete*. “D. Juan Parga...” 2); leemos en la cordobesa: «Profesor de guitarra. Don Juan Jiménez de Rueda, discípulo del que fue notable artista, conocido por el Niño de Lucena, se ofrece para dar lecciones» (*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos” 4). Estas lecciones de guitarra, fueran por transmisión oral o escrita, se nos muestran trascendentes en el aprendizaje de escuela, con las que se adquiere la solvencia técnica suficiente y el virtuosismo necesario para el toque de concierto.

Aunque la filiación a un maestro o una determinada escuela guitarrística no implica la composición de la obra a interpretar y la autoría de la misma, la persona vinculada al maestro de renombre trasciende en sus composiciones, interpretaciones o enseñanzas. A su vez, los más importantes músicos y guitarristas, aun sin vincularse directamente con maestros reconocidos,

utilizan material musical creado con anterioridad. Así, por ejemplo, en la *Soleá* de Julián Arcas (1891), encontramos arreglado para guitarra solista (aunque transportado a otra tonalidad) buena parte del material melódico y armónico de la composición para canto y piano *La Soledad de los barquillos* (1863) de Sebastián Iradier (Castro 852-857). Asimismo, la obra de Iradier fue arreglada para canto y guitarra por Tomás Damas en *La Soleá de los barquillos* (1869), y aunque desconocemos si este arreglo es anterior o posterior a la obra de Arcas, intuimos que fue anterior por la fidelidad con el original. El vínculo entre Damas y Arcas es claro tanto a través de esta obra como por la de *Los Panaderos* de Arcas (1891) en los que se recoge material musical de los *Panaderos* de Damas (1867), donde se adivina una continuación de escuela y un relevo generacional (Monge 63-67).

Vemos pues cómo algunas obras influenciadas por el repertorio de *aires populares* son recogidas de autores anteriores, modificadas y recreadas desde un punto de vista personal, a veces haciendo referencia a la obra anterior y otras omitiéndolo, trascendiendo finalmente el autor y la obra que más se populariza en los diferentes entornos musicales. La arrolladora figura de Arcas queda patente en palabras del maestro de baile José Otero, diciendo que «los tocadores actuales cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para los que escuchan, dicen: seguidillas gitanas de Arcas; malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas» (Otero 153). Pero ¿cuál es el valor de esta obra y qué círculos ponían en valor este repertorio? Lo que garantizaba un valor a ojos de los tocadores y aficionados al instrumento era el tipo de repertorio de moda, de *aires andaluces*, que devendría flamenco con los aportes individuales técnico-estéticos y virtuosos oportunos. Con anterioridad a que se pusiera en valor al autor, era más bien ese repertorio lo que daba validez a la representación escénica, siempre dentro de una calidad artística y un dominio instrumental, y posteriormente los autores (en el caso anterior, Arcas) fueron la referencia de aquellos tocadores flamencos.

Sin embargo, la transmisión de conocimientos también se da a la inversa, de los flamencos propiamente dichos, a guitarristas de corte más académico, traducándose en ocasiones en una participación conjunta de guitarristas en escena: unos de escuela y otros por lo flamenco, que confluyen en una amalgama de guitarra *compartida*. Los conciertos «a dúo» se muestran relevantes en la configuración del repertorio de guitarra flamenca de concierto, en una influencia recíproca entre guitarristas. En este sentido de influencia y magisterio de los flamencos a otros guitarristas, cabe señalar la enseñanza del toque flamenco de Borrull a Amalio Cuenca, quien «era ya bien conocido de los aficionados madrileños, y ahora lo será del público en general. Toca con exquisito gusto y seguridad y hace primores de ejecución. Aleccionado en el toque flamenco por su compañero [Borrull] “quitará muchos moños” a los profesionales del género» (*El Imparcial*. “Sección de espectáculos” 3).

Este guitarrista solista, intérprete y «sujeto creador» hace las veces de vehículo transmisor del repertorio, a modo de eslabón de una cadena de conocimientos. A este respecto podemos decir, desde la perspectiva literaria de Barthes, que un texto (digamos aquí una composición musical) está constituido por «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original» donde el escritor (digamos el compositor) «se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras» (75-83). Así, tanto un guitarrista de salón del s. XIX (concebido este desde «la nueva versatilidad del artista», Einstein, 1986), como un flamenco solista de la generación de Lucena, Montoya o Sabicas, se muestran como autores e intérpretes aglutinadores de conocimientos musicales, guitarrísticos, técnicos, estéticos y de repertorio. Es a su vez este «autor» un sujeto relacionado con los editores musicales y los derechos de propiedad intelectual derivados de la obra (escrita o grabada) en

tanto que producto mercantil generador de riqueza, así como sujeto público expuesto a la crítica periodística y popular.<sup>4</sup>

### 3. El toque de concierto: música de guitarra para un público de aficionados

#### 3.1. La influencia del cante flamenco en la guitarra solista y unos aficionados participantes

Los guitarristas de *aires populares* que aparecen en las guías de los viajeros románticos (Dembowski, Gautier, Dumas, etc.), se nos muestran como acompañantes del baile, del cante y generalmente de su propia voz: «Un jeune paysan prit une guitare et [...] se mit à improviser des mélodées relatives au voyage en mer [...]. L'accompagnement de guitare allait toujours régulier et furibond, ne donnait que trois accords différents»<sup>5</sup> (Guimet 154-155). A pesar de algunos escritos desatinados de la flamencología sobre la dudosa inclusión de la guitarra en el origen del flamenco, hoy podemos afirmar que «el Arte Flamenco [...] inició sus primitivas formas también acompañadas con este instrumento» (Rioja y Cañete 69).

Los primeros guitarristas flamencos con nombre propio tratados por la flamencología hacían referencia a unos cantadores que se acompañaban con su instrumento los *cantes del país*, aunque no se destacaba su rol de tocadores. Así, cuando «El Planeta, veterano cantador [...], principiaba un romance o *corrida* después de un prelude de la vihuela» (Estébanez Calderón 66-67), se acompañaba a sí mismo. Hoy sabemos que, con nombre y apellidos, «Antonio Monge Rivero *El Planeta* era natural de la ciudad de Cádiz» (Bohórquez 2011). El público que escuchó a *El Planeta* o el variopinto auditorio «a esta mano el sombrero alto y de copa; por la otra el estache feo y sin adornos» que nos describe Estébanez Calderón en *Asamblea general*, se caracterizaban por su afición al baile, al cante y a la guitarra, así como por su participación en este espectáculo con palmas, panderos, mudanzas de baile o «cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas [...] entran en liza con la rondeña o granadina otros cantadores o cantadoras de no tanta ejecución» (64). Es este «espacio escénico» un patio de una casa particular sevillana donde se propicia que parte de los asistentes, además de ser espectadores, sean participantes y aficionados que encuentran en el cante la forma más natural de participación social en el ritual de la música flamenca.

Diez años antes de la obra de Estébanez Calderón y en una reunión bien distinta, en la que parte de los asistentes cantaron y tocaron instrumentos como el piano, el violín o la trompa, con repertorio casi exclusivamente operístico, leemos en un periódico que

[...] los conciertos particulares se multiplican y en cada uno de ellos se erige un altar al numen de la melodía. El sábado último pasaron una parte de la noche los *dilletanti* [sic] que asistieron al concierto vocal e instrumental dado en su casa por Mr. Moric, esposo de nuestra *brava* primera dama tiple Sra. Lalande. La concurrencia fue brillante contándose en el número de los espectadores a varios personajes de la grandeza, del cuerpo diplomático [...]. Terminó la fiesta el caballero *Tapia* cantando a la guitarra diferentes aires y caprichos españoles: las seguidillas del *reposo*, la caña, la malagueña [...]. (*El Correo*. “Música” 3)

Así en estas reuniones privadas el artista se da a conocer, amplía su radio de acción y reconocimiento social, como recoge Núñez: «[...] tuvimos el gusto de oír tocar la guitarra al joven malagueño señor Arcas, en una casa particular [...]. El señor Arcas recibió mil plácemes

<sup>4</sup> En este sentido amplio del término «autor», y desde la misma perspectiva literaria, ver Foucault, 1983.

<sup>5</sup> «Un joven paisano cogió una guitarra y [...] se puso a improvisar melodías (cantos) relativas al viaje marítimo [...]. El acompañamiento de la guitarra iba siempre regular y furioso, no daba más que tres acordes diferentes» (La traducción es nuestra).

de la ilustrada concurrencia que le escuchó» (237), augurándole el columnista un éxito semejante al de los reconocidos Aguado y Huertas.

Por la misma época en que Tapia o El Planeta se acompañaban en sus cantes y en las décadas posteriores, los representantes de la llamada *guitarra de salón*, entre los que podemos señalar a Trinidad Huerta, Tomás Damas, Julián Arcas y Juan Parga,<sup>6</sup> destacaron en el concertismo, no considerándose como acompañantes de cantes y bailes, aunque sí conocieran parte de los repertorios vocales populares y los academizaran en forma de partituras (en el caso de Damas contamos con 12 arreglos de *aires populares andaluces* entre malagueñas [fig. 3], soleá, fandango, jota, el Vito y habaneras).



Fig. 3.

Estas partituras de canto y guitarra estaban dirigidas a un tipo de público *dilettanti*, con conocimientos de escritura musical, que hacía sus pinitos con el instrumento en una demostración social de intelectualidad y gusto estético, así como en «un intento por parte de la burguesía de elevarse socialmente por medio de la cultura, incluso a través del diletantismo, que da sentido a tantos miles de obras publicadas en el momento» (Casares y Alonso González 41).

En este sentido, y debido a un espacio compartido, la directa o indirecta participación ritual y social en la música cobra especial importancia, implicando un tipo de público aficionado. El individuo artístico en su participación musical adquiere el rol del protagonista, hacia el que el auditorio muestra sus atenciones y respetos. Así pues, «la música [...], en la que participaban aristócratas diletantes, era también un ámbito en que por un tiempo podían suspenderse las diferencias de posición social» (Dalhaus 44). El músico profesional, participando en diversos ambientes, por un lado es remunerado en los espacios escénicos públicos, donde los asistentes pagan una entrada, y por otro es considerado un individuo respetable, de tendencias filantrópicas, que se codea con las clases medias y altas, pareciendo ser este reconocimiento el sueldo a cobrar en un ambiente de *amateurs* influyentes y que, a su vez, facilitaba la posibilidad de futuras contrataciones.

Este tipo de público pudiente e influyente lo podemos ver ya entrado el s. XX como admirador de los artistas flamencos en una relación social más democratizada, donde el valor y el reconocimiento del artista se ponen a la altura de los personajes más reputados, esta vez en un ambiente de salón con el cante de Antonio Chacón y la guitarra de Miguel Borrull:

<sup>6</sup> Mencionamos una personalidad destacada por cada una de las cuatro generaciones propuestas por Suárez-Pajares (1995), si bien se ha demostrado posteriormente a esta publicación que Tomás Damas perteneció a una generación anterior a la planteada en su momento por Suárez-Pajares.

Salón Madrid.- Con grandioso éxito hizo su debut en este aristocrático salón el mejor y más aplaudido cantador andaluz, Antonio Chacón, que fue ovacionadísimo por el selecto público que llenaba la sala, acompañado a la guitarra por el célebre tocador Miguel Borrull. (*La correspondencia de España*. “Los teatros” 5)

Por otro lado y en ambientes más democratizados del café, los guitarristas considerados tradicionalmente flamencos, dedicados al acompañamiento del baile y del cante, hacen incursiones en el concertismo o intercalan alguna pieza «a solo» en espectáculos de baile y cante de los cafés o los teatros, a los que asisten aficionados flamencos. Así vemos a “Paco de Lucena” en Córdoba:

Antenoche inauguró sus tareas la compañía de conciertos en el Café del Recreo. La concurrencia fue numerosa y muchos los aplausos y los jaleos. Los cantadores y bailadores fueron muy obsequiados, y el Niño de Lucena recibió muchas muestras de aprobación, y le pidieron tocar solo algunas piezas. (*Diario de Córdoba*. “Gacetillas” 2)

En este caso, el Niño de Lucena es destacado entre unos cantadores y bailadores que quedan en el anonimato, en un espectáculo flamenco con un público heterogéneo de café, quizá más aficionado al cante y el baile flamencos que a la ópera o al teatro. Son también estos aficionados al cante quienes propician que el repertorio y el formato solista de guitarra se demande en los ambientes flamencos. La prensa, promocionando un concierto de Paco el Barbero que tendrá lugar en un salón, y dirigiéndose primeramente a un público concreto, anuncia que «Los aficionados a la guitarra y el público en general tienen una nueva ocasión de volver a aplaudir al inteligente guitarrista D. Francisco Sánchez, el cual dará un nuevo concierto en el salón alto del Café del Centro [...]» (*El Guadalete*. “Gacetillas” b 2).

Esta influencia del repertorio vocal en el instrumental lo vemos desde aquellos arreglos y estos ambientes de café, pasando por la *Soleá* de Arcas, hasta en los conciertos a dúo de Adela Cubas y Antonio Hernández donde los concertistas interpretan «repertorio de imitación, con la guitarra y la bandurria, de los principales cantadores del género andaluz» (*Eco artístico*, 15/11/1913, 26). Así, vemos también alusiones al cante en el discurso instrumental de la guitarra en el anteriormente comentado concierto de Cuenca y Borrull, en el que se dice de Borrull que «posee el “duende del toque”, que dicen los técnicos flamencos, y expresa con ese triste y melancólico sentimiento característico de los cantos castizamente gitanos» (*El Imparcial*. “Sección de espectáculos” 3). Décadas más tarde, con mucha razón y buen criterio, las críticas de la prensa francesa a las grabaciones solistas de Ramón Montoya señalan este traslado de lo cantable a lo instrumental:

Il est certain qu’aucun autre guitariste espagnol n’a un répertoire aussi complet que Ramon Montoya. Compositeur lui-même, il a recueilli avec un dévouement extraordinaire les chants conservés par quelques vieux chanteurs du pays andalou, chants qu’il a su transposer à la guitare en les harmonisant dans le style tonal-harmonique particulier à cette musique et en conservant jalousement ses rythmes compliqués.<sup>7</sup> (*Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*. Biarritz 4)

<sup>7</sup> «Es cierto que ningún otro guitarrista español tiene un repertorio tan completo como el de Ramón Montoya. Compositor, él mismo, ha sabido recoger con devoción extraordinaria los cantos conservados por algunos viejos cantadores del país andaluz, cantos que él ha sabido transponer a la guitarra, armonizándolas en el estilo armónico-tonal particular de esta música y conservando celosamente sus complicados ritmos» (la traducción es nuestra).

Es pues el conocimiento profundo de este repertorio vocal (repertorio que contaba con buen número de aficionados), un factor fundamental para la configuración de la guitarra flamenca de concierto, siendo la actividad de acompañamiento al cante una práctica generalizada para la mayor parte de los concertistas flamencos. Habría que esperar a la segunda mitad del s. XX para considerar el concertismo propiamente dicho como una actividad profesional exclusiva, desarrollada por los Carlos Montoya o Sabicas en EE.UU.

### 3.2. La pedagogía en la guitarra flamenca y la práctica de la afición

Siendo los entornos del cante y baile flamenco de vital importancia en la formación de un público de aficionados a la guitarra flamenca de concierto, no lo es menos la labor didáctica de ciertos músicos dedicados a la enseñanza del repertorio, las técnicas interpretativas del instrumento y sus características musicales. Como venimos señalando aquí, los aficionados y *dilettanti* que practicaban la interpretación guitarrística, suponen un importante factor a tener en cuenta en la configuración del público de los conciertos de guitarra flamenca «a solo». En este sentido, los métodos de aprendizaje vinieron a extender la práctica de la guitarra y, algunos más que otros, intentaron ser accesibles a la mayor parte de aficionados y consumidores del mercado editorial musical. Al respecto, vemos este afán de los autores por democratizar la enseñanza de la guitarra y por atender a un público de aficionados con conocimientos en música o que, sin él, solían emplear el más accesible sistema por cifra. Uno de los pioneros fue Matías de Jorge Rubio, quien, en su *Nuevo Método elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra*, se dirige

A LOS AFICIONADOS. Es sabido de la generalidad de las personas que tienen afición a cualquier género de los que abraza la guitarra, ser este un instrumento de mucha antigüedad [...]. La Cifra aplicada a la guitarra es tan antigua como ella, si bien no ha habido hasta ahora personas que se hayan ocupado en mejorarla [...]. Sabido es que hasta ahora los escritos de cifra que existen, es arbitrario el dar los valores a los sonidos que representan los números de cualquier lección o piececita, dejándolo al ingenio y oído músico del aficionado. En este mi nuevo sistema ha sido preciso [...] valerse en ciertos principios de música [...] dispuesto de modo que conserve el carácter de la Cifra siempre breve y facilísimo, que pueden aprovechar las personas habituadas a este género, y las que no pueden costearse la música. (1-2)

La utilización de la cifra como posible método de aprendizaje de la guitarra popular y flamenca, al margen del todavía más extendido de la transmisión oral, se pone de manifiesto en la segunda parte de este método, en que se enseña el «Modo práctico para aprender por el nuevo sistema de Cifra el rasgueo de la guitarra con su correspondiente explicación [*sic*]. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeñas, Seguidilas y Mollares de Sevilla» (33). Además del rasgueo como seña de identidad de esta guitarra flamenca, buena parte del contenido de obras de este método son *aires populares, nacionales y andaluces* como *La Jota*, *El Fandango*, el *Zapateado*, *El Ole* o *Las Rondeñas* (fig. 4), que no hará sino aumentar el interés de los aficionados por este repertorio, a la vez que ofrecer el repertorio que se va haciendo más popular y que se pone de moda en los espacios escénicos.



Fig. 4.

Los ejemplos didácticos de este repertorio, así como el uso de la cifra para ampliar clientela y acercar el instrumento a una mayor parte de aficionados, son numerosos. A este respecto, cabe evocar aquí el *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada*, de Tomás Damas, quien supera a Jorge Rubio en su concepto didáctico y en el que se recogen también *aires populares* al gusto de la afición guitarrística (Monge 53-57). Un anuncio de prensa sobre este método apunta:

[...] su módico coste [de la guitarra], su poco volumen [...] hacen que en todas las clases de la sociedad existan numerosos aficionados a recrearse con tan bellissimo instrumento. Sin embargo su propagación es menos rápida de lo que debiera, porque la mayor parte de los que desean dedicarse a su estudio carecen de conocimientos en el arte de la música. [...] Para que un aficionado pueda tocar una pieza notada por cifra, no le basta verla escrita, sino que además es preciso que la oiga tocar varias veces a otro y que conserve en su memoria la duración de cada sonido para darla el ritmo conveniente. [...] Esto ha hecho concebir la idea al [...] Sr. Tomás Damas, de perfeccionar la escritura por cifra sin alterarla, lo cual ha conseguido [...] uniendo a los signos que para ella se emplean los que se usan en las figuras musicales para expresar la duración de los sonidos [...]. (*El Artista*. "Sección de anuncios" 8).

Son de destacar en el anuncio las apreciaciones acerca de los aficionados a la guitarra pertenecientes a todas las clases sociales, además de la transmisión oral, que venía a ser fundamental o complementaria al sistema de cifra para el aprendizaje de este instrumento, cuestión que intenta solventar el método anunciado.

Si bien contamos con métodos similares por cifra que contienen pequeñas obras de *aires populares* y *aires andaluces*, tan del gusto de buena parte de los aficionados a la guitarra (cabe mencionar el método de Jaime Ruet de 1885, quien continúa con el concepto ideado por Damas y el de Ignacio Agustín Campo de 1891, quien sigue con la cifra sin subdivisión rítmica), no será hasta 1902 cuando se consolide la didáctica escrita de la guitarra flamenca, con la publicación del *Método de guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Único editado de aires andaluces*, de Rafael Marín. Es con este método que «se aporta por primera vez en el género popular y luego flamenco una reflexión sobre el instrumento, su sistema de aprendizaje, los códigos de los profesionales, a la vez que asienta las bases del concertismo flamenco» (Torres Cortés 31).

#### 4. Conclusiones

Hemos visto cómo el guitarrista flamenco solista se nos muestra, además de intérprete y genio creador, como aglutinador y transmisor de amplios conocimientos guitarrísticos que adquiere a través de maestros, de partituras y de otros guitarristas. Son tanto los guitarristas académicos al marcar la pauta a los guitarristas de flamenco, es el caso de Francisco Sánchez, Paco el Barbero, interpretando programas mixtos similares a los de Arcas, como a la inversa, los flamencos cuando transmiten sus conocimientos a los de formación de escuela, como en el caso de Miguel Borrull con Amalio Cuenca.

Mediante el análisis de partituras mostrado y lo recogido por los autores Parga y Marín, hemos podido comprobar cómo la configuración del repertorio de la guitarra flamenca de concierto se ve condicionado tanto por los *aires populares*, con rasgos musicales e instrumentales *fáciles* recogidos «del pueblo», como por su codificación académica y técnicas virtuosas, con rasgos técnicos y de discurso más *difíciles*. Asimismo, estas partituras recopilaban músicas para canto y guitarra y de esta manera permeaban en las capas sociales burguesas de aficionados a la guitarra con conocimientos de lectura musical y capacidad para comprar partituras.

Finalmente, podemos comprobar de qué manera la guitarra solista comienza a practicarse en unos ambientes de salón y teatro, con un público diletante de clase social media-alta, democratizándose con el tiempo y pasando al entorno del café de manos de guitarristas profesionales del flamenco con la suficiente destreza técnica como para realizar solos en los espectáculos de cante y baile. De esta manera, un público menos aburguesado demanda este tipo de formato instrumental, al mismo tiempo que los salones y teatros se convierten en lugares de recreo de las sociedades más democratizadas con precios públicos más asequibles. Sin embargo, los guitarristas flamencos practicarán el concertismo de manera esporádica durante décadas, pues su fuente de ingresos estará basada en el acompañamiento al cante y al baile. Habrá que esperar a bien entrado el s. XX, con las figuras de Ramón Montoya y sobre todo de Carlos Montoya y Sabicas, para asistir a un concertismo consolidado, con un repertorio exclusivamente flamenco y un público consumidor de guitarra flamenca solista, condicionado por los registros sonoros y la industria musical.

#### Referencias

- Barthes, Roland. *La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue*. París: Editions du Seuil, 1984. *La muerte del autor*. Texto recogido en *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987.
- Blas Cuesta, Hijos de. *Catálogo de fonogramas impresionados en el gabinete fonográfico de los Hijos de Blas Cuesta*. Valencia: Droguería de San Antonio, 1899.
- Blas Vega, José. *Los Cafés Cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez Editor, 2006.
- Bohórquez, Manuel. “En busca del planeta perdido.” *Manuelbohorquez.com*, entrada de la web <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/>. Web 6 Oct. 2020.
- Cano, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

- Casares Rodicio, Emilio y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Castro Buendía, Guillermo. *Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2014.
- Cortés Peña, Antonio Luis. *El último nacionalismo: Andalucía y su historia*. *Manuscripts, Revista d'història moderna*, n.º 12, 1994, pp. 213-246.
- Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II)*. Sevilla: Ediciones de Andalucía, S.L., 2003.
- Cruzado, Ángeles. “Adela Cubas. Una guitarrista hecha a sí misma (II).” *Flamencasporderecho.com*, entrada del blog <https://www.flamencasporderecho.com/adela-cubas-ii/>. Web 17 Oct. 2020.
- Dalhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber-Verlag, Laaber, 1996. *La música del S. XIX*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Madrid, C.E.G.A.L, 1995.
- Fargas y Soler, Antonio. *Diccionario de música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1852.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, 1969. *De Littoral*, n.º 9, 1983. Traducción de Corina Yturbe.
- Guimet, Émile. *A travers l'Espagne*. Lyon: Chez Charles Méra, Libraire, 1862.
- Lacal, Luisa. *Diccionario de la Música. Técnico, Histórico, Bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- Lorente Sariñena, Marta. *Identidad nacional e historiografía estatal*. AFDUAM, 17, 2013, pp. 451-473.
- Melcior, Carlos José. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Lérida: Imprenta barcelonesa de Alejandro García, 1859.
- Monge García, David. “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del s. XIX y la guitarra flamenca.” *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 2020. Web 2 Oct. 2020.
- Núñez, Faustino. *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. La Droguería Music, 2018.
- Otero, José. *Tratado de bailes*. Sevilla, 1912. Reedición de la Asociación de Manuel Pareja Obregón, 1987.
- Parada y Barrero, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid: B. Eslava, 1868.
- Rioja, Eusebio y Ángel Luis Cañete. *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco. Actas del XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Benalmádena, 1987*.
- Rioja, Eusebio y Javier Suárez-Pajares. La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín. En *Historia del Flamenco Vol. II*. Sevilla: Ediciones Tartessos S.L., 1995.
- Rioja, Eusebio. La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 2017.
- Steingress, Gerhard. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2007.
- Suárez-Pajares, Javier. “Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX”. *La música española en el s. XIX*, edición de Emilio Casares Rodicio y Celsa González. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

Torres Cortés, Norberto. *Guitarra flamenca Volumen I. Lo clásico*. Sevilla: Signatura Flamenco, 2004.

Torres Cortés, Norberto. *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara, 2015.

Trancart, Vinciane. *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

### Hemeroteca

*Comoedia*. “La vie du spectacle. Concerts et récitals.” 8677 (13 Nov. 1936): 5.

*Diario constitucional de Palma*. “Teatro.” 5 (3 Oct. 1839): 4.

*Diario de Avisos de Madrid*. “Música.” 2142 (5 Feb. 1841): 2.

*Diario de Córdoba*. “Gacetillas.” 8428 (22 Oct. 1878): 2.

*Diario de Córdoba*. “Espectáculos.” 8549 (16 Mar. 1879): 3.

*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos.” 10463 (21 Nov. 1884): 4.

*Diario de Córdoba*. “Sección de avisos.” 15613 (13 Sep. 1902): 4.

*Eco Artístico*. “Varietés.” 144 (15 Nov. 1913): 26.

*El Artista*. “Sección de anuncios.” 27 (22 Dic. 1868): 8.

*El Correo*. “Música.” 581 (28 Mar. 1832): 3.

*El Guadalete*. “Gacetillas.” 8822 (25 Dic. 1884): 2.

*El Guadalete*. “Gacetillas.” 8820 (23 Dic. 1884): 2.

*El Guadalete*. “D. Juan Parga.” 11934 (5 Feb. 1895): 2.

*El Heraldo*. “Gacetilla de la capital.” 1585 (10 Ago. 1847): 4.

*El Heraldo*. “Gacetilla de la capital.” 3359 (13 May. 1853): 3.

*El Imparcial*. “Sección de espectáculos.” 11354 (1 Dic. 1898): 3.

*Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*. “Biarritz.” 8639 (5 Sep. 1936): 4.

*La Correspondencia de España*. “Los teatros.” 19628 (8 Nov. 1911): 5.

### Partituras y métodos

Arcas, Julián. *Soleá*. Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona: Editores, 1891.

- *Los panaderos*. Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona: Editores, 1891.

Campo, Ignacio Agustín. *La alegría de la casa, novísimo y variatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*. Madrid: José Campo y Castro Editor, 1891.

Damas, Tomás. *La Solea [sic] de los barquillos. Canción árabe*. Madrid: A. Romero Editor, 1869.

- *Panaderos*. Madrid: E. Eslava Editor, 1867.

Iradier, Sebastián. *La Soledad de los barquillos*. Madrid: J. Carrafa, 1863.

Jorge Rubio, Matías de. *Nuevo Método elemental de Cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra*. Madrid: [¿Carrafa y Sanz?] [¿Romero?], 1860.

Marín, Rafael. *Método de guitarra (Flamenco). Por música y cifra. Único editado de aires andaluces*. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1902.

Parga, Juan. *La Guitarra Española. Gran colección de piezas características para guitarra [...]*. Málaga: López y Griffó, 1893.

Newland, Wilhelm. *Duo concertant pour deux guitares sur un thème de Himmel, Oeuv. 16*. París: Chez Richault Editeur. En línea, The Royal Danish Library, [www.kb.dk/en/](http://www.kb.dk/en/)

Ruet, Jaime. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música*. Barcelona: Vidal y Roger Editor, 1885.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

## LA FORJA DE UNA ESTRELLA. CONFIGURACIÓN DEL REPERTORIO Y LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE AMALIA MOLINA EN LA PRIMERA ETAPA DEL GÉNERO DE VARIEDADES

Ángeles Cruzado Rodríguez  
*Universidad Pablo de Olavide*

Fecha de recepción: 01/11/2020  
Fecha de aceptación: 07/03/2021

### Resumen

Este artículo analiza las claves del triunfo de la cantaora, bailaora y cupletista sevillana Amalia Molina en los teatros de variedades desde su irrupción en la escena madrileña, en 1904, hasta el año 1910, coincidiendo con la que Álvaro Retana define como etapa inicial del género.

**Palabras clave:** Amalia Molina, variedades, cuplé, cante flamenco, baile flamenco, escuela bolera.

### THE FORGING OF A STAR. CONFIGURATION OF THE REPERTOIRE AND ARTISTIC PERSONALITY OF AMALIA MOLINA IN THE FIRST STAGE OF THE VARIETY GENRE

### Abstract

This paper analyses the keys to the triumph of the Sevillian cantaora, bailaora and cupletista Amalia Molina in the variety theatres from her arrival on the Madrid scene in 1904 until 1910, coinciding with what Álvaro Retana defines as the initial stage of the genre.

**Keywords:** Amalia Molina, Variety, *Cuplé*, Flamenco singing, Flamenco dancing, Bolero School.

### Sumario

1. Aprendizaje y formación artística.....	37
2. Del café cantante al salón de variedades.....	39
2.1. <i>Cupletista y flamenca</i> .....	40
2.2. <i>El refinamiento del cante jondo</i> .....	44
2.3. <i>Estrella coreográfica</i> .....	46
2.4. <i>El género de los cantes y bailes regionales</i> .....	48
2.5. <i>Escenografía de las varietés</i> .....	49

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

3. Las claves de su éxito.....	52
Referencias.....	53

La cantaora, bailaora y cupletista Amalia Molina,<sup>1</sup> que permaneció en activo hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, fue una de las grandes estrellas españolas de los escenarios de variedades. Nacida en Sevilla, donde aprendió desde pequeña el cante y el baile flamenco y de la Escuela Bolera, se trasladó a Madrid en 1904 en busca de nuevos horizontes profesionales. Debutó en el Salón de Actualidades, en el que trabajó durante trece meses consecutivos y se convirtió en una de las primeras figuras del recién inaugurado género de varietés. Dan testimonio de ello autores como Álvaro Retana, quien afirma que «en 1905, las cuatro “estrellas” más refulgentes del género ínfimo eran Pastora Imperio, la Fornarina, Chelito y Amalia Molina, y en torno a ellas brillaban [...] otros “asteroides” de menor cuantía» (“Historia” 43).<sup>2</sup>

Ese primer triunfo en Madrid supuso el despegue definitivo de una brillante y dilatada carrera, que transcurrió por teatros y salones de toda España, y adquirió dimensión internacional, con prolongadas giras por Europa, el norte de África y, principalmente, por América. Una trayectoria así, que va mucho más allá de un simple éxito pasajero, no puede deberse al azar, máxime en un contexto en el que la juventud y la belleza estaban entre las cualidades más valoradas en las artistas. Nos proponemos, pues, desentrañar y analizar las claves que llevaron a Amalia Molina a alcanzar la gloria y a mantenerse durante años en lo más alto del escalafón. Ante la imposibilidad de abordar su medio siglo de trabajo sobre las tablas, nos centraremos en la que Álvaro Retana definió como edad antigua de las variedades, que coincide con la primera década del siglo XX (“Historia” 43).

## 1. Aprendizaje y formación artística

Amalia Molina nació en Sevilla el 28 de enero de 1885.<sup>3</sup> Aunque en su familia no existían artistas profesionales, se crio en un ambiente muy popular, en el que el flamenco y el folclore formaban parte de su día a día. Así lo reconocía la propia artista en una entrevista concedida en 1944 a Gil Gómez Bajuelo: «Mis ojillos vieron la *lu* primera en la casa más flamenca de *Seviya*, el Corral del Cristo, de la calle Pedro *Migué*» (4). Según su biógrafo, García Carraffa, a ese lugar lo hicieron «célebre las fiestas y los bailes que en él se celebraban los domingos y a los que concurría un admirable, supremo y delicioso mujerío» (15).

Allí comenzó Amalia un aprendizaje vivencial, inconsciente, en el que tuvo múltiples maestras, y entre ellas una muy especial:

---

<sup>1</sup> Recientemente ha visto la luz la biografía *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana* (Cruzado 2020), que realiza un seguimiento de la carrera artística de su protagonista a partir de un trabajo de investigación hemerográfica. A diferencia de la citada obra, este artículo no se queda en la crónica descriptiva, sino que va un paso más allá. Aborda con mayor profundidad el contexto y las influencias recibidas por Amalia Molina tras su llegada a Madrid para abrirse camino en el género de las variedades, y analiza el modo en que empezó a construir su repertorio y a crearse un estilo propio, al que permanecería fiel durante toda su vida.

<sup>2</sup> En 1912, Amalia Molina seguía ocupando un puesto destacado en los *rankings* de estrellas de variedades, como en el que recoge Colirón en la revista *Madrid Cómico*: «De cuantas “estrellas” de “varietés” pisan las tablas, merecen únicamente especial mención, según mi humilde modo de pensar, las señoritas La Goya, Amalia Molina, Pastora Imperio, Consuelo Bello (Fornarina) y la Argentina» (12).

<sup>3</sup> Así consta en la página 253 del folio 45/2 de la Sección 1.ª del Registro Civil de Sevilla, acta de nacimiento n.º 102.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

—¿Y cómo se despertó en usted esa afición?

—De ver *bailá* a las *mositas* del barrio, y sobre *too* de *vé bailá* a mi madre, que lo *hasía* *mu* divinamente. A los siete años ya bailaba yo las sevillanas solo de habérselas visto *bailá* a ella. (García Carraffa 17)

En los años de su infancia asistió con asiduidad a las fiestas que tenían lugar cada semana en los corrales sevillanos —en el del Cristo, en el de Enciso...—, así como en la época del carnaval o las Cruces de Mayo. A decir de García Carraffa, la niña «no solo bailaba ya primorosamente; cantaba también con excelente estilo las sevillanas corraleras y otras canciones andaluzas» (20). Además, siguiendo el ejemplo de su madre,<sup>4</sup> a los ocho años cantó por primera vez saetas al paso de las procesiones de Semana Santa (21).

Dadas las buenas dotes artísticas de la pequeña así como su gran afición, su familia le buscó un maestro con el que continuar su aprendizaje de un modo más formal: «en vista de lo *apañá* que yo era *pa too* lo flamenco, me fui a la academia de Joselito Castillo, el bailarín famoso, y a él me encomendé y él me enseñó a *bailá*» (Carretero Novillo 16). Continuó sus estudios con Ángel Pericet, gran maestro sevillano de la Escuela Bolera, que la hizo debutar en 1895 en el Teatro de la Alhambra de Madrid junto a una *troupe* infantil en la que también figuraba su sobrina Carmen Díaz Molina.<sup>5</sup> El repertorio de la compañía incluía sevillanas, manchegas, malagueñas, peteneras, el baile inglés y el olé andaluz, entre otras danzas. Las crónicas periodísticas destacan la labor de la pequeña Amalia, que hizo «primores» ejecutando el Vito (Fray-Cirilo, “Teatro” a 2) y «cantó con mucho estilo algunas coplas de malagueñas» (Fray-Cirilo, “Teatro” b 2). A su regreso a Sevilla, continuó su formación con otro gran referente de la Escuela Bolera, el maestro José Otero, que décadas más tarde aún la recordaba como una de sus alumnas más sobresalientes: «para bailar con arreglo a escuela, ninguna artista como esa pimienta, que *rabia* y *pica*, llamada Amalia Molina. En eso no le gana a ella nadie» (Muñoz San Román 6).

A ese aprendizaje vivencial y al estudio con diferentes maestros hay que sumar la experiencia profesional en distintos cafés cantantes de Sevilla, tales como el Suizo, el Novedades o el Salón Filarmónico-Oriente. En el primero de ellos, durante la temporada de primavera de 1898, formó parte de un cuadro de bailes españoles y franceses dirigido por el maestro Bermúdez, en el que coincidió con bailarinas como Magdalena Bermúdez, Carmen Álvarez, Julia Domínguez o Isabel Fernández.<sup>6</sup> En 1902 se integró en el cuadro de baile bolero del Café Concierto Novedades, junto a la Loleta, la Bermúdez, Eloísa Díaz y Carmen Díaz, bajo la dirección del maestro Enrique Sánchez. El elenco flamenco de ese local estaba formado por «La Macarrona, La Malena, La Sordilla, La Melliza, La Roteña, La Trini, Rita Ortega, Enriqueta la Macaca, La Junquera, El Tiznao, y el guitarrista El Ecijano» (Blas Vega 71), además de don Antonio Chacón, como figura principal. En 1903 fue contratada para formar

<sup>4</sup> Así lo refiere su biógrafo, a partir del testimonio de la propia artista. No obstante, esta ofrece algunos datos sobre su genealogía familiar que no concuerdan con los documentos oficiales, lo cual nos lleva a plantear la duda de si ese primer referente artístico se correspondía realmente con su madre (Teresa Jiménez, natural de Antella, Valencia) o con alguna de sus hermanas mayores, fruto del primer matrimonio de su padre, a las que Amalia nunca menciona.

<sup>5</sup> Completaban el elenco Pastora Sánchez, Manuel Martínez y Carmen Álvarez como primera bailarina (*El Liberal*, “Entre bastidores” a 4). El grupo pasó después al Teatro Príncipe Alfonso de Madrid y también actuó en otras ciudades, como Segovia, Palencia, Burgos o Logroño.

<sup>6</sup> Información contenida en el cartel del Café Suizo, del 15 de mayo de 1898. Archivo de prensa de Sevilla de José Luis Ortiz Nuevo.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

parte del cuadro bolero del Filarmónico, dirigido por el maestro Pericet. En este salón compartió cartel con Rita Ortega, Pepa de Oro, Antonio Ramírez, Juan Ríos y Juan Ganduya, Habichuela, entre otros artistas (Blas Vega 55). Es indudable que el contacto diario con esas grandes figuras del cante y del baile también hubo de dejar un poso importante en la joven Amalia. De hecho, cuando años más tarde le preguntó El Caballero Audaz «¿Cuál ha sido su maestro de canto flamenco?», ella no dudó en responder: «¡Chacón!... Es el que más me gusta. Yo lloro oyendo *cantá* a Chacón... Juan Brea también se traía lo suyo» (Carretero Novillo 17).

## 2. Del café cantante al salón de variedades

[...] llegó al café de Novedades una cupletista de las que entonces actuaban con éxito. Cantaba los tangos de *Venus Salón* y de *El género ínfimo*, y otros números. Bailaba poco, solo para defenderse. Sin embargo, iba contratada por 20 pesetas diarias.

Amalia concibió entonces el propósito de aprender aquel repertorio, puesto que se encontraba con sobradas facultades para ello.

A este fin, obtuvo del pianista del establecimiento, «Cieguecito Reyes», copias de la música y de la letra de los tangos, y para aprenderlos iba una hora antes al café y ensayaba con el pianista. Una vez impuesta en el nuevo género que se proponía cultivar [...], decidió venir a Madrid. (García Carraffa 27)

El acicate que impulsó a Amalia Molina, en 1904, a dejarlo todo y emprender una nueva vida en Madrid fue el conocimiento de ese nuevo género artístico, en boga en la capital desde los albores del siglo XX, que ofrecía mejores perspectivas económicas y profesionales que el flamenco y el bolero. En esos años ya se empezaba a sentir la decadencia de los cafés cantantes. A la mala fama que se asociaba a dichos locales –por su vinculación con la prostitución, las trifulcas y las gentes de mal vivir– había que sumar la campaña antiflamenquista emprendida por intelectuales y escritores, así como las reformas legislativas cada vez más restrictivas, que culminaron con la orden de cierre de los cafés cantantes madrileños, por orden gubernativa, en 1908. Ante esta situación, muchos flamencos –sobre todo, mujeres– encontraron en los salones y teatros de variedades un refugio y un nuevo ámbito en el que desarrollarse artísticamente.

Las varietés llegaron a nuestro país, desde Francia, a finales del siglo XIX y alcanzaron un desarrollo considerable en torno al año 1900. Como su propio nombre indica, dichos espectáculos incluían números de muy diverso tipo: canciones, bailes, atracciones circenses, ilusionismo, humor, acrobacias, etcétera. En ese contexto, adquirió especial protagonismo el cuplé.

Definido por la RAE como «canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo», el término aglutina una larga tradición de canción popular y teatro lírico español, que se remonta hasta la tonadilla escénica dieciochesca, pasando después por la zarzuela y el género chico, y que tomó carta de naturaleza en los escenarios de varietés como canción independiente, permeable a las influencias de otros estilos artísticos y musicales:

El género ínfimo<sup>7</sup> no es más que un hijo legítimo del género chico, la explotación comercial de sus facetas más espectaculares, tanto verbales (la procacidad tan cacareada) como vocales o

---

<sup>7</sup> En su época inicial, que coincide con la primera década del siglo XX, el de variedades también fue conocido como «género ínfimo», denominación tomada del título de la zarzuela homónima de los hermanos Álvarez Quintero, con música de Valverde y Barrera, estrenada en 1901 en el Teatro Apolo de Madrid: «[Los autores] pretendían burlarse de las nuevas costumbres del teatro lírico y de la moda invasora de los cabarés y los cafés-conciertos. De hecho, más que denunciar, la obra utilizaba ciertas prácticas “culturales” y basaba su éxito sobre

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

gestuales (la exhibición del cuerpo femenino). El naciente cuplé corresponde a la incipiente emancipación del componente vocal, al nacimiento de la canción como espectáculo en sí y las variedades obedecen al proceso estructurador (lo que se refiere a los públicos, los establecimientos, el aspecto comercial del fenómeno). (Salaün, *El cuplé* 36-37)

Una de las primeras cancionistas de importación que pisaron los escenarios españoles fue la alemana Augusta Bergès, que en 1893 interpretó en el Teatro Barbieri de Madrid la polca italiana «La pulga» y, mientras buscaba entre sus ropas el diminuto insecto, mostró a los espectadores buena parte de su anatomía. El director del Salón de Actualidades, Eduardo Montesinos, creó una versión española del tema, que fue estrenada por la cupletista Pilar Cohen, ataviada con un sugerente salto de cama. Otras artistas, como Julita Fons o la Bella Chelito, también se sumaron a esa moda de la sicalipsis,<sup>8</sup> que marcó la etapa inicial del género (Salaün, «El género ínfimo» 155-156).

El nacimiento de las variedades respondió a una necesidad de las clases populares urbanas, que demandaban nuevos espacios de socialización y un tipo de divertimento que no requiriese un elevado esfuerzo intelectual. Recién inaugurado el siglo XX, empezaron a surgir en Madrid salones especializados en ese nuevo tipo de espectáculos, como el Rouge, el Bleu o el Teatro Japonés, y la moda no tardó en extenderse a otras ciudades españolas. Ni que decir tiene que a ellos acudía un público eminentemente masculino, que disfrutaba de la función con una actitud a veces violenta, bulliciosa y grosera, que en más de una ocasión provocó la intervención de las fuerzas del orden.

Para ir construyendo sus números, las primeras cupletistas españolas, además de recurrir a la adaptación de canciones extranjeras, acudieron al vasto repertorio del género chico, que con el nuevo siglo también se había adherido a la corriente sicalíptica, e incluía canciones picantes, llenas de dobles sentidos, que a veces incluso ofrecían a las artistas una excusa perfecta para quitarse la ropa.

Por citar un ejemplo, la tiple María López Martínez hizo muy popular el «Tango del morrongo», de la zarzuela *Enseñanza Libre* (1901) –con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, y música de Gerónimo Giménez–, que se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid. La letra hablaba sobre un gatito que se estiraba y se encogía de gusto, cuando la artista lo acariciaba, posado sobre su falda. No obstante, a pesar de su aparente inocencia, la canción despertó las críticas de ciertos moralistas, como un redactor de *La Correspondencia Militar*, que señalaba «las dos grandes novedades que nos deja el 1901: *La Pulga* y el tango del *Morrongo*, que hace votar [*sic*] a muchos caballeros en sus butacas y debilita a no pocos adolescentes de una manera lamentable» (R. M. 1).

Posteriormente, autores de prestigio, en muchos casos procedentes del mundo del teatro, como los hermanos Álvarez Quintero, empezarán a poner su creatividad al servicio de las más famosas cupletistas, que buscarían diferenciarse, con la conformación de un repertorio exclusivo.

## 2.1. Cupletista y flamenca

Amalia Molina irrumpió en el panorama teatral madrileño en 1904. Criada en un contexto humilde, y huérfana de padre y madre desde los dieciséis años, buscaba en los salones de

---

la plástica (generosa) de las intérpretes femeninas (tiples y vicetiples) y sobre la canción en plena mutación (el cuplé)». (Salaün, «El género ínfimo» 147)

<sup>8</sup> Este término es definido por la RAE como «malicia sexual, picardía erótica».

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

variedades un futuro mejor, dado que su trabajo en los cafés cantantes de Sevilla apenas le daba para sobrevivir.<sup>9</sup> No se diferenciaba mucho, por tanto, de ese nutrido grupo de chicas jóvenes procedentes de las clases más populares,<sup>10</sup> muchas de ellas con escasa instrucción y formación artística, que veían en las tablas una buena manera de salir de la pobreza (Salaün, “Las mujeres” 67), si no fuese por sus excelentes dotes artísticas, que la llevaron a convertirse en una de las primeras figuras del género.

En sus inicios se sumó a la moda del cuplé e incluyó en su primer repertorio algunos de esos cantables extraídos de zarzuelas, que habían sido popularizados por tiples como Isabelita Bru con un alto grado de picardía y erotismo. Dos de sus números más emblemáticos de aquella época fueron el «Tango del morrongo», de la zarzuela *Enseñanza libre*, que incluso registró para la casa Odeón,<sup>11</sup> y el «Tango de los lunares», de *El género ínfimo*, con su popular estribillo: «yo tengo dos lunares / uno juntito a la boca / y el otro donde tú sabes».



Imagen 1. Amalia Molina en el «Tango de los lunares» (*El Teatro 7*).

<sup>9</sup> A su llegada a la capital, todo su patrimonio ascendía a siete pesetas, un «mantón blanco de Manila, una falda de seda con volante de color rosa y un sombrero cordobés blanco» (García Carraffa 28).

<sup>10</sup> De hecho, en las primeras décadas del siglo XX llegó a producirse una auténtica inflación de aspirantes a cupletistas, atraídas por la perspectiva del dinero fácil: «El “coupletismo” es una enfermedad grave que padecemos ya con carácter endémico. [...] tomamos café sin adoptar precauciones, que consideramos ociosas en un establecimiento servido por camareras, y de pronto una nos amarga la digestión revelándonos el secreto terrible: quiere ser cupletista, y así es preciso huir de las porteras, fámulas, camareras, modistillas y demás muchachas de buen palmito, a las cuales el espejo dice unas palabras misteriosas... Sin necesidad de que hablen los espejos, es cosa olvidada de puro sabida, que algunas artistas de “varietés” ganan a diario cantidades fabulosas» (Larios de Medrano 1).

<sup>11</sup> En 1910 se anuncian en *El Diario* de Ciudad de México varios discos dobles impresionados por Amalia Molina, que contienen los tientos gitanos «Mari Gloria», el tango «El morrongo», el «Tango del mantón», el cuplé «La Primavera», las canciones «Achaes» y «Azahares», «Granadinas» y «Marianas» (“Agencia” 22).

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Sin embargo, Amalia buscó diferenciarse, valiéndose para ello de los conocimientos y aptitudes artísticas que había cultivado desde su infancia, y llevó la canción al terreno flamenco, algo en lo que puede considerarse pionera. Desde su debut en el Salón de Actualidades, cosechaba cada noche «grandes ovaciones, especialmente en el célebre tango de los lunares, que repite infinidad de veces, así como el Morrongo, que no se ha cantado mejor en Madrid» (*El Día 2*). El «Tango del caracolillo» o el «Tango del café», de la revista *Certamen nacional*,<sup>12</sup> y el zapateado «El día que yo nací», del juguete cómico-lírico *Caramelo*<sup>13</sup>, también formaron parte de ese primer repertorio tomado del género chico. A partir de la letra creada por los Álvarez Quintero para los tientos de *El género ínfimo*:

El maestro Badía escribió para Amalia otro tango no menos popular:  
«Si porque canto y bailo flamenco  
dice la gente que me condeno  
será muy fácil que cuando muera  
no vaya al cielo.  
Llamaré a San Pedro,  
le enseñaré los lunares...  
¡me coge y me mete adentro!» (Retana, “La novela” 8).

Esta pieza, titulada «Los lunares de San Pedro», fue durante años uno de los números que más le solicitaba el público. En sus confesiones a García Carraffa, la artista cuenta cómo lo llevó a su terreno e hizo de él una auténtica creación:

Al cantar el estribillo «Llamaré a San Pedro», se le ocurrió hacer unos pasos de flamenco muy gitanos, en los que los rizos y las peinetas bailaban con la artista, y el público estalló en una ovación delirante.  
—Si viera usted qué divinamente me salió aquello —nos decía Amalia—. No ya mi voz; mi falda, mi mantonsillo, mi pelo, mis peinetas, todo lo que llevaba encima, llamaba al mismo tiempo a San Pedro. (33)

En su número del mes agosto de 1904 la revista *El Teatro*<sup>14</sup> dedicó un amplio reportaje fotográfico a «la coupletista de moda», en el que se la podía ver interpretando varios de sus números, entre ellos el famoso «Tango de los lunares», con un vestuario y unas poses que nada tienen de sicalíptico. El artículo destacaba sus excelentes cualidades y le auguraba un prometedor futuro:

Voz agradable, intuición artística, dicción correcta y una desenvoltura que para sí quisieran muchas tiples que alardean de cómicas; todo esto y algo más se reúne en Amalia Molina, una de las mejores coupletistas hoy, una buena tiple cómica algún día (5).

Consciente su gran potencial, la empresa del Salón de Actualidades le ofreció los medios para ir ampliando su repertorio, con canciones escritas por distintos maestros, que ella convirtió en creaciones personales. De esa época son «Achares» y «Mi serrano», ambas con letra de Eduardo Montesinos y música de Pedro Badía; «La pena pena», escrita por José Cánovas

<sup>12</sup> Obra de 1888, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, y música de Manuel Nieto.

<sup>13</sup> Obra estrenada en 1884, con libreto de Javier de Burgos, y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde.

<sup>14</sup> En las páginas de la revista *El Teatro* aparecen músicos, actores y actrices de prestigio, españoles y extranjeros, como Fernando Mendoza, María Guerrero, Elena Salvador, Gerónimo Giménez o Richard Wagner.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Vallejo, con partitura de Arturo Lapuerta; «Mi azotea», de Montesinos y Lapuerta; o «El columpio» y el tango coreado «El cocotero», con letra y música de Enrique García Álvarez (García Carraffa 33-34). Esta búsqueda de la diferenciación y de la exclusividad se convertiría en una constante a lo largo de su carrera:

Amalia cuida también mucho de mantener su personalidad artística. No canta ningún número que no sea creación suya y que no haya pasado por el tamiz de su hondo sentido artístico.

Además, exige a todos los autores una carta en la que hacen constar que mientras ella actúa en una población, no puede otra cancionista o bailarina cantar o bailar las mismas composiciones musicales en ninguno de los teatros de la localidad.

También goza de la exclusiva para impresionar sus creaciones en los gramófonos. (García Carraffa 92-93)

En aquellos años también estrenó la canción «El niño de las escobas», en la que imitaba a un popular tipo sevillano; el bailable cantado «La chiclanera», del maestro Segura; el pasacalle «Viva mi tierra», con letra de Montesinos; el pregón andaluz «Clavelitos»,<sup>15</sup> de José Juan Cadenas con música de Quinto Valverde; la canción «El hoyito», el cuplé «La sultana», el «Tango de la Esperanza» o unos «tientos gitanos titulados “la Molina”, cuya música muy original y muy delicada por cierto, débese al distinguido maestro don Luis López» (*El Popular*, “Espectáculos” 1).

Estas canciones y cuplés, interpretados por la artista de un modo tan personal, no tardaron en calar en el público, que los hizo suyos:

Quien más, quien menos, marcha por nuestras calles tarareando los saladísimos «couplets» que la simpática artista nos coloca todas las noches [...].

Y ahora no vendrían mal, entre estos párrafos, unas cuantas observaciones sobre la influencia que el «couplet» ejerce en el público. Claro está que para ello, partiríamos de la base de «según quien los cantase».

[...] Unos «couplets», aun muy ingeniosos y oportunos, cantados por una artista, ayuna de belleza, de arte y de picardía, mueren sin encontrar eco en la opinión.

[...] Así, pues, los «couplets» que la Amalia Molina nos sirve, han de convivir con nosotros, por mucho tiempo, porque yo creo que la gracia, la gentileza y la hermosura de la Amalia Molina, son de las que no se olvidan tan fácilmente. (*El Adelanto*, “¡Nos vamos!” 1)

Las crónicas de la época coinciden en destacar la gracia, el arte y el sentimiento con que dice sus canciones. No necesita recurrir a la picardía, el erotismo y los dobles sentidos para conquistar al público, «pues su trabajo es por sí solo sugestivo y arranca a los morenos haciéndose aplaudir todo cuanto quiere, sin emplear [...] frases ni ademanes propios de la moderna sicalipsis» (Fray-Cine 7, “Amalia” 2).

Su originalidad no se basaba únicamente en la elección de un repertorio nuevo y exclusivo, sino también en la manera de interpretarlo y presentarlo, con un marcado carácter andaluz y flamenco, que estaba presente en los giros de su voz, en los pasos de baile que intercalaba, en el vestuario y en la actitud, así como en la inspiración de los autores que escribían y componían para ella, muchos de los cuales eran de origen andaluz. Es el caso de Eduardo Montesinos o Gerónimo Giménez, ya mencionados, y también de Manuel Font de Anta, Gaspar Vivas o José Padilla, con los que también trabajó a lo largo de su carrera.

---

<sup>15</sup> Esta canción ya había sido cantada por Consuelo Vello Cano, la Fornarina.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

## 2.2. *El refinamiento del cante jondo*

Inés María Luna López destaca las influencias recíprocas que se produjeron entre el cuplé y el flamenco a principios del siglo XX:

Estos años constituyen una época muy negativa para el flamenco, que ha vivido un periodo de esplendor en los tiempos del café cantante. Muchos cantaores y cantaooras interpretan dicho género artístico y actúan en los espectáculos de variedades [...].

Como un camino alternativo, el flamenco encuentra un refugio en el cuplé. Sucede, además, que músicos, dramaturgos y letristas realizan, en su búsqueda de cultura nacional, una gran labor de conservación y divulgación de las canciones regionales. [...] De esta manera, el flamenco entra en los teatros para ser interpretado con la orquesta (40-41).

En esa etapa de evolución y efervescencia creativa, Amalia Molina puso su talento y versatilidad al servicio del nuevo género que se estaba gestando. Sin embargo, aunque alcanzó gran fama con las canciones o cuplés aflamencados, nunca dejó de lado el repertorio propiamente flamenco, que siguió siendo su seña de identidad.

En la prueba que le realizaron Eduardo Montesinos y Ramiro Cebrián –director artístico y empresario del Salón de Actualidades– antes de contratarla, interpretó varios cuplés, tangos y soleares acompañada al piano por el maestro Badía, con las partituras que le había proporcionado el cieguecito Reyes en el Café Novedades de Sevilla (García Carraffa 31). Como señala Inés Luna, «en los albores del siglo XX comienza la orquestación de los cantes flamencos» (45) y Amalia Molina mostró abiertamente su preferencia por este tipo de instrumentación: «A mí el flamenco me gusta cantarlo al piano... ¡Qué sé yo!... A la guitarra me huele a aguardiente y en orquesta a champagne» (Carretero Novillo 17). Da testimonio de ello su extensa discografía, en la que encontramos interesantes ejemplos de cantes por soleares, bulerías, fandangos de Huelva, malagueñas, fandangos de Lucena, sevillanas, tangos, saetas o pregones, con letras tradicionales y acompañamiento sinfónico.

Mas sus innovaciones no se limitaron a lo meramente musical. En un momento de profundo rechazo a la «imagen del “flamenquismo” que emanó de los ambientes que rodeaban locales y espectáculos jondos, calificados tanto por los intelectuales como por la sociedad civil como lugares de vida marginal, refugio de borrachos, prostitutas, arena de peleas y procacidad» (Cruces 254), Amalia consiguió elevar la categoría del género, haciendo de él un arte refinado, de buen gusto, capaz de satisfacer a los paladares más exigentes:

Y esas canciones eran expresadas por Amalia Molina [...] como nunca las habíamos oído. Despojado del flamenquismo ronco del tablado, que envuelve en una sombra de vicio el cuadro. Despojado de todo aquello que a la delicadeza más exigente ofender pudiera, el alma del pueblo ora transparentada a través de la ejecución admirable de una artista de corazón, de una genialísima artista, que ha sabido elevar, desde las mesas de los cafés cantantes a los escenarios en que las más depuradas exquisiteces se exhiben, el desgarrado, brioso, sentido, bellissimo cante flamenco. Milagro de diosa o de hechicera. (*El Cantábrico*, “Amalia” 1)

Para lograrlo se valió de su «bonita y timbrada voz» (Fray-Cine, “Por los cines” 2), de «un estilo que para sí quisieran tantas y tantos cantaores que se desgañitan por esos mundos de Dios» (*Las Provincias* 2), y de una elevada dosis de sentimiento y verdad. «No canta por salir del paso ni por cumplir un compromiso; cuando canta lo hace con el corazón» (*La Opinión* 2). Amalia teatralizó el cante flamenco y lo dijo con su cuerpo entero:

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Todo en ella es armónico, igual, es el prototipo del cante flamenco. Al mirarla se convence uno que esa mujer nació para cantar: cantan sus ojos malignos y gachones; cantan sus dedos ágiles, cubiertos de joyas; canta su pelo negro como la noche; y en las orejas, chiquitinas y blancas, los brillantes cegadores cantan triunfales, heridos por la luz, un himno al amor y a la belleza. (Cuevas 2)

En esos años deleitó a los públicos españoles y latinoamericanos<sup>16</sup> con sus tientos, tangos, soleares, granaínas, malagueñas, sevillanas, peteneras, marianas, farrucas y garrotines, que unas veces interpretó con orquesta y otras, a la manera tradicional. Una de sus más fieles acompañantes fue la guitarrista Adela Cubas, con quien trabajó en diversas ocasiones.<sup>17</sup> Merecen especial mención sus actuaciones en tierras levantinas durante el año 1908, en las que ambas demostraron gran compenetración artística.<sup>18</sup> Según distintos testimonios, uno de sus cantes más emblemáticos eran las malagueñas:

Amalia Molina, verdadera estrella en su género, acompañada con guitarra por la Cubas, [...] cantó unas malagueñas deliciosas, modelo de sentimiento y de buen gusto, que el selecto auditorio saboreó con deleite. Ante los insistentes aplausos la joven y bella sevillana cantó unos tientos que le valieron una nueva ovación. (*ABC*, “La fiesta” 14)

[...] en su trabajo tiene una gran especialidad que consiste en cantarse unas malagueñas de inimitable y exquisito gusto, y muy bien traídas, por cierto, que le valen justas y delirantes ovaciones. (*Carthago Moderna*, “La actualidad” b 8)

Las imprescindibles malagueñas que, a petición del público, canta siempre la citada artista, despertaron el entusiasmo del público. (*El Popular*, “Espectáculos” 2)

Su magistral interpretación de los cantes la hizo merecedora de apelativos como el de «reina del canto flamenco» (*El Imparcial*, “Correo” a 3) o «reina de las marianas, farrucas y garrotín gitano» (*Heraldo de Zamora* 2), aunque también fue denominada «reina del *couplet*» (*Eco Artístico* 9). Por su gran versatilidad, se movió como pez en el agua en la frontera entre ambos géneros, que en ocasiones quedó un poco difusa, como cuando en 1908 interpretó en el Salón Novedades de Alicante unos cuplés flamencos acompañada a la guitarra por el maestro Montoya.<sup>19</sup>

Amalia Molina [...] estuvo magistral, oyendo ovaciones delirantes del gentío inmenso que llenaba por completo el local, el cual se desbordaba de entusiasmo con los graciosísimos *couplets* flamencos de la mencionada *coupletista*. [...]

<sup>16</sup> Amalia Molina pasó todo el año 1909 y la primera mitad de 1910 de gira por Cuba y México.

<sup>17</sup> Durante su actuación en el Teatro Colón de Ciudad de México, en octubre de 1909, la acompañó el guitarrista José Aparicio (*El Diario*, “La metrópoli” 6); y en septiembre de 1910, se presentó en el Salón Novedades de Málaga junto al maestro Carlos Sánchez (*El Popular*, “Salón” 4).

<sup>18</sup> «La Molina y la Cuba [*sic*] se completan de tal modo artísticamente que sería un buen acuerdo de ambas ir siempre juntas» (*El Eco de Cartagena*, “Amalia” 2).

<sup>19</sup> Unos meses antes, en el Salón de Actualidades de Cartagena, también había cantado «varios *couplets* de los más escogidos de su extenso repertorio», acompañada a la sonanta por Adela Cubas, «con esa maestría especial que solo posee tan aventajada concertista, formando entre las dos una verdadera notabilidad difícil de imitar por su original mérito» (Película 2).

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Ramón Montoya, maestro de guitarra, hizo su debut acompañando a la Amalia Molina en sus *couplets*. Este señor hace verdaderos prodigios, lo cual le valió una nutrida salva de aplausos. (Robelín 3)

Su dominio de los dos estilos también le permitió intercalar en los cuplés estrofas de coplas flamencas, a veces de manera improvisada. Encontramos un ejemplo de ello en enero de 1908, durante su actuación en el Salón de Actualidades de Cartagena:

[...] aprovechando que se encontraba entre el público el simpático matador de toros Rafael González (a) Machaquito, se sintió inspirada y cantó la siguiente copla:

Para jardines Valencia  
la Habana para el tabaco,  
para toreros valientes  
ninguno como el «Machaco».

Al terminar el *couplet* donde intercaló la referida copla, le valió una entusiasta ovación por la oportunidad de la alusión. (*El Eco de Cartagena*, “Salón” 2)

Esa mezcla de géneros y estilos también quedó patente en números como el monólogo cómico-lírico-bailable *Caminito del cielo*, compuesto para ella por el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez, que le daba la oportunidad de lucirse cantando granaínas, marianas y tientos gitanos, además de mostrar sus buenas dotes para la actuación:

AMALIA MOLINA, ACTRIZ

Para completar el triunfo de la genial artista, faltábale presentarse bajo este nuevo aspecto, y el público, que no esperaba ciertamente tal conjunto de méritos en Amalia Molina, vióse anoche gratamente sorprendido, con motivo de la interpretación del monólogo *Caminito del cielo*.

La obrita es un pretexto para que la famosa cupletista cante algunos números de su aplaudido repertorio, y fue desempeñada con notable acierto. (*El Popular*, “Espectáculos” c 4)

### 2.3. Estrella coreográfica

Aunque hasta el momento nos hemos centrado en su faceta de cantaora y cupletista, no hay que olvidar que desde niña Amalia Molina había cultivado el arte de Terpsícore, algo que continuaría haciendo durante toda su vida. En sus números cantados solía incluir pasos de baile y también el toque de castañuelas, que dominaba como una auténtica maestra. Por ejemplo, durante su estancia en Cartagena, los tangos, soleares y cuplés «los canta con un gusto singular y los adorna con su correspondiente parte de baile, donde se aprecia que no solamente es la primera hoy en España como cupletista, sino que también es difícil que nadie la aventaje como bailarina» (Fray-Cine, “Amalia” 2).

Multitud de referencias tomadas de las hemerotecas coinciden en destacar, por encima de todas, su faceta coreográfica. Pocos días después de su debut en el Salón de Actualidades de Madrid, ya había quien señalaba que la Molina era «sin duda alguna de las mejores bailarinas de España» (*El Liberal*, “Entre bastidores” b 4). Lo demostraba en los escenarios de variedades, donde además de ofrecer actuaciones individuales, con acompañamiento de guitarra u otro tipo de instrumentación, también formó parte de cuadros flamencos junto a grandes figuras del género. Por ejemplo, en 1905, en el Salón Zorrilla de Madrid, «bailó unas sevillanas y un tango con toda la gracia que haya en Serva la vari [*sic*]» (*El País* 3), junto a un elenco formado por las bailaoras Nicolasa González y la Paloma, y los cantaores Juanito Ríos, Luisa la de los Tangos y su admirado Antonio Chacón, acompañados a la guitarra por Miguel Borrull.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Asimismo, fue contratada para actuar en fiestas organizadas por gentes de postín, deseosas de conocer el cante y el baile flamenco en su versión más auténtica, como la celebrada en 1907 en la Legación de México en Madrid:

[...] reunióse en el hermoso «hall» del hotel un cuadro completo del género formado por el famoso guitarrista Miguel Borrull, por el notable «cantaor» conocido por el «Mochuelo», las gentilísimas bailarinas hermanas Esmeraldas, y Amalia Molina, una de las «estrellas» del arte coreográfico andaluz.

[...] Sevillanas, tangos, peteneras, toda la gama de los géneros andaluz y flamenco, fue pasando ante los espectadores, sin que el cansancio rindiera los gentiles cuerpecitos de Amalia Molina y de las Esmeraldas (Monte-Cristo 2).

Por su formación clásica, junto a los maestros Pericet y Otero, la macarena rayaba a gran altura en las danzas de la Escuela Bolera, que en aquel tiempo aún compartían protagonismo con el baile flamenco en los escenarios. Con ese repertorio causó auténtica sensación en el Teatro Alcázar de México, donde cosechó excelentes críticas:

Si Amalia Molina se nos ha revelado como una coupletista de gran talento, y como una cantadora de flamenco que no tiene rival, más notable aún se nos ha revelado como bailarina, pues en el «baile inglés» no tiene igual; bailando boleros y malagueñas, ha alcanzado verdaderas y merecidas ovaciones, al grado de que la Molina es considerada hoy como superior bailando que cantando. (*El Imparcial*, “Correo” b 3)

Pero bailando hay que desengañarse, que donde está Amalia Molina, todo se nubla, todo se convierte en nada.

La bella sevillana ha causado una revolución en el Alcázar, con sus bailes, pues entusiasmo tanta ligereza, tanto arte, tanta preciosidad en ademanes y figuras. Sus danzas nos parecen nuevas, y es que las [*sic*] imprime un sello especial que las hace seductoras. ¡Hay que ir a ver bailar a la encantadora Amalia Molina! (*El Diario*, “Correo” 6)

Ese afán de la artista por hacer del flamenco y el cuplé un espectáculo culto y refinado también se reflejaba en su concepción de la danza: «Su baile, no es el desgarrado de otras artistas, no es el flamenco exageradamente achulapado de otras, no; Amalia Molina, baila con elegante finura y artísticos movimientos que agradan sumamente a sus muchos admiradores» (*Carthago Moderna*, “La actualidad” a 9). Años más tarde, sería precisamente esa faceta coreográfica la que le abriría las puertas de los teatros europeos y la consagraría como estrella internacional, tras su triunfo al frente del *ballet* de la ópera *Goyescas* de Granados, que se estrenó en la Gran Ópera de París en diciembre de 1919.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>



Imagen 2. Amalia Molina en una pose de baile. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

#### 2.4. El género de los cantos y bailes regionales

Las grandes inquietudes artísticas de la polifacética sevillana también la hicieron interesarse por los cantos y los bailes populares de las distintas regiones españolas, que poco a poco fue incorporando en su repertorio, y que terminaron convirtiéndose en un nuevo género, del que Amalia Molina puede considerarse creadora. En la primera década del siglo XX ya se ve el germen de esa especialidad, que en años posteriores alcanzó un gran desarrollo.

La primera referencia la encontramos en 1908, durante su actuación en el Palacio de la Ilusión de Salamanca, donde la artista, para agradecer al público su buena acogida, decidió obsequiarlo con «algunos cantos de esta tierra, que han sido dirigidos, en los ensayos, por el señor Bernal», y lo hizo ataviada con «un soberbio traje de charra» adquirido para la ocasión en la misma ciudad (*El Adelanto*, “Palacio” 2). En 1910, en el Teatro Pradera de Valladolid, «cantó, vestida con típicos trajes de charra, asturiana y andaluza, bellas canciones de los respectivos países» (*ABC*, “Notas” 10); y poco después interpretó, en el Salón Pradera de Santander, «unas preciosas canciones asturianas, a las que sabe dar todo el intenso sentimiento, el inconfundible matiz, que requieren tan deleitosas baladas norteñas» (*El Cantábrico*, “Salón” 2).

En los años siguientes, aprovechando sus continuas giras por toda la geografía española, desarrolló un arduo trabajo de investigación en los pueblos, fiestas y romerías. Fue a buscar a los maestros más destacados de cada lugar, para estudiar *in situ* las canciones y las danzas populares, que luego interpretó en los escenarios convertidas en auténticas creaciones, pero sin perder su autenticidad: «Estudio las costumbres de cada pueblo y tomo de ellas lo más sano para llevarlo a la escena con el mejor arte posible», confesaba la artista (*Diario de Burgos*, “Salón” 2).

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

Dentro de este nuevo género, inspirándose en el folclore regional, distintos compositores también fueron creando números exclusivos para ella, como las «Canciones asturianas» de Baldomero Fernández, los temas montañeses «Cantos de la tierra» y «Peñas arriba» del maestro Pedro Vilches, «A Vizcaya» de Arocena y Alberdi, el cuplé «Ecos de Cantabria», la canción gallega «*O gaiteriño*» o la jota «Del vergel valenciano».

Asimismo, durante sus giras de los años 20 y 30 por América latina siguió ampliando el repertorio con la introducción de temas originarios de aquellas latitudes. Por mencionar solo algunos ejemplos, podemos citar el punto guajiro «Mi Cuba querida» y la canción criolla «Son oriental», ambas del cubano Eliseo Grenet; «El sombrero mexicano» y «La chiapaneca», del mexicano Juan Arozamena; o «El Tortillero» y «El rotito», del compositor chileno Osmán Pérez Freire.<sup>20</sup>

Puede afirmarse, por tanto, que Amalia Molina fue precursora de artistas como Antonia Mercé, la Argentina, que años más tarde también buscó inspiración en el folclore regional español, latinoamericano e incluso filipino para la creación de muchos de sus solos de danza, con música sinfónica compuesta para ella por autores como Turina, Valverde, Esplá o Pittaluga:

Al sobrevenir la decadencia del *cuplé* [...] se consolidó la soberanía de la canción española. [...] El *charlestón* no consiguió anular el interés de las jotas bravías de Aragón, de las serenatas de Valencia, del cante *jondo* de Andalucía, de las ternuras de Galicia, de la poesía que palpita cuanto brota de ambas Castillas [...].

Estas melodías populares, estilizadas, son las que en la actualidad sufren una nueva revisión y depuración, y sirven de temas a ilustres compositores para sus producciones, que aplaudimos en los grandes conciertos. Los cantos regionales conquistan mayor espacio estético, se hacen interpretar por las orquestas sinfónicas; pero el triunfo, entre los elementos culturales de hoy, se lo deben a las tonadilleras de ayer o a las que, como Amalia Molina [...], permanecen hoy fieles a la orientación españolísima. (Retana, “La estilización” 78)

## 2.5. Escenografía de las variedades

Además de todas las innovaciones y aportaciones mencionadas en lo que se refiere a la conformación de su repertorio, desde el inicio de su trayectoria como artista de variedades, Amalia Molina demostró una gran visión escénica. Si en 1904 llegaba a Madrid prácticamente con lo puesto, sus éxitos pronto le permitieron alcanzar una buena posición económica, y no dudó en invertir parte de las ganancias en la adquisición de vestuario y otros elementos escenográficos para presentar dignamente su arte. En 1908 ya llamaba la atención por la riqueza y variedad de su indumentaria:

La presentación de tan notable artista es la más lujosa que aquí hemos visto, puesto que sus trajes son de una riqueza extraordinaria y están confeccionados con un gusto exquisito, y creemos que ha de tener numeroso vestuario pues en las tres noches que viene actuando en tan favorecido salón, nos ha presentado tres completamente distintos, acompañados de una gran colección de mantones de Manila y capotes de paseo, siendo también la artista que mejor alhajada se presenta... (Fray-Cine, “Amalia” 2)

Su ajuar artístico se fue incrementando paulatinamente, al mismo ritmo que su selección de canciones y bailes, pues cada número contaba con vestuario, joyas y complementos específicos, adecuados a la temática o al personaje que interpretaba. Entre 1908 y 1910 estrenó un «traje de

<sup>20</sup> Amalia Molina impresionó algunas de estas canciones en Nueva York para la casa Columbia.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

luces, un hermosísimo traje con taleguilla inclusive» (*El Popular*, “Espectáculos” a 4), un «clásico traje andaluz, de bota de cuero y calañés» (*El Popular*, “Espectáculos” b 4), «un lujosísimo traje confeccionado exprofeso [*sic*] en París» (*La Patria* 3); y sorprendió al público del Salón Pradera de Santander al presentarse «sobre unos zapatos Luis XV, dorados, de regio tacón», ataviada con «un traje de oro y sedas» (*El Cantábrico*, “Salón” 2). Mas sin duda una de las piezas más significativas de su vestimenta era su exquisita colección de mantones de Manila, que también fue creciendo con los años:

De todos los elementos que hacen atractivo y bello el arte delicado y sobrio de esa bailarina flamenca [...] uno de los primeros, más que su cuerpo esbelto y grácil, más que su voz infantil, quebrada a ratos, más que su tipo puro y castizo, y que sus ojos y su pelo negros como el ala del cuervo, más que la mayor parte de sus cantos y bailes, y tanto por lo menos como lo mejor de ellos, incluso que las divinas soleares gitanas que entona a veces lánguidas y melancólicas, extrañamente bellas, son sus mantones de Manila, de dibujos pomposos, colores brillantes y largos flecos.

Los mantones de Amalia Molina, ricos, variados, espléndidos, son un gran elemento estético. (*El Noroeste*, “Comentarios” 1)

La sevillana cuidaba al máximo todos los detalles. Los números inspirados en el folclore popular siempre trataba de llevarlos a escena con la mayor fidelidad al modelo original. Cuando viajaba a los pueblos y romerías para aprender los cantos y bailes regionales, aprovechaba para visitar museos o incluso acudía a familias de la zona en busca de los trajes más adecuados, y bien los adquiría *in situ*, bien encargaba su reproducción a una modista de confianza.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> En la segunda mitad de los años 20, se puso en manos de modistos como Thiele o Retana, que crearon para ella un vestuario más moderno y sofisticado: «Amalia Molina se declara “cupletista de vanguardia”, para arrancar al casticismo su propia médula. Antes vestía cada canción con el traje adecuado, que copiaba del Museo; ahora ha modernizado su arte y se declara “andaluza de vanguardia” y “usa trajes a capricho de orientación superrealista”. [...] Lo que yo presento ahora –concluye– es creado para mí y con arreglo a mis indicaciones» (*La Libertad* 1).

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades»,  
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>



Imagen 3. Amalia Molina luciendo una de sus ricas *toilettes*.  
Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Otro elemento fundamental de su puesta en escena eran los telones forillo que mostraban lugares emblemáticos de la geografía española y que servían para crear la ambientación adecuada. Contaba con uno específico para cada número, algo en lo que también puede considerarse pionera. La primera referencia periodística que encontramos sobre ellos es de 1911 y da cuenta del estreno en el Teatro Liceo de Salamanca de «una decoración que representa la perspectiva de la plaza desde el arco de San Martín» (*El Adelanto*, “Teatro” 3). Era obra del prestigioso pintor Luis Muriel, que fue su escenógrafo de cabecera hasta su fallecimiento, en 1919.<sup>22</sup> En 1916 había acumulado ya un total de cuarenta y cinco:

Todos sirven de fondo a una riquísima y suntuosa decoración de puro estilo árabe, adornada con hermosos cortinajes de damasco de seda y alfombras que imitan el mosaico árabe.

El telón de boca es serio y figura dos cortinones que se descorren. En el centro aparece el escudo de España.

Cuando Amalia termina un número, no se baja el telón, sino que se apaga la luz mientras los maquinistas realizan la mutación.

Entre tanto, la orquesta preludia la canción que luego ha de salir a cantar.

Puede asegurarse que en el género de variedades no hay nadie que se presente con tanto lujo y conciencia artística en trajes y decorado. (García Carraffa 97-98)

<sup>22</sup> Después trabajó con pintores de la categoría de Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

El lujo, elegancia y exquisitez que caracterizaban su vestuario y su puesta en escena se convirtieron en uno de sus signos distintivos, y ejercían sobre el público un poder de atracción casi tan fuerte como el de su arte:

La aparición de esta mujercita delgada produce asombro. Es una aparición luminosa. Su traje refulge al sentir la caricia de la luz. Sus dedos, sus orejas, su garganta, sus muñecas aparecen aherrojados por hermosas joyas de cambiantes deliciosos...

—¡Qué bien se presenta!...

Esto dicen todas las bocas y efectivamente es verdad. Se presenta muy bien. (Luengo y Conde 1)

Ese refinamiento, tanto de los cuplés y los bailes como del envoltorio en que los ofrecía, resultó esencial para cambiar la concepción que muchos tenían del género de variedades, y atraer a los teatros a una audiencia más amplia y plural, a «ese público que gusta de los espectáculos cultos y que sabe apreciar el verdadero arte» (*Las Provincias* 2). Por tanto, podemos afirmar que Amalia Molina se adelantó a Aurora Jauffret, a quien Álvaro Retana considera «dignificadora de las variedades» porque, tras su debut en el Trianón Palace en junio de 1911, «acabó de barrer, con su arte depurado y sus iniciativas inteligentes, cuanto de feo y ordinario quedaba en el género ínfimo» («Historia» 44).<sup>23</sup>

Antes de la aparición de La Goya, la Molina ya era «una de las pocas artistas del género que cultivan un repertorio perfectamente moral y de buen gusto» (*El Adelanto*, “Amalia” 2), «la artista predilecta del público fino, [...] por su trabajo cultísimo y delicado, la artista de las señoras... y esto sí que es conseguir en ese género llamado de Varietés» (*Las Provincias* 2). De hecho, nada sucedió por casualidad, pues en 1908, en una entrevista concedida durante su actuación en La Coruña, la propia artista reconocía su voluntad de captar a la audiencia femenina:

Amalia Molina préciase de gustar a las damas. Yo creo que gusta más a los hombres. Pero ella lo acaba de explicar.

—Los espectáculos para hombres han decaído. Hay que buscar a las señoras. (*El Noroeste*, “Amalia” 1)

### 3. Las claves de su éxito

En esos pocos años de su carrera que hemos tomado como referencia, y que se corresponden con sus inicios en el género de variedades, se distinguen ya claramente las que serían las líneas fundamentales de su propuesta artística, que siguió desarrollando durante toda su vida. Por su versatilidad, y por la variedad de estilos que cultivó, Amalia Molina es una artista difícil de clasificar en un género concreto. Era cupletista, pero no siguió la línea sicalíptica imperante en los albores del siglo XX, sino que desarrolló un nuevo tipo de canción andaluza en la que primaban la gracia y el sentimiento. Era cantaora y bailaora, mas se alejó del estereotipo del denostado flamenquismo, y emprendió una labor de refinamiento y dignificación del arte jondo como espectáculo teatral. Inició, además, una tarea de recuperación de los cantos y bailes del

---

<sup>23</sup> «A “La Goya” fue a la primera que se le ocurrió ataviarse para cada canción con la indumentaria adecuada y lanzó el primer repertorio para familias, que le había de conquistar las simpatías de los hogares. Fue la primera cupletista para personas decentes, y su recato personal, la meditación de su trabajo y sus constantes anhelos de superación estimularon a sus compañeras demostrando al mundo que el arte frívolo podía ser compatible con otras modalidades escénicas consideradas como de mayor categoría» (Retana, “El arte” 15).

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

folclore regional español para llevarlos a escena sin menoscabo de su autenticidad. A todo ello hay que sumar las distintas combinaciones y mezclas posibles, como los cuplés con acompañamiento de guitarra, la orquestación del canto flamenco o las canciones de autor inspiradas en los aires andaluces y de otras regiones españolas e incluso latinoamericanas. Ante la necesidad de hallar un término que englobe todas las manifestaciones de su arte, en 1910 hay quien la definía como «cantatriz andaluza» (*ABC*, “Notas” 11) o, de modo más global, «cantatriz española»:

Puede decirse que es artista única en su género. No la cupletista de café *concert*; no la cantaora de tablado. Es lo más puramente artístico de ello, y algo más, que solo es ella. Cantatriz española es la denominación que para su arte se ha empleado más, y no encontraríamos otra más adecuada. Toda el alma española derramada en las canciones típicas, en las canciones que son sangre y savia de la raza, está expresada por la bella artista, que ha sabido asimilarla y exteriorizarla con toda la suya, delicada y genial. (*El Cantábrico*, “Amalia” 2)

Independientemente del nombre que se le quiera atribuir, distintas fuentes coinciden en designar a Amalia Molina como la «creadora de un género personal e inimitable» (*La Correspondencia de España* 5), como «la perla de las artistas de su género, en el que difícilmente habrá otra que sea tan completa, tan graciosa y tan artista» (*El Cantábrico*, “Teatros” 2):

—¿Por qué triunfa siempre Amalia Molina? [...]

—Porque es artista.

Hubo un tiempo en que para dedicarse al género de variedades creyeron muchos que solo se necesitaba ser bella..., tener buen tipo..., alguien que las patrocinase, y desfilaron por los escenarios multitud de jóvenes a buscar aplausos y dinero.

Pero la realidad en el arte, como en todas las cosas, se impone, y esas figuras que pretendieron encumbrarse tan solo por su físico, se acabaron pronto, más pronto de lo que ellas quisieran.

Por eso la figura grácil de Amalia Molina, fina de cuerpo, se agranda en escena como los genios, hasta el punto de que el espectador no puede caer en la cuenta de su menudita personilla, que se va agigantando por los sublimes resortes del arte. (*Diario de Burgos*, “Amalia” 2)

Si desde el principio dio buena muestra de sus muchas capacidades artísticas, también dejó entrever una personalidad bien definida, a la que siempre se mantendría fiel. Era una artista creadora, sumamente original, con sello propio, lo cual sin duda constituyó una de las claves fundamentales de su éxito. La propia Amalia era consciente de ello, pues, al ser preguntada por el secreto o fórmula de su arte, no dudó en responder que «para triunfar es necesario crear» (Duncan 9).

## Referencias

*ABC*. “La fiesta del martes en nuestra casa.” 289 (26 Oct. 1905): 13-14. Web 30 Oct. 2020.

*ABC*. “Notas teatrales.” 1.977 (7 Nov. 1910): 11. Web 30 Oct. 2020.

*ABC*. “Notas teatrales.” 2.010 (10 Dic. 1910): 10. Web 30 Oct. 2020.

Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco, 1987.

*Carthago Moderna*. “La actualidad en los cines.” 15 (12 Ene. 1908): 8-9. Web 30 Oct. 2020.

*Carthago Moderna*. “La actualidad en los cines.” 16 (19 Ene. 1908): 8-9. Web 30 Oct. 2020.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

- Carretero Novillo, José María [El Caballero Audaz]. “La artista de la Macarena.” *Nuevo Mundo* 1.211 (23 Mar. 1917): 16-17. Web 31 Oct. 2020.
- Cavia Naya, Victoria. “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927).” *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 25-26 (Oct.-Dic. 2013): 51-73. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58948> Web 20 Oct. 2020.
- Colirón. “Información teatral.” *Madrid Cómico* 142 (17 Nov. 1912): 12. Web 31 Oct. 2020.
- Cruces Roldán, Cristina. “El flamenco.” *Expresiones culturales andaluzas*. Coordinado por Isidoro Moreno y Juan Agudo. Sevilla: Aconcagua Libros, 2012. 219-281. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4096948> Web 30 Oct. 2020.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana*. Sevilla: Benilde, 2020.
- Cuevas, E. “Amalia Molina.” *El Cantábrico* 5.651 (10 Dic. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Diario de Burgos*. “Salón Parisiana.” 7.563 (3 Feb. 1916): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Diario de Burgos*. “Amalia Molina.” 7.565 (5 Feb. 1916): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Duncan, Edith. “Un rato de charla con la triunfadora artista Amalia Molina.” *Diario de la Marina* 200 (20 Jul. 1927): 8-12. Web 30 Oct. 2020.
- Eco Artístico*. “Valladolid.” 38 (25 Nov. 1910): 9. Web 30 Oct. 2020.
- El Adelanto*. “¡Nos vamos a divertir!” 7.496 (24 Nov. 1908): 1. Web 30 Oct. 2020.
- El Adelanto*. “Palacio de la Ilusión.” 7.500 (28 Nov. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Adelanto*. “Amalia Molina.” 8.142 (5 Ene. 1911): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Adelanto*. “Teatro del Liceo.” 8.148 (12 Ene. 1911): 3. Web 30 Oct. 2020.
- El Cantábrico*. “Amalia Molina.” 5.645 (4 Dic. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Cantábrico*. “Amalia Molina.” 5.649 (8 Dic. 1910): 1. Web 30 Oct. 2020.
- El Cantábrico*. “Salón Pradera.” 5.661 (20 Dic. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Cantábrico*. “Teatros y salones.” 5.671 (31 Dic. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Día*. “Espectáculos.” 8.328 (1 Jun. 1904): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Diario*. “Correo de teatros.” 1.022 (16 Ago. 1909): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Diario*. “La metrópoli se divierte.” 1.093 (25 Oct. 1909): 6. Web 30 Oct. 2020.
- El Diario*. “[anuncio] Agencia de Fonógrafos.” (16 Sep. 1910): 22. Web 30 Oct. 2020.
- El Eco de Cartagena*. “Salón de Actualidades.” 13.840 (11 Ene. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Eco de Cartagena*. “Amalia Molina.” 13.858 (3 Feb. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Imparcial*. “Correo de teatros.” 4.687 (19 Jul. 1909): 3. Web 30 Oct. 2020.
- El Imparcial*. “Correo de teatros.” 4.714 (15 Ago. 1909): 3. Web 30 Oct. 2020.
- El Liberal*. “Entre bastidores.” 6.533 (6 Mar. 1895): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Liberal*. “Entre bastidores.” 8.987 (23 May. 1904): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Noroeste*. “Amalia Molina.” 4.821 (10 Dic. 1908): 1. Web 30 Oct. 2020.
- El Noroeste*. “Comentarios.” 4.824 (13 Dic. 1908): 1. Web 30 Oct. 2020.
- El País*. “De teatros.” 6.701 (10 Dic. 1905): 3. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Espectáculos públicos.” 1.739 (18 Ago. 1908): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Espectáculos públicos.” 1.745 (24 Ago. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Espectáculos públicos.” 1.750 (29 Ago. 1908): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Salón Novedades.” 2.485 (4 Sep. 1910): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Espectáculos públicos.” 1.766 (14 Sep. 1908): 1. Web 30 Oct. 2020.
- El Popular*. “Espectáculos públicos.” 1.772 (20 Sep. 1908): 4. Web 30 Oct. 2020.
- El Teatro*. “Amalia Molina.” 47 (Ago. 1904): 5-8.
- Fray-Cine. “Amalia Molina.” *El Eco de Cartagena* 13.836 (7 Ene. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.

Ángeles Cruzado Rodríguez, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.04>

- Fray-Cine. “Por los cines.” *El Eco de Cartagena* 13.851 (25 Ene. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Fray-Cirilo. “Teatro.” *La Rioja* 1.934 (7 Jun. 1895): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Fray-Cirilo. “Teatro.” *La Rioja* 1.935 (8 Jun. 1895): 2. Web 30 Oct. 2020.
- García Carraffa, Arturo. *Cancionistas y bailarinas españolas. Amalia Molina*. Madrid: Sáez Hermanos y Compañía, 1916.
- Gómez Bajuelo, Gil. “La vida y el arte de la gran ‘estrella’ sevillana Amalia Molina.” *ABC de Sevilla* 12.762 (7 Jul. 1944): 4. Web 31 Oct. 2020.
- Heraldo de Zamora*. “Noticias generales.” 4.103 (7 Ene. 1911): 2. Web 30 Oct. 2020.
- La Correspondencia de España*. “Los teatros.” 19.176 (13 Ago. 1910): 5. Web 30 Oct. 2020.
- La Libertad*. “Pandereta.” 2.927 (6 Ago. 1929): 1. Web 30 Oct. 2020.
- La Opinión*. “Teatros y artistas.” 1.880 (9 Jul. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- La Patria*. “Espectáculos.” 9.641 (16 Abr. 1910): 3. Web 30 Oct. 2020.
- Larios de Medrano, J. “Se ‘hacen’ cupletistas a 64 pesetas...” *El Liberal* 13.647 (27 Mar. 1917): 1-2. Web 31 Oct. 2020.
- Las Provincias*. “La Exposición Nacional de Valencia.” 16.077 (24 Sep. 1910): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Luengo y Conde, Jesús. “Amalia Molina.” *El Progreso* 100 (13 Dic. 1908): 1-2. Web 30 Oct. 2020.
- Luna López, Inés María. *La soledad como categoría estética: Correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española*. Tesis doctoral Universidad de Sevilla, 2017. <https://idus.us.es/handle/11441/70886> Web 20 Oct. 2020.
- Monte-Cristo. “En la Legación de Méjico.” *El Imparcial* 14.360 (13 Mar. 1907): 2. Web 30 Oct. 2020.
- Muñoz San Román, José. “Los ‘Cuadros flamencos’ y el veterano maestro Otero.” *ABC de Sevilla* 8.474 (22 Feb. 1930): 5-6. Web 31 Oct. 2020.
- Película. “Por los cines.” *El Eco de Cartagena* 13.855 (30 Ene. 1908): 2. Web 30 Oct. 2020.
- R. M. “La copla de hoy.” *La Correspondencia Militar* 7.290 (24 Dic. 1901): 1. Web 31 Oct. 2020.
- Retana, Álvaro [Carlos Fortuny]. “La novela de una sevillana.” *El Heraldo de Madrid* 13.572 (29 Jul. 1929): 8-9. Web 31 Oct. 2020.
- Retana, Álvaro [Carlos Fortuny]. “La estilización de los cantos regionales.” *Blanco y Negro* 2.086 (10 May. 1931): 73-78. Web 31 Oct. 2020.
- Retana, Álvaro [Carlos Fortuny]. “Historia de las ‘varietés’.” *Estampa* 235 (9 Jul. 1932): 43-44. Web 31 Oct. 2020.
- Retana, Álvaro [Carlos Fortuny]. “El arte frívolo en España.” *Ahora* 1.533 (24 Nov. 1935): 15-18. Web 31 Oct. 2020.
- Robelín, *Heraldo de Alicante*. “Salón Novedades.” 973 (9 Jun. 1908): 3. Web 30 Oct. 2020.
- Salaün, Serge. “El género ínfimo: mini-culture des masses.” *Bulletin Hispanique*, n.º 90.1, 1989, pp. 147-167. [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1989\\_num\\_91\\_1\\_4667](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1989_num_91_1_4667) Web 20 Oct. 2020.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Salaün, Serge. “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo.” *Dossiers féministes*, n.º 10, 2007, pp. 63-83. <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102540>. Web 20 Oct. 2020.
- Salaün, Serge y Claire-Nicole Robin. “Artes y espectáculos: tradición y renovación.” *1900 en España*. Edición de Serge Salaün y Carlos Serrano. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

## **EL PERIPLO AMERICANO DE *ANTONIO* (1937-1949), ETAPA DETERMINANTE PARA EL DESARROLLO DE UN ARTISTA INTEGRAL**

Isabel María Pérez Cruz  
*Universidad de Cádiz-Aula de Danza*  
Emilio Martí Pérez  
*Conservatorio Profesional de Danza «Maribel Gallardo» (Cádiz)*

Fecha de recepción: 18/02/2021  
Fecha de aceptación: 27/05/2021

### **Resumen**

La etapa americana de Antonio Ruiz Soler (1937-1949), *Antonio*, constituye el momento de eclosión de su creatividad y permanente evolución en un entorno caracterizado por la diversidad artística y la capacidad de absorción de diferentes corrientes y tendencias.

Durante doce años, *Antonio* realiza su actividad en el corazón de Nueva York, en Hollywood y en Chicago, y ello propiciará tanto relaciones artísticas como la inmersión en el ambiente musical, coréutico —y más tarde cinematográfico— en el que la «Gran Manzana» aglutina figuras autóctonas americanas, así como artistas llegados a través de la emigración e incluso el exilio. Esta amalgama marcará a toda una generación, abriendo la absorción e integración de elementos cuyo asentamiento y posterior desarrollo tendrá lugar de vuelta a tierras españolas.

En esta etapa se ha podido constatar la configuración de un repertorio coréutico cuya consolidación llegará con la creación y mantenimiento de su propia compañía de danza (1953-1978).

**Palabras clave:** Danza española escénica, baile clásico español, baile bolero, folclore, baile flamenco, Antonio Ruiz Soler, *Antonio*.

### **THE AMERICAN JOURNEY OF *ANTONIO* (1937-1949). DECISIVE STAGE FOR THE DEVELOPMENT OF AN INTEGRAL ARTIST**

### **Abstract**

The American stage of Antonio Ruiz Soler (1937-1949), *Antonio*, constitutes, without a doubt, the moment of the birth of his creativity and of permanent evolution in an environment characterized by artistic diversity and the capacity of absorption of different currents and trends.

For twelve years, *Antonio* carries out his activity in the heart of New York, in Hollywood, as well as in Chicago, and this will encourage both artistic relations and



Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

immersion in the musical, choreutical, and later cinematographic environment in which the «Big Apple». It brings together Native American figures, as well as artists who came through emigration and even exile. This amalgam will mark a whole generation, opening the absorption and integration of elements whose settlement and subsequent development will take place back to Spanish lands.

At this stage it has been possible to confirm the configuration of a choreutic repertoire whose consolidation will come with the creation and maintenance of his own dance company (1953-1978).

**Keywords:** Performing Spanish Dance, Classical Spanish dance, Bolero dance, Folklore, Flamenco dance, Antonio Ruiz Soler, *Antonio*.

## Sumario

1. Introducción, objetivos y metodología.....	57
2. Breve aproximación biográfica a una larga carrera profesional.....	58
2.1. Antecedentes: Los Chavalillos Sevillanos (1928-1937).....	59
2.2. El periplo americano (1937-1949).....	61
2.2.1. De nuevo Hollywood (1941).....	66
3. Análisis del repertorio.....	70
3.1. Repertorio creado (ANEXO III).....	70
3.2. Repertorio superviviente.....	72
3.3. Repertorio «embrión» para posteriores ampliaciones.....	72
3.4. Análisis del aspecto musical.....	72
4. Los espacios escénicos.....	75
5. Conclusiones.....	77
6. Nuevas líneas de investigación.....	79
Agradecimientos.....	80
Referencias.....	81
ANEXO I. Revisión bibliográfica: publicaciones sobre Antonio Ruiz Soler, <i>Antonio</i> .....	82
ANEXO II. Espacios escénicos durante el periplo americano (1937-1949).....	83
ANEXO III. Repertorio creado durante el periplo americano.....	86
ANEXO IV. Obras que incluyen la cuestión racial «gitano».....	89

## 1. Introducción, objetivos y metodología

La figura de Antonio Ruiz Soler, conocido artísticamente como Antonio, *El Bailarín*, o simplemente *Antonio*, es fundamental para entender la historia de la danza española durante los dos últimos tercios del siglo XX. Está considerado el bailarín de España más completo, virtuoso, expresivo, versátil y de mayor proyección internacional de entre los años cuarenta y setenta del pasado siglo. Como indicara Antonio Fernández-Cid, coincidiendo con la mayoría de críticos e intelectuales de su tiempo, «su triunfo tiene triple base en el temperamento, la técnica y la disciplina» (Segarra Muñoz 8, Gyenes 32).

Intérprete, coreautor y director de cuatro prestigiosas compañías de danza española de este país, como fueron Antonio Ballet Español, Antonio y sus Ballets de Madrid, Ballet Nacional de España y Ballet Español de María Rosa, *Antonio* ha sido también uno de los



Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

creadores coréuticos que con sus obras ha aportado en mayor medida al patrimonio de la Danza Española, con la fortuna de llegar buen número de ellas hasta nuestros días al ser integradas en el repertorio de otras compañías.<sup>1</sup>

Entre condecoraciones y reconocimientos a su trayectoria artística, Antonio Ruiz Soler, *Antonio*, tiene en su haber 52 premios, entre los que cabe destacar la Cruz de Isabel la Católica<sup>2</sup> (1950), la Medalla de Honor de la Naciones Unidas (1963), la Medalla de Oro de la Real Academia Inglesa de la Danza (1962), el Primer Premio de la Academia de la Danza de París (1963), la Medalla de Oro de la Real Academia de la Danza de Suecia (1964), la Medalla de Oro de la Escuela de la Danza de Moscú (1966), la Medalla de Oro de la Scala de Milán (1967), el Premio Nacional al mejor Ballet (1972) y la Medalla de Oro del Spanish Institute de Nueva York (1979).

A pesar de la amplia literatura que existe fuera del ámbito académico y los trabajos de investigación publicados sobre *Antonio* (ANEXO I), o entradas en diccionarios y enciclopedias, por el momento carecemos de un estudio sistemático sobre el patrimonio coréutico generado, la circulación de su obra y la difusión de la misma en nuestros días. Este trabajo pretende profundizar en una parte concreta de su trayectoria (la correspondiente a los doce años del denominado «periplo americano»), cuya importancia raras veces ha sido tenida en cuenta para entender la evolución posterior, tanto interpretativa como creadora de *Antonio*, a excepción de la Tesis Doctoral de Segarra Muñoz que profundiza en esta etapa, de la que el presente artículo es deudor. Así mismo, aportamos material gráfico inédito y análisis del repertorio creado hasta ese momento, repertorio superviviente y repertorio embrión, así como los espacios escénicos. Desde una metodología mixta cuantitativa-cualitativa, con un análisis documental formal y de contenido y aplicando un enfoque coreológico, hemos utilizado para su elaboración fondos documentales públicos, privados, de consulta directa y de consulta *online*.

## 2. Breve aproximación biográfica a una larga carrera profesional

La carrera artística de *Antonio* fue muy extensa, teniendo en cuenta que su debut profesional como bailarín fue en 1928 en el Teatro Duque (Sevilla) y se retiró como bailarín el 5 de noviembre de 1978<sup>3</sup> en la ciudad de Saporu (Japón), para continuar como director y coreógrafo.<sup>4</sup> Para situar el estudio, y abordar los diferentes tramos de su trayectoria artística, se ha contemplado una segmentación en cinco etapas:

### 1. Antecedentes: Los Chavalillos Sevillanos (1928-1937)

<sup>1</sup> Ballet Nacional de España, Ballet Español de María Rosa y Compañía Antonio Márquez.

<sup>2</sup> Parte de estas condecoraciones están incluidas en programas de mano de la compañía de *Antonio* en diferentes años (Antonio Ballet Español y Antonio y sus Ballets de Madrid). Como ejemplo, Antonio y sus Ballets de Madrid 1968, conjunto incluido en el Plan Nacional de Festivales de España: «En 1950, el Gobierno español otorga al gran bailarín la Cruz de Isabel la Católica por sus excepcionales méritos artísticos y su labor de difusión de la danza española» (CADF, Programas, 0970-005-01 al 0970-005-05).

<sup>3</sup> Recientemente hemos descubierto que esa fue la fecha y el año real de su retirada y no 1979, como se recoge en la mayoría de las publicaciones. Tras conseguir el vídeo de esa actuación y contactar con bailarinas que pertenecieron a la gira de despedida de la compañía de *Antonio* (Alicia Díaz, Maribel Martín y Carmen Cubillo), nos confirman que esta es la fecha correcta, enviándonos recortes de prensa y programas de mano que lo atestiguan. Bien es cierto que en un principio estaba previsto continuar con la gira hasta 1979, pero lamentablemente no fue así, no pudo hacer su última actuación en España, en el Teatro de la Zarzuela, como tenía previsto, ya que la compañía se disolvió y la gira finalizó aquel 5 de noviembre de 1978.

<sup>4</sup> Se utiliza indistintamente los términos «coreautor» y «coreógrafo» para designar al creador coréutico.



Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

2. El periplo americano (1937-1948)
3. Regreso a España 1949
4. Ballet Español de Antonio 1953
5. Director y coreautor

Centraremos el trabajo en la segunda de ellas, el periplo americano, que abarcó los 12 años transcurridos entre 1937 y 1948, si bien efectuamos una breve semblanza del resto de los tramos, a efectos de contextualización y mayor comprensión de su figura.

### 2.1. Antecedentes: *Los Chavalillos Sevillanos* (1928-1937)

Antonio Ruiz Soler nació en Sevilla el 4 de noviembre de 1921. Con cuatro años haría su primera actuación improvisada ante un público espontáneo, en plena calle, y con cinco años su madre<sup>5</sup> lo inscribe en la academia del Maestro Realito. En menos de un curso ya sabía bailar las cuatro sevillanas corraleras y «algún otro baile» (Fuentes Guío 7, 9, 14, 15).

Junto con *Rosario*<sup>6</sup> (figura 1) debuta profesionalmente en un espectáculo de Ópera Flamenca<sup>7</sup> en 1928, en el Teatro Duque de Sevilla, y a partir de aquí se suceden más actuaciones. El primer nombre artístico lo decide Pepito Mezquita:<sup>8</sup> «*Los petits sevillanitos*» (Fuentes Guío 19, 21, 25).

---

<sup>5</sup> Su madre, en oposición a su padre, que no quería que *Antonio* bailara, lo inscribe en la academia con la ayuda económica de Ana (su tía paterna).

<sup>6</sup> *Rosario* es el nombre artístico de la bailaora-bailarina Florencia Pérez Padilla (Sevilla, 11 noviembre 1918-Madrid, 24 enero 2000), quien forma pareja artística con *Antonio* durante 25 años (1928-1952).

<sup>7</sup> Comienza una etapa de decadencia para los cafés cantantes, por lo que el flamenco tiene que buscar otras vías para exhibirse. De esta forma nació la Ópera Flamenca, y el origen de esta denominación fue por motivos económicos, ya que los espectáculos operísticos tributaban el 3% y los de variedades el 10%. Celebrados en plazas de toros (en verano) y grandes teatros (en invierno), estaban dedicados al cante, al baile y a la guitarra, organizados por empresarios profesionales, destacando Carlos Vadrines y Cabañas (León *et al.*).

<sup>8</sup> Como indicara Arriazu: «Pepito Mezquita era un pianista que daba clases a las artistas cancionistas, a las chicas modernas que querían ser vedettes» (38).





Fig. 1: «Antonio y Rosario»  
(Colección Francisco y Teresa).

En 1929 actúan en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, presidida por sus majestades los reyes de España don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia. El representante Villalvilla cambia su nombre artístico por «Los Chavalillos Sevillanos», con el que continuarían hasta el año 1940. Bailan en la Exposición Internacional de Lieja (Bélgica) de 1930, y amplían su formación simultaneando las clases del Maestro Realito con las de Manolo Otero, Ángel Pericet, Frasquillo (Francisco León) y Pepito Mezquita (Fuentes Guío 25, 31).

En el año 1933, Frasquillo y su esposa La Quica, siendo cabeza del cuadro flamenco en el Kursaal Olimpia de Sevilla, contrataron a *Rosario* y *Antonio*. Los padres de *Rosario*<sup>9</sup> decidieron formar una pequeña compañía propia, integrando una cantaora y un guitarrista (Fuentes Guío 33; Arriazu 38, 40; Benarroch 23).

En 1933 debutan en el Teatro Fuencarral de Madrid con la Compañía de la Niña de los Peines y Pepe Pinto, compartiendo cartel con Magdalena Seda Loreto, *La Malena*, Juana Vargas de las Heras, *La Macarrona*, Juan Mendoza Rodríguez, *Niño de Utrera*, Antonio Moreno y Manuel Serrapí Sánchez, *Niño Ricardo*. Seguirán compaginando sus actuaciones en la capital de España hasta 1936, cuando marchan a Barcelona para bailar en el Teatro Tívoli y posteriormente en el Olimpia, el Villa Rosa y el cabaret Barcelona de Noche. Amplían repertorio con creaciones coreográficas del maestro Paco Reyes (Fuentes Enrique Yust Ruiz, sobrino de *Antonio*; Guío 31, 36; Arriazu 38, 39; Benarroch 23; Domingo; León; Ch.; Álvarez Díaz; Información Teatral).

Esta etapa resultó muy enriquecedora. Haber compartido escenario con importantes figuras del flamenco ofreció a *Rosario* y *Antonio* la oportunidad de asimilar desde la práctica escénica, el oficio y recursos de aquellos artistas más veteranos.

Estalla la Guerra Civil y la pareja suspende su actividad artística. Realiza un *tour* por el sur de Francia que finaliza en Avignon, para marchar a Marsella junto a la madre de *Rosario* y otros componentes del elenco, donde consiguen un contrato para el cabaret

<sup>9</sup> Manuel Pérez López (padre) y Julia Padilla Alcántara (madre). Ver figura 3.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

Embassy. Aquí compusieron «Gitano, ya no te quiero» sobre textos de Salvador Valverde y música de los maestros Rafael de León y Manuel Quiroga. El empresario de variedades Marquesi<sup>10</sup> les ofrece un contrato para trabajar en Argentina y aceptan. En enero de 1937 embarcan en el vapor Florida con destino a Buenos Aires (Fuentes Guío 36, 38, 41, 43, 44; Arriazu 49, 50; Benarroch 24).

Aquí finaliza esta primera etapa. La relación de *Antonio* con el baile flamenco ha constituido una constante, tanto en su aprendizaje con los maestros Realito y Frasquillo, como el compartir escenario con dos figuras de este arte: La Malena y Juana, *La Macarrona*. Sin duda esta era una forma de aprender y completar la formación, como explica Luisa Algar: «El *modus operandi* de la formación o “aprendizaje” era el mismo que cualquier otro tipo de oficio artístico, es decir, se seguía la línea evolutiva de “aprendiz”, “oficial” y maestro, siendo este último considerado y respetado en función de su trayectoria y conocimiento. La formación se completaba necesariamente con la praxis escénica dentro de una compañía» (Pérez-Castilla 553).

## 2.2. *El periplo americano (1937-1949)*

En 1937 se incorporan a la compañía de Carmen Amaya (figura 2) en el Teatro Maravillas de Buenos Aires, con el espectáculo *Las maravillas del Maravillas*, en el que participan 35 artistas (figura 3). Tras cuatro meses en el espectáculo, Carmen Amaya emprende una gira por las ciudades argentinas más importantes, pasando a ocupar la cabecera del cartel «Rosario y Antonio». Aquí empieza su actividad como coreautores, finalizando tras ocho meses de actuaciones (Fuentes Guío 46, 52; Arriazu 55, 56, 57, 58; Benarroch 27, 28).

---

<sup>10</sup> Estando en el teatro Tívoli de Barcelona, el empresario Marquesi (del que no se han encontrado más datos por el momento) les había ofrecido un contrato para trabajar en Argentina y una *tournee* por Sudamérica, que rechazaron para no separarse de sus familias. Sería la primera propuesta para cruzar el Atlántico (Arriazu 49; Fuentes Guío 44).





Fig. 2: «Rosario y Antonio» con Carmen Amaya (Colección Francisco y Teresa).



Fig. 3: Rosario y Antonio con Carmen Amaya y el elenco del Maravillas (Colección Francisco y Teresa).

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

En diciembre de 1937, el empresario argentino Anastasio García Maya les organiza una pequeña compañía de gira por Argentina. El éxito obtenido los lleva a Santiago de Chile, para continuar recorriendo varias ciudades del país. El 24 de enero de 1938 trabajan en el espectáculo de despedida de Raquel Meller en el Teatro Metropolitan de Buenos Aires (Fuentes Guío 53, 54, 56; Arriazu 57, 58, 59).

Tras finalizar estas temporadas, el empresario de conciertos Ernesto Quesada<sup>11</sup> se fija en los intérpretes y les ofrece un ascenso de categoría: abandonar los espectáculos de variedades «a la americana» para incorporarse a los recitales de danza.<sup>12</sup> Para ello, precisan realizar algunos cambios, así que contratan al guitarrista Rafael Solé y al pianista Silvio Masciarelli. En julio de 1938, ofrecen su primer recital de danza española en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. Comienzan una gira durante los años 1938 y 1939 que los lleva por Chile, Uruguay, Ecuador, Bogotá, Caracas, Cuba y México, incorporando alguna danza popular tradicional del país en el que bailan, ampliando su repertorio con marineras (Perú), guainos o huayno (Perú), resbalosas (Perú, Chile, Argentina), jaranas (Yucatán, México) y bambucos (Colombia) (Fuentes Guío 55, 56; Arriazu 62, 70; Benarroch 28).

En México, «Los Chavalillos Sevillanos» (figura 4) son contratados en la sala de fiestas El Patio (figura 5), donde amplían el contrato de siete semanas a ocho meses entre 1938 y 1939. El representante Marcel Ventura les consigue un contrato para actuar durante nueve meses en el Casino Copacabana de Río de Janeiro y, a continuación, en el Waldorf Astoria<sup>13</sup> de Nueva York (Fuentes Guío 66, 67, 68, 69; Arriazu 73; Benarroch 28).

<sup>11</sup> Presidente de «Conciertos Daniel», posteriormente «Hispania Clásica» (Segarra Muñoz 100).

<sup>12</sup> Según la RAE, un recital es un concierto compuesto de varias obras ejecutadas por un solo artista con un solo instrumento. La obra *Recital de danza*, también llamada *Concierto de Danza*, está interpretada conjuntamente por músicos instrumentistas y bailarines. Una de las exponentes más conocidas fue Antonia Mercé, *La Argentina*, de quien afirmó Joaquín Turina: «Desde que ella (Antonia Mercé) elevó a la categoría de recital el elemento coreográfico, utilizando como base sonora música de compositores consagrados, con el acompañamiento de un intérprete musical de piano las diferentes obras, lo que transformó conceptualmente el espectáculo, considerado hasta entonces como *varietés*» (Morán 304, 305).

<sup>13</sup> Hotel de lujo fundado en 1893 por William Waldorf Astor. Pasados cuatro años, su primo John Jacob Astor IV construyó al lado otro hotel más alto. Con esta rivalidad familiar, terminaron por pactar una tregua y conectar los dos edificios con una galería de mármol. De esta forma nació el Waldorf-Astoria. Inspirado en el glamur, la tradición y la sofisticación, fue un lugar elegido por miembros de la realeza, líderes mundiales, leyendas de la música y estrellas de cine (“Historia”).



Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>



Fig. 4: Foto coloreada de *Rosario y Antonio* (Colección Francisco y Teresa).



Fig. 5: Recorte de prensa «Chavalillos Sevillanos» en «El Patio» (CADF, CD 7 PRENSA / Fotos: 105.JPG).

Inician su estancia en Estados Unidos de Norteamérica, empezando, como decimos, en el Waldorf Astoria y cambiando definitivamente el nombre artístico de la pareja por «Rosario y Antonio», aunque bajo el nombre artístico, con letra pequeña, figurarían como «Los chavalillos sevillanos» (Brunelleschi 27).

Debutan el 9 octubre de 1940 junto a Eddy Duchin y su orquesta en una gala de presentación de su temporada artística otoño-invierno y la reinauguración de la sala con el nuevo nombre *Sert Room*.<sup>14</sup> Allí tuvieron ocasión de conocer a celebrities (figura 6), políticos de enorme prestigio y empiezan a llamar la atención de los críticos (Fuentes Guío 75, 76; Arriazu 75, 76; Benarroch 30; Segarra Muñoz 133).

<sup>14</sup> En honor al pintor catalán José María Sert.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

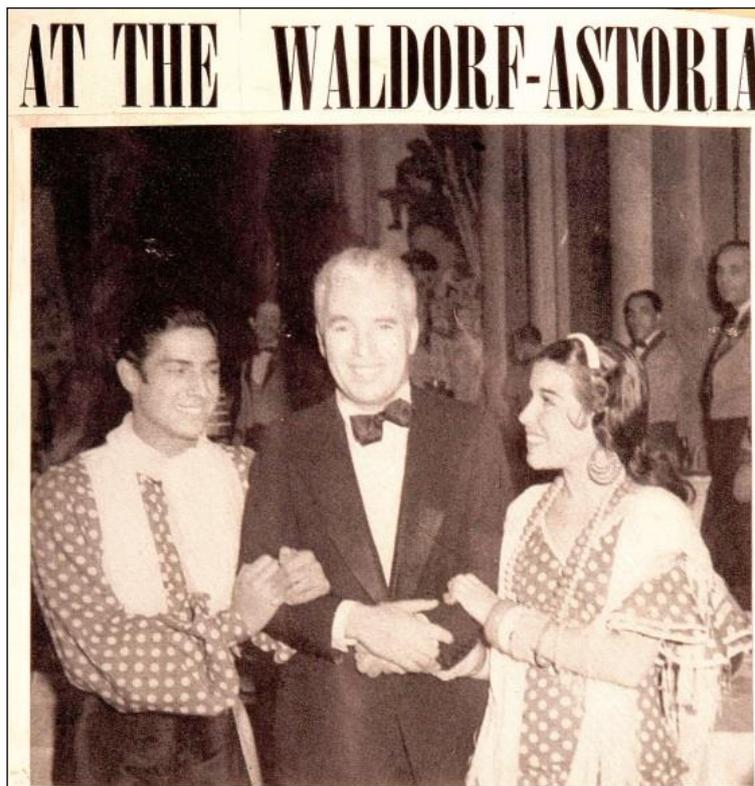


Fig. 6: Rosario y Antonio con Charlie Chaplin, una fiesta en el Waldorf Astoria (CADF, CD 5 PRENSA 046).

Los buscadores de talentos hollywoodienses contrataron a *Rosario* y *Antonio* para participar bailando en la película *Ziegfeld Girl*,<sup>15</sup> producida en 1941 por la Metro Goldwin Mayer y dirigida por Robert Z. Leonard, con música de Herbert Stothart, donde compartieron cartel con James Stewart, Judy Garland, Hedy Lamarr y Lana Turner, entre otros. En la película interpretan la zambra «Canasteros de Triana» con una adaptación musical de Manuel García Matos y Manuel Villacañas. Compaginan esta participación en la película con actuaciones en el *Ciro's Night Club*<sup>16</sup> (figura 7) durante las tres semanas de ensayos y rodaje de la película (Fuentes Guío 79; Arriazu 77, 78).

<sup>15</sup> *Las chicas de Ziegfeld* en su traducción al castellano.

<sup>16</sup> En este club descansaban las estrellas cinematográficas donde *Antonio* conoció a Ava Gardner, Greer Garzón, Lupe Vélez, Robert Taylor y Gilbert Roland, entre otros, pasando a formar parte de su círculo de amistades (Segarra Muñoz 161).

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

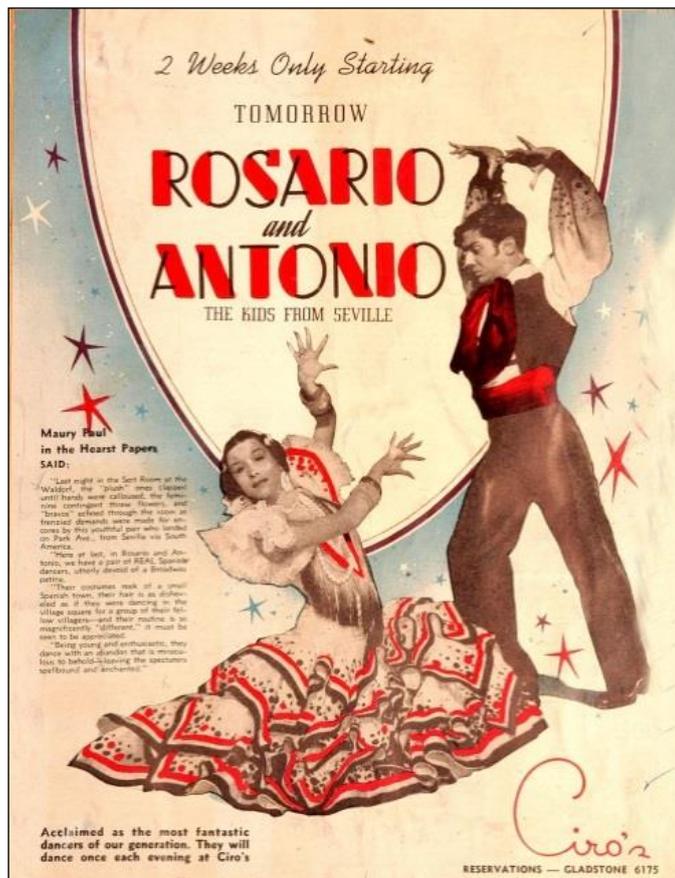


Fig. 7: Publicidad *Ciro's* Night Club de *Rosario* y *Antonio* (CADF, CD 5 PRENSA 012).

Este sería el primer contacto directo de *Antonio* con el cine musical americano. Exceptuando su número bailado, la autoría del resto de los números musicales de la película corrió a cargo de Busby Berkeley, para el que primó siempre el asombro visual sobre el trabajo actoral, creando fantasías colectivas caleidoscópicas y geométricas (Segarra Muñoz 149). Si bien no aparecen *Rosario* y *Antonio* entre el reparto ni en el cartel publicitario, el tráiler de dicho film incluye imágenes de su participación con el titular «*In a spectacular musical show*».

### 2.2.1. De nuevo Hollywood (1941)

*Sing another chorus*<sup>17</sup> es la segunda película que ruedan, producida por la Universal Pictures, dirigida por Charles Lamont, música de Milton Rosen y compartiendo reparto con Johnny Downs, Jane Frazee, Micha Auer y George Barbier, entre otros. En el reparto y los carteles publicitarios, figuran *Rosario* y *Antonio* en sexto lugar. Interpretan otra zambra<sup>18</sup> en la que, además de bailar, también canta *Rosario* y declama *Antonio*. Compaginan el rodaje con un contrato en el Hotel Mark Hopkins de San Francisco durante tres semanas (Arriazu 79, 80).

En abril de 1941, vuelven al Waldorf Astoria, en el Starlight Roof, junto con la orquesta de Xavier Cugat, simultaneando estas actuaciones con su participación en el

<sup>17</sup> *Canta otra canción* en su traducción al castellano.

<sup>18</sup> No ha sido posible localizar el nombre de la canción.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

*vaudeville* del Teatro State. El 14 de mayo apareció el primer artículo sobre «Los Chavalillos Sevillanos» en la revista especializada *Dance*, una de las más representativas de la época. Continúan en el Hotel Palmer House Empire Room de Chicago (figura 8). En septiembre son anunciados en el Teatro Chicago con un espectáculo que intermediaba la película *Dive Bomber* (Arriazu 79, 80; Segarra Muñoz 166, 171).

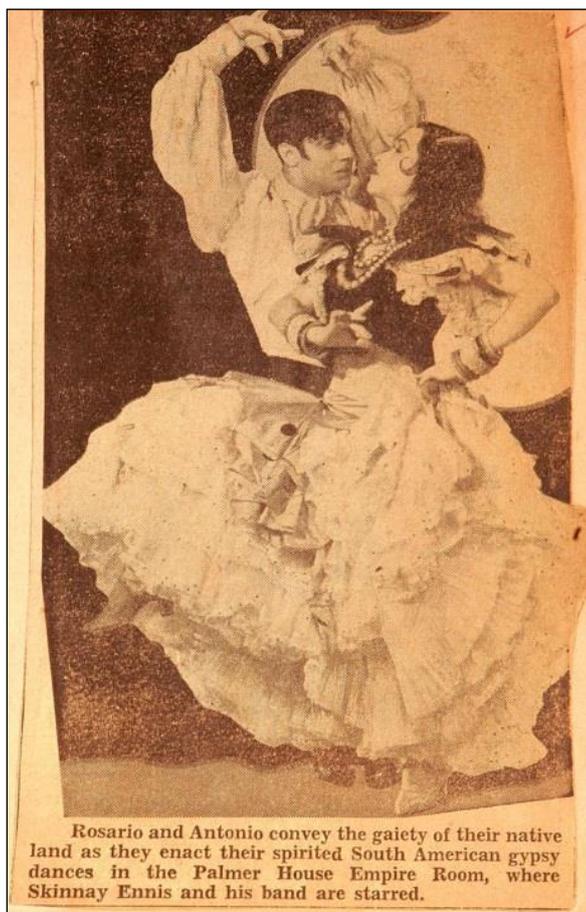


Fig. 8: Recorte de prensa anunciando la actuación de Rosario y Antonio en el *Palmer House* de Chicago (CADF, CD 5 PRENSA 061).

El 1 de diciembre de 1941 estrenan el musical *Sons o'Fun* (figura 9) en el *Teatro Winter Garden*, debutando oficialmente la pareja en los escenarios de Broadway (Nueva York). Las figuras principales del espectáculo fueron Olsen & Johnson, Carmen Miranda y Ella Logan (Arriazu 81).

John Martin<sup>19</sup> publica un artículo el 7 de febrero de 1942, en el que cita a algunos artistas destacados dentro de los *night clubs*, entre los que se encontraban Helen Tamiris, las

<sup>19</sup> John Martin (1893-1985), crítico de danza del *New York Times* de 1927 a 1962. Está considerado como una figura clave para el desarrollo de la danza moderna en los Estados Unidos, siendo el escritor de danza que más influyó en su época. Fue el primer crítico que escribió a tiempo completo sobre danza, ya que hasta entonces los críticos de música cubrían también los eventos dancísticos. Su contratación en *The Times* vino a demostrar

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

Kraft Sisters, los Hartmans, así como *Rosario y Antonio*. Sería la primera de muchas críticas de la pareja (Segarra Muñoz 123, 125).



Fig. 9: Programa de mano del musical *Sons O' Fun* con *Rosario y Antonio* entre el elenco (CADF, CD PROGRAMAS DE MANO 0970-184-04 / 0970-184-02).

El 24 de mayo bailan junto con Encarnación López, *La Argentinita*, y su hermana Pilar López en el Cosmopolitan Opera House de Nueva York. Continúan sus actuaciones y repiten en Waldorf Astoria (Benarroch 31).

El 22 de agosto aparece por primera vez una fotografía de *Rosario y Antonio* en el *New York Times*, anunciando sus nuevas actuaciones en el mayor café latinoamericano de Nueva York, llamado Habana-Madrid. A finales de agosto de 1943, el musical *Sons o' Fun* comienza una larga gira por el este de los Estados Unidos (ANEXO III), que finaliza en 1944. Las siguientes actuaciones serán en el Teatro-Cine Roxy de Broadway en 1944, donde se promocionan como «los mejores bailarines gitanos españoles» (Segarra Muñoz 189, 191, 199, 200).

Siguiendo los consejos de John Martin, cambian al formato concierto-recital<sup>20</sup> y *Antonio* forma un cuerpo de baile seleccionando e instruyendo a unos pocos bailarines. Crea su primera coreografía para grupo: *El Corpus Christi en Sevilla*, estrenada el 8 de abril en el Carnegie Hall de Nueva York. John Martin sería el primero que dio la noticia el 13 de febrero de 1944 en el *New York Times*. Otra importante crítica fue la de Walter Terry,<sup>21</sup> en el *New York Herald Tribune*, en la que afirma no existir otra pareja en EE. UU. comparable a la de *Rosario y Antonio*. Realizan una gira de costa a costa por Norteamérica, presentándose como *spanish dancers*, en un circuito regentado por Francis Coppicus.<sup>22</sup> Se presentan en los mejores teatros de Nueva York. Varios críticos de danza, entre los que cabe destacar John Martin y Walter Terry, aconsejaron y guiaron la trayectoria artística de *Rosario y Antonio*,

cuál importante era la danza en Estados Unidos. Influyó en carreras de importantes bailarines como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Hanya Holm (*John Martin Is Dead at 91*).

<sup>20</sup> Similar al *Recital de Danza* pero de mayor formato, en espacio escénico de dimensiones más amplias.

<sup>21</sup> Walter Terry (1913-1982), crítico de danza en el *Boston Herald* en 1936, donde informó sobre el Jacob's Pillow Dance Festival. De 1939 a 1966, trabajó para el *New York Herald Tribune* como crítico y editor de danza. Publicó veintidós libros sobre danza (*Walter Terry papers, Additions*).

<sup>22</sup> Anterior representante de Antonia Mercé, *La Argentina*, en América.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

con la finalidad de alcanzar cotas cada vez más elevadas (Arriazu 90; Benarroch 33; Segarra Muñoz 202, 217, 249).

En 1944 participan en la tercera película, *Hollywood Canteen*,<sup>23</sup> de la Warner Brothers, en la que interpretan un arreglo musical de «El Vito», y en 1945 en la cuarta película, *Pan-Americana*, producida por RKO Pictures, donde interpretan el pasodoble «La morena de mi copla». Esta sería su última participación en Hollywood (Arriazu 91-92). Firman su segunda gira por Estados Unidos con la Columbia Concert Artist, de costa a costa, entre 1945 y 1946, organizada por C. C. Cappel (Arriazu 92), y en 1946 realizan un *tour* por Latinoamérica auspiciado por Sociedad Musical Daniel, con cuatro programas distintos de recital que expusieron en el Palacio de las Bellas Artes de México, donde *Antonio* estrena el «Zapateado» sobre la música de Pablo Sarasate. Otra obra que incorporan al repertorio es la zambra gitana «Manolo Reyes» (figura 10) de Manuel Quiroga (Benarroch 114; Segarra Muñoz 256).

Otro acierto de *Rosario* y *Antonio* fue adentrarse ambos en los circuitos de danza de las universidades norteamericanas, en los que realizaban un recital-conferencia<sup>24</sup> por los diferentes teatros universitarios, siendo el primero en el Occidental Collage de los Ángeles en enero de 1946, al que le sucederían muchos otros (ANEXO II) (Benarroch 33; Segarra Muñoz 209, 250).



Fig. 10: *Manolo Reyes* (CADE, CD 5 PRENSA 003).

<sup>23</sup> *La Cantina de Hollywood* en su traducción al castellano.

<sup>24</sup> Además de presentar un espectáculo de danza española, tenían que ofrecer una conferencia en forma de tertulia con el alumnado asistente, lo que les obligaba a prepararse y reflexionar sobre lo que estaban bailando, sus metas, su forma de entender la danza... para poder aclarar las dudas que les podían plantear.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

En noviembre figuran como cabeza de cartel en el Teatro-Cine Roxy de Nueva York. Del 6 de enero al 5 de marzo de 1947 emprenden su tercera gira americana de conciertos (ANEXO II), conformando el orgánico de la compañía dos bailarinas<sup>25</sup> y un bailarín (Rozzino). Durante los meses de verano estarán en el Hotel Baltimore de Nueva York y esta será la última actuación en un *night club* americano (Segarra Muñoz 258, 259, 260, 263, 267).

El cuarto *tour* sería por Norteamérica, pero antes trabajan nuevamente en Broadway. Participan en el prestigioso ciclo «*Students Dance Recitals Series*». En 1948 emprenden nueva gira por Sudamérica, contratados por Concieros Siliberri, dividida en dos etapas (ANEXO II) (Arriazu 94, 95; Segarra Muñoz 269).

El 23 de noviembre celebran el vigésimo aniversario del dúo en los escenarios con su pequeña compañía en el *Teatro-Cine Roxy* de Broadway. El 26 de diciembre, *Rosario* y *Antonio* (figura 11) hicieron su última actuación en el Metropolitan Opera House de Nueva York, antes de regresar a España, en el «*Annual Artist Christmas Party*» (Segarra Muñoz 280).

El empresario Nicolás Mesutti les ofreció un contrato para realizar una *tournee* por España. Aceptan, pero, antes de su partida, dejaron firmado otro contrato con la Columbia Concert Artist para realizar a su vuelta el 5º American Concert Tour, por si en España no conseguían el triunfo esperado (Arriazu 94, 98; Segarra Muñoz 284).



Fig. 11: Cinco instantáneas de *Rosario* y *Antonio* posando durante su estancia en América (Colección Francisco y Teresa).

### 3. Análisis del repertorio

#### 3.1. Repertorio creado (ANEXO III)

La recopilación de coreografías estrenadas en este período se ha llevado a cabo a través de los programas de mano (Segarra Muñoz 484, 485, 486, 487; CADF) y recortes de prensa encontrados hasta el momento<sup>26</sup> (CADF), si bien es cierto que pueda existir más material, al

<sup>25</sup> Pilar Gómez y Pastora Ruiz (nombre artístico de Encarna Ruiz Soler, hermana de *Antonio*).

<sup>26</sup> En lo que hace a recortes de prensa consultados en el CADF, están en su mayoría sin identificar el nombre del periódico o revista que los publica. Estos recortes pertenecen al fondo Antonio Ruiz Soler, que tienen digitalizado pero sin catálogo disponible. En el caso de la prensa, *Antonio* coleccionó en un libro de gran tamaño, con las tapas en piel roja, todos los artículos de prensa internacional en los que él aparecía, desde sus inicios hasta el fin de sus días, recortados todos y en muchos casos escritos de su puño y letra la ciudad y el año, pero no el nombre del periódico. Los únicos que se pueden identificar son aquellos en los que aparece la fuente en el encabezado del propio artículo.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

encontrarse el patrimonio artístico y documental repartido entre fondos públicos y privados.<sup>27</sup>

Se ha decidido denominar «Clásico Español» y no «Danza Estilizada»<sup>28</sup> al considerar que el repertorio analizado es anterior a una conceptualización que aparecerá en los años 70 del siglo pasado, es decir, con posterioridad a las creaciones de *Antonio* y realizada desde otros parámetros.<sup>29</sup>

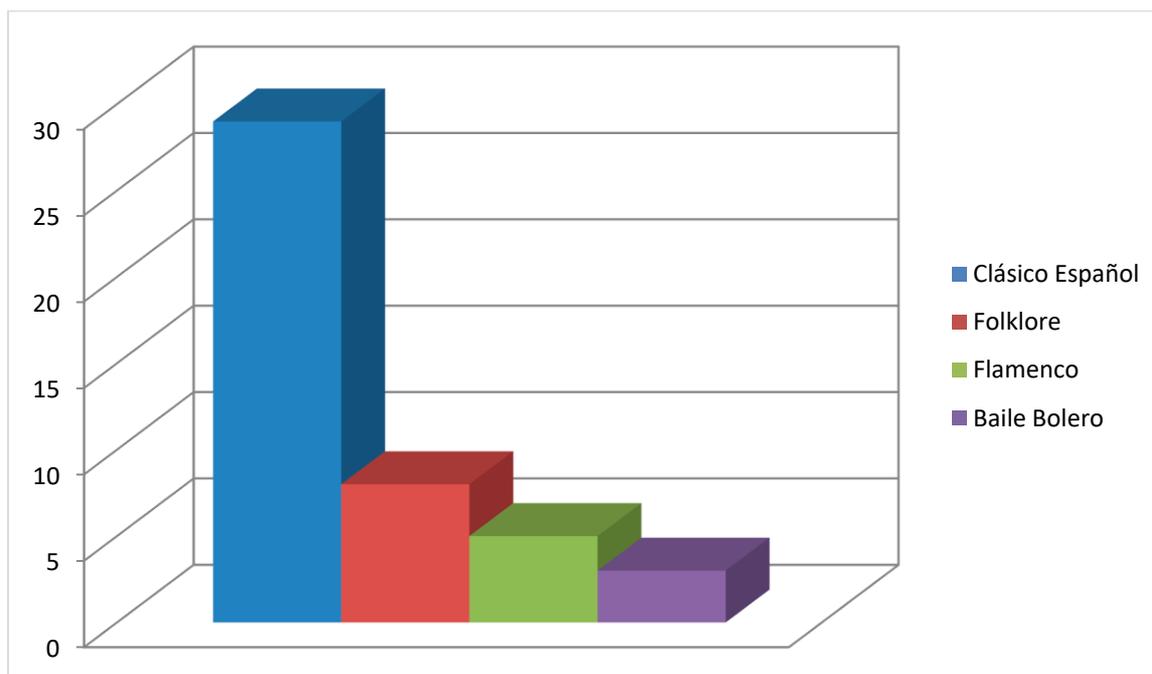


Gráfico 1.

Como se puede observar en el gráfico, de las 45 obras estrenadas, 29 son de clásico español, 8 de folklore, 5 de flamenco y 3 de baile bolero. Es posible que el porcentaje tan elevado de

<sup>27</sup> *Antonio* compró en 1956 un edificio en la calle Coslada n.º 7 de Madrid para convertirlo en su estudio, que llegó a ser un auténtico museo de la danza, con una sala de ensayo que usaba a diario con su compañía, un teatro con tres plantas de camerinos donde realizaba los ensayos y puestas en escena, un almacén de vestuario, una sala con todas las condecoraciones conseguidas, su camerino privado y un gran salón a modo de patio de butacas del teatro. El edificio albergaba cuadros, esculturas, fotos, libros, programas de mano, carteles, recortes de prensa, partituras, escenografías, vestuario escénico, muebles, pianos... Todo este patrimonio fue subastado cuatro años después de su fallecimiento, en el año 2000, en la madrileña sala «Durán Arte y Subastas» y adquirido por entidades públicas como el Ministerio de Educación y Cultura, la Junta de Andalucía, el Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares, instituciones que adquirieron la mayor parte de los lotes, quedando también algunos lotes en manos de compradores particulares, anticuarios... De esta forma, quedó disgregado todo el patrimonio que *Antonio* consiguió reunir durante su larga trayectoria artística. Carmen Roche, que fue bailarina de su compañía en los años 60, compró el estudio de *Antonio* para remodelarlo y convertirlo en «Scaena», el primer Conservatorio Privado de Danza de Madrid, que se inauguró en el año 2000.

<sup>28</sup> Según explica Mariemma en su tratado de danza: «[...] la Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la escuela bolera [...]». Para ella, esta cuarta forma «puede ser la más alta manifestación artística del baile español» (Mariemma).

<sup>29</sup> De igual modo lo especifica Luisa Algar cuando se refiere a este término: «En consecuencia es importante la consideración de los cuatro estilos o formas de la Danza Española: folklore, escuela bolera, flamenco y clásico español, término por el que se ha optado para referirse a la llamada actualmente “danza estilizada”, dado que era el que se utilizaba usualmente en el entorno profesional de la época» (Algar 68).

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

clásico español se deba a una diversidad coréutica y una riqueza musical que se adapta a todos los públicos. El propio *Antonio*, en una entrevista,<sup>30</sup> explicaba que sus espectáculos no estaban creados para un público concreto, por el contrario, estaban pensados para un público en general. Posiblemente ese fuera otro de los motivos que contribuyeron a su éxito. Sí se ha podido constatar la estructura de sus programas al abandonar las variedades por recitales en el *Teatro Ateneo* de Buenos Aires (1938), donde presentaron un espectáculo con doce bailes, seis en cada parte, alternados con solos de piano y de guitarra (Segarra Muñoz 100).

### 3.2. Repertorio superviviente

De este repertorio ha sobrevivido de forma íntegra la coreografía *Zapateado* (ANEXO III) con música de Pablo Sarasate, actualmente en repertorio en el Ballet Nacional de España, además de haber formado parte del Ballet Español de María Rosa y de la Compañía Antonio Márquez.

### 3.3. Repertorio «embrión» para posteriores ampliaciones

Algunas de las obras estrenadas serían el principio de una futura coreografía de gran formato, con la creación de su compañía en 1953 (Ballet Español de Antonio) como la *Suite del Amor Brujo*<sup>31</sup> y la *Suite del sombrero de tres picos* que pasaría a convertirse en el *Sombrero de tres picos*,<sup>32</sup> ambas como obras completas con argumento y puesta en escena. También es muy posible<sup>33</sup> que algunas de estas creaciones fueran las que incorporara posteriormente en su compañía, como *Viva Navarra*<sup>34</sup> o las *Danzas fantásticas*.<sup>35</sup> Por el momento, se desconoce la existencia de alguna grabación de aquellas obras que permita efectuar un análisis comparativo entre ambas versiones. Si durante estos doce años por América *Rosario* y *Antonio* crearon un repertorio (ANEXO III) muy extenso, los únicos registros de esa etapa (1937-1949) han sido las películas que rodaron en Hollywood. Contamos también con fotografías, recortes de prensa, carteles y programas de mano de actuaciones.

### 3.4. Análisis del aspecto musical

De todos es conocida la importancia del soporte sonoro para la obra coréutica. En este sentido, *Antonio*, para su periplo americano, utilizó una inteligente variedad de composiciones musicales que van desde lo intrínsecamente flamenco hasta la más matizada sofisticación. El abanico de autores musicales refleja tanto los posibles gustos del público como la necesidad de texturas sonoras adecuadas para la intención del coreautor.

<sup>30</sup> Marlatt *apud* Segarra Muñoz 253, 254.

<sup>31</sup> Estrenado por el Ballet Español de Antonio en el Teatro Saville de Londres, 1955 (Colección Carmen Rojas).

<sup>32</sup> Estrenado por el Ballet Español de Antonio en el VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1958 (Colección Carmen Rojas). En la actualidad, continúa en el repertorio del Ballet Nacional de España (Ballet Nacional España).

<sup>33</sup> Esta afirmación estaba basada en las entrevistas y largas conversaciones mantenidas con los familiares de *Antonio*, como su sobrino, Enrique Burgos, y su sobrina política, Teresa Maizal. Ambos vieron bailar a *Rosario* y *Antonio* desde el año 1949, en el que regresaron a España. Como además fueron bailarines en la compañía de *Antonio*, pudieron comprobar esas similitudes y diferencias entre ambas versiones.

<sup>34</sup> Estrenado por el Ballet Español de Antonio en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires (Argentina), 1954, interpretada por Antonio de Ronda y Victoria Eugenia, *Betty* (Colección Carmen Rojas).

<sup>35</sup> Estrenado por el Ballet Español de Antonio en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires (Argentina), 1954 (Colección Carmen Rojas).



La finalidad de este análisis no es otro que aportar una visión general de las obras seleccionadas, la relación entre estas y los patrones de pensamiento del coreautor a la hora de realizar dicha selección. Por ejemplo, el compositor más utilizado en su repertorio es Isaac Albéniz, como se puede comprobar en la siguiente tabla:

COMPOSITOR	TÍTULOS	CANTIDAD DE TÍTULOS
I. Albéniz	<i>Sevilla (Suite Española)</i> <i>Asturias (Suite Española)</i> <i>Granada (Suite Española)</i> <i>Corpus Christi en Sevilla [Song among shadows]</i> <i>Triana</i> <i>Puerta de Tierra</i> <i>Seguidillas, Suite Española y Cantos de España</i>	7
E. Granados	<i>Danza V (12 Danzas Españolas) Andaluza o Playera</i> <i>Jota valenciana</i> <i>Danza I (12 Danzas Españolas) Galante</i> <i>Triángulo (Danza XI, 12 Danzas Españolas)</i> <i>Goyescas (Intermedio, El pelele, La maja y el ruiseñor)</i> <i>Rondalla Aragonesa (Danza VI, 12 Danzas Españolas)</i>	6
M. de Falla	<i>Danza de la vida breve</i> <i>Danza del Fuego (El Amor Brujo)</i> <i>Suite del Amor Brujo</i> <i>Suite del Sombrero de tres picos</i> <i>Jota (Siete canciones populares españolas)</i>	5
Anónimo Flamenco	<i>Alegrías</i> <i>Tanguillos de Cádiz</i> <i>Alegrías</i> <i>Bulerías</i>	4
Anónimo Bolera	<i>Seguidillas manchegas</i> <i>Panaderos</i> <i>Bolero robado</i> <i>Tres sevillanas boleras</i>	4
J. Turina	<i>Sacromonte</i> <i>Danzas fantásticas (Exaltación, Ensueño, Orgía)</i>	2

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

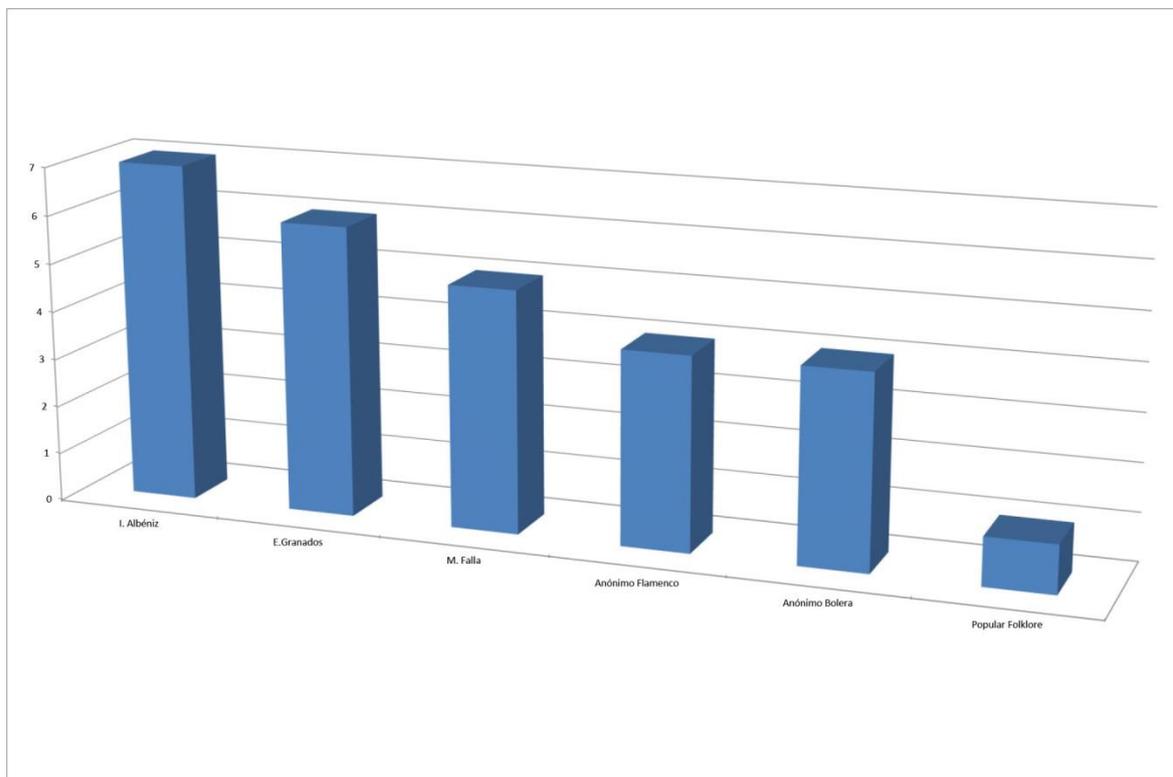


Gráfico 2.

Tras el análisis realizado se puede constatar que el mayor número de piezas utilizadas pertenecen a los cuatro compositores paradigmáticos de la música nacionalista española: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina.

Teniendo en cuenta que el sustento sonoro de la danza es la música,<sup>36</sup> la selección de ésta fue otro aspecto importante para la elaboración de su repertorio, utilizando obras de 25 compositores diferentes, basado en músicas ya conocidas<sup>37</sup> de éxito, además de las piezas flamencas de autor anónimo<sup>38</sup> y algunas también anónimas de raíz popular.

Siguiendo la costumbre iniciada por Antonia Mercé, *La Argentina*, incluyeron obras inspiradas en piezas populares como detalle hacia los países visitados. En cuanto a ellas, la única constancia encontrada hasta el momento ha sido *Jarana Yucateca* (ANEXO III).

<sup>36</sup> Como explica Luisa Algar, la música supone un elemento distintivo de la Danza Española, ligada a unos determinados estilos (sin menoscabar la posibilidad de poder utilizar su lenguaje para coreografiar cualquier tipo de música): el folclore, el flamenco, la música clásica española (Falla, Albéniz, Granados, Turina, etc.), la música popular, ballets, zarzuelas, óperas u otras composiciones musicales que, por su temática o estructura, remitan a características de la denominada «temática española», y que son las principales fuentes musicales y muchas veces fuentes de inspiración (Pérez-Castilla 131).

<sup>37</sup> Durante esta etapa americana no aparece ninguna composición creada para ellos. Con la creación del Ballet Español de Antonio a partir de 1953, sí fueron compuestas especialmente para *Antonio: Llanto a Manuel de Falla* (V. Asensio), *Misterio de las tapadas* (V. Porras), *El segoviano esquivo* (M. Salvador), *Serranos de Vejer* (García Soler), *Fantasia Galaica* (E. Halffter), *Paso a cuatro* (P. Sorozábal), *Eterna Castilla* (M. Moreno Buendía), *Jugando al Toro* (C. Halffter), *La sangre derramada* y *La casada infiel* (E. de Diego).

<sup>38</sup> En los programas de mano consultados en el CADF suele aparecer como «Popular».

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

El soporte musical utilizado durante esta etapa ha sido música en directo, interpretada por orquesta, en el caso de las salas del Waldorf Astoria (orquestas de Eddy Duchin o la de Xavier Cugat). Según declaraciones de *Rosario* (Salama 31), Silvio Masciarelli jugó un papel imprescindible al realizar los arreglos musicales y en alguna ocasión llegó a dirigirlas, por la falta de experiencia de las mismas en este estilo musical. Además, también bailó *Antonio* con orquesta junto a La Argentinita y Pilar López en el *Cosmopolitan Opera House* de Nueva York, bajo la dirección de José Iturbi (Segarra Muñoz 182).

En el caso del *Carnegie Hall* de Nueva York (1944), sustituyeron la orquesta por dos pianos y una guitarra flamenca. En las demás ocasiones, un piano y una guitarra. (Segarra Muñoz 209, 298).

#### 4. Los espacios escénicos

Durante estos 12 años, el dúo *Rosario* y *Antonio* recorrió América del Sur, América central y América del Norte, con diferentes tipos de espectáculo (musical, recital, conciertos).

Esta actividad fue desarrollada en distintos espacios escénicos (ANEXO II), lo que comportó tanto diferencia en el tipo de espectador asistente como en las dimensiones y dotación técnica de los locales: teatro, teatro-cine, ópera, sala de conciertos, auditorio, recinto cultural, sala de fiesta en hotel, sala de *music hall*, sala de fiestas, club, pabellón, universidad y radio (figura 12) constituyeron el entramado de lugares para la exhibición y contemplación de las obras creadas y mostradas.



Fig. 12: *Rosario* y *Antonio* en un programa de radio (Colección Francisco y Teresa).

Esta diversidad muestra una idea de su capacidad de adaptación para acomodarse a los recursos disponibles en cada momento y representar sus espectáculos adaptando tanto la obra como la interpretación práctica a entornos con públicos muy distintos entre sí.

Dichos factores y circunstancias posiblemente influyeron en cierta manera sobre las creaciones coréuticas, si bien, por el momento, un análisis exhaustivo sobrepasa tanto el espacio como las posibilidades de este trabajo.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

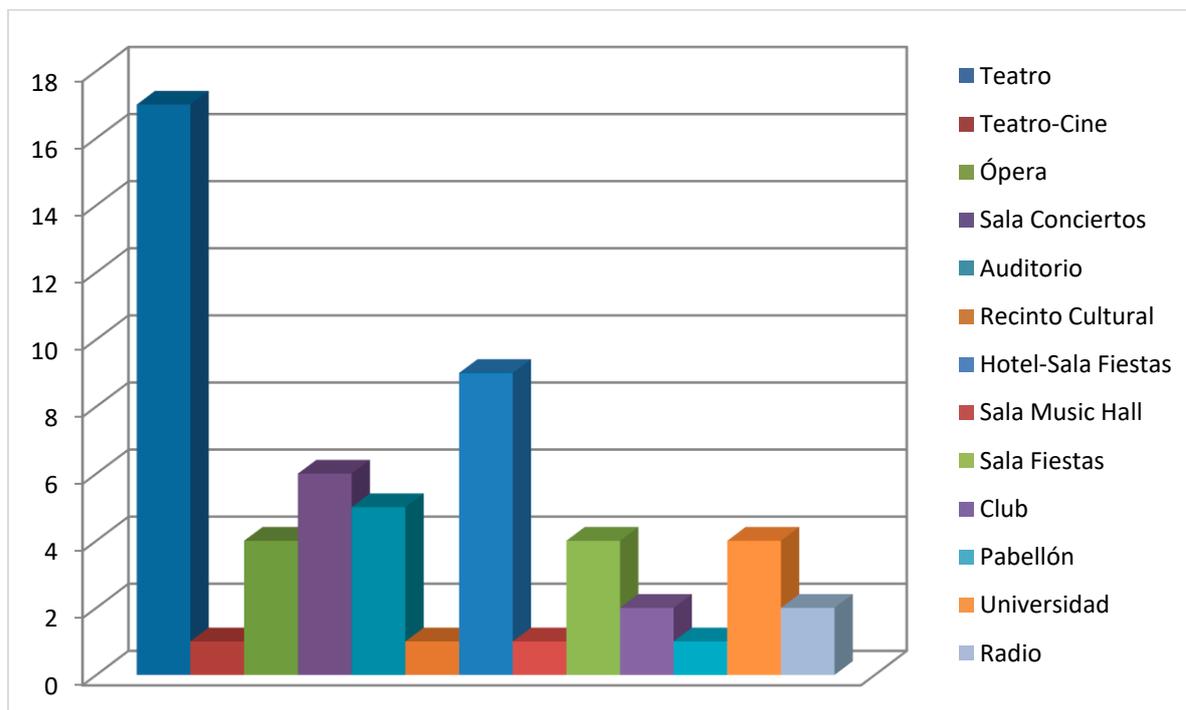


Gráfico 3.

## 5. Conclusiones

La primera etapa que se muestra en este artículo de forma muy resumida, a modo de contextualización, abarca desde 1926, año en que inscriben a *Antonio* en la academia del maestro Realito, hasta 1937, cuando marcha a Argentina junto con *Rosario*, formando la pareja «Los Chavalillos Sevillanos». Esta primera etapa de formación con Realito, Manolo Otero, Ángel Pericet, Frasquillo (Francisco León), Pepito Mezquita y Paco Reyes, sumada a la experiencia artística compartiendo escenario con artistas de la talla de La Malena, La Macarrona, La Niña de los Peines y Pepe Pinto, Angelillo, Niño de Utrera, Niño Ricardo, Guerrita, etc., fueron los pilares para afrontar el periplo americano que sigue a continuación y las bases que forjaron su propio estilo.

Los 12 años que *Antonio* permaneció en tierras americanas junto con *Rosario* supusieron una experiencia imprescindible para entender su trayectoria posterior. En aquellos momentos, pudo conocer e integrar elementos procedentes de aquellas corrientes artísticas, de un país que contaba con una potentísima infraestructura del espectáculo musical de la época, junto con el apoyo intelectual de un grupo compuesto por eruditos, críticos e investigadores que trabajaban en torno a la danza.

Los consejos de críticos de danza como Walter Terry influyeron en su trayectoria, pero sobre todo los de John Martin, que siguió al pie de la letra desde que les aconsejó a *Rosario* y *Antonio*, que abandonaran los *night clubs* para cambiarlos por los conciertos de danza. Otros consejos verían la luz tras su regreso a España y con la creación de su compañía en 1953.

Las intervenciones de *Rosario* y *Antonio* en cuatro películas de Hollywood han proporcionado valiosos testimonios audiovisuales para la historia de la danza española. Estas intervenciones supusieron un aprendizaje que sumado a todos los espectáculos que pudieron

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

asistir (musicales, ópera, ballet, compañías de danza española...), a los museos que visitaban (donde observaban filmaciones de grandes figuras de la danza<sup>39</sup>) y a la capacidad creativa de *Antonio*, hoy en día se puede apreciar las aportaciones que hizo a la danza española y al flamenco como:

- En el baile del hombre: innovaciones que han llegado hasta nuestros días como la libertad de movimiento en torso-caderas (reservado por entonces para la mujer, sobre todo las caderas), brazos y manos (hasta entonces mucho más sobrio y estático), los saltos y grandes saltos con el zapato (muy usual en el caso de la danza clásica y la escuela bolera pero no con el zapato), las vueltas de avión (inspiradas en las vueltas de Gene Kelly), las vueltas de pecho y las vueltas quebradas con una inclinación muy pronunciada y velocidad vertiginosa, una forma de zapatear que combinaba fuerza-velocidad-musicalidad, un toque de castañuelas ejecutado con virtuosismo y musicalidad, las caídas a rodilla tras un zapateado o un giro (pirueta, *tour en l'air*...) y la posterior levantada a gran velocidad.
- Otro aprendizaje que supo adaptar a la danza española fue el de las creaciones coréuticas grupales de los musicales y películas de Hollywood, realizado con maestría en sus creaciones que posteriormente verían la luz con la creación de su compañía en 1953 y de los que deja claro testimonio en rodajes cinematográficos como, por ejemplo, *Niebla y Sol* (1951), *Todo es posible en Granada* (1959), *Luna de miel* (1959) o *La nueva cenicienta* (1964). Hasta el año 1948, el patrimonio generado consistía en su mayor parte en obras de pequeño formato y duración.
- El conocimiento de luminotecnia, escenografía y vestuario también supo adaptarlo a la danza española y al flamenco, que vería la luz a partir de la creación de su compañía. Dejó de ceñirse al uso de una indumentaria tradicional tanto en el hombre como en la mujer, combinando los diseños a la antigua usanza con los más vanguardistas (influenciado por los diseños de Hollywood y Broadway).

En 1945 Carmen Amaya regresa a Buenos Aires, Encarnación López, *La Argentinita*, fallece y su hermana Pilar regresa a España. De esta forma y teniendo en cuenta las críticas de prensa, *Rosario* y *Antonio* pasaron a ocupar el puesto de los mejores representantes de la danza española en América.

Por otra parte, los gustos y expectativas del público norteamericano, ajenas a los códigos estéticos y coreolingüísticos españoles, pudieron poseer un peso —aún por determinar— en las pautas de composición coreográfica para un repertorio (es preciso recordar) destinado a ese público.

El hecho de que una mayoría compositiva lo fuera en lo que entonces, y aún hoy día, se conoce bajo la denominación de «Baile Clásico Español» (posteriormente «Danza Estilizada»), resulta significativamente sintomático al respecto.

Los arquetipos regionales españoles, ocupando el segundo lugar en proporciones, pueden proporcionar una idea de la escala preferencial del público, de mayoría cultural anglosajona.

El baile flamenco, ocupando el penúltimo lugar, contradice la percepción contemporánea que identifica la danza española con «lo flamenco». Esto pudo ser fruto de

<sup>39</sup> Figuras de la Danza como Vaslav Nijinsky o algunas ya desaparecidas como Antonia Mercé, *La Argentina*, y Anna Pávlova (Benarroch 31).

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

cómo se fue desarrollando la carrera de *Rosario y Antonio*, pasando de los *night clubs* al concierto-recital, introduciéndose en los teatros universitarios, presentándose en los más prestigiosos teatros, siempre con la finalidad de ascender y mejorar sus espectáculos, alejándose de los antiguos tópicos y acercándose a una danza culta estilizada, como ya lo hiciera en su momento Antonia Mercé, *La Argentina*, y creando una obra coreútica a partir del impulso sonoro de la música de compositores nacionalistas como Falla, Granados, Albéniz, Turina, etc., para lo que se necesita una preparación técnica, estilística y cultural, y se precisa formación musical, técnica, compositiva y estética de alto nivel, al contrario de los números flamencos, interpretados en muchas ocasiones por artistas con escasa formación.

Por otra parte, la cuestión racial en tanto que reflejo de un «exotismo» quizás aceptado o utilizado comercialmente como reclamo en nueve obras (ver ANEXO IV) hace referencia, así como algunos artículos de prensa,<sup>40</sup> al término «gitano» cuando ni *Antonio* ni *Rosario* pertenecieron a dicha etnia. También es cierto que en esa época era muy usual utilizar el término para hacer referencia a lo andaluz y lo flamenco. Todas las piezas tienen una grabación musical previa en España y ya eran conocidas, incluso algunas en Estados Unidos.

Además, los números solistas de guitarra o piano que alternaban con números de baile, en algunos casos también utilizaban ese componente como:

TÍTULO	COMPOSITOR	INTÉRPRETE
<i>Gitana</i> <sup>41</sup>	Silveira	Guitarra: R. Solé
<i>Danza de la gitana</i> <sup>42</sup>	E. Halffter	Piano: S. Masciarelli

Asimismo, en el programa<sup>43</sup> del 3 de marzo en el *Carnegie Hall* de Nueva York, *Antonio* interpreta la coreografía *Por Alegrías*, y en el compositor aparece *Danza gitana andaluza* (Segarra Muñoz 246, 247).

El hecho de que el baile bolero, por su dificultad técnica y su similitud con el baile clásico al compartir academicismo, virtuosismo y precisión, en un lugar en el que figuras como Balanchine y buena parte de las consecuencias de la emigración rusa blanca se encontraban presentes, ocupara el último lugar, que fuera el menos abordado, quedará modificado en gran medida a su vuelta a España. Tras 22 años de experiencia ininterrumpida y con tan sólo veintiocho años, *Antonio* se había convertido en uno de los artistas más relevantes de la escena americana y su triunfo en el continente fue un hecho incuestionable.

## 6. Nuevas líneas de investigación

Resultaría conveniente abordar un análisis coreográfico sistematizado del legado de *Antonio*, desde el campo de la coreología.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> «Los mejores bailarines gitanos españoles», anuncio en *New York Times*, 10 de febrero de 1944, pág. 19 (Segarra Muñoz 200).

<sup>41</sup> «Teatros y Artistas» (Lima, septiembre 1, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/049 (Segarra Muñoz 109).

<sup>42</sup> «Los Chavalillos confirmaron su fama al debutar anoche en El Edén con éxito rotundo» (Santiago de Guayaquil, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/045 (Segarra Muñoz 110).

<sup>43</sup> Programa de mano con signatura 1.289, ubicado en el archivo del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares (Segarra Muñoz 246).

<sup>44</sup> Consiste en el estudio científico de la danza en sus diversas dimensiones estéticas, históricas, sociales y culturales.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

Otras líneas de análisis y estudio podrían consistir en:

1. La figura de *Antonio* en la prensa a nivel internacional.
2. Compositores musicales que crearon obras para *Antonio*.
3. Iconografía de *Antonio*.
4. Pintores y escultores que inmortalizaron a *Antonio*.
5. Análisis del patrimonio coréutico generado a través de testimonios (registros) audiovisuales de la estancia de *Antonio* en América.



Fig. 13: *Rosario y Antonio* (Colección Francisco y Teresa).

## Agradecimientos

En primer lugar, a María José Ruiz Mayordomo por su inestimable ayuda para hacer nuestro primer artículo científico, ya que sin su conocimiento y sabiduría no hubiera sido posible.

En segundo lugar, a los familiares de *Antonio* que tanto nos han ayudado: Enrique Burgos (Enrique Yust Ruiz, sobrino de *Antonio*), Teresa Maizal (sobrina política y bailarina de la compañía), Francisco Ruiz Musulén (sobrino-nieto de *Antonio*).

En tercer lugar, a todos los bailarines de la compañía de *Antonio* que nos han aportado tanta información con sus testimonios y documentos: Carmen Rojas, Alicia Díaz, Mariana Recuero, María Rosa, Rafael Moreno, Fernando Belmonte, Carmen Roche y José Antonio.

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de Antonio (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

## Referencias

- Álvarez Díaz, Manuel. “Estrenos - Fuencarral.” *La Nación (Madrid)*, 20 de abril de 1933, p. 8.
- Arriazu, Santiago. *Antonio «El Balarín»: memorias de viva voz*. Barcelona: Ediciones B, 2006.
- Ballet Nacional España*. s.f. <<https://balletnacional.mcu.es/>>. Web 18 Oct. 2020.
- Benarroch, Rafael Salama. *Rosario: aquella danza española*. Granada: Manigua, 1997.
- Brunelleschi, Elsa. *Antonio and Spanish Dancing*. London: A. and C. Black, 1958.
- CADF. “Archivo Centro Andaluz del Flamenco.” Jerez de la Frontera.
- Ch., J. “Teatros. Estrenos Teatrales.” *Luz. Diario de la República (Madrid)*, 20 de abril de 1933, p. 6.
- “Colección Carmen Rojas.” Primera bailarina del Ballet Español de Antonio durante dieciséis años. Colección privada (programas de mano, fotos, diario). Madrid.
- “Colección Francisco y Teresa.” Francisco Ruiz Musulem (sobrino nieto de Antonio y heredero) y su madre Teresa Maizal (sobrina política de Antonio y bailarina de su compañía). Colección privada. Madrid.
- Domingo, J. “Teatros y Cines. 'Se estrena Manolo Reyes con éxito'.” *Heraldo de Madrid*, 20 de abril de 1933, p. 4.
- Fuentes Guío, Pedro. *Antonio, la verdad de su vida*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- Gyenes, Juan. *Antonio, el bailarín de España*. Madrid: Taurus, 1964.
- “Historia.” *Hotel Waldorf Astoria*. s.f. <<https://www.waldorftowers.nyc/es/history>>. Consultada el 9 de julio de 2021.
- “Información Teatral.” *La Voz (Madrid)*, 20 de abril de 1933, p. 3.
- “John Martin Is Dead at 91; Times Dance Critic 35 Years.” *The New York Times*, 21 de mayo de 1985, p. B6 [34]. <<https://www.nytimes.com/1985/05/21/nyregion/john-martin-is-dead-at-91-times-dance-critic-35-years.html>>. Web 17 Abr. 2021.
- León, A. R. de. “Teatros. Fuencarral.” *El Sol*, 20 de abril de 1933, p. 4.
- León, Caty. Coord. de Francisco Blesa, Manuel Fernández-Victorio, Félix Morales y Jorge Thuiller. “Historia del cante. La ópera flamenca.” *Didáctica del Flamenco*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, 1999. <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/b/b4/3.htm>>.
- Morán, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos: en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- Pérez-Castilla, Luisa Algar. *La Danza Española Escénica, un oficio artístico: 1940-1990*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Segarra Muñoz, M.<sup>a</sup> Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- “Walter Terry papers, Additions.” *The New York Public Library. Archives & Manuscripts*. s.f. <<http://archives.nypl.org/dan/18546>>. Web 17 Abr. 2021.

## ANEXO I: Revisión bibliográfica: publicaciones sobre Antonio Ruiz Soler, Antonio

TÍTULO	AUTOR	EDITORIAL	AÑO	IDIOMA	CONSULTA
<b>MONOGRAFÍAS SOBRE ANTONIO COMO OBJETO CENTRAL</b>					
<i>Rosario et Antonio ou la Danse Espagnole.</i>	Martine Cadieu	Florenca: Imprime par la typographie Giuntina.	1950	Italiano	
<i>Antonio. Impressions of the Spanish dancer</i>	Cyril Beaumont	Londres: A.&C. Black LTD.	1952	Inglés	consultado
<i>Antonio hors de galaxie</i>	Gabriel Pomerand	Ediciones J. Loyau	1954	Francés	consultado
<i>Antonio and Spanish Dancing</i>	Elsa Brunelleschi	Londres: A.&C. Black LTD.	1958	Inglés	consultado
<i>Antonio, el bailarín de España</i>	Juan Gyenes	Madrid: Taurus	1964	Español	consultado
<i>Antonio, mi diario en la cárcel</i>	Antonio / Transcripción: J.M.Amilibia	Madrid: G. del Toro Editor.	1974	Español	consultado
<i>Antonio, la verdad de su vida</i>	Pedro Fuentes-Guío	Madrid: Editorial Fundamentos.	1990	Español	consultado
<i>Antonio «El Bailarín»: memorias de viva voz</i>	Santiago Arriazu	Barcelona: Ediciones B.	2006	Español	consultado
<b>MONOGRAFÍAS SOBRE ANTONIO COMO OBJETO TRASVERSAL</b>					
<i>Ballet Español</i>	Juan Gyenes	Madrid: A. Aguado	1953	Español	consultado
<i>Ballet Espagnol</i>	Juan Gyenes	Paris: Art et Industrie	1956	Francés	
<i>El ballet</i>	Enrique Sordo	Barcelona: GP	1963	Español	
<i>100 españoles y Dios</i>	José Gironella	Barcelona: Ediciones Nauta	1969	Español	
<i>El alma española y el baile</i>	Ana Ivanova	Madrid: Gráficas Uguina	1973	Español	consultado
<i>Flamenco en Spaanse dans: aantekeningen bij de danstradities van Spanje</i>	Basilio Muñoz Mora	Walburg Pers.	1989	Holandés	
<i>Rosario: aquella danza española</i>	Rafael Salama Benarroch	Granada: Manigua	1997	Español	consultado
<i>Una historia del flamenco</i>	José Manuel Gamboa	Madrid: Espasa	2005	Español	
<i>Rosita Segovia. Biografía novelada</i>	Ramón Martí	Barcelona: Badaya	2006	Español	consultado
<i>Historia del Baile Flamenco. Volumen II</i>	José Luis Navarro García	Signatura Ediciones	2008	Español	consultado
<i>El Flamenco que viví</i>	José de la Vega	Editorial Viceversa, S.L.	2009	Español	consultado
<i>Mi primer libro de Danza Española</i>	Almudena Hernández y Eva Neira	Ediciones Andanzas	2016	Español	consultado
<b>DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS QUE LO INCLUYEN</b>					
<i>Enciclopedia Salvat de la Música (Cuatro Tomos)</i>	Antonio Ruiz, el célebre «Antonio»/Tomo 1 a-dz	Barcelona: Salvat	1967	Español	consultado
<i>The Oxford dictionary of dance</i>	Craine y Mackrell, «Antonio»	Nueva York: Oxford University Press	2000	Inglés	
<i>International encyclopedia of dance</i>	Philippa Heale	New York: Oxford University Press	2005	Inglés	
<b>ARTÍCULOS EN REVISTAS SOBRE ANTONIO COMO OBJETO CENTRAL</b>					
<i>Antonio «quiero volver a dirigir el Ballet Nacional»</i>	Cristina Marinero	Madrid: Revista Ritmo	1989	Español	consultado
<i>«Antonio. El Dios del Baile»</i>	José Blas Vega	Revista: La Caña 12: 35-43	1995	Español	
<i>«Opiniones de Antonio sobre su arte»</i>	Cristina Marinero	Revista: La Caña 12 (1995): 66-68	1995	Español	
<i>«La Macarrona, Carmen Amaya, Antonio y otras grandes figuras del baile flamenco»</i>	Jennifer Parker	Revista: La Caña 14-15: 50-63	1996	Español	
<i>«Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler a través de su filmografía»</i>	Lola Segarra	Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá	2004	Español	consultado
<b>ARTÍCULOS EN REVISTAS SOBRE ANTONIO COMO OBJETO TRASVERSAL</b>					
<i>«Rosario. Fineza y acción»; Manuel Fernando, «Rosario, una bailaora inefable»</i>	Rafael Salama Benarroch	Revista: La Caña 27 (1999): 15-29	1999	Español	
<i>«Cine Flamenco»</i>	Eugenio Cobo	Revista: La Caña 30-31: 40-46	2000	Español	
<i>«La danza española en los años cincuenta a través de la obra de Joaquín Rodrigo»</i>	M.ª Dolores Segarra Muñoz	Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá	2008	Español	
<b>TESIS DOCTORAL SOBRE ANTONIO COMO OBJETO CENTRAL</b>					
<i>Antonio Ruiz Soler y la danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género</i>	M.ª Dolores Segarra Muñoz	Madrid: Universidad Complutense	2012	Español	consultado

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

## ANEXO II: Espacios escénicos durante el periplo americano (1937-1949)

CIUDAD	DENOMINACIÓN	AÑO	PERÍODO
Buenos Aires, Argentina	Teatro Maravillas	1937	4 meses amplían a 8 meses
Córdoba, Rosario, Santa Fe, San Juan, Bahía Blanca		1937-38	GIRA ARGENTINA: Entre diciembre y enero
Santiago de Chile	Teatro La Comedia Teatro Municipal	1937-38	Entre diciembre y enero
Concepción, Temuco, Valparaíso, Viña		1937-38	GIRA CHILE: Entre diciembre y enero
Buenos Aires, Argentina	Teatro Metropolitan	1938	24 Enero
Buenos Aires, Argentina	Teatro Ateneo	1938	Primeros días julio
Santiago de Chile	Teatro Municipal	1938	GIRA
Uruguay, Montevideo	Auditorio Sodre	1938	GIRA debut 6 julio 1938
Quito, Ecuador	Teatro Bolívar	1938	GIRA finales de octubre
Santiago de Guayaquil, Ecuador	Sala El Edén	1938	GIRA finales de octubre
Bogotá, Colombia	Teatro Colón	1938	GIRA debut 22 noviembre
Cali, Medellín, Barranquilla y Cartagena de Indias		1938	GIRA COLOMBIA
Caracas, Venezuela	Teatro Municipal San Pablo	1938	GIRA
Cuba		1938	GIRA
México	El Patio	1938-39	8 meses
Río de Janeiro	Casino Copacabana	1939	3 semanas amplían a 9 meses
Nueva York	Waldorf Astoria - Sala «Sert Room» - Sala «Empire Room»	1940	Debut 9 octubre – hasta 1 enero 1941
Nueva York	Ciro's Night Club	1941	3 semanas
San Francisco	Hotel Mark Hopkins	1941	
Nueva York	Waldorf Astoria Sala «Starlight Roof»	1941	6 semanas desde marzo
Nueva York	Waldorf Astoria Sala «Starlight Roof»	1941	14 mayo hasta el verano
Nueva York	Teatro State	1941	Compaginan con la anterior
Chicago	Hotel Palmer House Empire Room	1941	26 junio
Chicago	Teatro Chicago	1941	Compaginan con la anterior
NY – Broadway	Winter Garden Musical «Sons o'Fun»	1941-42	Debut 1 diciembre, hasta 1943 que comienzan una gira
NY – Broadway	Hotel Pierre	1942	Compaginando con el Winter Garden has 5 abril. Continúan en verano
Nueva York	Waldorf Astoria	1942	6 abril
Nueva York	Cosmopolitan Opera House	1942	24 mayo
Nueva York	Madison Square Garden 9 <sup>th</sup> Night of Stars	1942	24 noviembre
Nueva York	Waldorf Astoria Sala «Wedgewood Room»	1942	27 noviembre
Nueva York	The better half Programa radio	1943	26 abril
Filadelfia, Boston, Pittsburgh, Cleveland, Detroit, Chicago	Musical «Sons o'Fun»	1943	GIRA ESTADOS UNIDOS: Finales de agosto. Cada ciudad entre dos semanas y un mes.
Baltimore	Musical «Sons o'Fun» Teatro Ford	1943	GIRA: Debut 25 octubre-una semana
Washington	Musical «Sons o'Fun» National Theater	1943	GIRA: Debut 1 noviembre-dos semanas
NY – Chicago	Musical «Sons o'Fun»	1944	3 enero final de la gira

Isabel María Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez, «El periplo americano de *Antonio* (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.05>

	Civic Opera House		
Broadway	Teatro-Cine Roxy	1944	Hasta 2 marzo
Nueva York	Carnegie Hall	1944	Debut 8 abril
Nueva York	Central High School of Needle Trades	1944	Agosto, 10 recitales
Nueva York, Washington, California, Florida y Tejas	Loew's State, National y Orchestra Hall	1944-45	1 <sup>er</sup> American Concert Tour (actúan en la Casa Blanca, Washington, ante el presidente Roosevelt) (Salama, 1997: 33-114)
Philadelfia	Concert Hall	1944	
Broadway	Habana-Madrid	1944	28 septiembre
Estados Unidos		1945-46	2 <sup>o</sup> American Concert Tour
NY - Broadway	Ziegfeld Theater	1945-46	2 <sup>o</sup> American Concert Tour/Junio
NY - Broadway	Teatro-Cine Roxy	1945	Se anuncia 7 octubre
Nueva York	Theresa L. Kauffman Auditorio del YMHA	1945	23 diciembre
Chicago	Civic Opera House	1945	31 diciembre
Los Ángeles	Philharmonic Auditorium	1946	22 enero
Los Ángeles	Occidental College	1946	27 enero recital-conferencia
Washington	Constitution Hall	1946	21 febrero
Nueva York	Carnegie Hall	1946	3 marzo
Nueva York	Hotel Plaza Sala «Persian Room»	1946	Tres semanas en verano
México	Palacio de las Bellas	1946	Tour por Latinoamérica
Panamá, Guatemala, El Salvador, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Teatro Auditorium de La Habana		1946	Tour por Latinoamérica (Salama, 1997: 114) (Arriazu, 2006: 94-95)
Chile	Teatro Municipal	1946	Tour por Latinoamérica
NY - Broadway	Teatro-Cine Roxy	1946	
Washington	Constitution Hall	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour enero
Baltimore	The Lyric Opera House	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour enero
Nueva York	Hunter College	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour enero
Chicago	Arts Club	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Enero
Cleveland	Public Auditorium	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Enero
Houston	Houston Music Hall	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Febrero
Galveston	City Auditorium	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Febrero
Hamptom	Odgen Hall	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Febrero
Nueva York	Carnegie Hall	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Marzo
Hamptom	Odgen Hall	1947	3 <sup>er</sup> American Concert Tour/Marzo
Nueva York	Hotel Baltimore	1947	Meses de verano
NY - Broadway	Teatro-Cine Roxy	1948	Del 13 al 27 enero
NY - Broadway	Ziegfeld Theatre	1948	25 enero
Nueva York	Central High School of Needle Trades	1948	Una semana
Boston	Jordan Hall	1948	4 <sup>er</sup> American Concert Tour 6, 7, febrero
Los Ángeles	Philharmonic Auditorium	1948	3 abril
Nueva York	Teatro Adelphi	1948	9 de mayo
Buenos Aires, Argentina	Teatro Municipal	1948	Gira por Sudamérica 1 <sup>a</sup> Etapa: Septiembre
Buenos Aires, Argentina	Teatro Colón	1948	Gira por Sudamérica 1 <sup>a</sup> Etapa: Septiembre
Chile, Perú y La Habana (Cuba)	Teatro América	1948	Gira por Sudamérica 2 <sup>a</sup> Etapa
NY - Broadway	Teatro-Cine Roxy	1948	23 noviembre
Nueva York	Hunter College Assembly	1948	19 diciembre

	Hall		
Nueva York	Metropolitan Opera House	1948	26 diciembre

<b>Espacio arquetipo (TEATRO)</b>	<b>Espacio comercial adaptado para Danza / público dinámico (HOTEL-SALAS FIESTA)</b>	<b>Espacio esporádico y no adaptado para Danza (SALA DE CONCIERTOS)</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>Teatro Maravillas</li> <li>Teatro La Comedia</li> <li>Teatro Municipal</li> <li>Teatro Metropolitan</li> <li>Teatro Ateneo</li> <li>Teatro Bolívar</li> <li>Teatro Colón</li> <li>Teatro Municipal San Pablo</li> <li>Teatro State</li> <li>Teatro Chicago</li> <li>Winter Garden</li> <li>Teatro Ford</li> <li>National Theater</li> <li>Loew's State, National</li> <li>Ziegfeld Theater</li> <li>Teatro Adelphi</li> <li>Teatro América</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Hotel Mark Hopkins</li> <li>Hotel Pierre</li> <li>Hotel Baltimore</li> </ol> <p><i>Waldorf Astoria:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Sala «Sert Room»</li> <li>Sala «Empire Room»</li> <li>Sala «Starlight Roof»</li> <li>Sala «Wedgewood Room»</li> </ol> <p><i>Hotel Palmer House:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Empire Room</li> </ol> <p><i>Hotel Plaza:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Sala «Persian Room»</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Carnegie Hall</li> <li>Orchestra Hall</li> <li>Concert Hall</li> <li>Constitution Hall</li> <li>Odgen Hall</li> <li>Jordan Hall</li> </ol>
<b>Espacio polivalente no adaptado para Danza (AUDITORIO)</b>	<b>Teatro lírico (ÓPERA)</b>	<b>Espacio comercial adaptado para la Danza / Público dinámico (SALAS DE FIESTA)</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>Auditorio Sodre</li> <li>Theresa L. Kauffman Auditory</li> <li>Philharmonic Auditorium</li> <li>Public Auditorium</li> <li>City Auditorium</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Cosmopolitan Opera House</li> <li>Civic Opera House</li> <li>The Lyric Opera House</li> <li>Metropolitan Opera House</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Sala El Edén</li> <li>El Patio</li> <li>Habana-Madrid</li> <li>Casino Copacabana</li> </ol>
<b>Espacio escénico polivalente de mediano/gran formato en ámbito universitario (SALÓN DE ACTOS DE UNIVERSIDAD)</b>	<b>Espacio escénico de mediano formato con público en directo y a través del sonido (RADIO)</b>	<b>Espacio polivalente no adaptado para Danza (RECINTO CULTURAL)</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>Occidental College</li> <li>Hunter College</li> <li>Central High School of Needle Trades</li> <li>Hunter College Assembly Hall</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>The better half</li> <li>Programa radio</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Palacio de las Bellas</li> </ol>
<b>Espacio comercial con público itinerante (CLUB NOCTURNO)</b>	<b>Espacio Polivalente de gran formato con público itinerante (PABELLÓN)</b>	<b>Espacio comercial adaptado para Danza (SALAS MUSIC HALL)</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>Ciro's Night Club</li> <li>Arts Club</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Madison Square Garden</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Houston Music Hall</li> </ol>
<b>Espacio teatral polivalente (TEATRO-CINE)</b>		
<ol style="list-style-type: none"> <li>Teatro-Cine Roxy</li> </ol>		

### ANEXO III: Repertorio creado durante el periplo americano

OBRA	COMPOSITOR	ESTRENO	LUGAR	ESTILO	OBSERVACIONES
1. Danza V «12 Danzas Españolas» Andaluza o Playera	E. Granados	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC <sup>45</sup>
2. Intermedio «La leyenda del beso»	R. Soutullo y J. Vert	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
3. Alegrías	Anónimo	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Flamenco	
4. Danza de la vida breve	M. de Falla	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
5. Rondeña Gitana	Silvera	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
6. Sevilla «Suite Española»	I. Albéniz	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
7. Intermedio «La boda de Luis Alonso»	G. Jiménez	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
8. Danza del Fuego «El Amor Brujo»	M. de Falla	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
9. Jota de «La Dolores»	T. Bretón	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Folclore	PC / SDC
10. Intermedio «La Revoltosa»	R. Chapí	1938	Teatro Sodre, Montevideo	Clásico español	PC / SDC
11. El Relicario (Pasodoble)	J. Padilla	1938	Buenos Aires, Argentina	Clásico español	PC / SDC
12. Bolero	M. Ravel	1938	Montevideo, Uruguay	Clásico español	PC / SDC
13. Serenata española	J. Malats	1938	Montevideo, Uruguay	Clásico español	PC / SDC
14. Herencia Gitana	J. Mostazo	1938	Montevideo, Uruguay	Clásico español	Programa de Bolívar: cante y baile-Chavalillos Sevillanos. (CADF CD5 PRENSA 019)
15. Asturias «Suite Española»	I. Albéniz	1938	Lima, Perú	Clásico español	PC / SDC
16. Granada «Suite Española»	I. Albéniz	1938	Lima, Perú	Clásico español	PC / SDC
17. Danza del molinero	M. de Falla	1938	Lima, Perú	Clásico español	PC / SDC
18. Canasteros de Triana	M. García Matos	1938	Lima, Perú	Flamenco	Incluida en la película <i>Ziegfeld Girl</i> 1941, con música orquestada.
19. Jota valenciana	E. Granados	1940	Waldorf Astoria, Nueva York	Folclore	PC / SDC
20. Tres danzas de Falla [Sombrero de tres picos]	M. de Falla	1944	Carnegie Hall, Nueva York	Clásico español	PC / SDC
21. Corpus Christi en Sevilla [Song among shadows]	I. Albéniz	1944	Carnegie Hall, NY	Clásico español	PC / SDC
22. La garterana	J. Guerrero	1944	Carnegie Hall, NY	Folclore	PC / SDC

<sup>45</sup> PC: Pendiente de clasificación / SDC: Sin documentación complementaria.



23. <i>Suite del Amor Brujo (Escena de apertura, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Pantomima, Danza ritual del fuego)</i>	M. de Falla	1945	Constitution Hall, Washington	Clásico español	PC / SDC
24. <i>Suite del Sombrero de tres picos (Escena de apertura, Danza de la molinera, Danza del molinero, Danza del corregidor, Danza de los vecinos, Danza final)</i>	M. de Falla	1945	Constitution Hall, Washington	Clásico español	PC / SDC
25. <i>Viva Navarra</i>	J. Larregla	1945	Constitution Hall, Washington	Folclore	PC / SDC
26. <i>El manisero</i>	M. Simons	1945	Constitution Hall, Washington	Folclore	PC / SDC
27. <i>Rondeña Gitana</i>	A. Ross	1945	Constitution Hall, Washington	Clásico español	PC / SDC
28. <i>Sacromonte</i>	J. Turina	1945	Constitution Hall, Washington	Clásico español	PC / SDC
29. <i>Danza I «12 Danzas Españolas» Galante</i>	E. Granados	1945	Constitution Hall, Washington	Clásico español	PC / SDC
30. <i>Por Alegrías Danza gitana andaluza</i>	Anónimo	1945	Constitution Hall, Washington	Flamenco	PC / SDC
31. <i>El antequerano</i>	Espert	1946	Teatro Bellas Artes, México	Folclore	PC / SDC
32. <i>Manolo Reyes (zambra gitana)</i>	M. Quiroga	1946	Teatro Bellas Artes, México	Flamenco	PC / SDC (figura 13)
33. <i>Triángulo [Danza XI] «12 Danzas Españolas»</i>	E. Granados	1946	Teatro Bellas Artes, México	Clásico español	PC / SDC
34. <i>Goyescas (Intermedio, El pelele, La maja y el ruiseñor)</i>	E. Granados	1946	Teatro Bellas Artes, México	Baile bolero	PC / SDC
35. <i>Danzas fantásticas (Exaltación, Ensueño, Orgía)</i>	J. Turina	1946	Teatro Bellas Artes, México	Clásico español	PC / SDC

36. <i>Cuadro Flamenco</i> ( <i>Alegrías, Tanguillos de Cádiz, Alegrías Bulerías</i> )	Anónimo	1946	<i>Teatro Bellas Artes, México</i>	Flamenco	PC / SDC
37. <i>Zapateado</i>	P. Sarasate	1946	<i>Teatro Bellas Artes, México</i>	Clásico español	PC / SDC Actualmente en repertorio del Ballet Nacional de España.
38. <i>Jota «Siete canciones populares españolas»</i>	M. Falla	1946	<i>Teatro Colón, Bogotá</i>	Folclore	PC / SDC
39. <i>Los Claveles</i>	J. Serrano	1946	<i>Teatro Bolívar, Quito</i>	Clásico español	PC / SDC
40. <i>Triana</i>	I. Albéniz	1947	<i>Constitution Hall, Washington</i>	Clásico español	PC / SDC
41. <i>Rondalla Aragonesa [Danza VI] «12 Danzas Españolas»</i>	E. Granados	1947	<i>Constitution Hall, Washington</i>	Folclore	PC / SDC
42. <i>Danzas españolas del s. XVIII</i> ( <i>Seguidillas manchegas, Panaderos, Bolero robado, Tres sevillanas boleras</i> )	Anónimo	1947	<i>Constitution Hall, Washington</i>	Baile bolero	PC / SDC Cuatro obras de repertorio habitual bolero.
43. <i>Suite de Capricho español</i> ( <i>Alborada, Escena gitana, Aires con variaciones, Fandango, Final</i> )	Rimsky-Korsakoff	1947	<i>Constitution Hall, Washington</i>	Clásico español	PC / SDC
44. <i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz	1948	<i>Needle Trades, Nueva York</i>	Baile bolero	PC / SDC
45. <i>Zorongo gitano</i>	F. García Lorca	1948	<i>Needle Trades, Nueva York</i>	Clásico español	PC / SDC
46. <i>Jarana Yucateca</i> (popular)	Anónimo	1948	<i>Needle Trades, Nueva York</i>	Folclore	PC / SDC
47. <i>El mercado</i>	M. Infante	1948	<i>Needle Trades, Nueva York</i>	Clásico español	PC / SDC
48. <i>Seguidillas</i> <sup>46</sup>	I. Albéniz	1948	<i>Needle Trades, Nueva York</i>	Clásico español	PC / SDC

<sup>46</sup> Estas *Seguidillas* podrían referirse a la pieza “Castilla” perteneciente a la “Suite Española Op. 47” y también incluida en suite “Cantos de España Op. 232”.

#### ANEXO IV: Obras que incluyen la cuestión racial «gitano»

ESTRENO	LUGAR	TÍTULO	AUTORÍA INTÉRPRETE	ESTRENO OBRA MUSICAL		GRABACIÓN DISCOGRÁFICA / PARTITURA		OBSERVACIONES
				Año	Artista	Año	Artista	
1938	Teatro Sodre, Montevideo	«Rondeña Gitana»	Música: Silvera					
1938	Lima	Gitana (guitarra)	Música: Silveira					Guitarrista, R. Solé
1938	Montevideo, Uruguay	Herencia Gitana / Bulerías	Texto: Música: J. Mostazo <sup>47</sup>			1935	Bulerías El Peluso / Manolo de Badajoz (Odeon)	Disco BNE DS/9450/5 <a href="http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000016007">http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000016007</a>
1938	Sala El Edén Santiago de Guayaquil, Ecuador	Danza de la Gitana (extracto del ballet "Sonatina")	Música: E. Halfiter Piano: S. Masciarelli	1928	Antonia Mercé "La Argentina"			
1945	Constitution Hall, Washington	Por Alegrías «Danza gitana andaluza»	Anónimo					
1945	Constitution Hall, Washington	«Rondeña Gitana»	Música: A. Ross			[1925]	Antonio Ros (Rollos Victoria)	Rollo pianola BNE RP/5054 <a href="http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000196734">http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000196734</a>
1946	Teatro Bellas Artes, México	Zambra gitana "Manolo Reyes"	Texto: S. Quintero Música: R. León / M. Quiroga	1928	Custodia Romero (Sevilla - Kursaal)	1931	Tani Zerja (La Voz de su Amo)	BNE DS/9357/12 <a href="http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000045008">http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000045008</a>
						1932	Custodia Romero (Odeon)	
						1932	Conchita Piquer (La Voz de su Amo)	
1947	Constitution Hall, Washington	Capricho Español (escena gitana) Op. 34	Música: N. Rimski-Korsakov	1887	Fecha Composición	1933	Orq.Sinf. de Londres – Dir: A.Coates (Barna: La Voz de su Amo)	BNE DS/15485/9 <a href="http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178891">http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178891</a>
1948	Needle Trades, Nueva York	Zorongo Gitano	Textro: Anónimo Música: Anónima Arr. Musical: F. García Lorca			1931	La Argentinita – F. García Lorca (La voz de su amo)	

<sup>47</sup> Juan Mostazo era un compositor de éxito, especialista en copla (<http://datos.bne.es/persona/XX882712.html>)

## LA REGENERACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA DEL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. LOS ARQUETIPOS DECIMONÓNICOS DE ZAGUÁN

Rosa María Suárez Muñoz  
*Consejería de Educación-Junta de Andalucía*  
María del Mar Ortiz Camacho  
*Universidad de Granada*

Fecha de recepción: 08/11/2020  
Fecha de aceptación: 13/09/2021

### Resumen

Este artículo versa sobre el vestuario flamenco contemporáneo en el Ballet Nacional de España (BNE), partiendo de la revisión que se realiza del mismo en la obra *Zaguán*, bajo la dirección de Antonio Najarro (2015). Se trata de un ballet flamenco que conforma una suite de coreografías de diferentes referentes del flamenco actual y que incluye un testimonial legado de la emblemática «Soleá del Mantón» de Blanca del Rey. Desde el particular prisma de la diseñadora de referencia de vestuario escénico Yaiza Pinillos, se percibe una transmutación en la estética flamenca actual en su diseño, elaboración, tratamiento de tejidos, investigación, etc. Esta producción supuso un complejo proceso de metabolización que devolvió la vestimenta flamenca a los albores del XIX, en una síntesis estilística desde una perspectiva nueva. Se realiza un breve recorrido por las aportaciones más significativas de diferentes diseñadores a lo largo de la historia del BNE, teniendo en cuenta la trascendencia y repercusión de sus propuestas y poniendo en valor el complejo proceso que conlleva el diseño de vestuario escénico para una compañía de danza de gran formato. Se ha realizado una revisión documental y utilizado datos cualitativos de entrevistas semiestructuradas y validadas realizadas a seis personalidades relacionadas con la danza española y el BNE, de reconocido prestigio, que han sido analizadas mediante una codificación abierta en el software NVIVO10.

Se concluye que el traje escénico flamenco, en la trayectoria del BNE, sufre una evolución fruto de las transformaciones experimentadas en la estética flamenca, influenciada por los diseños de la moda como expresión de su tiempo, así como por el desarrollo en los procesos de investigación y producción del vestuario, y la variación en la forma de bailar en los últimos cincuenta años, siendo *Zaguán* un claro exponente de esta revolución no veleidosa en los imaginarios escénicos nacionales.

**Palabras clave:** Indumentaria flamenca, Ballet Nacional de España, danza española, flamenco, diseño de vestuario escénico.

## THE REGENERATION OF THE FLAMENCO CLOTHING OF THE NATIONAL BALLET OF SPAIN. THE DECIMONONIC ARCHETYPES OF *ZAGUÁN*

### Abstract

The general aim of this article is about contemporary flamenco costumes at the National Ballet of Spain (BNE), based on the revision that is carried out in the work *Zaguán* (Antonio Najarro, 2015). It is a flamenco ballet, which makes up a suite of choreographies by different references of current flamenco and which includes a testimonial legacy of Blanca del Rey's emblematic «Soleá del Mantón». From the particular prism of the benchmark designer of stage costumes, Yaiza Pinillos, a transmutation is perceived in current flamenco aesthetics, in its design, elaboration, treatment of fabrics, research, etc. This production involved a complex process of metabolism, which returned flamenco clothing to the dawn of the 19th century, in a stylistic synthesis from a new perspective. A brief tour is made of the most significant contributions of different designers throughout the history of the BNE, considering the significance and impact of their proposals, and highlighting the complex process involved in costume design stage for a large format dance company. For this research, a documentary review has been carried out and used qualitative data from semi-structured and validated interviews carried out with six personalities related to Spanish dance and the BNE, of recognized prestige, which have been analyzed through open coding in the NVIVO10 software.

It is concluded that the flamenco stage costume, in the trajectory of the BNE, undergoes an evolution as a result of the transformations experienced in the aesthetics of the flamenco costume, influenced by the designs of fashion as an expression of its time, as well as by the development of the processes of research and production of costumes, and the variation in the way of dancing in the last fifty years, being *Zaguán* a clear exponent of this not fickle revolution in the national scenic imaginary.

**Keywords:** Flamenco clothing, National Ballet of Spain, Spanish Dance, Flamenco, Stage costume design.

### Sumario

1. Introducción.....	92
2. Marco teórico.....	94
2.1. <i>El Ballet Nacional de España, máximo exponente de la danza española</i> .....	94
2.2. <i>El Departamento de Regiduría de Vestuario del BNE</i> .....	95
2.3. <i>La indumentaria flamenca en el BNE a través de su repertorio más significativo</i> .....	96
3. Metodología.....	100
4. El caso <i>Zaguán</i> : giro estético y estilístico en el BNE.....	102
4.1. <i>El proceso creativo del vestuario de «Zaguán» basado en la estética del siglo XIX</i> .....	103
4.2. <i>Documentación, investigación, diseño de figurines y elección de telas</i> .....	107
4.3. <i>Funcionalidad del vestuario versus indumentaria decimonónica</i> .....	109
4.4. <i>Influencia de la moda en la estética escénica</i> .....	111
4.5. <i>Los arquetipos vestimentarios de «Zaguán»</i> .....	112
5. Conclusiones.....	115
Referencias.....	115

## 1. Introducción

La indumentaria flamenca utilizada en el entorno profesional comenzó a fraguarse como tal en los cafés cantantes<sup>1</sup> de finales del siglo XIX, donde adquirió una mayor relevancia, destacando la aparición de la *bata de cola* como atuendo destinado genuinamente al baile de espectáculo. Esta pieza se convirtió en un símbolo característico de la indumentaria femenina en el flamenco, aunque en la actualidad es usada indistintamente por hombres y mujeres como un elemento expresivo más.

A principios del siglo XX, se puede hablar del surgimiento del *ballet flamenco*, momento en el que el flamenco pasa de los cafés cantantes al teatro. Se trata de una época de esplendor en la que destacaron figuras fundamentales de la historia de la danza, como Antonia Mercé, *la Argentina*, Encarnación López, *la Argentinita*, Vicente Escudero, Pilar López, Antonio Ruiz Soler, etc. Se caracteriza por una ruptura de los cánones tradicionales y la aportación de numerosas innovaciones estructurales y formales, si bien la más importante es el cambio en el enfoque creativo, lo cual afecta también al uso de la indumentaria en la danza.

En el primer tercio del siglo XX se produce una eclosión de corrientes artísticas que se conoce como Edad de Plata de la cultura española, y en la que destaca especialmente la aportación realizada por Antonia Mercé, *La Argentina*, en la evolución de la indumentaria flamenca, así como el influjo que ejercieron los *Ballets Russes* de Diaghilev a su paso por España. La puesta en escena de este ballet suponía un trabajo en el que el protagonismo individual se sacrificaba en beneficio del proyecto de espectáculo común. Coreografía, danza, vestuario, escenografía y música debían conformar un «espectáculo total», como propugnaba Wagner (Roldán 229).

Esta idea fue asimilada por parte de Antonia Mercé, *La Argentina*, que pretendió imitar este concepto de *ballet total* con la creación, en 1928, de los *Ballets Espagnols*. Para ello, contó con numerosos artistas que ensalzaron la escenografía y el figurinismo al mismo nivel que el resto de aspectos que componían la escena. Colaboraron con esta compañía pintores de la talla de Néstor Martín-Fernández de la Torre, que diseñó los figurines y decorados de *El fandango del Candil* (1927), *Triana* (1929) y *Au Coeur de Séville* (1929) (Murga 7).

*La Argentina* se preocupaba de ensalzar su figura encargando a los diseñadores de vestuario que alargaran ópticamente su torso, haciendo caer la falda en v por detrás, y fusionó el vestido bolero con el vestido cóctel; asimismo, acortó la bata de cola, modernizando su diseño a semejanza del vestido de calle (Bennahum 87). Por tanto, las tendencias de la moda influyeron en el concepto que *la Argentina* adoptó respecto al vestuario escénico, dejándose influir por diseñadores de alta costura como Paul Poiret y, posteriormente, por Jean Patou (Suárez 89).

Otra de las personalidades de la danza que realizó este tipo de colaboraciones con figurinistas fue Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, así como su hermana, Pilar López. *La Argentinita* contó con las contribuciones de Salvador Bartolozzi, Santiago Ontañón y Manuel Fontanals, quien colaboró en la nueva versión de *El Amor Brujo* que realizó en 1933; asimismo, contó con Alberto Sánchez en *La Romería de los Cornudos* de 1933. Todas estas colaboraciones se presentaban cercanas a la vanguardia (Bennahum 85).

En cuanto a Pilar López, destacan las colaboraciones con José Caballero (para *Seguidillas* en 1953 y *La boda* de Luis Alonso en 1954), Víctor Cortezo (para *Concierto de Aranjuez* en

---

<sup>1</sup> «Pequeños establecimientos urbanos donde se representaban espectáculos de reducido formato que ocupaban desde el malabarismo hasta, como principal atractivo, las danzas nacionales» (Cruces 309).

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguám*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

1952), Vicente Viudes (para *Eritaña* en 1950) y Manuel Muntañola (bata de cola para *El Café de Chinitas* 1943-1957).

Del vestuario masculino en este período destaca la figura de Vicente Escudero, quien diseñaba sus propios decorados, trajes y zapatos, y también contó con la colaboración de Jean Metzinger en algunos proyectos. Este artista multidisciplinar se dedicó a la pintura, explicando las relaciones entre la plástica y sus coreografías en su libro *Pintura que baila* (1950) (Murga 9). En su famoso *Decálogo del Baile Flamenco*, presentado el 9 de diciembre de 1951 en Barcelona, establece las bases para todo aquel que quiera bailar con pureza. El número 9 se refiere a la indumentaria y reza: «Bailar con indumentaria tradicional».

A partir de mediados de los 50, tras esta eclosión de artistas, los cambios en la indumentaria flamenca profesional fueron lentos, escasos y prácticamente inexistentes en el vestuario masculino. Respecto al femenino, destacaron la evolución de la bata de cola (que se aligeró debido a la aparición de materiales sintéticos y la introducción de nuevos cortes), la incorporación del mantoncillo o pañuelo, la progresiva desaparición de la mantilla y la introducción de motivos autóctonos en la decoración de los mantones de Manila.

De 1950 a 1980 se aceleraron las transformaciones que sufre el atuendo flamenco profesional, influenciado, en gran medida, por las tendencias de la moda. En los años 60, con la aparición de la minifalda, comenzaron a proliferar los trajes de flamenca cortos, hasta la rodilla, realizados en tejidos como el *nylon*, el tergal, el algodón, la muselina, y con diferentes estampados geométricos, de lunares, etc., predominantes en la cultura pop (Martínez 202). Esta moda es bastante pasajera, en menos de una década se vuelven a usar los vestidos largos. En cuanto al uso de la mantilla, desaparece por completo. En este período, las batas de cola se almidonaban, proporcionando un sonido específico al moverlas y la necesidad de cogerlas de una forma especial (Suárez 80).

En los años 50, las bailaoras flamencas usaban los trajes *de presentación*, generalmente, para las coreografías de *baile español*. Estos se adornaban abundantemente con volantes de tul y multitud de adornos y brillos (Cruces 338).

Pasados los años 60, se comienzan a usar las faldas de capa y las mangas son menos voluminosas, llegando en ocasiones hasta el codo, rematadas en uno o dos volantes. Respecto a los adornos, empiezan a ser de plástico, los pendientes más utilizados fueron los aros y las flores usadas en el pelo artificiales, siendo los estampados predominantes los lisos y de lunares (Franco 122). En el caso masculino, se utiliza la camisa con chorreras en la parte delantera; en otras ocasiones, se usa una camisa anudada a la cintura con estampados o lunares (entonces no se usaba chaleco y chaquetilla), y se va restringiendo la presencia del sombrero.

En los años 80 y mediados de los 90, hubo un período de excesiva ornamentación en los vestidos de flamenca, con numerosos volantes que otorgaban un gran volumen tanto a las faldas como a las mangas, al tiempo que en la indumentaria masculina proliferaban las camisas de mangas anchas en tejidos fluidos como la seda y colores lisos, y se comienzan a utilizar pantalones de pinzas rectos como novedad (Suárez 81).

Sin embargo, en el ámbito del traje flamenco escénico, se produce un acontecimiento que marcará una diferenciación respecto al uso del traje flamenco *de calle* en España: la creación, en 1978, del Ballet Nacional de España.<sup>2</sup> Hasta entonces, las compañías de danza española

---

<sup>2</sup> La Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura creó en 1978 dos Compañías Nacionales de Danza (Danza Española y Danza Clásica). Antonio Gades asumió la dirección del BNE bajo el nombre de Ballet Nacional Español, y Víctor Ullate, la dirección del Ballet Nacional de España Clásico, actual Compañía Nacional de Danza. Se trata de una unidad de producción del Instituto Nacional de Artes Escénicas y

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguám*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

preponderantes, como la de Antonio Ruiz Soler, ya se enfrentaban a encargos de vestuario de gran calado a figurinistas, con un claro tinte teatral, trascendiendo lo puramente flamenco. Sirva de ejemplo la obra *Cerca del Guadalquivir, Ballet Flamenco en tiempo de Soleares*,<sup>3</sup> estrenada en el V Festival Internacional de Música y Danza de Granada, por Antonio y su Compañía de Ballet (30 y 1 de julio de 1956). En este caso, impactó la presencia en escena de la Guardia Civil (figurines creados por Carlos Viudes), de gran efectismo y fuerza. El propio Antonio, ya como director del BNE, continuaría poniendo el énfasis en la importancia del vestuario para la representación escénica en concatenación con el resto de elementos técnicos que la conforman, principalmente, en los ballets con argumento.

Volviendo al traje de flamenca no vinculado al ámbito profesional, sino al contextualizado en el lucimiento propio de romerías y ferias, en el siglo XXI se impone una silueta ceñida, dando protagonismo al cuerpo femenino. En este caso, se prescinde de los volantes en numerosas ocasiones y los tejidos se aligeran; igualmente, se sustituyen las nerjas por los godets. También es frecuente reemplazar los mantoncillos por flecos aplicados en hombros o escote.

En el ámbito profesional, las batas de cola se vuelven mucho más ligeras, con cortes en nesga, prescindiendo de las enaguas y, por tanto, forradas por dentro. En el traje masculino, se imponen los pantalones de pinzas rectos, acompañándose de chaqueta de traje. En ocasiones, el bailarín usa un pañuelo anudado al cuello, y en un determinado período, a finales de los años 90, se llegó a prescindir de elementos superiores en la indumentaria. Fue una tendencia a la que recurrieron diversos artistas, como es el caso de Joaquín Cortés y el coreógrafo Rafael Aguilar en su ballet *Bolero*. En este, se presentaba al bailarín solista con el torso desnudo, previsiblemente influenciado por la versión clásica de Béjart.

El período contemporáneo se caracteriza por una estilización de la indumentaria flamenca y una simplificación de las formas y los adornos, priorizando la libertad de movimientos a través de la utilización de tejidos que favorecen la movilidad corporal tales como la lycra<sup>4</sup> o el punto. Las enaguas desaparecen o tienen un uso ornamental. El diseño del traje flamenco, en el momento actual, se encuentra muy influenciado por las tendencias de la moda, lo que se traduce en la innovación respecto a la elección de tejidos y estampados.

Una vez realizada esta exposición sucinta del origen y evolución del traje flamenco escénico hasta llegar a nuestros días, se contextualiza el desarrollo de esta investigación en las obras de género flamenco desarrolladas a lo largo de los 40 años de historia del BNE.

## 2. Marco teórico

### 2.1. *El Ballet Nacional de España, máximo exponente de la danza española*

La creación del BNE en 1978 respondía a la necesidad de proteger y fomentar el gran acervo patrimonial que supone la danza española como expresión de la identidad cultural patria, teniendo en cuenta que esta disciplina engloba a su vez cuatro estilos de danza diferenciados

---

Música (INAEM) que se encarga de impulsar las actuaciones relacionadas con el teatro, el circo, la música y la danza en España, y que depende del Ministerio de Cultura.

<sup>3</sup> Ballet Inspirado en los romances de «Antoñito el Camborio» de García Lorca.

<sup>4</sup> La lycra fue descubierta a finales de los años 50, pero se generalizó su uso en los años 80. Su elaboración con una mezcla de hilos de fibra natural y sintética y la elasticidad que la caracteriza propiciaron su utilización en la confección de ropa interior y de baño, aunque pronto se usó en otras prendas de calle, pues posibilitaba la creación de formas complejas adaptadas al cuerpo que antes no hubieran sido posibles (Seeling 318).

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

entre sí: la Escuela Bolera, el Folclore, el Baile Flamenco y la Danza Estilizada, cada uno con sus características propias y vocabulario específico.

Desde su nacimiento, el BNE ha sido el mayor embajador de la danza española dentro y fuera de nuestras fronteras, alcanzando un considerable prestigio internacional. Con su creación, se pretendía recuperar y preservar el repertorio de los grandes maestros, fomentar la producción de nuevos creadores y desarrollar una cantera de figuras de la danza. La existencia del BNE es fundamental para poder explicar la historia reciente de la danza española. Por esta institución han pasado los principales coreógrafos y bailarines de esta disciplina, desarrollándose algunas de las piezas más emblemáticas de esta especialidad de danza (Amorós 11).

Se han sucedido diferentes direcciones artísticas que han dejado su impronta en cada período procurando preservar el repertorio clásico y el legado de los maestros, coexistiendo con innovaciones creativas. Las personalidades que han estado al frente de esta institución desde su origen han sido Antonio Gades (1978-1980), Antonio Ruiz Soler (1980-1983), María de Ávila (1983-1986), José Antonio Ruiz (1986-1992), Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997), Aída Gómez (1998-2001), Elvira Andrés (2001-2004), José Antonio Ruiz (2004-2011), Antonio Najarro (desde septiembre de 2011 hasta agosto de 2019) y Rubén Olmo (desde septiembre de 2020, hasta la actualidad).

## *2.2. El Departamento de Regiduría de Vestuario del BNE*

El BNE tenía un inventario, en mayo de 2019, que constaba de 4.730 trajes y 21.402 prendas con 2.480 pares de zapatos (Suárez 98). Para la conservación y organización de este vestuario, se creó en 1998 la sección «Regiduría de Vestuario», que depende del Departamento de Producción y cuenta con la colaboración de la sección de Sastrería. Hasta entonces, los fondos de vestuario del BNE se almacenaban sin un criterio específico, por lo que era necesario catalogar e informatizar estas piezas. El objetivo de la sección de Regiduría de Vestuario fue adaptar los protocolos de actuación de los museos que estaban dotados de fondos de vestuario a los almacenes del BNE. Estas dependencias guardan la memoria de los espectáculos a través de un vestuario que debería considerarse patrimonio cultural y que, algún día, podría exponerse en un museo. El vestuario del BNE es fiel testigo de su trayectoria y, a través de él, se podría reescribir la historia de esta compañía (García 57).

La labor que desarrolla el Departamento de Regiduría de Vestuario es crucial, pues debe hacer funciones meticulosas de documentación y conservación. A partir de 2001, una vez finalizado el proceso de catalogación de todos los fondos de vestuario existentes, el Departamento de Regiduría continúa realizando este protocolo y asumió funciones de producción. Desde entonces, se supervisa el vestuario de todas las producciones, asegurándose de que los tejidos serán adecuados para su lavado y conservación, que en la elaboración se dejen márgenes para futuros arreglos, se vigilan los adornos para que no impidan la ejecución de la danza, se proveen de piezas de tela extras para futuros arreglos o reposiciones de vestuario, etc. Se establece que las pruebas de vestuario se realicen en la sede del BNE con la presencia del director de la compañía, el coreógrafo, el diseñador y los bailarines implicados, en la fase de ensayos, de forma que puedan ser usados con anterioridad y así poder subsanar posibles dificultades antes de su puesta en escena. Esta labor ingente de catalogación del vestuario permite conocer exactamente los fondos de vestuario del que dispone el BNE, cuál es su estado, en qué zona se encuentran almacenados, qué modificaciones y lavados sufrió cada pieza y en qué fecha, qué bailarines la usaron, a qué coreografía pertenece, etc. El

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

Departamento de Regiduría, ante un nuevo proyecto de vestuario, realiza una serie de indicaciones generales a la dirección de la obra para que se tengan en cuenta en el momento del diseño y realización del vestuario con el fin de garantizar futuros arreglos, réplicas de vestuario, adaptaciones de talla, lavados y mantenimiento, etc. (García 59). Por tanto, el Departamento de Regiduría es una pieza clave en el proceso de creación del proyecto de vestuario escénico para una producción, el cual debe tener una estrecha relación con el diseñador de vestuario y el coreógrafo.

### 2.3. La indumentaria flamenca en el BNE a través de su repertorio más significativo

Es necesario poner en valor el trabajo de los figurinistas en el proceso creativo de las obras coreográficas, pues dejan una huella en la historia de la danza que suele estar ligada a la moda indumentaria, marcada por un profundo sentido estético. Estos artistas expresan sus tendencias artísticas, experimentando nuevos medios de comunicación y colaborando con la modernización del panorama dancístico en España. Como se ha podido observar en la evolución de la indumentaria flamenca profesional, en la actualidad se busca una estética minimalista, libre de ornamentos innecesarios, ganando en funcionalidad y precisión mimética.

Pero esto no siempre ha sido así, en los orígenes del BNE, Antonio Gades programó *Flamenco*, obra en la que se contemplaban palos básicos de este arte desde una estética clásica. Más adelante, en su *Don Juan*, experimentó una fusión de disciplinas dancísticas que se tradujo en una depuración estilística, mientras que en *Bodas de sangre*, el sencillo vestuario adquirió una entidad trascendental que ha hecho de esta obra un icono en la historia de la danza española. Esta obra fue creada en 1974 y, posteriormente, Gades la incorporó al repertorio del BNE en 1979. Francisco Nieva fue el responsable del espacio escénico y los figurines, creando un ambiente que trasladaba al espectador a la Almería de 1928, lugar en el que transcurrieron los hechos narrados por Lorca en su obra homónima. El austero vestuario pretendía enfatizar la dignidad dramática de los distintos personajes. La figura de la Novia siempre aparecía vestida de blanco, y los hombres se presentaban con trajes de pana, chalecos, camisas blancas, fajín y sombrero. Las mujeres vestían trajes lisos o estampados en tonos ocres, simbolizando la aridez de la tierra almeriense, así como mantillas, tradicionalmente usadas para asistir a bodas y otros actos solemnes. En todo caso, se trataba de un vestuario alejado de los cánones flamencos al uso, cuya simplicidad de líneas acompañó al artista el resto de su carrera (Suárez 111).

Cuando Antonio Ruiz Soler tomó el relevo a Gades en la dirección del BNE, continúa la tendencia de mantener una estética flamenca tradicional, adentrándose en breve en una estilización a través de obras como *El Amor brujo*, *La Casada infiel* y *Danza Gitana*, que seguían incorporando vestuario de corte clásico, aunque aligerando los tejidos para hacerlos más funcionales y facilitar la danza a la velocidad que caracterizaba a las coreografías de Antonio.

En cuanto a la obra *Retrato de mujer* (1981), de Rafael Aguilar, supuso una aportación muy contemporánea para la época, pues el protagonista masculino emergía vestido solo con un *slip* color carne, aunque la intención de Aguilar, que también diseñó el vestuario, era que apareciera completamente desnudo. La mujer exhibía un sencillo vestido, dejando el protagonismo a la expresividad corporal. En estos detalles se apreciaba ya su intención renovadora de la danza española y el flamenco.

La innovación que supuso *Ritmos* (1984), de Alberto Lorca, en cuanto al uso del vestuario en la danza española y el flamenco es considerable, pues a partir de este montaje se produjo un cambio sustancial en la concepción estética de la danza en España. Lorca quiso aproximarse a

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

la elegancia y sutilidad de los bailes de salón, a través del vestuario diseñado por Morales y Arango, en el corte, el vuelo y el tejido de los vestidos femeninos, así como en el diseño del calzado. La amplitud vaporosa de las faldas en todo su conjunto creó una estética innovadora en la danza española que se ha catapultado como icónica de una etapa del BNE.

Por su parte, *Don Juan* (1989), de José Antonio, fue la primera ocasión en la que el BNE representó una obra con la duración de un espectáculo completo dividido en dos partes. La labor del diseñador del vestuario Miguel Narros fue complicada por la cantidad de personajes que intervenían en las distintas escenas, lo que requería diferentes atuendos. Había más de 60 personas en escena y algunos bailarines lucían varios trajes, los cuales se inspiraban en las cuatro estaciones y hacían alegorías a la vegetación, los frutos, aves, etc. Narros intentó captar con este vestuario el espíritu de lo español (con todas sus influencias de otras razas y costumbres) e incluir toda la simbología que rodeaba al mito de Don Juan, desde el primigenio romance anónimo hasta el espíritu romántico de Zorrilla (Narros 94).

Respecto a *Grito* (1997 y 2014), de Antonio Canales, consistía en una amalgama de palos flamencos que discurrían desde las alegrías, pasando por la soleá, las seguirillas y los tangos. En cuanto al vestuario, se convino que lo realizara Pedro Moreno, el cual quiso dar una estética diferente, alejada de la tradicional flamenca. El diseñador propuso un vestuario femenino ligero en organzas duras y combinaciones de colores neutros —grises, arenas, azules secos, rosas— y tonos vivos —corales, hiedras, cobaltos, etc.—, con volantes lisos, aberturas longitudinales y mantones de organza deshilachados, sin flores en el pelo (Moreno 120). Los trajes masculinos se realizaron en colores que contrastaban con los femeninos. Cuando se planteó por parte de Antonio Najarro la reposición de esta obra, este manifestó su deseo de hacer cambios en el vestuario femenino. Las motivaciones fueron la necesidad de actualizar el mismo, así como el hecho de que el anterior vestuario estaba muy debilitado por la fragilidad de las organzas. Al estar previsto que se programara esta pieza en numerosas ocasiones en 2014, se vio la necesidad de realizarlos nuevos, respetando el vestuario masculino, que estaba mejor conservado. Con esta intención, se convocó a Pedro Moreno (diseñador de la primera producción) y se le encargó un vestuario femenino con más peso y que marcara la figura femenina. Con el beneplácito del director del Ballet Nacional y del coreógrafo, Pedro Moreno realizó 18 nuevos diseños. Se elaboraron 12 vestidos de cuerpo de baile, todos diferentes, y dos vestidos iguales para la primera bailarina, primer y segundo elenco. En total se realizaron 14 prendas nuevas en distintas gamas de colores y se mantuvo el vestuario masculino de la primera producción (Suárez 138) (ver figuras 1 y 2).



Fig. 1. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, Variante 11, producción 1997. (BNE, 1997). Fuente: BNE.



Fig. 2. Figurín de Pedro Moreno para *Grito*, producción 2014. (BNE, 2014). Fuente: BNE.

En 1998, se apostó por un diseñador de moda para el vestuario escénico de *Poeta*, con coreografía de Javier Latorre. Devota y Lomba crearon diseños de líneas rectas y volúmenes sencillos, con los brazos al descubierto en el caso de los hombres. Esta sencillez es propia de la estética contemporánea, que ya aparece como tendencia dancística a finales del siglo XX.

En la versión de *Carmen* (1999) de José Antonio, destacó una estética novedosa respecto a otras versiones estrenadas hasta entonces. Sonia Grande aportó un estilo elegante cercano al musical, incorporando brillos y lentejuelas en los vestidos. Todo quedaba impregnado del espíritu de *Carmen*, el vestuario transmitía femineidad, sensualidad, tragedia, vitalidad...

En 1999, siendo directora de la compañía Aida Gómez, junto con la responsable de la Regiduría de Vestuario, diseñaron el vestuario para los diferentes palos flamencos de *Oripandó*. Coinciden las líneas rectas y sencillas con la anterior propuesta de *Poeta* de Devota y Lomba, donde la funcionalidad del vestuario prima respecto al resto de aspectos de la indumentaria.

Igualmente, en 1999, Aída Gómez junto a Ana Lacoma y Roger Salas diseñan el vestuario de su coreografía *Sevilla* en la que ya se vislumbra la actual tendencia del traje flamenco escénico, más ceñido al cuerpo y experimentando con tejidos y materiales hasta ese momento poco utilizados. En este caso, en la bata de cola se usó tul elástico para la adaptabilidad al cuerpo y crin en los volantes, siendo un material utilizado generalmente para sombrerería, pero que, usado de esta forma, aportaba volumen y transparencia a la vez que originalidad en la estética (Lacoma 131).

Otro caso similar surge en el año 2000 con *Nereidas*, coreografía de Najarro y vestuario de Crespi, donde la amplitud de movimientos de los bailarines requería una adaptabilidad indumentaria a la figura de los intérpretes que no constriñera el movimiento y propiciara la fluidez corpórea (Mérida 44).

Para el montaje de la coreografía *El loco* (2004) de Javier Latorre, se contó con Jesús Ruiz como diseñador de vestuario. Se trataba de un ballet basado en hechos reales acerca de la vida de Félix Gómez, un bailarín atrapado en su genialidad artística que falleció finalmente en un sanatorio. Para transmitir esta situación dramática, el diseño del atuendo de los enfermos

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

mentales del sanatorio transmitía un aspecto descuidado y moribundo acorde con la coreografía de Latorre. En cambio, el personaje femenino de La dama Blanca encarnaba la forma de la mujer hermosa que entienda al protagonista demente, lo consuela y se compadece, presentándose envuelta en gasas y cintas deshechas como metáfora de su fragilidad. Al ser un ballet con argumento, el vestuario, alejado del tópico flamenco, adquiere sentido acorde a la interpretación dramática.

*El Café de Chinitas* de José Antonio (2005) es una prueba de la capacidad de expresión que tiene el vestuario teatral. Su diseñadora, Yvonne Blake, se basó en las pinturas de Dalí y contextualizó la obra en los años veinte. El vestuario resultó ser muy innovador y cargado de fuerza como el poema lorquiano en el que se inspira. Los detalles de los trajes eran distintos en todos y fácilmente se reconocían los dibujos alegóricos de Dalí: rosas sangrantes, labios rojos, pestañas, pianos, mariposas, etc.

En *Dualia* (2007), de Rojas y Rodríguez, Rosa García Andújar intenta plasmar en el vestuario la idea de dualidad, integrando en un solo traje conceptos contrarios: masculino y femenino, blanco y negro, tradicional y nuevo, etc., formando un todo que emana de los contrarios que se complementan necesariamente (García 218).

Se finaliza este recorrido en la etapa de Antonio Najarro como director. En la producción *Ángeles Caídos* (2012), con dirección escénica de Hansel Cereza, coreografía de Rafaela Carrasco, Rocío Molina, Olga Pericet, Javier Latorre, Manuel Liñán y Rubén Olmo, y diseño de vestuario de Macarena Mico, cobra especial protagonismo el mantón usado por Rubén Olmo en la pieza *Sublimatio*, pues este elemento adquiere un protagonismo absoluto como un integrante más de la dramaturgia. En las manos del excepcional bailarín, este elemento de la estética flamenca trasciende su habitual uso ornamental para convertirse en las alas de su personaje.

En *Suite Sevilla*, estrenada por el BNE junto a *Ángeles Caídos* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid del 22 de marzo al 1 de abril de 2012, Antonio Najarro diseñó un vestuario de inspiración tradicional, mirando al flamenco más conservador, pero desde una estética actual, utilizando materiales que permitían la movilidad a la vez que marcaban la figura de los bailarines. Se trataba de una apuesta atemporal desde la pátina de actualidad que puede dar la inspiración en la moda flamenca contemporánea, a través de tejidos elásticos y tornasolados, pero sin perder la esencia del traje flamenco clásico.

Por su parte en *Zaguán*, suite flamenca estrenada en 2015, las coreografías de Blanca del Rey («Soleá del Mantón»), La Lupi («Milonga» y «Tangos»), Mercedes Ruiz («Alegrías de Córdoba») y Marco Flores («Seguiriya» y «Guajira») adquieren unidad a través de un vestuario alegórico de la época decimonónica, en el que existía una pujanza de tejidos, pasamanerías, encajes, etc., originales de la época, tratados desde una perspectiva actual. Este vestuario de la diseñadora tinerfeña Yaiza Pinillos, figura referencial en el diseño de vestuario escénico, sobre todo flamenco, merece un estudio pormenorizado al suponer un insigne exponente de la concepción contemporánea del diseño para la escena.

Hasta la actualidad, los diseñadores que han aportado más novedades y estéticas interesantes a las obras del repertorio del BNE han sido Miguel Narros y Pedro Moreno. Ambos han tenido una gran trascendencia en el mundo de las artes escénicas, en general, como renovadores de los conceptos teatrales, creando las señas de identidad que han marcado una impronta en el diseño de vestuario para el BNE en una época determinada. A estos grandes maestros se podría unir la aportación contemporánea de la diseñadora de vestuario Yaiza Pinillos. Destacan sus trabajos para los más importantes coreógrafos actuales: Olga Pericet, Manuel Liñán, Marco Flores, etc., y el BNE. Concretamente, con el diseño del vestuario de

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

*Zaguán*, Pinillos se consagra como un referente en la creación de vestuario escénico en nuestro país.

Todas estas propuestas expuestas hasta aquí evidencian las influencias de las líneas de la danza contemporánea también en lo estilístico, acercándose al modelo minimalista y ceñido al cuerpo imperante en la actualidad. En la mayoría de los casos, los diseñadores de vestuario se enfrentaban a encargos que huían de la visión tradicional del flamenco, encomendándose a la tarea de construir una imagen fresca del traje escénico, consiguiéndolo con desigual fortuna en según qué casos.

### 3. Metodología

Una vez contextualizado el trabajo, se establece como *objetivo* concretar la evolución técnica y estilística de la indumentaria flamenca escénica, a través del proceso creativo desarrollado en el caso de *Zaguán* como punto de inflexión respecto a los usos tradicionales del planteamiento escénico de un proyecto vestimentario para esta compañía nacional.

Se ha desarrollado una investigación cualitativa, basada en entrevistas, así como una revisión documental. Se ha realizado un muestreo no probabilístico por el que se seleccionaron coreógrafos, bailarines y una diseñadora de vestuario escénico de reconocido prestigio relacionados con el tema objeto de estudio, a los que se pudo tener acceso y que aportaron información significativa para el mismo. Han participado:

- D. Rubén Olmo, Premio Nacional de Danza 2015, coreógrafo e intérprete. Actual director del BNE desde el 1 de septiembre de 2019.
- D. Antonio Najarro, exdirector y exbailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D. Antonio Canales, exbailarín del BNE, Premio Nacional de Danza 1995, coreógrafo e intérprete.
- D.<sup>a</sup> Pacita Tomás, bailarina de reconocida trayectoria artística y representante de la danza española anterior a la creación del BNE.
- D. Juan Mata, exbailarín del BNE, coreógrafo e intérprete.
- D.<sup>a</sup> Yaiza Pinillos, figurinista y directora creativa, responsable del diseño de vestuario de *Zaguán*.

Los motivos que llevaron a seleccionar a estas personalidades de la danza para las entrevistas fueron los siguientes:

En el caso de Rubén Olmo, se trata del actual director del BNE, quien ha encargado a Yaiza Pinillos el diseño de vestuario de su último espectáculo *La bella Otero* (2021), por lo que es conocedor del trabajo de esta diseñadora y del Departamento de Regiduría del BNE, además de haber formado parte como intérprete de esta institución en el pasado. Por su parte, Antonio Najarro fue el anterior director del BNE y exbailarín de la compañía; durante su dirección, encargó el diseño del vestuario de *Zaguán*, por lo que tuvo que trabajar estrechamente con la creadora para esta producción. De la misma forma, se pensó en entrevistar a bailarines y coreógrafos que habían formado parte del BNE en diferentes etapas de su historia, como es el caso de Antonio Canales y Juan Mata, así como a algún representante de la danza española anterior a la creación del BNE, en el caso de Pacita Tomás, los cuales pudieron aportar diferentes puntos de vista en función de su experiencia respecto al uso del vestuario en la danza española. Su elección fue aleatoria, determinada por su accesibilidad. Por último, se ha

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

entrevistado a la propia diseñadora para conocer de primera mano el proceso creativo del diseño del vestuario de *Zaguán*.

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

Se han diseñado dos entrevistas semiestructuradas para los coreógrafos y bailarines de prestigio —una para bailarines anteriores a la creación del BNE y otra para el resto de coreógrafos vinculados al BNE— y una entrevista para la diseñadora de vestuario, con preguntas comunes respecto al proceso creativo de las producciones de danza en general y del BNE en particular, y algunas diferenciadas en función de la coreografía o época de danza a estudiar. Todas las entrevistas han sido previamente validadas por expertos. En todos los casos prevalecía un consentimiento informado que cada entrevistado debía firmar. En él se describía el objeto de estudio y se indicaba que los datos obtenidos a través de la entrevista se utilizarían exclusivamente para la investigación o publicaciones relacionadas con la misma y siempre bajo su autorización.

Para la elaboración de las entrevistas, se realizó una revisión bibliográfica y se diseñaron teniendo en cuenta el objetivo de la investigación. A continuación, se validaron por cinco expertos, se realizaron registrándose en grabaciones de audio o por correo electrónico y, posteriormente, se transcribieron en el caso de las grabaciones. Por último, se analizaron y codificaron los datos a través del programa NVIVO 10.

Respecto a la validación de las entrevistas, se consultó a cinco expertos en metodología de investigación por su significativa experiencia profesional y producción científica y se siguieron las orientaciones de Baena y Granero (63). Se les facilitaron los tres tipos de entrevistas realizadas expresamente para esta investigación. Además de ello, se les proporcionó una hoja de respuestas, siguiendo las recomendaciones de Calabuig y Crespo (21) y Spaan (71), donde debían ir señalando de cada ítem la univocidad, pertinencia e importancia, así como las observaciones que estimaran oportunas. Una vez rellena la hoja de respuestas por cada experto, se llevaron a cabo los análisis estadísticos mediante el programa SPSS v.25. Para ello, se calculó el Coeficiente de Correlación Intraclase (CCI), evaluando la concordancia global de los cinco expertos sobre la univocidad, pertinencia e importancia de los ítems a partir de un modelo de efectos mixtos y asumiendo una definición de acuerdo absoluto. Por otro lado, para medir la dispersión en el acuerdo de los jueces, se utilizó como criterio el recorrido intercuartílico. De modo que:

Si la diferencia del percentil Q3 frente al percentil Q1 era igual a 0 o 1, el ítem se aceptaba y/o modificaba levemente; si dicha diferencia se situaba entre 1 y 2, se revisaba y reformulaba el ítem; mientras que, si era superior a 2, se entendía que la dispersión era tan alta entre los juicios de los jueces que el ítem era rechazado. (Baena y Granero 66)

Como resultado final, tras realizar los análisis estadísticos, se revisaron dos ítems y se reformularon atendiendo a las sugerencias de los expertos, por lo que las correcciones fueron mínimas.

Para proceder al análisis de las entrevistas, estas se transcribieron literalmente y se importaron al software NVIVO 10, dentro del apartado «*Recursos como Elementos Internos*». Posteriormente, se ha realizado una codificación abierta en el software NVIVO 10. Se han identificado las ideas y conceptos más significativos relacionados con nuestro objetivo. Para ello, se ha nombrado cada categoría y etiquetado cada fragmento de la información con un

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

nombre representativo del contenido del mensaje, como proponen Campo-Redondo y Labarca (60). Después, se ha realizado una categorización axial, organizando los datos e identificando las categorías centrales que serán el objeto principal de nuestro análisis, y se ha procedido a definir las utilizando una metodología inductiva y deductiva. Finalmente, se ha creado una estructura jerárquica, o árbol de nodos, con sus correspondientes categorías y subcategorías. En este caso, se han definido los nodos en los que se ramifican todas las categorías identificadas. A continuación, se ha codificado toda la literatura importada al *software* en el árbol de categorías.

La categoría central que se ha definido ha sido *Vestuario*, y las subcategorías respondían a *Danza y moda*, *Estética*, *Funcionalidad*, *Importancia de tejidos* y *Proceso de creación de vestuario*.

#### 4. El caso *Zaguán*: giro estético y estilístico en el BNE

*Zaguán* es un ballet flamenco del BNE que se estrenó el 12 de junio de 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, compartiendo cartel con la obra *Alento* de Antonio Najarro. Esta pieza conformaba una *suite* de coreografías de diferentes artistas del panorama flamenco actual —*la Lupi*, Mercedes Ruiz y Marco Flores—, en la que cada uno dejó su impronta personal, mostrando su particular visión de este arte. Junto a estos artistas, participó la gran dama del flamenco, Blanca del Rey, simbolizando el legado de su mítica «Soleá del Mantón» al depositar esta joya de la historia del baile flamenco en las manos del BNE.

El diseño de vestuario corrió a cargo de la diseñadora Yaiza Pinillos, que se inspiró en la estética del siglo XIX partiendo de una compleja y artesanal construcción del vestuario, realizando un tratamiento específico de los tejidos con aplicación de técnicas como el devoré, dorados estarcidos y plisados. La diseñadora jugó con los volúmenes y los colores aunando el lenguaje coreográfico de los intérpretes.

La obra se componía de los siguientes números:

- *Obertura*. Siguiriya y toná (Marco Flores).
- *Encuentro*. Cantiñas de Córdoba (Mercedes Ruíz) (ver figura 3).
- *Puerto Caimán*. Guajira y Milonga (Marco Flores).
- *Fonda de Carmencita*. Tangos (*la Lupi*), en el que se recreaban las figuras de personalidades de la historia del baile flamenco como *la Carmencita*, *la Carbonera*, *la Coquinera*, *la Malena*, *la Macarrona*, *la Cuenca* y *la Mejorana*.
- *Soleá del Mantón* (Blanca del Rey).
- *Aire del Recuerdo* (*la Lupi*, Mercedes Ruiz, Marco Flores y Blanca del Rey) (ver figura 4).



Fig. 3. Figurín de Yaiza Pinillos para «Cantiñas de Córdoba» de *Zaguán* (BNE, 2020).  
Fuente: BNE.



Fig. 4. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE, 2020).  
Fuente: BNE.

#### 4.1. El proceso creativo del vestuario de «Zaguán» basado en la estética del siglo XIX

En la génesis de un proyecto escénico, se produce, en primer lugar una reunión entre el coreógrafo, que también puede ser el director artístico, con el diseñador de vestuario. Es fundamental dejar claro cuáles son los agentes que participan en el proceso de diseño de vestuario de una obra de esta envergadura. Principalmente, intervienen estilistas especializados, ya sea en moda o en vestuario escénico, y debe haber un diálogo con el coreógrafo. El diseñador tiene que conocer a la perfección las pautas que requiere la ejecución de un vestuario para danza, pues los tejidos deben ser elásticos, las sisas de las camisas y de las chaquetas tienen que tener un corte especial para que se puedan levantar los brazos sin que se deformen, etc., y a partir de ahí elegir un buen taller que realice un vestuario de calidad y que procure su durabilidad, teniendo en cuenta que deben utilizarse tejidos que puedan lavarse a menudo debido a la continuidad de su uso (Najarro). En esta línea, coinciden varios entrevistados en que es necesaria la ayuda de un profesional para el momento del diseño del vestuario, y en que el director del proyecto tiene la última palabra respecto a la elección del mismo. Canales y Olmo puntualizan que la dirección artística está por encima del coreógrafo y del intérprete, y que es quien decide finalmente la elección del vestuario, pues su nombre es el que se expone. Sin embargo, Pinillos y Najarro coinciden en que la resolución debe estar consensuada y basada en el profundo respeto y confianza por la labor de cada uno de los profesionales que participan en una producción y que el resultado final debe satisfacer a ambas partes, diseñador y coreógrafo o director.

En el caso concreto de *Zaguán*, se entrevistaron Yaiza Pinillos y Antonio Najarro (director artístico) para abordar la idea o temática de la obra que, como ya se ha apuntado, trataba de una concatenación de números coreografiados por cuatro personalidades muy dispares en lo coreográfico, lo que entrañaba una dispersión estilística considerable en la

propuesta inicial. Por lo tanto, lo que Pinillos intentó aportar con la propuesta de estilo para *Zaguán* fue, precisamente, dar unidad al conjunto de la obra a través del vestuario.

Por otro lado, la diseñadora manifestaba un claro afán por alcanzar una cierta capacidad para producir vestuarios atemporales, sobre todo en los encargos del BNE, con la finalidad de que siguieran funcionando con el paso del tiempo. Todo esto le llevó a reflexionar sobre una época concreta y a entrevistarse con los cuatro coreógrafos, proponiéndoles la estética del siglo XIX como unitaria e hilo conductor de toda la obra. En este sentido, la creadora concluyó que este estilo vestimentario no iba a suponer una descontextualización a la propuesta de las cuatro coreografías. Sin embargo, la pieza «Soleá del mantón», de Blanca del Rey, contrastaba con el resto de números, al ser una propuesta clásica que exigía cierta desnudez de elementos, aunque técnicamente tenía un patronaje muy complejo. El vestuario en este caso, así como la iluminación, suponían un punto de inflexión dentro de toda la propuesta, que finalmente resultó perfectamente imbricado en el desarrollo del espectáculo. Como se puede observar en las figuras 5 y 6, predominaba el contraste entre negros y blancos, acentuados por luces blancas minimalistas que, como veremos a continuación, no guardaban mucha relación estilística con la estética del resto del espectáculo (Pinillos 2020).



Fig. 5. Figurín de «Soleá del mantón» de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE, 2015). Fuente: BNE.



Fig. 6. Foto de escena de Blanca del Rey en la «Soleá del mantón» en *Zaguán* (BNE, 2015). Fuente: BNE.

Pinillos elige la estética del siglo XIX aplicada al flamenco, pues es una de las más clásicas a las que se puede aspirar y responde a su discurso de la búsqueda de atemporalidad que ya se ha mencionado. Según la creadora, el vestuario flamenco, tal y como lo conocemos en la actualidad, proviene en gran medida de los modos de aquella centuria. Se puede reconocer en la bata de cola los polisones de la época, los vestidos de quillas propios del flamenco se asemejan a los utilizados a finales de siglo, etc. Pinillos intuyó que la unión formal entre

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

patronaje del XIX y patronaje flamenco podría funcionar en este caso, respondiendo a su búsqueda de clasicismo y de atemporalidad. Sin embargo, la diseñadora encontraría un hándicap al tener que hacer coincidir la gala decimonónica con lo flamenco, pues las hechuras sí procedían de unos cortes de patrón comunes a ambos estilos, pero el carácter era absolutamente contrapuesto.

Para llevar esta unión a la práctica, y que fuera verosímil, Pinillos (2020) acudió a varios recursos:

Lo primero es que lo que apunta a gala decimonónica es un sincretismo de formas procedentes de la época que engloba el período entre 1870 y 1910. Solo hay que bucear un poco en la moda de este período para comprobar la gran cantidad de cambios que se sucedieron en tan pocas décadas. Hay mucha mezcla sin intención verista o naturalista en la formulación del vestuario de *Zaguán*, que es justamente eso, una construcción *que huele a* esa época, pero una construcción, al fin y al cabo, salida de una concienzuda síntesis estilística. Para ayudarme a conseguir ese *sabor de época* decidí comprar gran cantidad de lencería doméstica en anticuarios. Gran parte de los vestidos de *Zaguán* proceden de juegos de té, servilletas, doseles, colchas, enaguas, y pasamanerías originales de finales del XIX.

Otra de las razones por las que la diseñadora se decantó por esta estética barroquizante viene dada por las consideraciones que le hizo Antonio Najarro cuando le encargó el vestuario de *Zaguán*. En primer lugar, le pidió que fuera *muy flamenco*, y en segundo lugar, que debía ser *muy visual*, puesto que, en principio, en cuanto a plástica escénica se refiere, solo se contaría con el vestuario y la luminotecnia. Pinillos (2020) afirma que este hecho determinó que el propio vestuario generase un ritmo arquitectónico u objetual de conjunto, que en principio debía corresponder a la escenografía. En las figuras 7, 8, 9 y 10 se puede observar como ejemplo la profusión de líneas quebradas, cóncavas, convexas y la oblicuidad del vestuario. A pesar de que no hay un solo vestido igual en todo este ballet, la diseñadora pretendió, en su formulación de conjunto, generar movilidad y ritmo a partir de la variedad de cortes y elementos ornamentales, tomando las premisas de la arquitectura clásica como eje estructural de esta idea.



Fig. 7. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 8. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 9. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 10. Figurín de Yaiza Pinillos para «Aire del Recuerdo» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Un motivo más que llevó a la diseñadora a decidirse por esta imagen de época fue su interés en los modos de producción usados por entonces, pues ya existía la mecanización suficiente

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

para producir prendas de gran complejidad técnica y las planchas se habían desarrollado lo bastante como para realizar los complejos trabajos de plisados que se pueden observar en la indumentaria de la época. Igualmente, en el espíritu de la elección de este contexto histórico estaba la voluntad de encumbrar el trabajo artesanal a nivel de arte, una noción, por otro lado, muy decimonónica.

Finalmente, se adoptó este estilo como imagen de *Zaguán* gracias al acuerdo de la diseñadora con el director artístico y los diferentes coreógrafos, que no vieron ningún impedimento en que esta estética transmitiera la esencia de la coreografía. Además de la elección de taller, fue fundamental la intervención del iluminador y el escenógrafo, así como la dirección de producción, la dirección técnica y la Regiduría de Vestuario.

Fue prioritaria una puesta en común de todos estos agentes previa al diseño de figurines, con el fin de producir la mayor armonía de conjunto posible, y precisamente esto es lo que otorgó unidad estética a la obra.

#### *4.2. Documentación, investigación, diseño de figurines y elección de telas*

Una vez que se acercan posturas con los coreógrafos y la dirección artística y se ponen en común todos los aspectos relevantes con el resto de agentes que se acaban de señalar, comienza la fase de documentación. En este punto, el diseñador suele tener ya una idea o aproximación al camino estilístico a seguir, la cual irá nutriendo con el estudio y análisis del contexto histórico y estético por el que discurrirá el desarrollo de la propuesta. Según Pinillos (2020), esta fase debe ser pormenorizada y productiva, de forma que permita generar una ficción compleja, pero verosímil. En el inicio, la creadora se documenta mediante lecturas, arte, visitas a museos, cine, arquitectura, música, etc.; esto le permite crear un entorno amplio en el que sintetizar toda la información recopilada y producir los bocetos.

En cuanto al diseño de los figurines, Pinillos insiste en que estos deben ser esclarecedores tanto para el coreógrafo, en primera instancia, como para el sastre, a un nivel más técnico (ver figuras 11 y 12). En la ejecución de los mismos, deben tenerse en cuenta los tejidos, las texturas, las luces, la escenografía, etc., sin dejar de lado aspectos menos artísticos, pero del todo importantes, como el presupuesto y los plazos de ejecución del trabajo. Pinillos aclara que:

Esta fase de los bocetos es una labor de síntesis compleja, que, a la larga, y de un modo natural, he conseguido mecanizar en mi forma de proceder. Para la presentación, aparte de los bocetos, suelo acompañar la propuesta con muestras de tejidos, a veces textos e imágenes alusivas que me ayudan a contextualizar y justificar la propuesta. Las herramientas y recursos que apoyan mi presentación, acompañando a los bocetos, son fundamentales a fin de que esta sea lo más clarificadora y concreta posible a la hora de transmitírsela al coreógrafo. Y todo recurso no es baladí cuando, lo que está en juego con esta presentación al coreógrafo, es la aprobación (o no) de la propuesta, a partir de la cual se pasará a la fase ejecutiva.



Fig. 11. Boceto de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 12. Boceto de Yaiza Pinillos para *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Cuando se aprueba la propuesta, se pasa a la fase ejecutiva, que implica la compra de tejidos, las conversaciones con el Departamento de Regiduría de Vestuario y Sastrería, y el comienzo de los trabajos técnicos. Esto entraña un alto nivel de responsabilidad por parte del diseñador, ya que ahora los agentes son muchos más y cualquier iniciativa se traduce en un gasto económico.

La importancia de los tejidos es fundamental en la confección de la indumentaria para danza, y se requiere de un profuso conocimiento de los mismos para poder concretar el trabajo con éxito y que el vestuario se desenvuelva con fluidez al servicio del movimiento. En esta línea argumentativa coinciden todos los entrevistados. Por su parte, Canales expresa: «En el escenario tienen que usarse tejidos que transpiren, un tejido que sea lo más elástico posible para que el bailarín no sienta presión por ningún lado, y tejidos que estén hechos para el baile. No se puede ir a cualquier sastre, hay que ir a un sastre que conozca la danza [...]». Najarro y Mata consideran muy importante su elección, y Tomás especifica:

Los vestidos de ahora son muy cómodos, no pesan, en nuestra época sí pesaban. Nosotros primero hemos usado percal, hilo, almidonado, es que pesaban muchísimo... Las batas de cola en una época pasaron a realizarse de organdí y luego se almidonaron otra vez. Todo pesaba y ahora los trajes que hay, la mayoría, no pesan. Se bailaba con un traje almidonado y se hacía un ruido espantoso, porque imagínate lo que era mover una bata de cola almidonada, era tremendo, pero era muy bonito, aunque requería mucho esfuerzo físico y saber manejar una bata de cola; aunque te advierto que, almidonada te daba facilidad para moverla, pues no se metía entre las piernas, como por ejemplo el organdí.

La elección de tejidos en *Zaguán* supuso una renovación considerable en la filosofía de construcción de un vestuario escénico, pues, por una parte, se seleccionaron piezas que procedían de manteles, juegos de té, enaguas, colchas, etc., originales de la época, compradas en anticuarios y, por otro lado, el resto de tejidos que se usaron para la producción eran PPT (preparados para ser tratados), los cuales se adquirieron a un proveedor inglés en cuyo

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

muestrario las telas se dividían por la cualidad de las fibras: algodones, linos, sedas, lanas, sintéticos, mezclas... Esto facilitó la implementación de numerosos tratamientos artesanales.

El modo de diseñar fue finalmente sobre maniquí y figurando los cortes en conformidad a lo que ofrecían todas aquellas antigüedades. Las piezas de anticuarios condicionaron bastante la confección del vestuario, aunque se procuró cumplir con lo aprobado en la propuesta de bocetos. Del mismo modo, la utilización de tejidos PPT suponía un profundo conocimiento de las fibras textiles; según Pinillos (2020), esta sensibilidad era fundamental y profundizaba en el nivel de destreza a la hora de identificar las fibras, la composición, los porcentajes y los comportamientos de cada componente de los tejidos. Además, incide en la importancia de ser consciente de los condicionantes de cada tejido frente a determinados usos, a la necesidad de continuos lavados, el transporte y el almacenaje de cada una de las prendas que se produce.

En cada entrega, el diseñador debe acompañar a cada prenda con una ficha técnica de instrucciones sobre la higienización, el transporte y el almacenamiento, a fin de otorgar la mayor durabilidad en buenas condiciones. Tal información solo se obtiene a partir de un conocimiento profundo de las fibras y los tratamientos que se han aplicado.

La confección del vestuario de *Zaguán* contó con numerosos artesanos que fueron fundamentales para dar verosimilitud a la propuesta. Por ejemplo, María Calderón tintó tela a tela cada uno de los diversos tejidos que componían la totalidad de los vestidos. Por cada boceto se hacía una carta de color que podía contener de 6 a 10 tejidos distintos, tintados en 6 a 10 tonalidades diferentes mediante procedimientos tradicionales. Cada uno de esos tejidos tenía composiciones únicas que obligaban a cambiar los métodos de tinción.

Por otro lado, hubo un rico trabajo de plisados. Todo esto conllevó una compleja labor de organización para que los tintes no retrasaran a los sastres o a los bordadores y que los plisados llegaran puntuales para que pudieran ser colocados en los vestidos a tiempo para las pruebas. A nivel organizativo, resultó un vestuario de una gran complejidad que requería una labor continua de coordinación y supervisión por parte de la diseñadora.

#### 4.3. Funcionalidad del vestuario versus indumentaria decimonónica

La disyuntiva entre funcionalidad y estética siempre ha estado presente en el diseño de vestuario escénico. A este respecto, Pinillos coincide con el resto de entrevistados en que lo primero debe completarse con lo segundo y añade: «la ropa para danza ha de estar a medio camino entre el elemento de exhibición y la herramienta de trabajo», entendiéndolo que ambas cualidades se complementan y facilitan el enriquecimiento de cada una de forma orgánica y recíproca.

En este sentido, considera que, partiendo del diseño para la plena movilidad del intérprete imperante en la actualidad, se ha producido una auténtica revolución desde la introducción del *elastano* en los tejidos usados para la confección de estos trajes. En palabras de Pinillos:

Lo que creo que sí ha supuesto un antes y un después en el diseño de vestuario para danza es la inserción de *elastano* en muchos de los tejidos que podemos encontrar actualmente en el mercado, no los específicos y usualmente empleados para danza o baño (me refiero a las lycras que ya hace tiempo que existen), sino a tejedurías *de calle* que ya incorporan el *elastano* en sus composiciones y que han permitido la evolución de las siluetas sin obligarnos a lo que yo llamo la estética de súperhéroe o de malla. A mi entender, esto sí ha supuesto una total revolución estética, ya que ha permitido afinar siluetas que, sin esa elasticidad en las composiciones, hubieran sido impensables en danza; en ese sentido opino que hay una frontera en el estilo de vestir la danza y sobre todo el flamenco (porque la malla nunca fue su modo) que yo sitúo en

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

los primeros años del s. XXI (del 2000-2010) fruto de la normalización de la inclusión de *elastano* en las tejedurías.

En el resto de entrevistas realizadas a los coreógrafos y personalidades de la danza, en las que se cuestionó respecto a la priorización de la funcionalidad o la estética en el diseño del vestuario, se obtuvieron las siguientes respuestas, coincidentes con las de la diseñadora. Canales apuntó: «Tiene que haber la mitad de cada cosa. Es muy importante que primen las dos cosas, tiene que estar la estética, porque es lo que se anda buscando, pero con la máxima comodidad»; Najarro declaró: «Las dos cosas por igual»; Tomás, igualmente, señaló: «Las dos cosas [...] Tienen que estar las dos cosas unidas»; y, finalmente, Olmo espetó: «Las dos cosas [...] normalmente para bailar los diseñadores tienen que estudiar un poco el tejido y la comodidad del bailarín, para ponerlo en escena».

Para poder conjugar la estética decimonónica, en la que imperaba el encorsetamiento, y la fluidez de movimiento que se requiere para bailar en la actualidad, la diseñadora recurrió a lo que ella llama *construcciones trucadas*. Para la caracterización de las bailarinas, se aprovechó su propia fisionomía de cinturas estrechas y caderas redondeadas, que permitieron vestirlas al estilo de la época sin la necesidad de encorsetarlas en rígidas estructuras. Igualmente, recurrió a la lencería para combinar la gala decimonónica con *lo flamenco*, concibiendo el vestido principal que llevaban todas las bailarinas como ropa interior. Este diseño era diferente en cada una de ellas y se denominó «enaguas». Pinillos apunta:

La elección de vestirlas con ese toque lencero vino porque, analizando la lencería decimonónica, observé que me proporcionaba la libertad necesaria para incrementar la estética flamenca sin perder la esencia de la época, ni crear un cisma visual o contextual. Además, convertir los vestidos en enaguas me dio la posibilidad de sumar elementos accesorios sobre ellas y conseguir varios cambios de vestuario a partir de una base común. Cosa que se traduce en economía de medios: menos prendas, menos tejidos, menos confección, menos tiempo para cambios, menos prendas a lavar, almacenar y transportar. Las enaguas se combinaban en el primer número de Marco Flores *Seguriya y Toná*, con unas ligerísimas, aunque de muy complejo patronaje, transparencias negras, realizadas en gasas y tules que, colocadas sobre aquellas enaguas, ofrecían un *look* rico y completo a la vez que bien diferenciado del siguiente cambio; posteriormente para el fin de fiesta *Aires del Recuerdo* sacaban las mismas enaguas con unas *mañanitas* o coquetas chaquetillas lenceras que les restaban desnudez y les aportaban ligereza y colorido, a la vez que otro *look* completamente distinto, pero que en el desarrollo del espectáculo jugaban a favor de la unidad estilística y la correlación entre todos los números. [...] (ver figuras 13, 14 y 15).



Fig. 13. Figurín de Yaiza Pinillos para «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 14. Figurín de Yaiza Pinillos para «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.



Fig. 15. Foto de escena de «Obertura» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

#### 4.4. Influencia de la moda en la estética escénica

Respecto a la influencia de la moda en la imagen del traje flamenco profesional y la relación entre ambos, existen coincidencias entre los entrevistados en cuanto a la necesidad de estar unidos. Pero hay que diferenciar la relación entre la danza y la moda, que es muy recomendable, y el hecho de diseñar *a la moda* de un momento concreto. En este sentido, Pinillos opina:

En cuanto a si el vestuario para danza debería o no incorporar elementos *a la moda de ese momento* a su estética, yo diría que esto depende de cuál sea el contexto de ese espectáculo. Si se prevé que el tiempo de vigencia (o sea que el tiempo durante el que se va a representar ese

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

espectáculo) es limitado, tal vez tenga sentido hacer un vestuario que siga las pautas que establece la moda en esos momentos, aunque si lo que se persigue es una imagen contemporánea, existen otros recursos alternativos a seguir que el dictamen de la moda imperante.

El caso de *Grito*, como se ha reflejado en el marco teórico, es un claro ejemplo de que el vestuario marca la impronta y la imagen de una obra, hasta el punto de desvirtuar la propia coreografía en el caso de no adecuarse estéticamente a un contexto diferente al que se creó. En ese momento, hubo que cambiar parte del vestuario femenino, en una reposición posterior, por estar desactualizado. En esta línea, Yaiza Pinillos puntualiza:

Lo que yo desaconsejo desde mi experiencia, es concebir el vestuario de un BNE impregnado de la moda del momento en que se haga esa producción. La razón es porque esos vestuarios entran a formar parte del Patrimonio Nacional; de un modo u otro comienzan a formar parte de algo perenne y, además, pueden salir a escena dentro de 40 años desde el momento en que se estrenaron. El vestuario es un elemento tan preponderante en un espectáculo, máxime en grandes agrupaciones como lo pueda ser el BNE, que termina imbuyendo la apariencia general del espectáculo. Digamos que el vestuario marca mucho la estética de un ballet o una coreografía, y que, si ese vestuario tiene una estética muy residual o particular como pueda ser una marcada vertiente hacia la moda del momento en que se diseñó, es muy probable que la coreografía, y toda la propuesta en general, pueda ser arrastrada y presentar síntomas de no haber soportado correctamente el paso del tiempo.

#### 4.5. *Los arquetipos vestimentarios de «Zaguán»*

El vestuario de *Zaguán* entraña una gran complejidad, no solo por cómo se confeccionó y diseñó, sino también por la cantidad de vestidos que se realizaron y la gran variedad de materiales y tejidos empleados. En la producción no hay un solo vestido igual a otro, todos son diferentes, tanto los del primer como los del segundo elenco. No hay coincidencias, ni por patronaje, ni por color. El vestuario fue realizado a mano y los tejidos tintados artesanalmente. Esto supone también una innovación respecto al vestuario para cuerpo de baile, que tradicionalmente era el mismo para la totalidad del ballet o con escasas diferencias en una misma gama de colores o estilos.

Esta profusión de diseños debía empastar perfectamente con el estilo y las dificultades que conlleva el baile flamenco, pues las características del vestuario podrían modificar la forma de bailar de los intérpretes y, al mismo tiempo, dotarlos de significación y contextualizarlos en el tiempo y el espacio. Supone un reto técnico y artístico para cualquier diseñador de vestuario que se precie. Esta dificultad puede acentuarse cuando se trata de recrear figuras de la danza icónicas, que ya están provistas de unas características propias que pueden haberse exagerado o desvirtuado con el paso del tiempo. El tratar de representar, desde la óptica del siglo XXI, estas personalidades arrolladoras dando un giro a su imagen tradicional es una tarea complicada que exige un profundo conocimiento histórico de las mismas y, a la vez, una creatividad experimentada.

Esta labor la desarrolla la diseñadora en los tangos «Fonda de Carmencita» de *la Lupi*, donde se recrearon, a modo de homenaje, personalidades de la danza de finales del s. XIX y principios del XX, como *la Carmencita*, *la Carbonera*, *la Coquinera*, *la Malena*, *la Macarrona*, *la Cuenca* y *la Mejorana*. Pinillos (2020) se enfrenta a estos personajes mediante una ingente documentación y visualización de fotos, e incluso vídeos, permitiéndose un gran alarde de fantasía en la estética y en la confección propia de la indumentaria, así como en las

novedosas soluciones a las necesidades de cambios de vestuario que se presentan (ver figura 16).



Fig. 16. Figurines de Yaiza Pinillos de «Fonda de Carmencita» de *Zaguán* (BNE 2015). Fuente: BNE.

En el caso de *la Carmencita*, era necesario que llevara dos faldas para cada una de las coreografías que realizaba, una de carácter bolero y otra flamenca. La diseñadora ideó una única prenda en la que, a partir de un ceñidor, se conseguía una falda bolera que utilizaba en la apertura del número y que luego se convertía en falda flamenca (como se aprecia en los bocetos).



Fig. 17. Figurines de Yaiza Pinillos, *Carmencita* (BNE 2015). Fuente: BNE.

Para el personaje de *la Cuenca*, la diseñadora utilizó vaqueros en desuso que descosió y recompuso de forma que se reformulasen como un chaleco corto y unos pantalones de talla alto. Al unirse tejidos de diferente elasticidad, tuvo que confeccionarse sobre una modelo. Después se tintó, generando el efecto de una fina capa de encaje cubriendo su superficie (ver bocetos).



Fig. 18. Figurines de Yaiza Pinillos, *la Cuenca* (BNE 2015). Fuente: BNE.

En el resto de vestuario de esta pieza predominaba el encaje y la pasamanería en tonos rosas.

## 5. Conclusiones

Se concluye que la indumentaria teatral en el BNE ha evolucionado como consecuencia de los cambios experimentados en el lenguaje de la danza y en la estética del traje flamenco, influenciado por los diseños de la moda imperantes en cada momento. Estas transformaciones responden a las concepciones contemporáneas de la danza, que buscan en el vestuario líneas sencillas, ceñidas al cuerpo y confecciones en tejidos fluidos, que favorezcan y ensalcen el movimiento. Igualmente, se ha producido una evolución técnica en la producción del vestuario, debido a la experimentación en el uso de tintes y materiales y la introducción en la confección de tejidos *de calle* que incorporan el *elastano* en sus composiciones, favoreciendo una evolución en la silueta flamenca difícil de conseguir con otros tejidos y que supone una auténtica innovación. Se pretende una extrema estilización de la indumentaria flamenca que ya se aprecia en numerosas producciones a lo largo de la historia del BNE.

En esta línea, destaca el trabajo realizado por Yaiza Pinillos en la obra *Zaguán*. La diseñadora se basa en el traje decimonónico, imagen tradicional que entronca con la idea del primer acercamiento al traje flamenco escénico, recreando las formas artesanales de confección de vestuario y utilizando tejidos originales de la época, aunque con un tratamiento experimental de las telas. Este proceso lo acompaña de una profusa investigación basada en el profundo conocimiento de las técnicas de producción de la época y de la composición de los tejidos, así como de la cualidad de las fibras.

La elaboración artesanal y experimental que realiza del vestuario escénico y el diseño *arquitectónico* de los figurines, partiendo de una estética clásica que busca la atemporalidad, sin dejar de lado la concepción contemporánea de la imagen flamenca, la convierten en una auténtica regeneradora del traje flamenco escénico, al haber revolucionado su proceso de investigación y confección, así como la forma en que se resuelven las necesidades de cambios de vestuario a través de prendas polivalentes de una gran dificultad técnica. *Zaguán* se convierte, así, en el espejo en el que se miran producciones de danza actuales que aspiran a conseguir una estética flamenca del siglo XXI desde una concepción contemporánea del proceso creativo.

## Referencias

- Amorós, Andrés. “La Danza Española como patrimonio cultural”. *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, pp. 11-13.
- Baena, Antonio y Antonio Granero. “Versión española del Sport Satisfaction Instrument (SSI) adaptado al aprendizaje de la Educación Física bilingüe en inglés”. *Porta Linguarum*, n.º 24, 2015, pp. 63-76.
- Bennahum, Ninotchka. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global RhythmPress, S.L, 2009.
- Burrel, Víctor M. “El Ballet Nacional, 25 años de danza”. *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, pp. 15-25.
- Calabug, Fernan y Josep Crespo. “Uso del método Delphi para la elaboración de una medida de la calidad percibida de los espectadores de eventos deportivos”. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, n.º 16, 2009, pp. 21-25.

Rosa María Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho, «La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06>

- Campo, María S. y Catalina Labarca. “La teoría fundamentada en el estudio empírico de las representaciones sociales: un caso sobre el rol orientador del docente”. *Opción*, n.º 25, 2009. <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872009000300004&script=sciarttext>. Web 15 Ene. 2018.
- Cruces, Cristina. “Vestir el Flamenco. Cultura, historia, arte y mercado”. *Moda. Música e sentimento*. Sao Paulo: Estacao das letras e cores, 2016, p. 338.
- Franco, Fátima. *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2007.
- García, María J. “Regiduría de Vestuario del Ballet Nacional de España”. *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 56-59.
- García, Rosa. “Dualía”. *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 218.
- Lacoma, Ana. “Sevilla”. *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 131.
- Martínez, Rosa. M. *El traje de Flamenca*. Sevilla: Editorial Signatura-Ediciones de Andalucía, S.L., 2009.
- Mérida, Alfredo. “Evolución del vestuario escénico en el Ballet Nacional de España”. Universidad Rey Juan Carlos, 2015. Inédito.
- Moreno, Pedro. “Grito”. *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 120-129.
- Murga, Idoia. “Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX”. *Actas del Congreso Internacional Imagen y apariencia*, Murcia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194>. Web 11 Feb. 2019.
- Narros, Manuel. “Don Juan”. *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 92-94.
- Roldán, María Sierra. *El diseño del vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2017.
- Seeling, Charlotte. *MODA. 150 años, modistos, diseñadores, marcas*. Potsdam: Ullmann publishing, 2014.
- Spaan, Mary. “Test and item specifications development”. *Language Assessment Quarterly*, 2006, pp. 71-79.
- Suárez Muñoz, Rosa María. *Análisis de la evolución del vestuario teatral del Ballet Nacional de España en la estética y funcionalidad del lenguaje corporal. Paralelismo con el empleo del vestuario en la asignatura de “Talleres Coreográficos” en los Conservatorios Profesionales de Danza de Andalucía*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2019.

## **LORCA Y SU FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN ETNO-PERFORMATIVA AL PROCESO DE CREACIÓN Y RECEPCIÓN DE UN ESPECTÁCULO**

Francisco Javier Bethencourt Llobet  
*Universidad Complutense de Madrid*

Fecha de recepción: 04/11/2020  
Fecha de aceptación: 26/05/2021

### **Resumen**

Federico García Lorca y su relación con el flamenco ha sido investigada ininidad de veces por flamencólogos, poetas, antropólogos, etnomusicólogos, sociólogos, etc. Sin embargo, no ha sido estudiada en profundidad desde un punto de vista de la producción musical. Teniendo como referentes los discos y espectáculos de Enrique Morente, Eva Yerbabuena, etc., jóvenes bailaoras, músicos y musicólogos de diversas procedencias coincidimos en un contexto cultural bastante alejado de Granada, el nordeste de Reino Unido, y creamos un espectáculo llamado *Lorca y su Flamenco* que giraría por Leeds, North Tyneside y York. Al igual que otras producciones flamencas multiculturales, esta fue concebida como un proceso colaborativo con ensayos realizados en un contexto, Newcastle upon Tyne, y puesta en escenas en otros. Tras un nuevo trabajo de campo realizado con los informantes-participantes de aquel proyecto, analizaremos en este artículo el proceso de creación y recepción que tuvo especialmente para el público británico.

**Palabras clave:** Lorca, interdisciplinaridad, *performance*, producción, tecnología.

## **LORCA AND HIS FLAMENCO: AN ETHNO-PERFORMATIVE APPROACH TO THE PROCESS OF CREATION AND RECEPTION OF A PERFORMANCE**

### **Abstract**

The relationship between Federico García Lorca and his flamenco has been researched on many occasions by poets, anthropologists, ethnomusicologists, sociologists, and specialists in flamenco, etc. However, it has not been researched in depth from a production point of view. Using albums and performances by Enrique Morente, Eva Yerbabuena, and others as a reference, young dancers, musicians, and musicologists from different backgrounds worked together in a cultural context to put together a performance called *Lorca y su Flamenco*, not in Granada, but in the Northeast of the United Kingdom, which toured through the cities of Leeds, North Tyneside, and York. Similar to other multicultural flamenco performances, it was conceived as a collaborative project, with rehearsals in Newcastle upon Tyne, which was then

performed in other cities. Having carried out fieldwork with the participants of those events, in this article I will analyse the process of creation and the reception of the audience, in particular, the British audience.

**Keywords:** Lorca, Interdisciplinarity, Performance, Production, Technology.

## Sumario

1. Introducción.....	118
2. Origen del espectáculo.....	119
3. Análisis y diseño del espectáculo .....	121
4. Reflexiones finales: ¿por qué es necesario seguir interpretando a Lorca? .....	122
Referencias.....	123

## 1. Introducción

Llueve a cántaros. El público sigue entrando en un pequeño teatro de York, está a punto de abrirse el telón cuando dos académicos, que hacen de poeta(s), se sientan detrás de una mesa. Vemos a la bailaora principal del espectáculo estirando, a un guitarrista calentando sus dedos, mientras el cajonero-percusionista le hace señas al técnico de sonido. Suena una flauta de lejos y las luces íntimas de dentro del escenario se encienden. Hay unos audiovisuales preparados como introducción al espectáculo. Nos encontrábamos en el teatro Upstage de York un 22 de mayo de 2011, junto a compañeras y compañeros de la Universidad de Newcastle, músicos profesionales y técnicos de luces y sonido, para presentar lo que sería el segundo concierto de *Lorca y su Flamenco*, que giraría por el norte de Inglaterra. Entre el público que va llenando la sala, nos encontramos a familiares, aficionados al flamenco de los colectivos de Leeds, Newcastle y York, así como aficionados a la poesía en general. La edad media del público es algo madura, cosa que no nos sorprende. Tras una breve introducción audiovisual que ayudaba a contextualizar a Federico García Lorca y el flamenco de su época, uno de los académicos recita un poema y la bailaora le responde con un lento movimiento de sus brazos. El taconeo estaría por llegar. Los músicos estaban colocados en el habitual semicírculo flamenco, aunque esta vez incluíamos una mesa para los «poetas». Los músicos se disponían a tocar entre micrófonos, monitores y cables que salían por todas partes. La mesa de monitores conectada a la mesa de mezclas se escondía detrás de unas cortinas. Poesía, música y tecnología se daban la mano en aquella aparentemente sencilla puesta en escena.

Como adelantábamos en las *II Jornadas Internacionales de Investigación en Producción Musical*,<sup>1</sup> para que una puesta en escena como la que presentamos en York suceda se requiere de mucha preparación, esfuerzo y trabajo colectivo, además de un buen equipo técnico. Tras nuevas entrevistas realizadas con la bailaora y los músicos que participaron en aquella minigira, analizaremos cómo fue el proceso de creación del espectáculo, y sobre todo cuál fue la recepción del público británico. Tendremos en cuenta la implicación de una serie de

---

<sup>1</sup> En las *II Jornadas Internacionales de Investigación en Producción Musical* celebradas los días 26 y 27 de marzo de 2020, organizadas por Marco Juan de Dios y Jordi Roquer en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, aunque finalmente se realizaron *online* el 11, 12 y 13 de julio de 2020 por la COVID. En esta ponencia adelantábamos cómo productores como Alejandro Acosta preparaban con detalle sus *performances*, como la que vimos en el teatro Circo Price de Madrid.

académicos que contribuyeron notablemente al espectáculo. Aunque pueda parecer una aproximación meramente etnomusicológica, la perspectiva de los *cultural performance studies* y *popular music studies* son una referencia. Algunos compañeros musicólogos —Ian Biddle (2019), Kiko Mora (2008) o Marco Antonio Juan de Dios (2020)— que estudian la *performance* desde la producción musical asociada a cuestiones de identidad, género y *queer theories* han sido modelos a los que seguir en este proyecto.

## 2. Origen del espectáculo

En primer lugar, para entender el proyecto de *Lorca y su flamenco* es necesario comprender de dónde proviene la idea primigenia y la procedencia de sus miembros, ya que estamos ante un grupo multicultural de bailaoras, músicos, que provienen de España, Inglaterra y Venezuela, contextos culturales muy diferenciados que rápidamente nos conectan con conceptos de autenticidad, identidad y desplazamiento. Recuerdo que cuando vivía en Newcastle upon Tyne recibí una llamada de la bailaora Carla Soto, que en aquella época vivía en York. Impartía clases de flamenco y organizaba numerosos eventos junto a la Peña flamenca de Leeds. En la entrevista telemática que realicé a esta bailaora, que actualmente vive en Canadá, le preguntaba cómo se le había ocurrido la idea del espectáculo. Según sus propias palabras:

Yo siempre estuve enamorada de Lorca. Estudié letras. Tú me conoces y sabes que de toda la vida he bailado pero yo conocí a Lorca desde muy pequeña a través de mi abuelo. Él siempre, después de su trabajo, me recitaba sus poemas, así que yo crecí con amor a él [Lorca]. Me llegaban sus palabras y sus sentimientos. (Entrevista personal)

Carla Soto, nacida en Kent un 21 de agosto de 1977, se crió en Venezuela y su formación es esencial para comprender el espectáculo y cómo adquirió su conocimiento sobre el poeta. La importancia de la familia, que hemos trabajado en músicos como Paco de Lucía, Gerardo Núñez y Enrique Heredia, *Negri*, se relaciona con una primera escena «glocal», utilizando el concepto de Robertson, donde hay una serie de elementos identitarios. Aparentemente, por haber nacido en un contexto cultural determinado parece que uno debe absorber una serie de códigos; sin embargo, por otro lado, absorbemos música y poesía que provienen de otros contextos culturales que hacemos nuestra, las asimilamos y luego vuelven a emerger a través de nuestros espectáculos. Esta idea sobre la adquisición del conocimiento la trabajamos en la tesis doctoral (Bethencourt, *Rethinking Tradition...*) donde analizamos lo esencial que es el conocimiento que adquirimos por el contexto cultural, la familia, pero también el que obtenemos al escuchar vinilos, CD o vídeos de otros géneros. Para la bailaora anglo-venezolana:

Cuando yo entro a estudiar en la Universidad, una de mis razones es aprender bien sobre nuestra Literatura hispanoamericana [...] y a la par seguir bailando flamenco, mi pasión. Mi idea era, cuando me graduara, hacer un trabajo que relacionara la literatura y el baile. No lo tenía muy claro al principio, estaba buscando algo sobre poesía y flamenco que relacionara mis dos mundos, mis dos partes, mis dos caras. Un día, en casa de un amigo, buscando en su biblioteca descubrí el *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca y dije: «¡Wow, cante jondo, esto es flamenco!». Lo leo y me encuentro que hay mucha imaginación flamenca y trato de investigar. Recuerdo que en aquella época no había mucho Google [*sic*] y esos navegadores [...]. Una profesora me dijo que ese libro no tuvo buenas críticas, ya que era considerado un libro de juventud y que realmente Lorca se consagró con el *Romancero Gitano* y con sus obras de teatro. A este conjunto de poemas no se les habían prestado demasiada atención y algunos

estudiosos no entendían qué quería aportar con esos poemas. Entonces empiezo a leerlo y siento que él quiere mostrar toda la imaginaria de la muerte y el amor en el flamenco. Incluso incluye su famoso poema de la guitarra y otro sobre distintos palos [...]. Hablo con mi profesora de baile y creo que el libro tiene más sentido desde el punto de vista del baile que de la literatura. Por este motivo, decido que esta va a ser mi investigación, ya que es el vínculo entre los dos mundos [...]. (Entrevista personal)

Esta cita de la bailaora nos ayuda a adentrarnos en la construcción del universo que quiere mostrar la coproductora del espectáculo. El *Poema del Cante Jondo* ha sido escenificado innumerables veces; recuerdo una representación en la Chumbera con la Alhambra de fondo y con un cantaor recitando poesía, idea que incorporaríamos en nuestro espectáculo. Sin embargo, en Inglaterra recurrimos a dos académicos, Ian Biddle y Kiko Mora, que recitaban los poemas en castellano e inglés. Podemos analizar numerosos elementos identitarios, no solo andaluces o granadinos, de donde proviene el poeta, sino de las fuentes recogidas de la literatura oral y de la aportación de los académicos que formaron parte del proyecto. Kiko Mora, profesor de la Universidad de Alicante, que se encontraba en aquel momento de estancia en la Universidad de Newcastle, fue invitado a participar en el proyecto y entrevistado para el vídeo de contextualización del espectáculo. Kiko había realizado su tesis doctoral en EEUU sobre *Las raíces del Duende: lo trágico y lo sublime en el cante jondo* (2008), por lo que su perfil resultaba idóneo para formar parte del proyecto. Por otro lado, Ian Biddle, *senior lecturer* de la Universidad de Newcastle, también había investigado sobre flamenco y Lorca, llegando a publicar en *Radical Musicology* «Romance Cartographies», donde Lorca es analizado desde las *queer theories*. Sin embargo, hubo otros académicos que influyeron en la idea primigenia de este espectáculo. Según Carla Soto:

[...] Estaba en una Universidad de humanidades y nadie quería dirigir mi investigación porque decían que no sabían nada de baile. Me llamó una amiga de la Universidad científica y me dijo que había una electiva que se llama poesía y flamenco. Voy a la clase del profesor, Salvador Tenreiro, flamencólogo, que ahora vive en España, y nos hablaba de Machado que también se dedicó al flamenco [...]. Después de la clase el profesor me dice que efectivamente existe un vínculo entre Lorca y el flamenco, que fue parte importante de la organización del Concurso de Cante Jondo del año 1922 y que ayudó a promover el flamenco en una época en que este tenía mala connotación. Acepta a ser mi tutor y comenzamos a trabajar juntos. Me ayudó mucho. Al final presenté mi tesis y bailé acompañado por un guitarrista. El tema central de mi estudio era que para comprender el *Poema del Cante Jondo* tenías que comprender el mundo del flamenco [...]. (Entrevista personal)

Como podemos extraer de esta cita, Federico García Lorca y su obra son objeto de estudio en Universidades de Venezuela, EE. UU. e Inglaterra. Hay verdaderos especialistas en Lorca, como el hispanista Ian Gibson y jóvenes musicólogos como Marco Antonio de la Ossa. De haber publicado antes su *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* (2014), nos habría sido una fuente de referencia, no solo para contextualizar el espectáculo sino por los arreglos transcritos de las canciones de Lorca. Carla Soto tampoco pudo contar estas referencias en Inglaterra, así que quiso contactar con un doctorando español. Aunque había vivido años en Granada, era un músico canario. Carla explica finalmente porqué nos contactó para coproducir el espectáculo:

Me quedé con ese libro, *Poema del Cante Jondo*, en la cabeza [...], así que cuando vivíamos en Inglaterra, recuerdo que tuvimos una oportunidad con James, que organizaba eventos en el

*seven arts* de Leeds y contigo, que estabas en Newcastle con el resto de españoles. Además, tú tocabas la guitarra, pero también investigabas y te interesabas por la historia del flamenco. Eres muy de teoría, no solamente de la parte práctica sino de la parte histórica. (Entrevista personal)

Como podemos leer en esta cita, la idea del espectáculo de *Lorca y su flamenco* está en la cabeza de la bailaora durante años y, sin embargo, necesitaba de un equipo para desarrollarlo y ponerlo en escena. Haciendo una reexposición, el espectáculo no surge como un encargo, sino que va más atrás en el tiempo. Cuando alguien te contacta para hacer una producción, hay ideas que incluso provienen de la infancia, como el caso de la bailaora. Al igual que nuestro toque no es algo que se invente para cada espectáculo, hay muchos años de estudio y conocimiento acumulado.

### 3. Análisis y diseño del espectáculo

Como jóvenes productores que no provenían de un ambiente cultural flamenco, queríamos incorporar elementos de flamenco «tradicional», pero intentábamos que no fuera la mimesis de los típicos tópicos y que incorporara elementos de nuestras identidades múltiples, así como elementos contemporáneos en el baile, toque y la escenografía. Sin embargo, teníamos los poemas y la estructura de *Poema del Cante Jondo*. Muchos de los poemas nos daban sus propios códigos y palos en los que «debíamos» interpretarlos. Por ejemplo, después de la presentación del vídeo introductorio en inglés, la guitarra comenzaba a sonar por tientos (palo binario) y a continuación se recitaba «El poema de la guitarra» (García Lorca 131), que, a pesar de encontrarse arropado por poemas sobre la seguriya, usaríamos este palo para el baile que vendría *a posteriori*. Antes se recitaría el poema «Silencio» donde el resto de los músicos entrarían a escena.<sup>2</sup>

El poema del «Paso de la Seguriya» es el momento donde la bailaora entra en el escenario. Al igual que la luz estaba centrada en la guitarra flamenca y el resto del escenario permanecía oscuro, ahora el baile se lleva todo el protagonismo, sobre todo estando en Inglaterra. Kiko Mora se encuentra recitando dicho poema.<sup>3</sup> La seguriya, con su compás a cinco golpes como lo marcan las bailaoras, se trata de un compás de amalgama de 12 tiempos (2 tiempos del  $\frac{3}{4}$ , un  $\frac{3}{4}$  y el último tiempo del  $\frac{3}{4}$ ). Este compás de amalgama lo hicimos como se suele tocar por medio, utilizando los acordes de Sib/Re, Do7/9, Sib y LaM (b9), para los flamencos la cadencia (IV - III - II - I). Los músicos británicos que colaboraban en el proyecto pensaban que estábamos tocando en Re menor y lo veían como un IV - V7 - IV - III (mayorizado), como lo conceptualiza Lola Fernández en su libro *Teoría Musical del Flamenco* (2004). Otros autores especialistas en flamenco prefieren hablar de cadencia andaluza, modo flamenco, *Armonía modal, modo de Mi y flamenco*, como titula su tesis doctoral Salvador Valenzuela (2016). Javier Suárez Pajares, en su defensa de cátedra, nos mencionaba que Manuel de Falla anotaba en sus partituras «como lo ven los flamencos, como lo ven los clásicos».<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *Paco comes on the stage and starts playing (tientos) while he is playing in the distance «La Guitarra» poem (recited by Kiko & Ian) (2 min.). The Poem of «La Guitarra» in Spanish in the back (2 min.) [...] «Silencio» poem (recited). After the poem finish all musicians come to the stage.* Las notas a pie de página incluidas en inglés provienen del *track list* (lista de canciones) original del espectáculo.

<sup>3</sup> *Poema «Paso de la Seguriya» poem (recited by Ian first). Carla comes to the stage and dance the poem in Spanish when Kiko (2 min.) b (Seguriya) dance by Carla. All musicians play (5 min.).*

<sup>4</sup> Tribunal de Cátedra de Javier Suarez Pajares en la Universidad Complutense de Madrid. Más información sobre la relación entre Manuel de Falla y Federico García Lorca en Torres Clemente (2009).

Tras proyectar la traducción del poema «Pueblo»<sup>5</sup> en la pantalla, hicimos «Cueva»,<sup>6</sup> que comenzaba por tarantos, y lo rematábamos por tangos de Granada. El poema «Cueva» nos recordaba a las zambras del Sacromonte. Quizá fuera un cliché, pero recuerdo el revuelo con los tangos (palo binario que solemos transcribir en 4/4 o en 8/4 incluyendo dos ciclos), que resulta más accesible al público británico.

Después de recitar el poema «Memento»,<sup>7</sup> hicimos las viñetas flamencas «El café Cantante»,<sup>8</sup> donde reinterpretabamos «Las coquinas» de la Niña de los Peines, con agilidad que cerraba la primera parte del espectáculo.

—INTERMISSION—

Después de un breve descanso, unos 15 minutos, empezamos la segunda parte del espectáculo con una malagueña que remataríamos por fandangos. El poema de «La Malagueña»<sup>9</sup> fue recitado con su respectiva traducción para el público británico. La bailaora entraba nuevamente en escena con «La soleá»,<sup>10</sup> esta vez con bata de cola. La soleá, que es considerada «la madre del flamenco» para algunos aficionados, con sus doce tiempos estirados y flexibilizados por el cante y la guitarra, tomó rigidez en la escobilla y subida para volver al tempo lento que nos ayudaba a mostrar el *ethos* de la pérdida.

Lo que quedaba de espectáculo bajamos el nivel jondo, lo que realmente conmueve al público británico. En los espectáculos flamencos suelen combinar con otra serie de palos o melodías que forman parte de la memoria colectiva, que han hecho suyos compositores como Albéniz con «La Tarara».<sup>11</sup> De la *Leyenda del Tiempo* recuerdo que hicimos «Los Jaleos»,<sup>12</sup> no por tientos como Enrique Morente, sino por bulerías. Finalizamos el espectáculo con «Verde que te quiero verde»<sup>13</sup> por rumbas al estilo de Manzanita. De bisos recuerdo que metimos los cuatro muleros por bulerías, con sus pataítas finales por fiestas, e incluso llegamos a hacer «La Aurora de Nueva York», recordando al maestro granaíno y al guitarrista cordobés Vicente Amigo.<sup>14</sup>

#### 4. Reflexiones finales: ¿por qué es necesario seguir interpretando a Lorca?

Muchas de las puestas en escena de flamenco están llenas de misticismo, relacionadas con una doble lectura del concepto de autenticidad (tradicción y modernidad). Por ejemplo, en la *Leyenda del Tiempo* (1979), producida por Ricardo Pachón, en donde Camarón de la Isla cantaba a Lorca, se entiende perfectamente esa doble lectura del concepto de autenticidad

<sup>5</sup> «Pueblo» poem projected on the screen. Solo music and Cante (5 min.). It would be nice if singer could sing Lorca's poem.

<sup>6</sup> «Cueva» poem projected on the screen. Tarantos - tangos de Granada music and dance (7 min).

<sup>7</sup> «Memento» poem projected on the screen (5 min).

<sup>8</sup> From *Viñetas Flamencas* «El Café Cantante» poem projected on the screen. (Alegrias) «Coquinas» de la Niña de los Peines dance (7 min).

<sup>9</sup> *Image of Andalucía*. «Malagueña» poem projected on the screen. (Malagueña) intro and finish with fandangos (5 min.).

<sup>10</sup> «Soleá» poem (2 min). Carla comes to the stage (Soleá) dance with bata de cola (7 min).

<sup>11</sup> «Amparo» poem on CD (1 min.). Solo guitar/or singing (4 min). «La Tarara».

<sup>12</sup> Jaleos «La Leyenda del Tiempo» music and dance (4 min).

<sup>13</sup> «Verde» por rumbas song and dance with castanets (4 min). Solo music and feedback with the audience. Carla dances at the end (5 min).

<sup>14</sup> En aquel entonces, investigaba la figura de Vicente Amigo para mi tesis doctoral (Bethencourt, *Rethinking Tradition...*).

(Bethencourt, *Rethinking Tradition...*). José Fernández (alias Tomatito) esperaba que su primera grabación con Camarón fuera hacia la «tradición», un disco de cante con acompañamiento de guitarra. Como decía Tomatito: «Qué es lo que mi gente va a decir que están esperando verme grabar junto al maestro», y Camarón le respondía «No te preocupes, que cuando yo lo cante, sonará flamenco». En nuestro espectáculo sobre Lorca, la «autenticidad» no solo se la daba la cantaora, Lina León, sino los distintos miembros, Kiko Mora, Ian Biddle, Jeremy Bradfield con su toque contemporáneo de cajón, llevando a Lorca y sus poemas a nuevas aproximaciones al flamenco y el mestizaje. La riqueza del espectáculo *Lorca y sus flamenco(s)* era la múltiple identidad de sus protagonistas, en esa mezcla que ha sido conceptualizada por Gerard Steingress como «hibridación transcultural», donde cada músico aporta conforme a su cultura.

Quizá no respetamos el orden de los poemas, pero lo hicimos para que fluyera el espectáculo. Cuando nos preguntamos: «Y si hiciéramos el espectáculo de Lorca y su flamenco de nuevo, ¿qué haríamos distinto?». La respuesta de ambos fue: «La haríamos más social», y relacionada con lo que está sucediendo en la actualidad; por ejemplo, con el movimiento #blackmatters, ya que el arte y la poesía, como la música, reflejan el momento social e histórico que vivimos. El flamenco también es una construcción social e histórica que está en constante evolución, absorbiendo todo aquello que la enriquece sin perder como referencia las raíces y los palos. A la respuesta de por qué es importante seguir interpretando a Lorca: mientras siga habiendo casos de violencia de género, discriminación racial o por cuestiones de tendencia sexual —a algún compañero lo han agredido por decir que es *gay*— creo que merece la pena seguir reinterpretándolo; no solo por la belleza y la universalidad de su obra sino por como murió. A Lorca no solo lo mataron por una cuestión política. Para el público británico, quizás Lorca no era parte de su identidad, pero sí lo eran los sentimientos allí presentados. Carla agradecía a los músicos, familia, espectadores y daba las gracias a su abuelo y a Lorca por ser los culpables del aquel tinglado.

## Referencias

- Bethencourt Llobet, Francisco. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Tesis doctoral. Newcastle: Newcastle University Press, 2011. <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1305>. Web 3 Nov. 2020.
- Bethencourt Llobet, Francisco y Eduardo Murillo Saborido. «El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea». *Roseta*, n.º 14, 2019, pp. 82-103.
- Biddle, Ian. «Romance Cartographies: Flamenco Articulations of Queer Spaces in Urban Andalusia». *Radical Musicology*, vol. 7, 2019. Web 15 Oct. 2020.
- Castro Buendía, Guillermo. «Del canto de columpio andaluz a *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla». *Sinfonía Virtual*, n.º 22, 2012. Web 30 Oct. 2020.
- Chichilla, Gema. *La influencia de Federico García Lorca en el flamenco*. TFG. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla: Almuzara, 2009.
- De la Osa Martínez, Marco Antonio. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.
- Elliott, Richard. *Fado and The Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Surrey: Ahsgate,

2010.

Fernández, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

Mora, Francisco. *Las raíces del Duende: lo trágico y lo sublime en el cante jondo*. Tesis doctoral. Ohio State University, 2008.

Núñez, Faustino y José Manuel Gamboa. *Camarón: Vida y Obra*. Madrid: SGAE, 2003.

Soto, Carla. Entrevista personal (30 Sep. 2020).

Steingress, Gerhard. “La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco”. *Trans*, n.º 6, 2005, pp. 119-152. Web 20 Oct. 2020.

Torres Clemente, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga: Editorial Arguval, 2009.

Valenzuela Lavado, Salvador. *Armonía modal, modo de Mi y flamenco: aproximación al «Modo de Mi armónico» como sistema de tradición hispana*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016.

**DE LA LITERATURA A LA ESCENA.  
DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO CREATIVO PERSONAL  
A PARTIR DEL ESPECTÁCULO  
LA MUJER Y EL PELELE DE LA COMPAÑÍA ISABEL BAYÓN**

Isabel Bayón Gamero  
CSDMA

Fecha de recepción: 18/11/2020  
Fecha de aceptación: 02/06/2021

**Resumen**

Este texto tiene la intención de mostrar, siempre bajo el prisma de la investigación artística, las diferentes etapas, los procesos de elaboración, la vinculación y la justificación entre elementos que pueden constituir el propósito de llevar una obra literaria al escenario; en este caso, utilizando el flamenco como lenguaje escénico. Es una ventana donde se muestran los ingredientes que pueden estar presentes dentro de un proceso creativo. El planteamiento se conforma como una propuesta de análisis, donde se refiere cómo fue el proceso de creación de un espectáculo en cuanto a la justificación y adaptación argumental, el planteamiento coreográfico, la propuesta musical y la dirección escénica.

Se pretende contar qué elementos fueron necesarios y cómo estos van marcando y delimitando las distintas vías que confluyen en el camino de la creación. Así pues, este estudio radica en un trabajo basado en el análisis y la observación de un proceso personal, dentro de un marco particular.

Para ello, he tomado como ejemplo práctico el espectáculo *La mujer y el pelele*, título homónimo de la novela del escritor francés Pierre Louÿs, en la que está basado. La adaptación de la novela se desarrolla en clave flamenca, mostrando un modelo particular del arquetipo, ya mítico, de la *femme fatale*. La obra fue estrenada en el 2004 por la compañía de Isabel Bayón en la XIII Bienal de Flamenco de Sevilla, con la dramaturgia de Antonio Álamo y bajo la dirección escénica de Pepa Gamboa.

**Palabras clave:** Mujer fatal, baile flamenco, mito, escena, coreografía, literatura, composición.

**FROM LITERATURE TO STAGE.  
DESCRIPTION OF A PERSONAL CREATIVE PROCESS BASED ON THE  
SHOW *LA MUJER Y EL PELELE* BY ISABEL BAYÓN COMPANY**

**Abstract**

Under the prism of the artistic research, this text intends to show the different stages, the creation processes, the connection and the justification between elements that may

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

constitute the purpose of bringing a literary work to the stage; in this case, using flamenco as a scenic language. This contribution is a window where the ingredients that may be present within a creative process are shown. The approach is formed as a proposal for analysis, where it refers to how the process of creating a show was in terms of the justification and plot adaptation, the choreographic approach, the musical proposal and the stage direction.

This work contains a description of the elements that lead to and define the different paths which converge on every creation process. It is, therefore, the result of a personal analysis and observation process within a specific framework. It is intended to tell what elements were necessary and how they are marking and delimiting the different paths that converge on the path of creation. Thus, this study is based on a work based on the analysis and observation of a personal process, within a particular framework.

To do this, I have taken as a practical example the show *La mujer y el pelele*, the homonymous title of the novel by the French writer Pierre Louÿs, on which it is based. The adaptation of the novel takes place in a flamenco key, showing a particular model of the archetype, already mythological, of the *femme fatale*. The show was premiered in 2004 by Isabel Bayón Company at the 13<sup>th</sup> Seville Flamenco Biennial, with the theatrical adaptation of Antonio Álamo and under the stage direction of Pepa Gamboa.

**Keywords:** *Femme fatale*, Flamenco dance, Myth, Scene, Choreography, Literature, Composition.

## Sumario

1. Introducción.....	126
2. ¿Por qué? Motivación personal.....	127
3. Vamos al lío. Fundamentación.....	128
4. Descripción y análisis del montaje.....	129
4.1. Estudio de los personajes.....	130
4.1.1. Conchita.....	130
4.1.2. Don Mateo.....	130
4.1.3. El ciego.....	131
4.1.4. Morenito.....	131
4.2. Músicos .....	132
4.3. Elementos escénicos.....	132
5. Proceso de creación coreográfica.....	133
5.1. Argumentación coreográfica / Justificación de los palos flamencos.....	133
5.2. Proceso coreográfico / Pautas generales.....	140
6. Reflexión a posteriori.....	143
Referencias.....	143

## 1. Introducción

Normalmente, los artistas llevamos a cabo un tipo de trabajo que tiene mucho de interioridades y de secretos casi inconfesables. Sin embargo, paradójicamente, estos

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

cobran sentido cuando son compartidos, ya que esa es su finalidad: la de entregarse y ser objeto de la mirada y escrutinio del público; mientras más público, mejor.

Todos y cada uno de nosotros tiene su alfar, su cocina; ese lugar donde se conjugan maneras, elementos e ingredientes con los que invocar a las musas. En una suerte de proceso de laboratorio, el artista casi siempre pretende encontrar la manera de convertir una ilusión, un deseo de contar algo, o si se me permite algo un poco menos prosaico, la necesidad de trabajar en un resultado que tenga algo que ofrecer al espectador, algo con lo que emocionar y, como en general el artista no está libre de vanidad, algo que procure quedar en la memoria del que asiste.

Este es un acto de confesión que pretende compartir un proceso de interioridades que busca el escaparate. Las distintas piezas que intervienen en la formación de un espectáculo se unen en un engranaje que funciona de forma sincrónica. Bien es verdad que no todas las maquinarias logran tener un buen funcionamiento, ya que además de los elementos humanos que buscan la expresión y la comunicación, han de intervenir otros que dependen de las administraciones y de los gestores de la cultura, y ahí, a veces, como dice la canción, todas las cosas no son como parecen. Realizaremos, para ello, una doble aproximación metodológica: por un lado, el estudio de caso; por otro, el análisis de contenido.

Volviendo a la razón principal de esta exposición:

## 2. ¿Por qué? Motivación personal

El proceso de la creación artística oculta todo un mundo de experiencias, siendo múltiples los ángulos desde donde poder realizar un estudio. La creación, sus mecanismos, las razones, lo motivico, la inspiración, lo puramente artístico, los instrumentos de manifestación, las herramientas y sus reglas, etc., son variables que entran en juego a la hora de realizar una operación donde la aplicación de la matemática no siempre garantiza el resultado previsto. Pretender, en unas pocas páginas, contar una labor de investigación que abarque todas esas posibilidades se perfilaría como una empresa de compleja factura. Es por eso que quiero poner énfasis en la cabecera del escrito, sobre todo porque me servirá para delimitar y, de paso, ayudar a una mejor comprensión de los contenidos que intentaré desarrollar. Bajo este título, se plantean procesos que pertenecen sobre todo al plano de la investigación artística, y es bajo ese prisma con el que los considero y expongo.

Este trabajo tiene como punto de partida el hecho de haber llevado a cabo una adaptación entre la novela de Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele* (1896), y el mundo del flamenco. La aproximación a esta novela, cuyo provocador argumento sobre Conchita Pérez, la joven seductora del desocupado y rico don Mateo —se inscribe en el mito de la *femme fatale*—, se hizo a través de una propuesta teatral y coreográfica en la que se integraron una adaptación dramática y los elementos clásicos que conforman la unidad flamenca básica: el cante, el toque y el baile.

La experiencia que el hecho de protagonizar y realizar aquella propuesta flamenca me proporcionó me ha servido de excusa para realizar este trabajo de investigación, basado en un análisis personal. Con todo esto, quiero sentirme espectadora de mi propio proceso creativo, tomando en consecuencia una actitud crítica ante lo realizado.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Quiero aprovechar estas líneas para agradecerle a Pepa Gamboa no solo la ocurrencia, sino que además pensara en mí para otorgarle a Concepción Pérez, Concha, Conchita, el don de bailar flamenco.

### 3. Vamos al lío. Fundamentación

El flamenco puede entenderse como un universo con unas líneas estéticas y de contenido bien delimitadas y definidas. Pero, lejos de concebirse como algo cerrado o impermeable, ha quedado demostrado que es una manifestación que admite la integración de otras disciplinas como el teatro, el cine, otros estilos de danza, etc., reflejándose como un arte versátil y heterogéneo en el que la obra escénica toma cuerpo en el «actor contemporáneo», que ya no es un imitador mímico, un simulador, sino que *performa* por sí mismo y no tiene porqué replicar la realidad de forma global o mimética en la figura del personaje (Pavis, 5).

Para esta adaptación, se vio que el punto de partida expuesto en la novela se mostraba idóneo para que el lenguaje y la textura flamenca fueran no solo excusa, sino y sobre todo, parte protagonista. Pierre Louÿs nos presenta una Sevilla finisecular decimonónica, con Conchita, una protagonista que se busca la vida, entre otras cosas, como bailaora... Es principalmente a través de su personaje donde se encarna el prototipo de mujer sensual y erótica, de una Carmen, de una Mata Hari, que nos da la oportunidad de enfocar la mirada hacia el estereotipo de mujer fatal.

Una correcta documentación es sin duda imprescindible para llevar a cabo un montaje de estas características. Así pues, el libro de Goujon y Camero (760-763) me ayudó a entender los vínculos de Louÿs con la Andalucía de finales del XIX. A partir de este estudio planteado por los autores, podemos llegar a la conclusión de que, aunque tanto el modelo femenino como el marco contextual donde tiene lugar la historia se prestan a ser tratados bajo una estética costumbrista, no es en la novela *La mujer y el pelele* donde se plantea esa opción. En ella vemos un discurso alejado del subjetivismo propio del romanticismo, del exotismo y del costumbrismo. Prescindiendo de ese enfoque, encontramos cómo el autor se adentra en el mundo de las pasiones, proyectando casi una lucha de géneros donde el deseo se convierte en motor para lograr lo que se persigue.

Otra fuente de documentación importante fueron las películas. Son innumerables los filmes que están basados en obras literarias. También lo son las adaptaciones de estas, tanto a la pequeña como a la gran pantalla. En esta ocasión puse atención en *Cet obscure objet du désir*, de Luis Buñuel de 1977, y *La mujer y el pelele*, del director Mario Camus del año 1990. Es instructivo ver cómo los directores y actores tratan el tema, cómo lo plantean y desarrollan teniendo en cuenta lo complejo que es hacer una adaptación literaria. Fue inspirador, para meterme en el papel, el contemplar ese modelo de mujer que instrumentaliza su cuerpo y poder de seducción para conseguir un propósito determinado.

Siguiendo con la búsqueda de documentación pertinente, me encontré con el ejemplo que nos dejara don Ramón María del Valle-Inclán, uno de los dramaturgos, poetas y novelistas más representativos de la generación del 98, que nos ofrece una posible definición del estereotipo de mujer fatal. Leemos de la obra de Valle Inclán el discurrir de la fijación pasional que ciega a Víctor por Paca la Gallarda. En su novela *La cara de Dios* podemos leer lo siguiente:

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda para siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían [...]. (273)

En la búsqueda de modelos que encajaran dentro del mito, encontré también ejemplos que han sido motivo de inspiración dentro del arte para pintores, escultores, músicos o escritores. Salomé, la mujer que corta la cabeza de Juan el Bautista, Pandora, la que liberó todos los males, Dalila, que derrotó a Sansón con su castración simbólica, o Lilit, la primera mujer a la que alude el Génesis. Todos estos son modelos de *femme fatale* y, por lo tanto, susceptibles de servir como «maestras» en la tarea de entender al personaje de Conchita.

#### 4. Descripción y análisis del montaje

Para adentrarnos en la adaptación y dramaturgia creada por Antonio Álamo de la novela de Pierre Louÿs, centraremos primeramente la atención en los personajes principales, que vertebran y dan soporte argumental a la obra. Cada uno de ellos tiene una función y características únicas que se dibujan dentro de un entramado que se perfila con matices que unen lo hilarante con el drama. Todos estos personajes van tomando y alternando su protagonismo según la escena a representar.

Para hilar el tejido y hacer el engarce narrativo, tanto Antonio Álamo —dramaturgo— como Pepa Gamboa —directora— y yo nos servimos de diferentes herramientas que serían vitales para enfatizar el carácter y la funcionalidad que tiene esta adaptación, es decir, la de ser una representación teatral danzada. Entre estas herramientas están, por supuesto, los tres elementos que de forma tradicional conforman la alineación natural del flamenco: el cante, la guitarra y el baile.

Como apoyo a este modelo narrativo, también se utilizan personajes que no están ligados a la estética propia del flamenco, pero que, dentro del contexto, van a llegar a aflamencarse y hacer la función —como en el caso del «ciego»— de bisagra temporal a través de momentos de la acción en los que, en un falso *standby*, servirán como voz en *off* del protagonista masculino, don Mateo. Todos los elementos y personajes que intervienen en el devenir narrativo están supeditados a las necesidades de la dramaturgia.

El cante va a usar letras que en todo momento apoyarán el discurso escénico, certificando lo que sucede en la escena, bien de manera directa y con una lírica gráfica, bien de forma más indirecta, utilizando letras que apoyarán el momento con un tipo de mensaje más simbólico o filosófico. Hay que remarcar la capacidad de síntesis que existe en la lírica flamenca, capaz de albergar en unas pocas líneas grandes verdades. Las letras, a modo de microescritos, tienen la capacidad de sintetizar, en un breve espacio, emociones, pensamientos, formas de vida e incluso cuestiones existenciales y urbano-filosóficas.

De igual manera, la música servirá para subrayar con cadencias sonoras todos los estados anímicos, los mensajes cantados, así como el mundo vivencial de Conchita, que se materializa y manifiesta en movimiento a través del baile flamenco.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

## 4.1 Estudio de los personajes

### 4.1.1. Conchita

Concepción Pérez, Concha, Conchita, ¿hablamos de la misma, no?...<sup>1</sup>

Personaje principal femenino que se instala en la obsesión de don Mateo. Su perfil de mujer fatal no es nuevo. En ocasiones, es un reflejo o réplica, con algunas diferencias, de otros modelos, aunque en lo estructural del concepto es similar a personajes como la Carmen de Merimée y Bizet o la nínfula Lulú de Nabokov.

Conchita es un depredador más de ese ecosistema social que se dibuja en la Sevilla de finales de siglo, donde la picaresca y la necesidad hacen que surjan personajes que pretendan el engaño como «recurso laboral». Ella seduce, tiraniza y sablea a don Mateo a cambio de ciertos consentimientos de corte sexual que no llegan a consumarse. En la novela, y no en la adaptación, don Mateo llega hasta el punto de doblegar y poseer a Conchita después de una paliza.

En la dramaturgia hecha por Antonio Álamo y dirigida por Pepa Gamboa, Conchita hilará una suerte de bailes que darán razón y sentido flamenco a las escenas.



*La mujer y el pelele.*

Fuente: <https://www.isabelbayon.es/?portfolio-item=la-mujer-y-el-pelele>

### 4.1.2. Don Mateo

¡Juro, juro que, desde hoy hasta el día de mi muerte, no se me volverá a ver con mujer alguna!, ¡lo juro!, ¡lo juro!, ¡lo juro!

Es una reproducción de *El pelele*, el personaje manteado por un grupo de mujeres y representado en el famoso cuadro de finales del XVIII firmado por Francisco de Goya. En este caso, sometido por una sola mujer, el pelele es un adinerado cuarentón de clase social, resuelta víctima de su propia precariedad sentimental y esclavo casi patológico de su deseo.

Don Mateo podría servirnos para encarnar el razonamiento que arguye la poca voluntad del hombre frente a los placeres carnales, hasta el punto de que se anule la razón y que sucumba ante la oferta de consumir un deseo que priva del sentido y la racionalidad.

---

<sup>1</sup> Parte del texto confeccionado por Antonio Álamo para el guion dramático.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Un don Mateo representado por el actor Juan Motilla resolverá su devenir en una historia que se desarrolla mediante escenas en las que será protagonista y coautor de su propio desastre.



*La mujer y el pelele.*

Fuente: <https://www.isabelbayon.es/?portfolio-item=la-mujer-y-el-pelele>

#### 4.1.3. *El ciego*

La mujer, como la gata, es de quien la ata...

Este es un personaje que no aparece en la novela de Louy's. Fruto de la intuición creativa de Pepa Gamboa y Antonio Álamo, viene a servirnos de instrumento narrador, en ocasiones del discurso interior de don Mateo y, en otras, como pregonero musical de la escena que ha de venir o que acaba de terminar. Personaje cómico en su concepto argumental que respalda su funcionalidad y uso en una base histórica que se manifestó entre los siglos XV a XIX a través de los romances de ciego y los pliegos de cordel.

Su función social fue evidente, ya que tuvo gran importancia como uno de los medios más frecuentes de difusión de la lírica del Cancionero y del Romancero, así como en las narraciones de aventuras. La aparición de este ciego propone un aire que en ocasiones es jocoso y que en otras lleva un regusto amargo, en cuanto que pone en voz alta el desasosiego mental de un Mateo que ha perdido el norte.

Es el cantaor Juan José Amador quien da vida al personaje, haciendo uso de su voz como herramienta para advertirnos de lo que en la escena se representa. Será Pepa Gamboa la que sitúe y oriente al personaje dentro del devenir escénico. Su discurso comunicativo se plantea mediante sutiles *gags*, producto de la creatividad e intuición de la directora.

#### 4.1.4. *Morenito*

Cómo has tenido el valor de echarte un amante nuevo estando en el mundo yo...

El artista de flamenco-pop Tomasito encarna la figura del morenito, que es, en este caso, el amante de Conchita. Sirve como un elemento más para consolidar el tormento que don Mateo padece. La novela muestra así, y de manera indirecta, un retrato de esa comunidad de chulos, tahúres, impostores y canallas que muestran la decadencia y la degradación de una sociedad que intenta sobrevivir a costa del que se deja engañar.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

#### 4.2. *Músicos*

Rosario de la aurora. Los campanilleros. Pasa una procesión lúgubre con campanas....  
Campanilleros de ánimas benditas  
—Frailes, con farol y campanilla—  
— ¡Ave María purísima!  
— Sin pecado concebida...  
—Toque de campanilla—.

Los músicos no conforman un personaje dentro de la dramaturgia, pero sí son usados más allá de la funcionalidad musical que obviamente tienen dentro de la representación, como un elemento que sirve de apoyo dentro del mensaje argumental. Son utilizados como si de una pieza escénica se tratara: enfatizando discursos dramáticos, creando texturas dentro del escenario, contribuyendo a crear ambientes y generando dinamismo, todo siempre en favor del contexto y discurso que exige la escena que se está desarrollando. Por ejemplo, el uso de la figura de los campanilleros dentro del Rosario de la Aurora —denominados en algunos lugares «auroros», siendo en este caso hombres los que salen de procesión— viene a recordar una costumbre popular, un acto ajustado y unido a la tradición cristiana. El uso de este elemento dentro de la dramaturgia representa una escena en la que se invita a la reflexión de los actos cometidos, otorgándole un nuevo reflejo cómico dentro del contexto y discurso argumental.

#### 4.3. *Elementos escénicos*

Entendemos por elementos escenográficos todos los componentes visuales que forman parte de una escenificación. Se incluyen aquí los decorados y la caracterización de personajes, que pasa por el maquillaje, el vestuario, la iluminación, etc.

En la representación de la versión danzada de *La mujer y el pelele* son varios los elementos que van a servir de soporte para ir encajando las diferentes escenas y dar así una mayor robustez argumental.

Relación de elementos principales:

-Suelo de madera como imitación de un suelo hidráulico: servirá para situarnos en un lujoso salón de una casa señorial sevillana.

-Mesa de madera a modo de escritorio o mesa de despacho donde se encuentran pequeños objetos que serán de utilidad como apoyo gráfico. Estos son: una caja de música con una pequeña bailarina, un pequeño baúl con monedas, un plumier, una cesta con frutas y verduras, etc. Todos estos elementos serán usados en diferentes momentos teatrales.

-Una jaula abierta sin pájaro en su interior: elemento utilizado de forma simbólica.

-Complementos de disfraces de carnaval: gorros, matasuegras...

-Vestuario: trajes lujosos, sombrilla, atuendo frívolo, trajes de flamenca, abrigo raído, trajes de caballero, hábito de monje, etc.

-Otros elementos: campanilla de aurora, farol, sábana. Audiovisuales: película documental de 8 mm de los años 70.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

-Gafas de ciego, monedas, paquete de cigarrillos, atizador de chimenea, sillas de anea.

## 5. Proceso de creación coreográfica

*La mujer y el pelele* fue un proyecto propuesto por la directora artística y escénica Pepa Gamboa. Este fue un segundo intento, ya que la primera vez no pudo llevarse a cabo por varios motivos; en esta ocasión, sí se dieron las circunstancias idóneas para llevar a cabo su concepción de la obra.

En primer lugar, Pepa Gamboa me propuso crear la coreografía para la obra, además de participar como intérprete encarnando el papel principal femenino —Conchita—; Gamboa, junto con la propuesta, trae consigo a las personas que forman parte del equipo creativo y técnico con las que ella suele trabajar. Así pues, se cuenta para la dramaturgia con Antonio Álamo, José Manuel Gamboa para la dirección musical, para la escenografía con Antonio Marín, para el diseño de luces con Sergio Espinelli y para el diseño de vestuario con Fernando García. Para el equipo de producción se elige a la productora con la que suelo trabajar desde hace tiempo. Será El Mandaíto Producciones el que se haga cargo de toda la gestión administrativa del proyecto.

Por otra parte, para el elenco artístico —en cuanto a músicos se refiere—, soy yo la encargada de su elección. Este punto es importante por la necesaria complicidad que, a mi modo de ver, ha de existir entre músico y coreógrafo. Es por esa razón por la que escojo a artistas que, además de tener una experiencia y sensibilidad musical particular, pueden cubrir ciertas exigencias interpretativas que son necesarias para solventar los requerimientos teatrales de la producción.

### 5.1. Argumentación coreográfica / Justificación de los palos flamencos

Las coreografías que se van intercalando dentro de las escenas y que jalonan la representación responden a un criterio artístico y funcional para ser elegidas. Seguimos, en este sentido, a Adshhead, Briginshaw, Hodgens y Huxley (1999) en su propuesta de interrelación de elementos como el carácter, las cualidades o el sentido y el significado para la interpretación de una coreografía específica. Primeramente, han de ser bailes que apoyen y justifiquen la acción teatral que se está desarrollando; así pues, se hace un examen anímico y argumental de la escena buscando, para ella, el maridaje musical y de danza adecuado.

-Sevillanas y villancico

Se proyectan unas imágenes contenidas en un documental hecho por la televisión japonesa, con motivo del año internacional del niño en el año 1978, en las que Isabel Bayón es protagonista. En estas imágenes aparece una serie de planos de la ciudad de Sevilla a modo de presentación. Se utilizarán para dar una visión retrospectiva del marco geográfico donde sucede la historia. El fondo musical no podía ser otro que la sevillana popular «Viva Sevilla».

Me casé con un enano  
pá jartarme de reír...

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Para la escena segunda del mismo acto y como presentación del personaje principal femenino, se recurre a otra sevillana, que en este caso canta la protagonista. En ella, se presenta una Conchita descarada y sensual que, en su cante, comienza a dar muestras de la precoz naturaleza propia del prototipo de mujer fatal que traerá de cabeza a don Mateo. En ella se desgrana la sorna y el carácter manipulador de los que hace gala el personaje durante toda la obra.

Tilín Concha, Conchita, que tienes más peligro que el que lo inventó

Siguiendo la escena, se produce la copla de encuentro en el carnaval. Se trata de una adaptación de un villancico flamenco en el que se cambiará el texto para así adecuarse convenientemente a los personajes de la obra. Hay que advertir la idoneidad del marco conceptual que ofrece la fiesta de carnaval. En ella se invierten los papeles sociales que los participantes tienen en la vida diaria para adquirir otros que son admitidos temporal y excepcionalmente dentro de la mascarada festiva. La salvedad a este paréntesis temporal, en el que los cambios de roles son permitidos, la establece Conchita, ya que el papel de inocente pero resuelta fémica que sostiene delante de Mateo se revela consistente durante todo el transcurso de la historia, más allá de la licenciada por el periodo de carnaval.

-La bambera

Mocito que está en la puerta,  
entre usted y me mecerá...

Lo oportuno de la utilización de este palo es refrendado por la naturaleza y función que desempeñaba el ceremonial de la bamba dentro del ámbito rural de la época: un acto asociado al rito del galanteo y seducción propio de las parejas de enamorados. Así, la lírica de origen folclórico asociada a este palo, como su carácter y trasfondo popular, respalda su uso y, por tanto, su justificación argumental.

El discurso coreográfico absorbe y transmite todo el sentido que la letra y el acto del balanceo tiene. Lejos de brusquedades en la intención y en la acción, busca la complicidad entre los personajes, acentuando con los movimientos el carácter seductor que el momento requiere. Para este ir y venir de la bamba se recurrirá al palo tal y como lo dejara recogido Pastora Pavón, por fandangos.

-Romances de ciego

La llenaba de regalos  
y ella pagaba con palos...

Para entender un poco mejor la aparición del ciego, me ayudo de los autores Alberto del Campo y Rafael Cáceres, que nos dan información acerca de los romances:

Entre los cantes que más despertaron la atención de los viajeros decimonónicos, están los monótonos romances, entonados por ciegos, arrieros y otros tipos que a los románticos les parecían de lo más pintoresco. La idea de que escuchaban fragmentos de un pasado remoto donde se relataban las gestas de personajes medievales, alentaba la imaginación romántica. ¿Podía haber algo más típicamente español? (430)

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Tal y como he comentado, la aparición del personaje ciego que va contando y cantando lo sucedido tiene un sustento y base histórica. Eran los encargados de transmitir historias y hechos de toda índole. La diferencia con el estilo del romancero culto es que, en su peculiar quehacer y manifestación, tratan de trasladar de forma coloquial los sucesos propios de la época. En la dramaturgia creada por Álamo, el personaje tiene la capacidad de crear paréntesis temporales a modo de *standby*, en los que la acción queda latente, siendo él quien en ese momento mantiene en movimiento el discurso narrativo de la historia.

La idiosincrasia del personaje alterna entre lo cómico y lo dramático, sirviendo así para despojar en ocasiones y certificar en otras el trasfondo amargo que la historia tiene.

En las tres escenas en las que aparece, va cantando tanto los pensamientos de don Mateo, como lo visto por una especie de espectador que contempla y relata con carácter objetivo la situación en la que se encuentra el personaje. Ataviado con un abrigo raído y unas gafas oscuras, se sirve de la guitarra a modo de bastón, dando así cierto patetismo y comicidad al personaje. En estos momentos no hay ningún tipo de baile, dándose prioridad a la función puramente narrativa. En estas intervenciones el resto de acción se congela, provocando un mayor relieve que acentúa la focalización del espectador en el personaje, que no cesa en su discurso dramático.

Con este tipo de acciones, la escena cobra énfasis, creando una sucesión de paréntesis dentro de la acción general y activando el interés del espectador.

-Campanilleros de ánimas benditas

Ave María purísima,  
sin pecado concebida...

Como sabemos, los coros de campanilleros en Andalucía escenifican una costumbre de raíz popular. Esta práctica manifiesta una significación afiliada a uno más de los ritos religiosos practicados por laicos. En la obra, un pequeño coro de campanilleros nos viene a retratar una estampa que nos muestra una Andalucía decimonónica íntimamente relacionada con una moral que se ampara en la ética y valores religiosos.

El uso de la figura de los campanilleros, y dentro del rosario de la aurora, viene a recordar un hábito folclórico, siendo este un acto ceñido y circunscrito a la tradición cristiana. El uso de este elemento dentro de la dramaturgia representa una escena en la que se invita a la reflexión de los actos cometidos, otorgándole un nuevo reflejo cómico dentro del contexto argumental.

Las coplas que se cantaban en los rosarios son de una gran importancia para comprender la significación catequética de estos cortejos, pues recogen en breves estrofas toda la historia de la salvación, así como reflexiones doctrinales y morales en torno a la consideración de los Misterios, que, en este caso, son los misterios de las conductas de los protagonistas...

El momento sirve como contrapunto irónico a toda la trama argumental, que nos presenta a un don Mateo que prácticamente se asoma a una actitud pederasta, y a una Conchita que, ejerciendo de ninfula, pone de manifiesto tanto su procacidad, como la pobre voluntad del protagonista masculino. A pesar del mensaje transmitido a modo de advertencia, tanto la escena como la trama siguen sin solución de continuidad.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

### -Caña — Polo de Tobalo — Soleá apolá

Tú eres el diablo, romera,  
que me vienes a buscar...

Estos tres cantes no aparecen unidos en la obra de forma arbitraria. Se pueden abordar de manera conjunta, ya que están muy relacionados tanto en sus versiones primigenias, como en las formas modernas que de ellos nos han llegado.

Es una de las características de este cante una serie de *ayeos* melancólicos que funcionan a modo de estribillo que se repite al comienzo y entre las partes principales de la letra. Esta particularidad de la caña confiere al personaje de don Mateo cierto aire lastimero que acompaña su compungido estado anímico y con la eterna petición de este para conseguir los favores de Conchita.

Ahondando más en el origen de la letra de la que se acompaña el polo de Tobalo, José Manuel Gamboa afirma: «El polo de Tobalo que nos ha llegado utiliza una copla que es parte del añejo romance del conde Sol —*Eres el diablo, romera*—, lo que puede hablarnos de sus orígenes “morunos” y, por ende, de la caña» (458). La significación de la letra del *Romance del conde Sol* «eres el diablo, romera» viene a confirmar el pensamiento que el protagonista de la obra tiene sobre su amada Conchita: un personaje casi venido del infierno, dispuesto a procurarle tormento...

El más sabio se atribula, quien tiene celos no duerme...

El último de los cantes de la trilogía, la soleá apolá, se utiliza en este caso como epílogo para cerrar una suerte de cantes, teniendo para ello las cualidades de ser el que más tesitura tonal y fuerza requiere, confiriéndole por ello un mayor poder conclusivo y dramático.

En estos tres palos emparentados se aglutinan características musicales que en sí comprenden gran parte de la esencia natural del flamenco. Los tres revisten, además de la melancolía antes citada de la caña y el polo, sobriedad, profundidad, fuerza, etc. Su elección viene justificada por la rotundidad que su desarrollo musical y danzado sugiere y requiere. Vienen a representar la arrolladora fuerza que Conchita posee, contrastando con la débil voluntad de don Mateo. La coreografía se perfila con una sucesión de pasos y movimientos que, sin abandonar nunca la insinuación ni la sensualidad que el personaje manifiesta y destila continuamente, muestran el poder propio del sexo fuerte; obviamente, el de la mujer. Don Mateo asume, impotente y subyugado, la confirmación de que no puede escapar de tan poderosa y bella carcelera.

Las letras tradicionales utilizadas están escogidas para refrendar de manera verbal el pensamiento que trasiega en la cabeza del «pelele». En ellas se descubre, como en una suerte de confesión, la verdadera y terrible verdad que el enamoramiento enmascara con el maquillaje de la fascinación. Aún así, don Mateo no puede ni quiere despertar del hechizo que parece haberle privado de la voluntad.

### -Seguiriya de la distancia «Al Loco Mateo...»

El corazón duro como la piedra,  
tiene esta mujer...

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Mateo de Las Heras o Mateo Lasera, más conocido como el Loco Mateo, fue un cantaor jerezano de finales del XIX que ha pasado a la historia del flamenco por ser un gran seguiriyero. Su apodo, el Loco, le fue dado por ser un personaje de extremada sensibilidad y con posibles desequilibrios emocionales y temperamentales, características que probablemente influyeron en su calidad expresiva y creativa. En este caso, nos es posible hacer un juego de palabras o utilizarlo como simil comparativo, ya que se podrían extrapolar ambos personajes: el del célebre cantaor con su homónimo novelesco.

La seguiriya es un cante dramático. Sus letras nos hablan de desgracias y sufrimientos que reflejan de alguna manera la tragedia humana. Hablan de la vida y la muerte, y del dolor que transita entre ambos estados.

Este instante es especialmente significativo para comprender más profundamente la naturaleza de Conchita. Vamos por partes.

La escena viene a representar un momento importante dentro de la dramaturgia, el de mostrar a la protagonista femenina como un ser frío y calculador, alguien que no mira las consecuencias de sus actos.

Como herramienta escenográfica y para ayudar en la comprensión de las características que el personaje reviste, se utilizará de nuevo el documental utilizado al comienzo de la obra. En él aparece una niña Isabel-Conchita que juega a la gallinita ciega con otros niños. Este juego nos sirve para hacer una alegoría, un simbolismo que nos presenta a una niña que, con los ojos cerrados y dando vueltas, va en busca de una presa, no importa quién. Se usa una superposición entre la imagen proyectada en el ciclorama y la presencia real de Conchita en el escenario. Ahí, dando vueltas las dos y encerradas en un «juego de niños», en una mezcla de pasado y presente, comenzará el baile por seguiriya.

La seguiriya es un cante y un baile que encierra un extremado dramatismo. En él se combinan un ritmo en ocasiones obsesivo con unas inflexiones y cadencias musicales que le otorgan rasgos que se identifican con las más crudas emociones, rasgos que se manifiestan a través de melismas vocales que reflejan la paradójica belleza del sufrimiento y del dolor. Estas características musicales han de tener inevitablemente su reflejo en el movimiento danzado. La coreografía retrata a una Conchita autobiográfica en su profundidad. Nos da imágenes de un ser amargo en ocasiones, solitario en su esencia, que pudiera rebelarse contra su propio ser, pero que al final sale, en apariencia, indemne de su propia naturaleza destructiva.

Para este momento argumental, don Mateo se encuentra lejos, de viaje por Italia. Se propicia pues un pasaje de soledad en ambos personajes para retratar de un modo más íntimo sus perfiles. Así, don Mateo continúa buscando alivio en otras mujeres, en definitiva, imaginando la solución a su problema de inmadurez emocional no en él, sino fuera, como corresponde a un hombre que no asume sus propias inseguridades. Por otro lado, Conchita, que se dibuja cruel en su deambular, pero que pudiera después de todo mostrarse como otra víctima más, en este caso, de ella misma.

-Coplas oportunas de alegrías

A los ojitos de mi cara  
los tengo que castigar,  
porque siempre se enamoran  
de quien mal pago le dan...

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

La acción se desarrolla en un tablao en Cádiz. Para la escena era necesario retratar el ambiente que se producía en este tipo de escenarios. Pero este retrato, además de figurativo, se muestra en la obra como un reflejo de intenciones. Se perfila un marco donde lo principal es sobrevivir no a costa de mostrar un arte flamenco nacido de la necesidad expresiva y vital que surge del artista, sino como un recurso de supervivencia que obliga a vender un arte que se adapte a las exigencias y gustos del público. Las alegrías de Cádiz tienen entre sus características la de ser un cante desenfadado, alegre y a la vez flamenco, que muestra en su exposición la esencia vital del pueblo andaluz, gaditano en este caso, realizando un proceso mágico que trata de transformar las penurias en alegrías, riéndose así de su propia desgracia.

En este caso, los músicos son los encargados de reírse no de sus propios males, sino de los ajenos. Así, más allá de hacer exclusivamente la representación de un cante y toque al uso, se manifiestan como actores que ponen en pie el retrato de los particulares personajes que se daban cita en los tablaos.

#### -Sevillanas del encuentro en Cádiz

Cuando veo tus ojos, digo a los míos,  
mira por dónde vienen mis enemigos...

Las sevillanas vuelven a servir de instrumento musical y dancístico para referirnos de nuevo a dos de los perfiles que Conchita muestra en su personalidad: uno, el de servirse de la sensualidad y coqueteo como arma de seducción; otro, para volver a mostrar su crueldad a través de la mofa premeditada hacia el género masculino, encarnado en la figura de un cuarentón que la pretende y del que abusa.

En esta ocasión, los músicos vuelven a ser una herramienta para manifestar y certificar el poder que Conchita ejerce en los hombres. Poderosa es la imagen en la que ella baila la última de las cuatro sevillanas con una esencia manifiestamente erótica, mientras todos los hombres que están en la escena le cantan *a cappella*, sin quitar sus ojos de encima.

La letra vuelve a manifestar la subyugación que el hombre siente ante la tentadora esencia femenina de la que Concepción Pérez es portadora. Es una escena en la que se vuelve a contribuir al dibujo que de los tablaos de la época se quiere hacer.

#### -Bulerías del torrotrón (Presentación del Morenito)

¡Ay, que te quiero  
poquito y por si acaso  
me olvidas luego!...

Tomás Romero Moreno, Tomasito, encarna al Morenito. Su figura dentro de la dramaturgia de Antonio Álamo sirve como elemento de venganza en una de las últimas escenas de la novela. Es el personaje que representa la debilidad de Conchita en el terreno sentimental. Con él se manifiesta la rendición de la protagonista, demostrando así, y después de todo, la «escondida humanidad» que el frío y calculador personaje de Conchita también posee. Era necesario mostrar de alguna manera la antítesis que representa don Mateo, es decir, la de alguien que no se muestra apocado, que vierte su personalidad

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

provocadora y chulesca en la escena y que da muestra de la actitud canalla que sirve de imán para el modelo de mujer que representa Conchita.

La aparición de Morenito está llena de ritmo y nos muestra su carácter desinhibido y burlesco. No podría ser otro que el cante y el baile por bulerías el que nos sirviera para escenificar de manera danzada el perfil del personaje. En la escena vemos a un don Mateo atribulado y a una Conchita que, embelesada, contempla a su verdadero amante. Los tres principales personajes están perfectamente dispuestos en la escena para que el espectador no pierda en ningún momento la perspectiva de lo que sucede en el interior de cada uno de ellos.

-Tangos del «reservado»

¿No tienes miedo a nada?

¿No tienes miedo a morir?

Quizás como reminiscencia de esa diosa Astarté que los fenicios dejaron en el sur de la Península, o puede que queriendo establecer un puente gremial con las *puellae gaditanae*, Louy's nos entrega a una Conchita que ejerce de bailarina, la más bella y sugerente, una Telethusa particular a los ojos de don Mateo. En la escena, Conchita se revela provocadora, mostrando su cuerpo semidesnudo a un grupo de hombres que la contemplan embriagados de lascivia... Si tuviéramos que procurar un palo flamenco que en su sentido musical y bailado contenga toda la sinuosidad y el carácter sensual y extático que un baile pudiera albergar, sería sin duda los tangos flamencos. Para iluminar un poco mejor el carácter de este baile, acudimos a José Luis Navarro, quien nos presenta alguno de los rasgos y características de los diferentes tipos de tangos de comienzos del siglo XX:

Comienzan entonces algunos a distinguir entre el que llaman *tango gitano* y *tango de las vecindonas corraleras*. Nos lo cuenta hacia 1912 el maestro Otero:

Fueron conocidas dos clases de tango, uno que se llamaba tango gitano, muy flamenco, y que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requería las reglas de la decencia, y el otro que le decían el tango de las vecindonas o de las corraleras, pero éste se encontraba entre mil muchachas una que se atreviera a bailarlo, aunque supiesen hacer las cuatro tonterías con que solía adornarlo la que era un poco despreocupada. (Navarro 223-224)

La escena se sucede dentro de un reservado en un tablao de Cádiz. Fue la antigua Gadir romana la que en tiempos pasados diera asiento a aquellas bailarinas que trascendieron su fama por sus particulares danzas. Vuelve a ser esta ciudad la que justifique —dentro de una perfecta ambientación de la dramaturgia— y recoja el episodio en el que don Mateo vuelve a ser seducido y reducido por la inefable Conchita. La escena vuelve a confirmar una vez más la maestría que la protagonista tiene manejando a un más que enojado Mateo, que se quiere pensar como principal titular de los sentimientos amorosos de Conchita. La coreografía ideada no abandonará en ningún momento el principal objetivo y función que tiene dentro del pasaje dramático. Su desarrollo coreográfico se alejará del sentido de baile por tangos al uso, pero sin abandonar nunca la esencia flamenca y original que este palo tiene.

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

Una vez concluidos los tangos, reaparecerá de fondo, y a modo de desenlace de escena, una música que, retomada del episodio del encuentro en el carnaval, nos recordará el carácter irónico, jocoso y manipulador que como mensaje ha de mantenerse de manera continuada.

#### -Tangos trianeros

Cómo has tenío el valor  
de echarte un amante nuevo  
estando en el mundo yo...

Es una de las escenas finales. En ella se muestra a los personajes de Conchita y del Morenito jactándose de haber arrebatado de manera consentida el dinero a don Mateo. Vuelven a ser los tangos, pero en este caso es el estilo de tangos de Triana, los que mejor captan el espíritu de lo que acontece. En una rítmica binaria de 6/8 propia de los tanguillos gaditanos, son estos de Triana los que ahora transmiten la divertida y a la vez desalmada victoria de la pareja sobre el pelele. Baile sin serlo, en pareja, pero sin un planteamiento coreográfico ordenado, un acto con sentido teatral, un caos festivo que muestra la algarabía del triunfo, del logro de lo propuesto.

En una suerte de locura, son todos los personajes que hay en el escenario —músicos, cantaores, ciego— los que se benefician de la situación, entrando en casa de don Mateo y expoliando sus pertenencias. Se vuelve a mostrar el trasfondo de toda una parrilla de personajes asociados a la picaresca como estandarte de su *modus vivendi*.

#### -Baile en *off* por soleá

Tiro piedras por la calle,  
y a quien le dé que perdone

Es la vuelta a la realidad. Como recurso dramático, Gamboa y Álamo hacen uso del documental gráfico de la niña Isabel, para, a través de un baile realizado en el teatro Falla de Cádiz, hacer un guiño escénico que alterna la representación teatral que aparece en la proyección con la realidad. Con ella, se devuelve la personalidad y titularidad de Conchita a una Isabel real y contemporánea, pero no deja escapar de la ficción novelesca a un don Mateo víctima de su propia y endémica debilidad. En una suerte de moraleja, parece querer mostrarnos que el hombre siempre se verá atrapado por esa tentación primera que privó a Adán del paraíso y de la salvación:

Conchita mía, te perdono. No puedo vivir donde tú no estás. Vuelve. Te lo suplico de rodillas. Beso tus pies desnudos.

Mateo.

#### 5.2. Proceso coreográfico / Pautas generales

Una vez descritas las diferentes escenas que se configuran en este montaje, la idiosincrasia y carácter propio de cada personaje, las características relativas a los diferentes palos flamencos que van a servir para hilar la dramaturgia, etc., pasaré a narrar las pautas generales de creación coreográfica que se han seguido a la hora de realizar este

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

proyecto. No haré la presentación contando cómo se concibió cada coreografía, sino como una exposición más conceptual y amplia que describa lo que normalmente hago a la hora de crear un baile, y que puede definir mi forma personal de trabajo. Me centraré en lo que Graham Wallas, ya en los años veinte, planteó como base de los procesos creativos, con la última etapa planteada por Mauro Rodríguez: fases de preparación, incubación, iluminación, verificación y comunicación.

El «ritual de los pasos seguidos» puede entenderse como un *modus operandi* que personalmente utilizo a la hora de enfrentarme a un proceso creativo y a su confección coreográfica, es decir, un conjunto de acciones que realizo de manera casi mecánica cada vez que me enfrento a un proyecto artístico en la fase de preparación. Sería necesario hacer una diferenciación entre la labor de iniciar un proceso coreográfico y el hecho creativo. Para mí, el proceso creativo lleva implícita una serie de cuestiones que no necesariamente han de estar volcadas o verse reflejadas en la coreografía final en la fase de comunicación. El hecho creativo significa, por ejemplo, realizar un ejercicio de búsqueda de información sobre el tema a abordar, encontrar una referencia en modelos anteriores, ocupando la fase de incubación. Dichos modelos pueden encontrarse o pertenecer a facetas artísticas diversas, como la pintura, la poesía o el cine. En definitiva, se trata de encontrar información y antecedentes sobre los que nutrirse y buscar inspiración. Considero este paso previo de gran importancia, ya que es conveniente situarse dentro del conocimiento del tema a abordar. Eso proporcionará una visión más amplia, a la vez que concreción y mayor propiedad para abordar la cuestión en sí.

Otro punto de actuación muy importante es la transmisión y puesta en común de ideas y objetivos con el resto de partes implicadas en el proceso de iluminación. Existe un «trabajo de mesa» que hay que realizar con la dirección, con las personas encargadas de la dramaturgia, la música, la escenografía, el diseño del vestuario, etc. En este tipo de reuniones previas al trabajo de escenario, se ponen en común las diferentes visiones y perspectivas que se tienen sobre un mismo objeto de estudio. Es un camino donde se produce un intercambio de opiniones que va creando un ambiente de trabajo en el que la diversidad de ideas va enriqueciendo y haciendo crecer el proyecto sobre el que se trabaja.

En ocasiones, las ideas previas con las que cada uno de los componentes que forman parte del proyecto acude al trabajo se transmutan para convertirse en otras que se entienden más enriquecedoras y más propicias para encontrar la meta común a la que se pretende llegar, surgiendo así una verificación de la idea o solución creativa: analizarla y evaluarla para perfeccionarla y determinar su carácter idóneo o no.

Resulta obvio decir que existe un intento de todos los integrantes del proyecto de ser uno y de tener los mismos intereses y objetivos a la hora de acudir a la creación. Puede ocurrir en ocasiones que se produzca un conflicto en cuestiones artísticas; esto ocurre en virtud de posibles diferencias de opinión, pero esas incidencias son aprovechadas para volver a dar una vuelta de tuerca al hecho en cuestión y llegar a un acuerdo consensuado que mejore el resultado final.

En lo relativo al proceso coreográfico, cada coreógrafo suele atender a unas pautas propias y personales de actuación. En mi caso, intento hacer una puesta en común de varias cuestiones que creo relevantes y necesarias a la hora de crear la coreografía. Pasaré a describir dichas pautas.

1. En el momento de concebir coreográficamente un número, intento conjugar una serie de elementos que creo imprescindibles. Uno de estos elementos es tener en cuenta el carácter propio del palo a interpretar; es decir, intento imbuirme de los

rasgos que son exclusivos de dicho cante. Para poder acometer esta tarea, es necesario tener un amplio conocimiento del género a tratar, en nuestro caso, el flamenco en sus tres facetas principales de cante, toque y baile. Se trata de una premisa muy importante, ya que en el acervo de estilos flamencos se contiene en origen una paleta muy variada de características o rasgos anímicos de una naturaleza sonora; incluso podríamos decir de una filosofía interior, que está asociada a una estética propia perteneciente a cada palo en particular.

2. Otro elemento imprescindible es la música que se crea para cada baile. Para mí, la composición musical es de suma importancia. Entiendo que el movimiento siempre ha de estar motivado y fundamentado en la música, en el sonido o incluso en la ausencia de él. El concepto sonoro musical ha de tener una serie de elementos que induzcan al movimiento desde la sensación. Creo que la acción debe tener un origen motor que ha de producirse con la simbiosis del hecho sonoro y la experimentación interior del mismo. La composición debe estar en concordancia con lo que se pretenda conseguir en el conjunto de la obra o del número concreto. Bajo mi criterio, ha de conservar los rasgos fundamentales del palo a tratar y, a su vez, estar implementado por una línea compositiva que esté dirigida hacia el interés y necesidad que el conjunto de la obra requiere.
3. Otra de las fórmulas que utilizo para la creación coreográfica es la de procurar la ambientación expresiva y comunicativa a través de la utilización de los diferentes planos del escenario, así como del dibujo en el espacio en el que incluyo la diversidad de recursos dinámicos para el movimiento. Así, intento conjugar la intención interpretativa con una propuesta estética que se adapte a la necesidad planteada *a priori*. También procuro que, en la sonoridad y uso rítmico de los pasos, se genere una oferta percusiva donde la diferencia de intenciones y matices tenga un protagonismo equilibrado y suficiente para provocar el interés en el espectador.
4. Importante es también el lenguaje utilizado dentro de la composición coreográfica. Intento lograr una renovación del vocabulario tradicional a través de un uso mesurado y coherente de movimientos que pertenecen a un concepto que, sin ser contemporáneo, sí es más actual.
5. Creo necesarias también la claridad de ideas y la consistencia de criterio a la hora de delimitar y perfilar la acción coreográfica. La obra de un artista ha de estar definida en cada momento de creación. Esta, evidentemente, puede y debe ser susceptible de la evolución personal del creador, que creo ha de ser permeable y estar en sintonía con las pretensiones artísticas de la obra y, por otro lado, con el contexto artístico en el que se vive.
6. Una cuestión muy importante en mi proceso coreográfico es el uso racionalizado de todos los elementos anteriormente descritos con el recurso intuitivo que, a mi entender, debe aflorar en todo artista. Dicho recurso intuitivo ha de conformarse como un elemento primordial que, unido a factores como la ductibilidad, la apertura de ideas, la empatía, etc., ha de ser procurado con el fin de ahondar en el discurso interpretativo.
7. Por último, hay un elemento que pudiera considerarse secundario, pero que en mi caso tiene una incidencia directa en el resultado obtenido. La propuesta final a la que se llega en un proceso de creación coreográfica es el fruto del trabajo de un conjunto de artistas que vierten su trabajo y que colaboran en el logro de un

Isabel Bayón Gamero, «De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.08>

resultado último. Es por eso que han de conjugarse en equilibrio una serie de valores personales y artísticos para que pueda alcanzarse una sintonía que propicie un buen trabajo y, posiblemente, un buen resultado.

## 6. Reflexión a posteriori

Para finalizar este texto me gustaría destacar la oportuna necesidad de que el artista sea observador de sus procesos creativos, de las maneras de afrontar una nueva creación, de contemplar las normas de actuación seguidas. Un continuo cuestionamiento de lo realizado, creo, es una actitud que nos puede ayudar a entendernos mejor, invitándonos a pretender la evolución personal y artística. Por otro lado, sirve para advertirnos y tomar conciencia del papel que como actores y agentes culturales tenemos dentro de la sociedad.

El flamenco es un lenguaje único, poderoso, que no necesita excusa para ser utilizado como vehículo de transmisión de emociones e ideas. Pero creo que tenemos la oportunidad de acompañar el desempeño de nuestro papel dentro del flamenco con un rigor que venga definido por un plan de actuación respaldado por la investigación, la comunión de elementos e ideas, la integración de nuevos conocimientos, la autocritica, el respeto hacia la tradición y, cómo no, la apertura a la experimentación y, con ella, a lo bueno que esté por llegar. El flamenco, desde su origen, fue una disciplina fruto de mixturas y contagios, a lo que se le ha sabido añadir la verdad personal de sus intérpretes dentro de un marco único, genuino y heterodoxo.

## Referencias

- Adshead, Janet *et al.* *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Federación Española de Profesionales de la Danza. Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- Del Campo, Alberto y Rafael Cáceres. *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Editorial Almuzara, 2013.
- Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Barcelona: Espasa Libros. S. L. U., 2011.
- Goujon, Jean-Paul y María del Carmen Camero. *Pierre Louÿs y Andalucía: cartas inéditas y fragmentos*. Sevilla: Ediciones Alfar, col. Alfar/Universidad n.º 8, 1984.
- Louÿs, Pierre. *La mujer y el pelele*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.
- Navarro, José Luis. *Breve historia ilustrada del Baile Flamenco*. Sevilla: Libros con Duende. S. L., 1995.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Rodríguez, Mauro. *Creatividad en la investigación científica*. México: Trillas, 1991.
- Valle-Inclán, Ramón M.<sup>a</sup> del. *La cara de Dios*. Madrid: Taurus, 1972.
- Wallas, Graham. *The Art of Thought. The Model of Creativity*. Tunbridge Wells: Solis Press, 2014 (or. 1926).

Enlace a extracto del espectáculo:

<https://www.youtube.com/watch?v=uyCaGwQ0yYk>

## **LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA EN EL FLAMENCO. EXPERIENCIAS *DESDE MI VENTANA***

Ángel Rojas

*Director artístico*

Fecha de recepción: 04/12/2020

Fecha de aceptación: 25/10/2021

### **Resumen**

El artículo propone un recorrido por el proceso de creación del espectáculo *Desde mi ventana*, protagonizado por el bailar flamenco Farruquito. Propone, en base a distintos momentos (el encargo, el reto, el proceso, la experiencia, la maduración, la obra), una reflexión acerca de cómo la experiencia personal del director se imbrica con las demandas del intérprete para producir un espectáculo final. En virtud de las claves de comprensión y planificación, la exposición de la idea, los procesos comunicativos, la actividad de acompañamiento del artista, el descubrimiento mutuo y la confección del diseño, se propone un orden escénico donde el espacio, la dinámica y los límites interpretativos permiten un acercamiento directo a la obra.

**Palabras clave:** Flamenco, dirección escénica, coreografía, danza.

### **ARTISTIC DIRECTION IN FLAMENCO. EXPERIENCES *FROM MY WINDOW***

### **Abstract**

The article proposes a journey through the process of creating the show *From my window*, starring flamenco dancer Farruquito. Based on different moments (the commission, the challenge, the process, the experience, the maturation, the work) it goes through a reflection on how the director's personal experience is interwoven with the demands of the interpreter to produce a final show. In virtue of the keys to understanding and planning, the exhibition of the idea, the communicative processes, the artist's accompaniment activity, mutual discovery and the making of the design, a scenic order is proposed where space, dynamics and limits interpretive allow a direct approach to the scenic work.

**Keywords:** Flamenco, Artistic direction, Choreography, Dance.

## Sumario

1. El encargo.....	145
2. El reto.....	145
3. El proceso.....	147
4. La experiencia.....	149
5. La maduración.....	150
6. La obra.....	153

### 1. El encargo

5 de mayo, Candeleda (Ávila).

Suena el teléfono en pleno confinamiento.

—Sí, dígame.

—Quisiera hablar con \*\*\*.

—Sí, soy yo.

—Hola, \*\*\*. Soy Farruquito, y me gustaría hacerte el encargo de dirigir *Desde mi ventana*, mi próxima obra para la Bienal de Sevilla...

Desde ese momento, mi cuerpo seguía confinado, pero mi mente comenzaba a volar a los lugares donde nace lo incierto, lo inesperado, el vértigo... Volvía a estar conectado con la creación.



Imagen 1. El baile de Farruquito. *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020. Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

### 2. El reto

Yo carezco de método aprendido en alguna escuela de dirección para poder dirigir a un intérprete flamenco. En mi caso, necesito conocer cuáles son sus verdades, por muy oscuras y profundas que puedan llegar a ser. Me entrego a la intuición como primer mandamiento para ahondar en la singularidad —a veces llamada «esencia» en el mundo flamenco— de los intérpretes, que poseen el vellocino de oro, pero carecen de herramientas para hacerlo brillar y, claro está, a una vida dedicada al aprendizaje dentro y fuera de los márgenes flamencos, siempre teniendo el arte como motor de vida y creación.

En treinta años de carrera artística, he podido habitar infinidad de pieles. La interpretación, la coreografía, la producción, la iluminación... He sentido la gloria y el dolor en mis propias articulaciones, pero no solo las que unen un hueso con otro, sino también las que unen los sentimientos, que hacen al intérprete un ser único en la gloria y vulnerable fuera de ella. Por esa razón, decidí dedicar mi conocimiento a ser más útil para los demás de lo que lo soy para mí mismo. Esa es la verdadera razón por la que soy director.

Cuando tenía 16 años, tuve la fortuna de formar parte del elenco de la compañía del maestro José Granero en la reposición del Ballet Español de Madrid, compañía de su primera etapa en los años 80. Tuvo gran relevancia para la creación de una nueva forma de narrar el baile español en un país que recién estaba despertando de cuarenta años de férrea dictadura franquista; contó entre sus filas con figuras tan importantes como Merche Esmeralda, José Antonio, Goyo Montero o El Güito. El maestro Granero, creador icónico y revolucionario donde los haya, coreografió la que considero la obra más importante de nuestro baile español, *Medea*, creada para el Ballet Nacional en 1984, con dramaturgia adaptada por el maestro Miguel Narros.

Granero fue quien me enseñó que, cuando diriges a un intérprete de danza, tienes que ser como una flecha que solo puede ir en una dirección. Si, por el contrario, esa flecha cambia y oscila, no se llegará al fondo de lo esencial y todo quedará en un fallido intento. Agarrar por la raíz lo que emana del paso para convertirlo en narrativa sin texto, para que las secuencias coreográficas sean la narrativa en movimiento. He aquí la diferencia entre el teatro de texto y el teatro bailado. Cuando se trata de aplicar las mismas reglas para dirigir al intérprete flamenco es cuando la experiencia se convierte en un choque de trenes.

He vivido, a lo largo de mi carrera, diferentes experiencias muy valiosas con grandes directores de teatro y ópera: con Gerardo Vera en la obra *Salomé*, de la coreógrafa Carmen Cortés, estrenada en el festival de Mérida en 1996; o con el mítico director de cine Franco Zeffirelli junto a José Carreras, en la ópera *Carmen*, para la Arena de Verona en 1997. En ambos casos, eran directores para quienes los códigos del movimiento, tanto en el flamenco como en la danza, les eran en general desconocidos, resultando las creaciones interesantes, pero definitivamente irregulares. Por el contrario, cuando el director está asociado al fundamento radical del estilo, se consiguen grandes puntos comunes que hacen que la creación brille y, sobre todo, conecte con el público. Sirvan de ejemplos *Torero*, en 1993, del maestro Antonio Canales y dirigido por Luis Olmos, o *Cachorro*, en 1994, del maestro José Antonio, dirigida por Salvador Távora, sin duda, el gran revolucionario y defensor a través de su obra de los valores del pueblo trabajador y que, a lo largo de toda su dilatada carrera, siempre ha sido fiel a esos principios ético-artísticos. Távora dejó a las siguientes generaciones un legado artístico con unos códigos únicos para que podamos seguir ahondando y aprendiendo de ellos.

Aplicando esta conclusión en la escena flamenca, a la hora de dirigir, es clave entender de qué modo hay que mirar y convencer de forma persuasiva al intérprete para que haga lo que necesitas y se sienta identificado con ello. Si no lo consigues, siempre se ha de tener un plan alternativo para que el intérprete no se sienta perdido e inseguro. La responsabilidad del director es proteger la materia más sensible que habita en la plena confianza entre el intérprete y el director.



Imagen 2. Farruquito y su hijo, El Moreno, bailando a dos. *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020. Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

La discreción es una virtud que se hace fundamental cuando diriges dentro de los márgenes flamencos, porque, en mi opinión, el flamenco nace no solo del trabajo constante y del aprendizaje de los maestros, sino que también tiene un componente espontáneo y libre, y está vinculado a las vivencias en comunidad. Si un director quiere que todo eso esté, como se dice en el argot teatral, «a favor de obra», tiene que ser el ratón que habita en la esquina de la sala de ensayo y solo salir cuando el intérprete se siente cómodo para sacar un buen trozo de queso. Es en ese momento cuando la verdad está servida en bandeja y el director se convierte en un flamenco más, que incorpora la narrativa a compás de los pasos de los bailaores y las falsetas de los guitarristas.

«Al buen director no se le siente cuando está, pero todo el mundo le echa a faltar cuando deja de estar». Esto es algo que me enseñó el director escénico de la mítica compañía canadiense Carbone 14, Gilles Maheu, durante el proceso de creación del musical *Don Juan*, estrenado en Montreal en 2003, donde desarrollé junto a Carlos Rodríguez toda la partitura coreográfica.

Todo proceso creativo es un camino incierto; lo que te funcionó ayer, por razones que no son lógicas, hoy deja de funcionar, y es que la lógica y el arte no son buenas compañeras.

### 3. El proceso

Para afrontar el encargo de dirigir a una de las máximas figuras masculinas del baile flamenco de nuestro tiempo, la primera pregunta que me planteó el viaje fue que no podía dirigir a Farruquito sin antes conocer a Juan Manuel Fernández Montoya. En ese momento, yo era un extraño dentro de un mundo dominado por la tradición, los valores del pueblo gitano y las costumbres arraigadas en una de las sagas más importantes del arte flamenco. Si quería llegar a «ser útil», no podía dejar de adentrarme en todo eso.

Como director en el flamenco, solo se puede ser útil si hablas el mismo idioma y conoces además todos los dialectos, que cambian constantemente, al igual que se transforman las vivencias de quienes los practican. Pero, además, hay que mirar por dentro de la materia tangible para encontrar las claves que conectan el compás con el corazón y la razón con nuestra

realidad. La escena debe tener compás y, necesariamente, tiene que casar entre sí para que el arco argumental se sienta en armonía.

El flamenco, como vehículo comunicador de emociones, necesita un hábitat adecuado como el buen vino, la temperatura perfecta, el tiempo adecuado de fermentación en bodega, la uva que haya bebido del sustrato de la tierra. Los flamencos beben y viven de todo eso, y, a la hora de comunicar sus necesidades artísticas en sus obras escénicas, es muy común encontrar como necesidad narrativa sus propias vivencias como punto de partida para acceder a un buen guion. Es por esa razón que el fundamento para componer una buena pieza escénica para flamenco narrativo sale de convivir y conocer en profundidad su verdad, por oscura y dolorosa que sea. Los grandes artistas son grandes, no por lo virtuosos que puedan llegar a ser, sino por lo valientes que son a la hora de no guardar nada en el tintero y desnudarse sin pudor, llegando así al fondo de todo conflicto para poder sanar el alma a través del arte.

Yo acompaño al artista durante todo ese proceso, empujándolo en algunos casos a precipicios emocionales para ir descubriendo quiénes son realmente y desde qué prisma necesitan contar sus propias historias. Ese proceso puede llevar tiempo y, por ello, hay que dejar madurar lo descubierto para ver si realmente es sostenible para ser contado dentro del arco argumental. La cuestión en este caso, cuando hablamos de flamenco narrativo, no radica en ser totalmente explícito en lo que quieres decir, sino en dejar una puerta abierta al espectador para que pueda empatizar desde su propia vivencia lo que el intérprete está narrando y que nazca el vínculo entre ambos.



Imagen 3. Dos instantáneas de Farruquito y su hijo, El Moreno. *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020. Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

Para que se pueda entender mejor este concepto, lo más adecuado es citar a uno de los creadores contemporáneos más relevantes dentro de la danza teatro europea: el sueco Mats Ek. Cuando

analizamos sus obras narrativas con argumento libre —como la coreografía *Niños viejos*, estrenada en Estocolmo en 1989 por el Cullberg Ballet—, entendemos la narrativa de un argumento en movimiento, donde el público puede entender diferentes relaciones entre los personajes con diferentes interpretaciones sobre su desenlace. El secreto de todo ello radica en la «magia», por utilizar un término no académico, pero compartido por la comunidad flamenca, que encierra la libertad que nos brinda la danza, sin la utilización de la palabra.

Este imaginario creativo (donde el movimiento siempre marca lo narrativo y las conclusiones las tiene el espectador) es lo que, de forma permanente, utilizo como herramienta dentro de todas mis obras creadas para el flamenco, consiguiendo que el flamenco se exprese de forma libre y utilizando sus cantes, no como narradores literales, sino como narradores de emoción.

#### 4. La experiencia

Cuando crucé la cancela de «Villa Alegría», la residencia de Farruquito, empecé el camino que me conduciría al ser humano para llegar al centro de los pilares que sostendrían el arco argumental de *Desde mi ventana*. Previamente, ya había tenido varios encuentros con las personas más cercanas a Farruquito, para ir descubriendo los diferentes puntos de vista que me darían los miembros de la saga de los Farrucos. La matriarca, el hermano, su esposa, sus hijos... Todos estos encuentros fueron trazando el mapa para poder emprender el viaje que me conduciría a Juan Fernández Montoya.

Para mí, este es el momento más emocionante de todo el proceso, cuando comienza el cuerpo a cuerpo, donde el director deja la jerarquía a un lado para comenzar desde lo personal a ser uno más, compartiendo quiénes y cómo son cada uno de los elementos a descubrir, donde desaparecen las fachadas infranqueables. Todo y todos al mismo nivel, en el mismo lugar.

Son muchos los prejuicios que, de un modo u otro, se tienen, aun cuando te crees que eso no va contigo por el hecho de ser creador. Hay muchos estigmas que te predisponen a actuar de un modo concreto. En este proceso de descubrimiento de quién era Juan, fui despojándome de todas las ideas con las que uno convive a través de los escaparates por donde vemos al resto de seres humanos y, en este caso concreto, a un artista icónico, pero a su vez controvertido, por lo que entraña ser el patriarca de la saga del baile más relevante de nuestra historia reciente.

Comenzamos a caminar juntos por sus recuerdos, centrándonos en el pasado y el presente... sin hacerle demasiado caso al futuro, para no perder la referencia y el palpito de lo verdaderamente importante. El camino me tenía preparados grandes descubrimientos en torno a un buen puchero de potaje y largas conversaciones en su estudio de grabación, junto a una de sus principales pasiones en la vida: la música, solo interrumpidas por su ángel de la guarda, Rosario, que, más que su compañera, es su doble alma encarnada en cuerpo de mujer. Y por sus tres criaturas, que deseaban entrar y conocer al extraño que por esos días absorbía el tiempo de su padre en «Villa Alegría».



Imagen 4. La Farruca. *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020. Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

Encontré en sus ojos los tesoros escondidos, porque Juan guarda su mayor tesoro dentro de los ojos de sus hijos. Salió el padre y mostró la necesidad de ser posible y convivir con el artista. Ahondamos en su infancia llena de recuerdos al lado del abuelo Farruco y me mostró generosamente su faceta de hijo y la admiración rotunda hacia su padre, el cantaor El Moreno. Pasamos por oscuros momentos y hasta quise rebobinar el tiempo para corregir los errores, pero fue Juan el que me dijo que lo vivido, aprendido está.

## 5. La maduración

Trascurrido este tiempo de descubrimiento mutuo, dejamos de vernos y yo volví a recluirme en el campo, el mismo lugar donde Farruquito me llamó para ofrecerme dirigir esta creación. Elegí como única compañía los recuerdos que Juan me había confiado, deseando poder encontrar las luces que nos hiciesen seguir caminando.

Juan es un ser de luz, alguien que tiene su propia energía, que alimenta al artista desde la calma y el sosiego aparente, pero realmente es esto mismo el verdadero motor que impulsa a Farruquito y lo hace ser único, dentro y fuera del escenario.

	PATRIARCADO	RESPONSABILIDAD
MIEDO	ARTE	GLORIA
MUERTE	PADRE	DOLOR
LUZ	HIJO	FRUSTRACIÓN

Todas estas palabras comenzaron a amontonarse desordenadamente en mi cabeza, pidiendo ser escuchadas y, sobre todo, ser ordenadas para mostrarse útiles y contar así la historia de manera honesta. ¿Qué pesaba más, el artista, la persona, el dolor o la luz...? Lo teníamos todo delante de nosotros, y estaba en el momento justo para comenzar a organizar el puzle.

Cuando se trata de acariciar los recuerdos de grandes artistas para ayudarles a contar sus verdades, no existen método aprendido ni reglas iguales. Solo lanzarse a escuchar el palpito y no temer a la hora de mirar en el fondo de todo para conseguir ser el nexo de unión entre lo que somos y lo que quisiéramos ser. Juan me dejó un deseo entre tantos recuerdos, algo que marcaría mi búsqueda y sobre todo mi misión. Quería que *Desde mi ventana* fuese un «agradecimiento a la vida». Esto me marcó de un modo especial. En el flamenco, se tiende a contar la parte oscura y dolorosa del intérprete, la *soleá*, como refugio y talismán. Pero él me encargó todo lo contrario: que prevaleciese sobre la oscuridad la luz que —paradojas de la vida— él había ido construyendo desde sus dolorosas vivencias. Era el mejor deseo y realmente fue esto lo que me ayudó a encontrar códigos y rincones diferentes para crear una pieza a la medida de Juan —contemplando y representando al hombre— y a la altura de Farruquito, permitiendo que el bailar pudiera exponer todo su conocimiento y toda su personalidad artística en el escenario.

Esa luz que yo traducía en salvavidas la tuve delante de mí durante el tiempo que pasé en «Villa Alegría», y no estaba en otro lugar que en los ojos de sus tres criaturas. Por esa razón, lo primero que puse encima de la mesa a la hora de construir el guion fue eso: cómo transformar ese pensamiento en escena teatral.

La ventana era, alegóricamente, el elemento para contar todas esas emociones que me encontré en «Villa Alegría». Una ventana que nos permitiese ver quién era Juan en su intimidad, con dos versos internos en las imágenes: lo que era real y lo que salía de sus pensamientos.

El elemento audiovisual apareció de inmediato en mi cabeza, a pesar de que yo no soy muy admirador de este recurso dentro de mi universo creativo. ¿Cómo integrarlo de manera sutil pero rotunda en los diferentes pasajes que la obra necesitaba? El color de las imágenes no salía por ningún pensamiento; solo aparecía el blanco y el negro, como si el color nos quisiese dar la cara y la cruz de las verdades de Juan.



Imagen 5. Colaboración de Raimundo Amador en *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020.  
Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

Y, de nuevo, los ojos de sus hijos, que pedían aparecer en esa ventana de dimensiones teatrales situada a la izquierda de la escena, desplazando el centro del escenario para buscar nuevos caminos, nuevos ángulos; creando un escenario paralelo a su ventana para que Farruquito conviviera con Juan.

A pesar de que los métodos para abordar los procesos creativos normalmente no se parecen entre sí, hay un elemento que de forma permanente se repite en mi forma de concebir las obras. Es lo que marca el orden entre tanto caos creativo. Construir la casa para luego habitarla. Es un acto necesario para poder sentirte «en control» entre tanto aparente desorden. Necesito crear el espacio escénico para que, seguidamente, aparezcan la luz, el ángulo y la dirección de los focos, porque la luz en la danza y en particular en el flamenco es el actor que baila con los bailarines, un elemento fundamental para crear las escenográficas en movimiento. Sentía que debía crear paralelamente al espacio escénico y el guion, la luz que lo envolvería todo. Y de nuevo no aparecía el color... Parecía que estuviese pidiendo la carne viva del foco sin filtrar, la crudeza y la verdad asociadas a los recuerdos para transformarse en luz y alabanza que agradeciese lo aprendido en el camino.

El espacio escénico que se vislumbraba no era un espacio convencional aforado a la italiana. Necesitaba sacar las torres de luces y que ocupasen un lugar protagonista en el escenario, como si quisieran contar lo que estaba por venir tras esa ventana. Y, de nuevo, la tripa del teatro a la vista, con los aparatos como elementos tangibles.

La propuesta de espacio escénico e iluminación que se presentaban ante mí era un reto para los márgenes donde se solía mover Farruquito, teniendo en cuenta su recorrido como bailar tradicional. De modo que una de mis principales preguntas fue hasta dónde podía exponer a Farruquito para que fuese un lugar ajeno, pero a su vez sostenible.

Uno de los grandes aprendizajes que he tenido durante este proceso de dirección artística ha sido conocer el límite que los intérpretes están dispuestos a sostener. En mi caso, y basando mis creaciones en un marco amplio de conocimientos y experiencias, resulta por momentos contradictorio asumir que tu límite no es siempre el límite del resto del elenco. Si no respetas eso y fuerzas la máquina algo más de lo soportable, el intérprete no será capaz de defender la propuesta y el fracaso será, sin lugar a dudas, responsabilidad del director. Cada experiencia dirigiendo es para mí una lección de vida. Por esa razón, tuve claro que Farruquito estaría dando un gran salto en lo escénico, pero no debía tocar nada más de sus pilares si no quería llevar la creación al precipicio. El baile y la música debían ser los pilares donde Juan y Farruquito estuvieran dentro de su zona de confort.

Recibí la partitura ya completa, a falta de ser entregada a los músicos. Juan tenía una estructura musical muy sólida basada en sus propias composiciones, y algo muy importante: las letras también compuestas por él le daban al argumento una coherencia que sirvió de guía para construir el guion de la obra.

«De la luz hasta la luz», esa era la verdadera idea fuerza, transitando inevitablemente por toda una vida dedicada a aprender a caminar por lares no siempre cómodos y confortables.

Faltaba algo importante para terminar de construir el nuevo mundo donde descubrir a un Farruquito diferente. La línea estética del vestuario. Un imaginario lleno de connotaciones que iban de forma directa a un mundo que no tenía relación con el flamenco, pero que, al descubrir la personalidad de Juan, se mostraba inevitable. No podía contarse de otro modo.

Apoyándome en el ser humano y en su fortaleza, me acerqué al imaginario de los guerreros samuráis y los emperadores japoneses. La fortaleza de Juan es de una envergadura indescriptible. Solo las personas con la entereza de Juan salen reforzadas tras vivir experiencias de pérdida llevadas al extremo; no solo la pérdida de los seres queridos, sino —y aquí erradica la complejidad— la pérdida de libertad. Por esa razón, y tras conectar de manera directa con el ser humano, no podía dejar de ver a Juan como un guerrero de fortalezas infinitas. A él y, por ende, a todo el resto del elenco artístico que le acompañarían durante este viaje escénico.

Escuchar y ordenar era mi labor en esos días de retiro en el campo, y estar atento a todas las necesidades que iban apareciendo y pidiendo paso para ser colocadas y entendidas.

El guion avanzaba y clarificaba todos sus recuerdos, situándolos en un espacio escénico que estaba cada vez más claro, donde tanto la luz como la estética conectaban directamente con la verdad que se me había confiado para construir el viaje. Por fin llegó el momento de trasladar todo lo encontrado a las manos, los pies y los corazones de la compañía liderada por quien, para muchos aficionados flamencos, es el «Capitán de Capitanes».

## 6. La obra

De vuelta a Sevilla, comenzaron los ensayos con toda la compañía. Llegaba el momento de convencer a los flamencos, tarea compleja si no eres miembro directo del clan. Pero como apoyo fundamental estaba Farruquito, quien me avaló como parte clave para llevar ese barco al mejor puerto.

La relación que existía entre lo escrito en un guion y lo real comenzaba a tener un diálogo común, y de una manera natural, ambos caminaban en la misma dirección. Los intérpretes sentían la libertad de expresarse dentro de las indicaciones que yo les iba marcando, y

Farruquito se sentía cómodo en los nuevos códigos que, desde la propuesta artística, le había planteado.

Los cantes tenían que convivir ahora con el movimiento escénico. Naturalizar una caminada a la vez que se interpreta una malagueña no siempre es sencillo, porque hay que disociar la respiración que el cante te pide y el tempo del movimiento. Dos sentidos en un solo cuerpo.

Las escenas se iban construyendo dentro de una armonía poco habitual tratándose de un montaje de esta envergadura, como la velocidad y la calma exactas, entrelazando la juventud y la veteranía de un elenco que respetaba al cien por cien mis indicaciones. Parecían actores entrenados para ser intérpretes, más que artistas flamencos.

Gran parte del éxito se debió a que me encontré con un elenco al más alto nivel de excelencia flamenca pero, además, con una disciplina encomiable. El respeto y admiración a Juan fueron motivos principales para que se diesen esos mimbres. El trabajo con todos ellos fue, como se suele decir, un «camino de rosas». Ello, conjugado con la excelencia artística, hizo que *Desde mi ventana* se convirtiese en el mejor espectáculo de Farruquito hasta la fecha, según la exigente crítica sevillana, y uno de los espectáculos triunfadores de la pasada Bienal.

Cuando estrenas una creación, cuando llega el momento de levantar el telón, la función ya no te pertenece. Es entonces cuando el director —al menos en mi caso— siente que está «en caída libre» y, realmente, no sabe si el paracaídas se abrirá en el momento adecuado. En ese momento, el director es el elemento más vulnerable de todo este gran engranaje. Ya no puedes hacer nada, ya no está en tu mano proteger más al elenco. Es el momento en el que te preguntas si has llevado tu trabajo al límite para conseguir que la máxima figura del baile flamenco de nuestro tiempo lograra el esperado camino de rumbo en su carrera, siendo este el principal motivo para el que yo había sido llamado. En ese momento, justo antes de levantar el telón, con toda la *crème* sevillana sentada en la bombonera de Sevilla, el mítico y querido Teatro Lope de Vega, todo se tambalea y las dudas se apoderan del pensamiento.

Pero cuando compartes una experiencia con la verdad de quien sabe enfrentarse a sí mismo del modo en el que Juan lo hizo, al levantar el telón y comenzar el primer audiovisual, lo que más arriba hemos calificado como «magia» se hizo espectáculo y el poder del teatro se hizo flamenco. La conjunción de todos los elementos rodaba, como si hubieran estado esperando a ser llamados juntos hacia una eternidad, y la masa rugió cuando sonaron los primeros compases en los nudillos de Farruquito, dejando atrás a Juan en la gran «ventana» desde donde se muestra la materia viva del ser humano que encierra este grande del baile.

Son muchas las conclusiones a las que se puede llegar al final de un viaje de este nivel artístico pero, si me tuviese que quedar con una sola, sería la maravilla de conjugar la vida y el arte a través de un mismo sentir, que es lo que el flamenco nos regala. Poder sanar la vida con el arte, abrazando a los seres humanos, siempre a compás.

*Desde mi ventana* se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, en el marco de la Bienal de Flamenco, el 9 de septiembre de 2020.



Imagen 6. Saludo de cierre. *Desde mi ventana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2020. Fotografía: Claudia Ruiz Claro.

## EL MANZANO ENTIENDE DE BOTÁNICA: GENEALOGÍA DEL PROCESO DE CREACIÓN DE «¿Y DESPUÉS?», UNA CONFERENCIA BAILADA

Fernando López Rodríguez  
*Laboratoire MUSIDANSE (Université Paris 8-Saint Denis)*  
Belén Maya  
*Artista e investigadora independiente*

Fecha de recepción: 22/11/2020  
Fecha de aceptación: 18/03/2021

### Resumen

«La creación artística es, en lo que tiene de tal, ~~misteriosa~~ labor inconsciente. ~~El pintor da cuadros como el manzano da manzanas. Generalmente~~ [sustituir por: “a veces”] el artista entiende muy poco de arte en general y, en consecuencia, del suyo en particular. Entiende, claro está, de la técnica de su oficio, pero la técnica del arte no es el arte y, ~~además, de esa técnica él entiende solo prácticamente. Mejor que la entiende fuera decir que la sabe.~~ La definición de un estilo es una faena analítica, que exige gran rigor de conceptos, una técnica especial nada pareja a la de los pinceles. Entender de pintura no es saber pintar, es saber otra porción de cosas. El manzano no entiende de botánica [añadir: “... ¿o tal vez sí?”]». (Ortega y Gasset 200).<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Flamenco, conferencia bailada, proceso de creación, investigación-creación.

### THE APPEL TREE KNOWS ABOUT BOTANY: THE CREATIVE PROCESS GENEALOGY OF «¿Y DESPUÉS?», A DANCED CONFERENCE

### Abstract

«The artistic creation is an ~~mysterious~~ unconscious work. ~~The painter gives pictures as the apple tree gives apples. Generally~~ [replace by: “sometimes”] the artist understands very little about art in general terms and, consequently, about his or her own art in particular. He understands, of course, the technique of his trade, but the technique of art is not art and, furthermore, of that technique he only understands practically. ~~Better to understand it would be to say that he/she knows it.~~ The definition of a style is an analytical task, which requires great rigor of concepts, a special technique not quite similar to the technique of the brushes. Understanding painting is not knowing how to paint, it is knowing another portion of things.

---

<sup>1</sup> Fragmento de texto tachado y comentado por Fernando López Rodríguez y Belén Maya.

The apple tree does not understand botany [add: “... or maybe it does?”]». (Ortega y Gasset 200).<sup>2</sup>

**Keywords:** Flamenco, Danced conference, Creative process, Research-creation.

## Sumario

1. Introducción.....	157
2. La dualidad gesto-palabra.....	158
3. El proceso de creación en «¿Y después?».....	159
3.1. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Belén Maya.....	159
3.1.1. Partir de mi experiencia: bailar-pensar-hablar no te permite mentir.....	159
3.1.2. Hablar de mi vida para no «sentar cátedra».....	159
3.1.3. Hacer preguntas.....	160
3.1.4. Salir (un poco más aún) del personaje.....	161
3.1.5. Mostrar el truco, sin trampa ni cartón.....	162
3.2. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Fernando López.....	162
4. La conclusión como apertura.....	166
5. Referencias.....	167

## 1. Introducción

Buenas tardes a todos y a todas. Somos Fernando López y Belén Maya. Belén Maya y Fernando López, Belén López y Fernando Maya, él y ella, ella y él, ellos, elles, él. Después de este largo periodo de ausencia y distancia, estamos muy contentos de comparecer por fin todos juntos y de manera presencial en un mismo espacio.

Les damos la bienvenida a esta conferencia bailada que, no por casualidad, se titula «¿Y después?». «¿Y después?» se concibió muchos meses antes de que estallara la crisis de la COVID-19 y hacía referencia, como así lo describíamos en la primera sinopsis de la pieza, «al espacio vacío, a la vez lleno de miedo y de esperanza, que se abre tras un final de etapa, tras la consecución de aquello que previamente habíamos deseado, tras reconocer los errores cometidos y hacer el recuento de las pérdidas».

«¿Y después?» —decía la sinopsis inicial de esta pieza— se pregunta por los deseos que quedaron aparcados por temor a no cumplir con los deberes; se pregunta por la dificultad inherente a la espera, a la pausa, a la escucha de los espacios en blanco: «¿Y después?» quiere ser, en parte, esa espera, esa pausa, ese espacio en blanco.

En esta conferencia bailada, que toma el título homónimo de Federico García Lorca, desglosamos algunas de las estrategias de distracción que desarrollamos los seres humanos para evitar el vacío, el aburrimiento, el cosquilleo que surge de la quietud y del silencio que, de manera habitual, experimentamos los y las artistas en los periodos entre procesos creativos y que, durante el confinamiento, hemos podido experimentar todos y todas.

*Largo silencio.*

---

<sup>2</sup> Fragmento de texto tachado y comentado por Fernando López Rodríguez y Belén Maya.

La conferencia está dividida en tres grandes bloques que llevan el título de tres verbos en infinitivo y que hacen referencia a tres de las principales estrategias de distracción a las que nos referiremos: hacer o producir, tener o poseer y ser o identificarse.

Aunque el planteamiento de dichas tres acciones será presentado desde el prisma de lo que podríamos llamar flamenco y cultura española en general, estos tres verbos pueden igualmente conjugarse en universos estéticos paralelos, y a cualquier espectador le será posible trasladar su imaginación a otros estilos artísticos y otros paradigmas culturales para comprender qué formas tomarían estos verbos bajo el influjo de otras culturas, regiones o naciones.

Muchas gracias (López y Maya).

¿Qué forma debe tomar un artículo académico sobre una práctica híbrida como es la conferencia bailada a la que nos referiremos en este texto? Si la conferencia, en sí misma, ya ofrece el texto y las referencias bibliográficas relacionadas con el contenido desarrollado en la misma, ¿habríamos de plasmar aquí simplemente el guion de dicha conferencia? ¿No constituiría esto una forma de redundancia universitaria que permitiría, sin embargo, a los arriba firmantes, obtener una mayor credibilidad epistemológica? ¿Dónde quedarían en ese caso los gestos, las músicas cantadas y las palabras vociferadas? ¿Debería deslizarse este texto, para hacer justicia a la pieza de la que se supone que debe hablar, hacia una mayor *intersticialidad* entre los niveles discursivos? ¿Debería ser, por tanto, este «papel» igual de híbrido (palimpsesto, ticket, pancarta o post-it) que la propia conferencia? ¿Cómo habitar el «después» de «¿Y después?», es decir: el devenir académico de la experiencia artística?

¿No son estas disquisiciones «metodológicas», después de todo, el tipo de preguntas que uno/una/unx se hace durante un proceso creativo? Formato de presentación, tono del discurso, potenciales lectores/as o espectadores/as, expectativas de los potenciales lectores/as o espectadores/as, deudas, apetencias y concesiones... ¿Cómo responderlas sino poniéndonos de perfil para mirar hacia un lado y hacia otro, o hacia ambos al mismo tiempo?

## 2. La dualidad gesto-palabra

El acto de hablar en público, aun formando parte de esta problemática división de funciones, se apoya sobre una dimensión de la vida corporal que, además de venarnos dada, es pasiva, opaca, y de ahí que quede excluida de la esfera política convencional. Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿qué regulación impide que el cuerpo pasivo, inherente al ser humano, se vuelque en el cuerpo activo? ¿Son estos cuerpos distintos y, si efectivamente lo son, qué política es necesario implantar para mantenerlos separados?. (Butler 91)

Nos habla aquí Butler de la política de división entre «bailaoras mudos» y conferenciantes o investigadores «sin gesto» (¿existe una palabra para señalar dicha carencia, dicho hándicap?) y nuestro objetivo, más allá de los contenidos concretos que fueron desarrollándose dentro de la conferencia (y que fueron evolucionando en función de nuestros intereses mutuos a lo largo del proceso creativo) tenía que ver con limar esta frontera «puramente formal», cuyas consecuencias nos parecían sin embargo de hondo calado político: ¿qué significa, más allá de la división tradicional entre las artes —por ejemplo entre la danza y el teatro—, que las bailaoras no puedan (*de iure*, no *de facto*) hablar? ¿Quiere decir esto que carecen del derecho a tener un discurso propio, que son cuerpos ventrílocuos que se dejan expresar por las palabras

de otros (dramaturgos, directores de escena, críticos de danza, investigadores universitarios, etc.)? Belén Maya afirma:

En la eterna división cuerpo-mente, siempre ganaba alguien que no era el intérprete: el coreógrafo, que podía manipular —perdón, «moldear»— biomáquinas de ejecución impecable, el académico, cuyas teorías se veían confrontadas por la experiencia vivida de los artistas, o el productor-empresario, que prefería no mezclar dinero e ideas. Demostrar la posibilidad de que quien baila piensa y viceversa, y de que además expresa lo que piensa, a poder ser mientras baila, fue el reto que me planteé en «¿Y después?», invitada por Fernando.

¿Qué consecuencias no solo estéticas, sino también económicas y políticas produce este reparto de roles? ¿Se trata de una simple división de tareas o también de la instauración de rangos jerárquicos? ¿Quién tiene, en el mercado del arte, en definitiva, la última palabra? ¿Qué efectos sanadores o reguladores produce en el cuerpo y gesto de los bailaores la recuperación de un derecho a la palabra externalizado y dejado en poder de otros?

Las relaciones ocultas entre público y artistas y entre estos y lo institucional han salido a la luz sin disimulo durante la crisis de la COVID-19, tanto durante el confinamiento como después del mismo. El imaginario del público y el de las instituciones culturales demandan que el flamenco como «entretenimiento» nos sea ofrecido sin filosofías demasiado elaboradas, y por supuesto sin demandas ni expectativas acerca de un cambio en su condición. No solo se juzga incapaces a lxs artistxs flamencxs de hablar/pensar, sino que cuando lo hacen se les juzga inadecuadxs, incomodxs, irrespetuosxs, nunca en el momento y contexto oportuno: a más elaboración o complejidad, más desaprobación y, curiosamente, más duda sobre la calidad artística del artista habladr/pensadr. Hablar y pensar no hace peores artistas: se puede tener técnica, creatividad, capacidad de emocionar, imaginación, y al mismo tiempo hacer uso de la inteligencia conceptual. Se puede hacer no solo por medio del cuerpo, sino también escribiendo, opinando, investigando y posicionándose políticamente. Pensando y hablando el mundo, pensando y hablando el flamenco.

### **3. El proceso de creación en «¿Y después?»**

#### *3.1. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Belén Maya*

##### *3.1.1. Partir de mi experiencia: bailar-pensar-hablar no te permite mentir*

Algo que descubrí en este trabajo es que partir de la vivencia hace posible unificar movimiento, idea y palabra sin que haya lucha entre los tres y sin que la acción que más acostumbro a realizar en escena (bailar) tome dominancia sobre las otras dos.

##### *3.1.2. Hablar de mi vida para no «sentar cátedra»*

Nos planteamos el *standing mike* o micro de pie como uno de los espacios de acción posibles además de la mesa de conferencias y del centro del escenario. Era el lugar escénico «de lo privado» y al definirlo espacialmente queríamos también destacar cómo la experiencia personal e íntima a menudo no tiene un espacio emocional ni físico dentro del escenario. Amparada en el miniespacio creado por micro y atril, me di cuenta de que dar ejemplos reales y contar lo que había vivido en relación a los temas que tratábamos me dotaba de credibilidad escénica:

me daba peso, transparencia y también la fragilidad y humanidad necesarias para no tomarme demasiado en serio. He aquí un ejemplo:

Todos reciclamos. No me refiero al plástico, el vidrio o el papel. Todos los bailaros y bailaoras reciclamos, reusamos, repetimos pasos (lo que nosotros llamamos «material»), y lo hacemos todo el tiempo. Yo llevo treinta y seis años bailando por tangos. He bailado cientos de marcajes, llamadas, remates, cientos de pasos de zapateado, algunos creados por mí, otros recibidos de mis maestros y maestras. Han cambiado, se han ido transformando y adaptando al momento, el espacio, el vestuario, el espectáculo, a lo que quería contar, etc. Como piezas de puzle, siempre las mismas pero reutilizadas, recolocadas, formando imágenes distintas. Os voy a mostrar tres espectáculos en los que reciclé: *Dibujos*, *Lo Real* y *Ni tú ni yo*.



Imagen 1. Belén Maya en *Un violador en tu camino de ¿Y después?*  
Imagen de Tándem 579.

### 3.1.3. Hacer preguntas

Mi trayectoria ha sido un cuestionamiento constante de la herencia, la tradición, el rol de la mujer bailaora y, en definitiva, de lo normativo en todas sus formas. Poder argumentar con palabras y no solo con movimiento las razones de esta resistencia mía a la norma fue un regalo y una gran satisfacción. Por otro lado, hacer preguntas al lector es uno de los medios que Fernando López utiliza en su obra para abrir constantemente nuevas posibilidades de razonamiento, y el trasladar este ejercicio a la escena me interesaba enormemente porque implicaba la presencia de un público pensante, abierto a ser cuestionado y a cuestionarse, y sobre todo, un público dispuesto a relacionarse con quien estaba en escena de un modo directo, sin jerarquías: la pregunta crea una horizontalidad entre quien la formula y quien la recibe, porque ambos se relacionan desde la neutralidad de un «no saber».

### 3.1.4. *Salir (un poco más aún) del personaje*

He pasado los últimos diez años intentando salir del personaje escénico sobre el que he basado mi carrera, desde la convicción de que la realidad detrás de él, de la que ese personaje surge, es más honesta y al mismo tiempo más teatral, porque el personaje tiende a ser plano y mi realidad, sea cual sea en el momento en que hago un espectáculo, está llena de matices. Habitar esos matices, esas contradicciones, como decimos en la conferencia, es un objetivo prioritario para mí.

En este trabajo, canto desafinando, hago gimnasia y yoga, llevo ropa grande, corro hasta agotarme, corro mientras grito, etc. Son acciones que están muy lejos de lo que se espera de una bailaora. Hacer el ridículo, ser una amateur y hacer algo sabiendo que lo hago mal (cantar, por ejemplo), equivocarme, desnudar mi cuerpo de cincuenta y cuatro años, etc., son todas acciones conscientes que buscan compensar el desequilibrio y la neurosis de una carrera buscando el espectáculo perfecto, el cuerpo perfecto, la bailaora perfecta.



Imagen 2. Belén Maya y Fernando López en «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.



Imagen 3. Belén Maya en la pieza sobre el mantón de Manila de «¿Y después?».

### 3.1.5. *Mostrar el truco, sin trampa ni cartón*

Es común en el flamenco que el «Maestro» guarde los secretos del arte o los desvele con cuentagotas rodeado de un gran misterio. Esto siempre me ha parecido de un hermetismo innecesario, ya que supone ocultar información de forma egoísta e interesada creando en el camino estudiantes desorientados y confusos, buscando respuestas a preguntas que se disfrazan de tabúes.

En «¿Y después?» hablamos mientras bailamos para dar información, para explicar cosas, para enseñar y aprender nosotros aquello que tampoco sabemos. En mi pieza sobre las polaridades nacional-extranjero bailo con mantón explicando el origen chino de dicha prenda «flamenca» (Pérez Galdós). Mover el mantón mientras doy datos, cifras y nombres es muy difícil y muestra sin afeites la dificultad que entraña la técnica y cómo detrás del «más difícil todavía» hay una persona con miedo a fallar. Pero lo que más me gusta de esta pieza y que es común a toda la conferencia es el acto de desinflar el globo del mito, del estereotipo, de la idea preconcebida, de la imagen romántica. De nuevo, mostrar el truco hace al intérprete humano y le acerca a sí mismo y al público.

### 3.2. *Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Fernando López*

Belén Maya «me dio permiso» para honrar mis deseos, que tenían mucho que ver con el uso del humor y con el trabajo de un gesto a la vez *queer* y jondo cuyo objetivo no fuera solo mostrar la violencia que producía la declinación cuasi infinita del binarismo de género en el

Fernando López Rodríguez y Belén Maya, «El manzano entiende de botánica: genealogía del proceso de creación de “¿Y después?”; una conferencia bailada», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.10>

cuerpo y fuera de él,<sup>3</sup> sino con una forma de placer más allá de la destrucción de los códigos establecidos y más allá de una cierta forma de «venganza estética» contra dichos códigos. Además, el trabajo conjunto que meses antes habíamos realizado (ella como bailaora-intérprete y yo como director) para el espectáculo *Ni tú ni yo* (2020), del guitarrista jerezano Juan Diego Mateos, me había permitido llegar a dos conclusiones fundamentales que se yerguen como dos pilares de «¿Y después?».

En primer lugar, en relación con el carácter inevitable de las contradicciones internas (personales y artísticas) a la hora de abordar una puesta en escena, y que yo hasta ese momento había tratado —tal vez por deformación lógica de filósofo— de evitar a toda costa: el escenario es un «campo de fuerzas» que nos hacen gravitar en múltiples órbitas y que nos llevan a tratar de conciliar nuestros deseos, nuestros miedos, nuestras inseguridades, la imagen que nos hacemos de lo que los diferentes tipos de espectador esperan de nosotros, etc.

En segundo lugar, y después de haber finalizado una tesis doctoral en la que necesariamente debía afirmar, posicionarme y aportar valor a mi campo de estudio,<sup>4</sup> abrazar la duda como lugar epistemológico que me permite señalar hacia una dirección, iluminar un tramo de la realidad que resulta problemático, sin necesariamente tener que parapetarme sólidamente en una declaración más o menos inamovible sobre una u otra cuestión: permanecer, por lo tanto, en la pregunta e invitar a los demás a acompañarme a través de ella. Resuenan en mí las palabras del filósofo francés Michel Foucault en su Lección Inaugural en el Collège de France en 1970, publicada con el título de *El orden del discurso*:

El deseo dice: «No querría tener que entrar en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda, indefinidamente abierta, en la que otros respondieran a mi espera, y de la que brotaran las verdades, una a una; yo no tendría más que dejarme arrastrar, en él y por él, como algo abandonado, flotante y dichoso». Y la institución responde: «No hay por que tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene.

Intento, pues, incorporar en la escritura de este texto el aprendizaje experimentado en el proceso de creación de «¿Y después?»: el placer que me produce (o más bien, la ausencia de dolor) de deber recorrer mentalmente la estructura del espectáculo justificando cada una de las decisiones estéticas tomadas en cada uno de sus puntos, el pase de una a otra escena, la selección de textos, músicas y gestos. ¿Es posible, aun así, hacer surgir, desde esta posición, conocimiento válido y útil no solo para la comunidad artística sino también para la comunidad universitaria? ¿Es esto lo que lxs lectorxs esperan de nosotros?

El placer de bailar las mismas músicas con otros gestos. Se trataba para mí, pues, de recuperar una cierta forma de placer que podía ser recibida o interpretada como irónica (por ejemplo, en los pasodobles) pero que poco o nada tenía que ver con ella. Este triple pasodoble *queer*, bailado, hablado y berreado, tiene que ver con el placer de materializar algunas de las fantasías que llevaba años queriendo hacer y que hasta ahora no me había permitido, porque en el contexto de mis trabajos anteriores «no estaba justificado»: cantar pasando velozmente

<sup>3</sup> Como así había hecho, por ejemplo, en *Bailar en Hombre* (2014) o en *Intimo Interior Meo* (2016).

<sup>4</sup> Doctorado en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (Especialidad en Danza y Artes del Gesto), codirigido por Isabelle Launay y Mahalia Lassibille y presentado en el Departamento de Danza de la Universidad Paris 8-Saint Denis en noviembre de 2019.

de la voz masculina grave al carácter agudo del falsete; balancear las caderas de un lado a otro mientras los brazos dibujan, como una especie de «vogue» flamenco, una caligrafía gestual



Imagen 4. Belén Maya y Fernando López en el pasodoble de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.

completamente escrita e inspirada, parcialmente, en un pasodoble coreografiado por Dominique Bagouet para la pieza de 1992 *Necesito, pièce pour Grenade*.

Esta obra coreográfica, revisitada numerosas veces gracias al archivo audiovisual que de ella existe,<sup>5</sup> me mostró la posibilidad de utilizar músicas de carácter cañí y con un impacto sonoro fuerte (como el pasodoble *Fregenal de la Sierra* o la *Nana Gitana*, interpretada por Lola Flores) haciendo uso, sin embargo, de una calidad de movimiento que no va en la misma dirección que la melodía y el ritmo; que a veces es suave y otra precisa, exacta, pero sin ser «flamenca».

Esto también lo llevo a cabo con el *Martinete y Debla* de Tomás Pavón, que bailé en el examen de quinto de carrera de la Diplomatura en Flamenco de APDE - Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (coreografiada por mi maestro José Racero) y que aquí yo coreografié con otro tipo de movimientos surgidos a través de largas improvisaciones llevadas a cabo durante el confinamiento, en primavera de 2020, utilizando, sin embargo, otras músicas.

El placer de utilizar la palabra sin desgastar el cuerpo y la voz, haciendo uso de un vídeo con fragmentos pregrabados de la conferencia, o lo que es lo mismo: el placer de trabajar sin esforzarme, que es precisamente una de las cuestiones que se desarrollan temáticamente en la pieza, en relación con la hiperproductividad, como una de las estrategias que los seres humanos desarrollamos para evitar el vacío existencial.

Acostumbrado a demostrar que mis creaciones poseían valor precisamente porque generarlas costaba esfuerzo físico e intelectual, el deseo de cansarme menos me llegó gracias a la asistencia a la *performance* de Vicente Arlandis *El esfuerzo constante de ganarse la vida*,

<sup>5</sup> URL: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/necesito-piece-pour-grenade?s> (Visitado por última vez el 27/10/2020).

presentada en el marco del 11º Simposio en red *De Cuerpo y Experimento*, que tuvo lugar en octubre de 2019 en MediaLab Prado (organizado por la Asociación de Música Experimental de España).

La sinopsis de esta pieza, que leída retrospectivamente parece el germen de toda la primera sección («Hacer») de «¿Y después?», dice lo siguiente:

En esta *performance*, Arlandis trata de trabajar lo mínimo, lo justo y lo que él entiende por razonable. Va a contar lo que piensa de la disciplina, del trabajo del bailarín y del secuestro del tiempo.

También narra cómo se siente al repetir durante ocho horas al día la misma acción en una fábrica o cómo se queda el cuerpo al bailar el mismo espectáculo durante cinco años.<sup>6</sup>

Habitar artísticamente la mesa de conferencias, influido por la *performance* de Esther Ferrer, realizada en el CICUS de Sevilla y visualizada con estupor y «amor a primera vista» a través de YouTube.<sup>7</sup> Se trataba aquí para mí de hacer realidad otra de mis fantasías, largamente alimentada por todas los cursos universitarios, congresos y jornadas de estudios a los que he asistido y en los que he participado observando, durante horas, a personas que hablaban con seriedad desde una tribuna o detrás de una mesa con el decorado propio de una presentación de PowerPoint. La idea de bailar encima de la silla con música de *Azúcar Moreno*, de dar palmas para animar al auditorio, de cantar, berrear y gritar, pero también de leer textos de interés científico con un fondo musical taurino, no solo me producían una forma de «placer adolescente» ligado a la ruptura de las normas académicas, sino que también me enseñaba cómo se construye la «dramaturgia del discurso serio», que no deja de ser un ejercicio escénico.

Respecto del cuerpo y su movimiento: la postura —de pie o sentada—, que solo permite ver las manos y el rostro —«como a la Virgen», diría el filósofo Paco Vidarte<sup>8</sup>; los gestos de la mano, el ceño fruncido, el leve movimiento del cuello devenido muelle al asentir; la mirada perdida acompañada por el gesto de una mano que se acaricia el cabello o se mesa la barba, el tono de la voz, etc.

Escénicamente: la ritualidad de la presentación por parte de un personaje secundario que acompaña al ponente principal (como si este no pudiera presentarse a sí mismo en primera persona) la posición central de la mesa de conferencias, el *atrezzo* de ordenadores, micrófonos y papeles sueltos, así como pequeñas botellas de agua incolora, inodora e insípida (¿Como la verdad?).

Habitar científicamente el centro del escenario: una versión orquestal de la jota de *La Dolores* (compuesta por Tomás Bretón en 1895) es bailada aquí utilizando recursos del baile flamenco (por bulerías) y de lo que podríamos denominar como «danza española estilizada». Sin embargo, los fragmentos que se corresponderían con la «letra» de la jota son utilizados, interrumpiendo la coreografía, para explicar la relación entre la jota y la bulería, y entre aquella y la Jota de Manila (con la consecuente reflexión, en clave postcolonial, acerca de su carácter no solo transestilístico sino también transnacional).

Este tipo de estrategia ya la había elaborado en *Pensaor, un filósofo en el tablao* (2018), creación realizada en el marco de mi tesis-creación, donde el baile estaba constantemente dilatado por un «exceso de explicaciones» que hacían del bailar-filósofo una figura casi

<sup>6</sup> Fuente: <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/esfuerzo-constante-ganarse-vida-vicente-arlandis-11662> (Visitado por última vez el 27/10/2020).

<sup>7</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=MCel3NH31s4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=MCel3NH31s4&feature=emb_logo) (Visitado por última vez el 27/10/2020).

<sup>8</sup> En «El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico» (Vélez Núñez).

hilarante. Como en el caso de Belén Maya con su pieza sobre los orígenes del mantón, en esta pieza el gesto y la palabra se frotan mutuamente, dándose sentido y contexto, haciendo carne del concepto y ofreciendo una comprensión sensitiva del mismo —visual y acústica— que no llega «después» de la experiencia estética, sino en el mismo instante.

#### **4. La conclusión como apertura**

Para concluir esta conferencia bailada. Este espectáculo. Esta performance. Este circo ilustrado. Esta charla con animación... Nos gustaría acabar con esta farsa y contar toda la verdad sobre esta conferencia bailada, este espectáculo, esta performance, este circo ilustrado, esta charla con animación... Nuestro objetivo era exponerles y exponernos a un espacio de transformación permanente, un espacio donde «cambiar» no significase deshacerse de una etiqueta para ponerse rápidamente otra, donde la herida del vacío debajo de dicha etiqueta pudiera quedarse al aire, a la vista de todos, de todas, de todes. La forma no es nada más que contenido y el contenido no es nada más que la forma, por ello en esta conferencia bailada este espectáculo, esta performance, este circo ilustrado, esta charla con animación, el tema del que vinimos a hablarles era una excusa para: 1) Bailar como si nadie nos estuviera mirando, pero teniendo espectadores que nos miran; 2) Contar nuestra historia, que no es la historia de todos, pero sí la de algunos: al menos, la nuestra; 3) Bailar flamenco y no solo flamenco; 4) Bailar mientras hablamos y hablar mientras bailamos; 5) Aparecer como cuerpos ausentes; 6) Resucitar lo nuevo y crear lo viejo; 7) Confundir el espectáculo que hemos hecho con el que habríamos hecho si lo hubiéramos hecho antes de la pandemia; 8) Habitar el instante del peligro; 9) Buscar las grietas como lugares de respiración y de descanso; 10) Hacer más preguntas y ofrecer menos respuestas; 11) Soltar; 12) Cantar un poco; 13) Compartir nuestro tiempo y espacio con ustedes. En la versión original de esta conferencia bailada, espectáculo, performance, circo ilustrado o charla con animación, la última escena era una invitación a romper con la barrera entre el escenario y el patio de butacas para poder bailar juntos. Dadas las circunstancias actuales, hemos optado por pedirles que lean con nosotros, en voz alta y al unísono, el siguiente texto:

Queríamos cerrar esta propuesta con un ritual colectivo que nos hiciera sentir parte integrante de un todo. Queríamos acercarnos sin fusionarnos, sentir y hacer sentir que solo el aire nos separaba, y que todas las demás fronteras habían quedado, al menos por un instante, disueltas. Queríamos volver a sentir, aunque fuera una fantasía de corta duración, que todxs remábamos en la misma dirección, que todos entonábamos, con la particularidad de cada una de nuestras voces, un mismo canto. Y que en ese canto no había nosotros y vosotros, no había lo nuestro y lo vuestro, no había amigos y enemigos, porque ese canto era, como el espacio, infinito. (López y Maya)



Imagen 5. Fernando López en la jota de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.

¿Cómo podríamos terminar este texto de manera equivalente a la manera según la cual concluimos la conferencia bailada? ¿Queda algo más que decir o el propio texto habla por sí solo? ¿No estaba ya incluido este artículo (o su posibilidad) en el propio guion de la pieza? ¿No anunciaba ya la incoherencia de un nuevo tránsito entre el escenario y la página, entre «lo artístico» y «lo académico», produciendo precisamente el cortocircuito categorial que nos permitiría descubrir la viva fuente de la que ambos beben y a la que ambos conducen, esa «desconocida raíz común» nombrada por el filósofo Immanuel Kant (como lugar o como «no-lugar», como pasillo o como *impasse*) entre «lo teórico» y «lo práctico»?

## Referencias

- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- López Rodríguez, Fernando y Maya, Belén. Texto original de la pieza.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Vélez Núñez, Rafael. (Coord.). *Géneros extremos/extremos genéricos: la política cultural del discurso pornográfico*. Cádiz: Servicio Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 135-144.



Imagen 6. Belén Maya y Fernando López en la sevillana de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.

**ENRIQUE ENCABO E INMACULADA MATÍA POLO (EDS.),  
*COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER* (MADRID, DYKINSON, 2020, 286 pp.)**

Blanca Gómez Cifuentes  
*Universidad Complutense de Madrid*

Fecha de recepción: 01/02/2021  
Fecha de aceptación: 03/06/2021

En febrero de 2019 se celebró en la Universidad Complutense de Madrid el Congreso Internacional *Copla, ideología y poder* en torno al fenómeno musical de la copla, un subgénero que aúna canción y danza que, debido a las cuestiones derivadas de su vinculación con la dictadura franquista, ha arrastrado ciertos complejos y estereotipos hasta la actualidad. De dicho encuentro deriva parcialmente la publicación homónima editada por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo con el objetivo de romper con dichos estereotipos, reunir nuevas miradas y perspectivas, ofrecer otros diálogos alternativos y repensar cuestiones vinculadas a lo español, lo femenino, la subalternidad y la oficialidad, la reapropiación de los objetos culturales o la identidad.

El volumen, compuesto por un total de quince capítulos, se estructura en tres bloques. El primero de ellos, «Copla e Ideología», se centra en la instrumentalización del arte por parte del contexto político y social —si bien esta cuestión está presente a lo largo de la lectura, al ser un elemento intrínseco del objeto de estudio—. Elena Torres Clemente ofrece una primera revisión de las figuras vinculadas a la copla, especialmente sus intérpretes, algunas de las cuales todavía hoy sufren cierto desprecio por su vinculación con el régimen franquista, aunque se tratase de una cuestión puramente empresarial. Es el caso de Celia Gámez con el chotis «Ya hemos pasao», que permite a la autora estudiar el empleo de la canción como objeto de instrumentalización política, propaganda y como arma arrojada sobre los vencidos. Torres analiza el contexto de creación de la pieza, su difusión en ese momento y su redefinición posterior con un sentido de crítica y de denuncia de la represión franquista, hasta la actualidad. Julio Arce dedica su epígrafe a los espectáculos de música y danza que clausuraban las celebraciones del aniversario del golpe de estado cada 18 de julio en el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Estas recepciones diplomáticas, con las que el Caudillo finalizaba una jornada colmada de desfiles militares e imposición de medallas, contaron con las actuaciones de cantantes como Juanita Reina, Sara Montiel, Concha Piquer, Lola Flores o Carmen Sevilla, y bailarines como Rosario y Antonio. Arce propone un recorrido por algunos hitos de estos festejos, basados en la recuperación de repertorio con tinte castizo, el estereotipo y el folclorismo, claves en la imagen idealizada de España que el régimen quiso proyectar al mundo. La primera aproximación a la copla en el contexto cinematográfico la firma Enrique Encabo, a través del caso de estudio del filme *El balcón de la luna* (1962), situado entre la decadencia del *star system* español de los años cuarenta y cincuenta y la aparición de las nuevas figuras del cine y la canción. Encabo analiza la fusión entre la tradición folclórica y la modernidad, característica de las películas patrias de los años sesenta, a través del análisis de las letras de los números musicales, los elementos estéticos y los modelos femeninos representados en sus

tres protagonistas: Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico, tres modelos homogeneizados de la figura de la mujer artista defendida por el franquismo. Atenea Fernández Hifuerdo cierra este primer bloque tratando el contexto radiofónico por medio del estudio de la correspondencia de la audiencia a Radio Española Independiente, medio antifranquista —más conocida como La Pirenaica—, sobre las emisiones de copla, como fuente que permite analizar la recepción y usos de la copla por el público, dando voz a esa «memoria colectiva silenciada» (Fernández 81). Así, la autora establece que las letras de Juanito Valderrama, Antonio Molina, Manolo Escobar o el Mejorano sirvieron como medio de expresión para los oyentes en el exilio sobre su experiencia y la nostalgia por el hogar y las personas que habían quedado atrás.

El segundo bloque, «A un lado y al otro del Atlántico», trata las relaciones de ida y vuelta de la copla más allá de nuestras fronteras, especialmente en el contexto latinoamericano. Juan Antonio Verdía Díaz plantea un panorama sobre la presencia de la música en los medios de entretenimiento en Cádiz durante la II República. Además de las bandas en directo en las corridas de toros, los bailes públicos y las celebraciones religiosas, el autor destaca el auge del cuplé, las variedades y el cabaret, tanto en salones como en teatros, cuya actividad a partir de 1929 se vio reforzada por el número de bailarinas, cupletistas y compañías que tras pasar por Cádiz continuaban sus giras al norte de África, y cuya popularidad creció durante la década de los treinta. En esta horquilla temporal se enmarca también el texto de María Isabel Díez Torres sobre Pepe Marchena, intérprete y creador que creó una imagen propia moderna y elegante, buscando desmarcarse del resto de cantaores a la vez que reivindicaba la tradición del cante. Fue un destacado intérprete en los nuevos géneros de ópera flamenca y las comedias andaluzas, de carácter castizo y andaluz.

Alejandro Coello ofrece una reflexión en torno a las sinergias existentes entre la dramaturgia, la copla y la danza española durante la Edad de Plata, a través del caso de estudio de *El quite*, ballet de Tomás Borrás compuesto para Antonia Mercé, *la Argentina*, hacia 1928, y publicado en su estudio *Tam tam* (1931). Este estudio esboza algunas convergencias entre los imaginarios compartidos por la copla y la danza española, aunque de una manera pormenorizada, lo cual el autor refuerza al definir *El quite* como un «ballet coplero», ante la fusión de ambas manifestaciones y la relevancia de la canción. Estas sinergias se encuentran en la construcción de la imagen de España sesgada e idealizada a través del filtro de la feminidad seductora, la cultura flamenca y lo andaluz, suavizado por la estilización y modernidad que *la Argentina* y otras bailarinas del siglo XX profirieron a sus creaciones dancísticas.

Los tres textos siguientes se ubican en tres focos de Latinoamérica: Argentina, Chile y México. Rosa Chalko y Antón López escriben sobre la música y el cine del exilio español en Argentina a través de la producción argentina de *La dama duende* en 1945, con guion de Rafael Alberti y María Teresa León sobre la idea de Luis Saslavsky. Todos los miembros del equipo y el reparto, menos el director y la protagonista, fueron artistas españoles a los que la guerra civil sorprendió de gira por América y decidieron permanecer en suelo latinoamericano, mientras que otros se marcharon al exilio al comenzar el conflicto o tras la derrota republicana. Entre ellos destacan los nombres del compositor Julián Bautista, Helena Cortesina, actriz, bailarina y pionera directora de cine, o la cantante Paquita Garzón. Se trata de una obra en la que la música tiene un papel fundamental, el cual los autores analizan por medio de las letras y el lenguaje musical: canciones populares y música de rasgos folclóricos reinterpretadas de una manera estilizada, pasada por el filtro de la modernidad, siguiendo la tendencia de la Generación del 27.

El foco chileno es escogido por Juan Lorenzo Jorquera para analizar el impacto y la recepción de las actuaciones de los grandes representantes de la copla en el país a comienzos

del siglo XX, así como su posible influencia en la música y los artistas locales: Antonia Mercé (1915, 1920 y 1934), Imperio Argentina (1918 y 1935), Encarnación López Júlvez, *la Argentinita* (1921 y 1935), junto con el guitarrista Pepe Badajoz y el pianista Enrique Luzuriaga, Raquel Meller (1938), Conchita Piquer (1945) o Miguel de Molina en 1954. Teresa Fraile estudia la presencia de la copla, la música, cantantes, bailarines, actores y la temática española en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, especialmente ante el auge de las coproducciones en las que brillaban las interpretaciones de Carmen Amaya, Sara Montiel, Lola Flores o Carmen Sevilla. Cabe destacar la contraposición de los estereotipos ligados a la cultura española y mexicana, tanto en el carácter de los personajes como en los elementos musicales, que dio lugar entre otras cuestiones al subgénero de «españolada ranchera», una mezcla entre la comedia ranchera y la españolada folklórica en la que se explotaban al máximo los estereotipos de ambos países como modo de exaltación de la hispanidad.

El tercer y último bloque, «Repensando la copla», ofrece una amalgama de reflexiones en torno al género desde perspectivas variadas, más allá de los estudios musicales. Ibis Albizu realiza un recorrido en torno a la construcción de los imaginarios arraigados en la escena española en general y la danza en particular, desde el punto de vista de la filosofía y la historia del arte. Para ello, analiza el origen y la configuración de la españolada desde el Barroco hasta el siglo XX, en lo cual resultó fundamental el proceso de estilización y depuración de dicha españolada, del folclore y lo popular por parte de las bailarinas e intérpretes españolas de comienzos de siglo. Este debate quedó cerrado a raíz de la reapropiación del folclore y la danza española por parte del Franquismo, al imponer un discurso oficial.

Alberto Caparrós Álvarez propone un punto de partida en el estudio sobre el sentido semántico del género de la copla, a través de bibliografía específica y de fuentes hemerográficas de los años cuarenta y cincuenta, en el marco de los debates terminológicos en torno a la copla que continúan vigentes en la actualidad. Por una parte, en los años cuarenta, la copla —o canción española— se relacionaba en el imaginario de esos años con un elenco de canciones o versos musicalizados de transmisión oral a través de los cuales se difunde el saber popular, y en ella los temas con «repercusión social» (Caparrós 229) adquirieron una especial preponderancia, particularmente los relacionados con fiestas, las celebraciones religiosas, la verbena, el toreo, etc. Por otra parte, la copla aparece ligada con canciones y géneros musicales propios de regiones de toda España, no solo exclusivamente Andalucía. En los años cincuenta, la palabra «copla» se usa para abarcar una amalgama de canciones de tinte sentimental y giros aflamencados que se han asimilado como la representación legítima del folclore español, consideración que se ha mantenido hasta la actualidad.

Inmaculada Matía Polo también acude a las fuentes hemerográficas para estudiar la trayectoria de la sala madrileña El molino rojo, con el objetivo de plantear una «mirada retrospectiva a la efervescencia de la escena lúdica y trivial que se produjo en la cultura del espectáculo en la España franquista, así como analizar la negociación de identidades que tuvo lugar en el contexto de El molino rojo cuya significación, especialmente como precursora del “destape”, se refleja en la creación posterior» (Matía 243). Activo entre los años cincuenta y los ochenta, fue uno de los muchos salones que ofrecían espectáculos de baile, canto, variedades, etc., y en los que se practicaba la prostitución de forma velada, sirviendo como ejemplo de aquellos espacios escénicos que durante el franquismo se mantuvieron alejados de la moralidad oficial, de carácter transgresor lleno de contradicciones, y a su vez un ejemplo de la necesidad de cuestionar los tópicos y discursos habituales sobre la escena del siglo XX.

Con el interés de «plantear el debate sobre la influencia de la industria discográfica en la evolución de la copla y el reconocimiento que la copla mantiene en los agentes que determinan qué es lo que se debe promocionar y dónde está su viabilidad comercial» (Juan de Dios 265),

Marco Antonio Juan de Dios realiza un recorrido desde los años cuarenta a la actualidad sobre la relación entre la copla y las compañías discográficas, las cuales jugaron un papel fundamental tanto en la consolidación del género como de los artistas, desde un punto de vista comercial y social. Así, mientras en los años cuarenta la canción española supuso un buque insignia para algunas compañías, en el cambio de década de los cincuenta a los sesenta la producción de canción popular adquiere un carácter obsoleto. Resulta interesante cómo en los años noventa hubo una revitalización del género con un cariz nostálgico, con numerosas recopilaciones de títulos de la canción española que habían tenido éxito en las décadas anteriores reinterpretadas por artistas actuales. Su reflexión sobre la pervivencia del género de copla en la actualidad, a raíz de su presencia o no en los circuitos comerciales, concluye que la copla «se sigue abordando desde una perspectiva histórica ajena a cualquier proceso de “tecnologización” en la producción» (Juan de Dios 268).

El último epígrafe, firmado por Santiago Lomas, presenta un estudio de las coplas compuestas por el letrista Rafael de León desde una perspectiva *queer* y de la subcultura *camp*, en las cuales el compositor reflejaba sus propias vivencias como homosexual durante el Franquismo y en las que se trataban amores que eran condenados por la moralidad oficial nacionalcatólica, de ahí su importancia en la subcultura homosexual durante dicha época. El autor argumenta cómo la interpretación de sus poemas, al musicalizarse y ser interpretados por una mujer, dieron una resignificación y un sentido más cercanos al discurso oficial, hasta que el paso de los años permitió que su mensaje pudiera volverse más explícito, marcando importantes diferencias entre los años cuarenta y los setenta.

## Referencias

- Caparrós Álvarez, Alberto. “¿Esas coplas de aquella España de Franco?”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 225-241.
- Fernández Hifuerdo, Atenea. “Antifranquismo y copla en Radio Pirenaica durante el período desarrollista”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 79-89.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. “¿Una copla sin complejos? La recepción de la copla en la industria discográfica”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 255-268.
- Matía Polo, Inmaculada. “Las salas de fiesta en la España Franquista: El Molino Rojo”. *Copla, ideología y poder*, edición de Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, Madrid: Dykinson, 2020, pp. 243-254.

## **TIEMPO DE CENIZA (1961), DE CARLOS MURCIANO: ENTRE EL COMPROMISO Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE EN UN POETA DE ARCOS DE LA FRONTERA**

María Eugenia Álava Carrascal  
*Universidad Isabel I*

Fecha de recepción: 30/04/2021  
Fecha de aceptación: 17/06/2021

La memoria es un pozo. No. Sería.  
Es. Era. Está. No estuvo nunca. Estaba.  
(*Este claro silencio*, 1970: 27)

### **Resumen**

No fue hasta 1983 cuando Carlos Murciano (Arcos de la Frontera, 1931) se dedicó exclusivamente a la literatura. Su trayectoria literaria es, sin embargo, muy amplia, aunque en este trabajo solo haremos referencia a la lírica. Acumula más de treinta títulos en verso, siendo el primero *El alma repartida* (1954) y el último *Sonetos para ella* (Ars Poética, 2018). En 1970 obtuvo el Premio Nacional de Poesía por *Este claro silencio*, siendo su máximo galardón. Participó en la fundación, junto a su hermano mayor Antonio, de la revista de poesía *Alcaraván* (1949), fruto de un grupo de amigos gaditanos que conformaron lo que con el tiempo se ha llamado «Escuela de Arcos de la Frontera». Con semejante trayectoria de galardones, de participación en la vida cultural española y de extensa obra poética, sorprende que esté al margen del canon de los poetas del medio siglo tradicionalmente generado a raíz de antologías con afán historicista. Quizás esa exclusión recalcitrante sea una condición compartida por varios poetas andaluces, como a menudo tuvieron que reivindicar desde antologías propias y orientadas hacia Andalucía como tema. Pero, fundamentalmente, su poesía es de corte tremendamente personalista y está atravesada de principio a fin por una tensión irresoluble entre el yo y los otros, entre el tiempo histórico y el tiempo estático de la conciencia y, como tal, es una poesía meditativa que escapa a las catalogaciones estancas y que a menudo sorprende por clara y otras veces por conceptista y esteticista en exceso. Presentaremos una breve trayectoria del recorrido de la obra de Murciano a través de las antologías para detenernos en *Tiempo de ceniza* (1961). El fin último del trabajo es determinar las claves estéticas de la poesía de Murciano y, en particular, del poemario seleccionado como ejemplo de esa tensión entre compromiso e introspección.

**Palabras clave:** Realismo histórico, poesía social, generación del sesenta, poesía novísima.

## CARLOS MURCIANO'S *TIEMPO DE CENIZA* (1961): BETWEEN THE COMMITMENT AND THE RENEWAL OF LANGUAGE IN A POET FROM ARCOS DE LA FRONTERA

### Abstract

It was not until 1983 when Carlos Murciano (Arcos de la Frontera, 1931) devoted himself exclusively to literature. His literary career is, however, very broad, although we will only refer to the lyrical work. The poet accumulates more than thirty titles in verse, the first being *El alma repartida* and the last *Sonetos para ella*, published in *Ars Poética* in 2018. In 1970 he won the National Poetry Prize for *Este claro silencio*, that was his highest award. He participated in the founding of the poetry magazine *Alcaraván* (1949), which was the result of a group of friends who formed the «School of Arcos de la Frontera». With such a track record of awards, participation in Spanish cultural life and extensive poetic work, it is surprising that Murciano is outside the canon of the poets of the mid-century traditionally generated because of anthologies with historicist zeal. Perhaps this recalcitrant exclusion is a condition shared by several Andalusian poets as they often had to claim from their own anthologies and oriented towards Andalusia as a theme. But, fundamentally, the poetry of Murciano is tremendously personalistic and is crossed from beginning to end by an irresolvable tension between the self and the others, between the historical time and the static time of the conscience and, as such, it is a meditative poetry that escapes to the watertight categorizations and that often surprises for being clear and other times for being conceptist and aestheticist in excess. We will present a brief trajectory of Murciano's work through the anthologies at first, and then we will dwell on *Tiempo de ceniza* (1961). The aim of the work is to determine the aesthetic keys of Murciano's poetry and, in particular, of the collection of poems selected as an example of this tension between commitment and introspection.

**Keywords:** Historical realism, Social poetry, Generation of the Sixties, Novisim poetry.

### Sumario

1. Introducción.....	174
2. La poesía de Carlos Murciano en las antologías de los años 60-70 y una reflexión sobre los poetas andaluces en el canon poético del medio siglo .....	176
3. Algunas claves poéticas de un autor entre el realismo comprometido y la renovación del lenguaje a través de los poemas de <i>Tiempo de ceniza</i> (1961) .....	181
4. Conclusión.....	193
Agradecimientos y financiación.....	194
Referencias .....	194

### 1. Introducción

Carlos Murciano González-Arias de Reyna nació en 1931 en Arcos de la Frontera y se trasladó después a Madrid. Dedicó sus esfuerzos laborales a la intendencia mercantil durante treinta años y no fue hasta 1987 cuando se dedicó exclusivamente a la literatura (López Azorín). Cabría mencionar que Murciano es también ensayista, traductor y crítico

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

de música y arte en general. Su trayectoria literaria es sin embargo muy amplia y está traducida a más de diez idiomas, aunque en este trabajo solo haremos referencia a su trayectoria lírica hasta los años ochenta, dejando de lado los poemarios de los noventa y del nuevo siglo.

El poeta acumula más de treinta títulos en verso. El primero fue *El alma repartida*, en 1954,<sup>1</sup> y el último *Sonetos para ella*, publicado en la editorial Ars Poética en 2018 y siendo fiel reflejo del profundo interés del autor por esa forma poética que fue la protagonista en más de una antología poética en torno a su obra, compilada por él mismo, y que fue, en sus propias palabras: «Lo primero que yo escribí en la vida» (Murciano *apud*. López Azorín, 1966, transcripción propia). En 1954 obtuvo el accésit al premio Adonais con *Viento en la carne* (1955); en 1970, el Premio Nacional de Poesía por *Este claro silencio* (1970). El primero fue el comienzo de una promesa y el segundo su galardón más importante hasta ahora.<sup>2</sup> Antes habría conseguido también el premio Ciudad de Barcelona en 1962 por *Un día más o menos* (1963), el Ausias March por *Los años y las sombras* en 1966, el Boscán en ese mismo año por *Libro de epitafios* (1967) y el Ciudad de Palma en 1970 por *Clave* (1972).

Murciano participó en la fundación, junto a su hermano mayor Antonio, de la revista de poesía *Alcaraván* en 1949, que a pesar de sus 32 números publicados permaneció más bien en los márgenes culturales durante un periodo en que las revistas poéticas fueron más que prolijas, reflejo de la multitud de tendencias que en literatura se agolparon después de la Guerra de España.<sup>3</sup> La revista era fruto de un grupo de amigos gaditanos que conformaron lo que con el tiempo se ha dado en llamar «Escuela de Arcos de la Frontera» (Hernández Guerrero) y que estaba capitaneado por Julio Mariscal, quien sí que estuvo incluido en la antología de Antonio Hernández de 1978, *Una promoción desheredada. La poética del 50*, como representante del grupo de poetas del medio siglo.<sup>4</sup> El grupo llegó a crear un premio de poesía en 1953 (Hernández Guerrero) y una colección del mismo género en 1956 que abrió precisamente *Poemas tristes a Madia* de Murciano (Hernández Guerrero).<sup>5</sup> Carlos Murciano participó con trabajos de ensayo en otras revistas de gran repercusión dentro de la península, como las dos dirigidas por José García Nieto, *Poesía Española* (1952-1977) y *Poesía Hispánica* (1971-1977), continuación de la anterior, acompañado también de su buen amigo José Gerardo Manrique de Lara.

Con semejante trayectoria de galardones, de participación en la vida cultural española y de extensa obra poética, sorprende entonces que Murciano esté al margen del canon de los poetas del medio siglo que tradicionalmente se ha generado a raíz de antologías de referencia con afán de historificar como la de Ángel Luis Prieto de Paula,

<sup>1</sup> A pesar de que el libro se publicase en la editorial Lírica Hispana de Connie Lobell de Caracas, fruto de un interés por el mundo hispanoamericano que siempre acompañó al poeta.

<sup>2</sup> *Este claro silencio* obtuvo en 1969 un accésit al premio Leopoldo Panero de poesía con un jurado conformado por Gregorio Marañón, director del Instituto de Cultura Hispánica, Hugo Lindo, Luis Rosales, Guillermo Díaz-Plaja, Torcuato Luca de Tena, José Hierro y José Rumeu de Armas como secretario. Se editó, por tanto, en el número 16 de la colección de poesía Leopoldo Panero de Ediciones Cultura Hispánica. En el año 2000, Carlos Murciano obtuvo el premio Internacional Atlántida por el conjunto de su obra.

<sup>3</sup> Remitimos al lector interesado al ya famosísimo trabajo de Rubio (1976) para más información sobre las revistas poéticas durante el franquismo.

<sup>4</sup> Julio Mariscal, Juan de Dios Ruiz Copete, Antonio Luis Baena y Cristóbal Romero, además de los dos hermanos Murciano, eran los principales integrantes del grupo.

<sup>5</sup> Los dos hermanos Murciano compilaron en 1958 la *Antología de poetas de Arcos de la Frontera*, donde incluían también su propia obra en ese esfuerzo por visibilizar a poetas que se situaron en la periferia de los cánones debido, principalmente, a su origen geográfico.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

*Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* (2002). Pero más sorprende que esté excluido también en trabajos que precisamente centraron parte de sus esfuerzos en reivindicar a los poetas tradicionalmente excluidos del canon como el de Luis Miguel García Jambrina, *La promoción poética de los 50* (2007). Quizás esa exclusión recalcitrante de todas las nóminas sea una condición que, por otro lado, fue compartida por varios poetas andaluces, como a menudo tuvieron que reivindicar desde antologías propias y orientadas hacia Andalucía como tema en sí, sobre todo a partir de la década de los setenta, como veremos más adelante en este trabajo. Pero, probablemente, también una de las razones fundamentales sea la falta de adecuación de la obra de Murciano a la estética predominante del medio siglo poético en España, donde el «realismo histórico» de signo comprometido de los poetas en torno a Barcelona y de los enclaves matritenses, se alzó con las claves del éxito editorial de la mano, sobre todo, de José María Castellet en su antología-manifiesto *Veinte años de poesía española* (1960). Su poesía (1950-1988) fue recuperada por Plaza y Janés en 1989,<sup>6</sup> en un volumen antológico donde el autor incluía un poema inicial en forma de poética que rezaba:

[...] Escribo, sufriendo, de lo que vivo —y palpo—: emocionándome, de lo que viviré —e intuyo—; gozando, de lo que viví —y añoro—.

Poesía, temblor humano del espíritu.

La clave está en saber encontrar a los demás buscándose a sí mismo [...] (*Antología poética* 7)

Porque, en efecto, la poesía de Carlos Murciano es de corte tremendamente personalista y está atravesada de principio a fin por una tensión irresoluble entre el yo y los otros, entre el tiempo histórico y el tiempo estático de la conciencia y, como tal, es una poesía meditativa que escapa a las catalogaciones estancas y que a menudo sorprende por clara y otras veces por conceptista y esteticista en exceso. El andalucismo es, además, un valor añadido que no es posible desligar de sus versos por voluntad explícita del poeta.

En las siguientes páginas presentaremos una breve trayectoria del recorrido de la obra de Murciano a través de las antologías de poesía andaluza de los años sesenta y setenta en un primer momento, para detenernos después en un libro concreto publicado en 1961: *Tiempo de ceniza*. El fin último del trabajo y de ambos apartados es determinar las claves estéticas de la poesía de Murciano y, en particular, del poemario seleccionado, entendido como punto de inflexión fundamental entre, y como ejemplo de, esa tensión entre compromiso e introspección que venimos defendiendo como poética general del autor gaditano. En último término, se trata de recuperar la obra del poeta y de reinscribirle, por medio de este modestísimo esfuerzo, en una tradición poética que, además, desde que se fijase el fin del realismo hacia 1963 en España, ha estado lejos de presentar límites claros ni estéticos, ni geográficos, ni generacionales en su historia de la literatura.

## **2. La poesía de Carlos Murciano en las antologías de los años 60-70 y una reflexión sobre los poetas andaluces en el canon poético del medio siglo**

Carlos Murciano ha estado siempre al margen de las nóminas del canon peninsular del medio siglo por varias razones. La primera parece sin duda estética, como venimos planteando. Su poesía no puede contextualizarse plenamente en lo que José María Castellet denominó «realismo histórico» en *Veinte años de poesía española* (1960) y, por

<sup>6</sup> La primera edición de esa antología poética recuperaba su obra hasta 1972 y se publicó en 1973.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

lo tanto, no fue posible incluirlo tampoco en las nóminas canonizadoras posteriores que en torno a tales claves poéticas se consolidaron, fundamentalmente a raíz de los respectivos trabajos de Antonio Hernández y Juan García Hortelano en 1978.

Sin embargo, Murciano sí que apareció en algunas antologías del medio siglo y que, sobre todo a partir de la década de los setenta, se configuraron, en cada caso con diferentes fines, pero siempre con el andalucismo como bandera distintiva y principio regulador. Fue especialmente a partir de esa década cuando desde Andalucía se produjo un resurgimiento de corte nacionalista llamado a reivindicar la cultura de una comunidad que durante los años centrales del siglo XX había sido relegada a un segundo plano en favor de las órbitas madrileñas y barcelonesas, donde se habían aglutinado además las mayores posibilidades editoriales.<sup>7</sup> Gracias a su aparición en esas antologías, precisamente, nos es posible descifrar algunas de las claves de su poesía, tal como se llevará a cabo en este apartado, a través de su participación en esas compilaciones de tan diferente objetivo estético entre sí en algunos de los casos. Y ello también nos permite constatar desde un primer momento ese posicionamiento al margen de las líneas poéticas principales del medio siglo en España y deducir algunas de sus razones fundamentales, que nos aventuramos ahora a adelantar: (1) la poesía del gaditano se situaba a caballo entre el compromiso de los años cincuenta y el esteticismo de los novísimos. Y, bidireccionalmente, (2) esa transición poética estaba influida por una impronta puramente andalucista que se puede percibir en esa suerte de simbolismo de luz crepuscular que reclamó siempre Concha Lagos desde las líneas de fuego de *Cuadernos de Ágora* y que, como veremos un poco más adelante, algunos críticos incluso reclamaron como punto de partida de la renovación de los novísimos ortodoxos en los setenta. La dificultad que había en España durante las décadas del cincuenta y sesenta para emprender iniciativas culturales fuera de los núcleos Barcelona-Madrid terminó de consolidar esa marginación de algunos poetas periféricos, primero de las líneas poéticas predominantes en la península, a veces por necesidad y a veces por voluntad propia, y después, lógicamente, de esas nóminas con voluntad de historificar que iban rescatando los nombres que hasta hoy más han permanecido en el imaginario colectivo.

La obra del poeta apareció recogida en una antología que precisamente la revista de Concha Lagos, *Cuadernos de Ágora*, realizó en 1961, en el número compuesto 53-56 de marzo-junio. Ello le proponía como candidato a poeta del grupo del medio siglo. La antología de la revista, confeccionada con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Góngora,<sup>8</sup> llevaba un prólogo escrito por Manuel Mantero donde se especificaba una «manera» andaluza (4) en los poetas más jóvenes que poblaban el panorama andaluz del medio siglo. Y, aunque el deseo claro de la nómina era incluir a esos poetas en el panorama general, «[t]odas las poesías son una» (Mantero 4), la distintiva marca de andalucismo de su poesía también se ponía de relieve insistentemente. De hecho, se recuperaba la poética gongorina recurriendo a los maestros del 27 y se les atribuía a estos jóvenes poetas, concediéndoles carácter de renovadores dentro del panorama del medio

<sup>7</sup> El volumen de Bayo (1991) es certero en la presentación de datos editoriales por zonas geográficas durante aquellas décadas.

<sup>8</sup> En la antología, cuyo consejo de redacción corrió a cargo de Gerardo Diego, José García Nieto, José Hierro y Jorge Campos, se daban cita los siguientes poetas: Manuel Alcántara, M.<sup>a</sup> Victoria Atencia, Fausto Botello, Joaquín Caro Romero, Aquilino Duque, Julio Alfredo Egea, Medardo Fraile, M.<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes, Antonio Gala, José Carlos Gallardo, M. García Viñó, Luis de Góngora, Rafael Guillén, Luis Jiménez Martos, José G. Ladrón de Guevara, Concha Lagos, José G. Manrique de Lara, Manuel Mantero, Julio Mariscal, Carlos Murciano, Vicente Núñez, Fernando Quiñones y José M.<sup>a</sup> Requena.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

siglo en España. El reclamo de una herencia de la tradición romántica andaluza, en clave fundamentalmente simbolista, se volvería a producir, como hemos dicho, en la década de los setenta, cuando Manuel Urbano reclamase para la estética novísima propuesta por Castellet en su antología de 1970 una tradición enraizada en el grupo *Cántico*, fundado en 1947. Lo desarrollamos un poco más adelante.

Otra de las compilaciones más relevantes para avanzar en la catalogación de la poesía del poeta gaditano fue la antología *Poetas del sur* de 1963, compilada por Luis Jiménez Martos en la colección Alcaraván, que reclamaba también esa impronta andalucista diferenciada del resto de la poesía española social-realista del momento (Hernández Guerrero 1357) con una marca distintiva en clave romántica y simbólica. En ella incluyó a los dos hermanos Murciano. Además, el propio Carlos Murciano preparó una antología con la misma intención última para el número 140-141 de la revista malagueña *Caracola* en el verano de 1964, donde figuraban Antonio Almeda, Antonio Luis Baena, Joaquín Caro Romero, José María Carrascal, Julio Alfredo Egea, Antonio Gala, Ángel García López, Manuel García Viñó, Rafael Guillén, Antonio Hernández, Luis Jiménez Martos, José G. Ladrón de Guevara, F. Martínez Llacer, Pedro Pozo Alejo, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, J. Ignacio Ruiz, Felipe Sordo Lamadrid, Rafael Soto Vergés y José María Velázquez (García Tejera *et al.* 34).

En todo caso, el hecho de que se le excluyera de esa nómina de Castellet de 1960 que fijó la etapa social-realista consolidó el lugar de Carlos Murciano como poeta de la periferia con respecto a esos núcleos de Barcelona-Madrid. De hecho, en *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*, Murciano aparecía recogido, en base a parámetros fundamentalmente temporales, como parte de esa nómina de poetas del medio siglo de la que además otros muchos nombres de andaluces habían sido también apartados (Guzmán Simón 1402). Esa antología, de carácter revisionista, reafirmaba la idea de que, al menos por edad, Murciano podría haber formado parte de ese grupo poético de los cincuenta en el que la poesía realista de carácter comprometido fue la protagonista de acuerdo con las categorizaciones más tradicionales. La antología editada por María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero en 2003 ponía de manifiesto que muchos poetas andaluces fueron excluidos de ese canon en los florilegios que en los setenta trataron de fijar los parámetros del social-realismo. Proponía también un componente andalucista como clave estética singular de los poetas que en ella se recogían. Y se podía percibir que esa estética se planteaba como parcial responsable de esa exclusión histórica de las nóminas canónicas: «Estamos en condiciones de abordar aspectos y matices que no siempre se han tenido en cuenta e, incluso, ésta es la ocasión para reparar ciertos inmerecidos olvidos» (García Tejera *et al.* 13). Pero hacía especial hincapié en el factor geográfico como motivo, casi logístico, de determinismo y consecuente exclusión del canon durante el franquismo: «A nuestro juicio, constituye un grave error aplicar los mismos criterios para definir al grupo de Barcelona, al de León, al de Galicia, o al de Andalucía. [...]» (García Tejera *et al.* 11). Concha Lagos, activista incansable de la estética de la poesía andaluza como un tono diferenciado de la del resto de la península, así lo habría defendido siempre desde su revista,<sup>9</sup> tal y como hemos visto en el prólogo de Manuel Mantero a la antología que preparó su publicación periódica en 1961. Aunque en su caso primaron siempre los razonamientos estéticos, puesto que la

---

<sup>9</sup> Fundamentales para estudiar la trayectoria cultural de Concha Lagos en el medio siglo son los muchos trabajos de Blas Sánchez Dueñas.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

falta de distancia temporal complicaba el razonamiento geográfico que hoy en día se tienen en cuenta en más o menos medida en los estudios filológicos.

La cuarta antología donde el poeta se dio cita con otros nombres de andaluces fue el ya mencionado trabajo compilado por Manuel Urbano en 1976, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, que, además de otorgarle de nuevo ese carácter intachable de cantador a su patria, añadía una nueva dimensión de esteticismo renovador a su poesía. Porque la crestomatía de poesía de Urbano se erigía también como una suerte de respuesta ante la de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet, que había intentado promover esta vez a una nueva generación de poetas jóvenes con una hoja de ruta aparentemente común en torno a la renovación estética del lenguaje, pero que realmente el crítico dividía en dos líneas fundamentales: una «ilógica razonada» y otra «simbolista» (Lanz, *Nuevos y novísimos poetas...* 40). Frente a eso, la introducción del trabajo de Urbano sostenía que en los poetas andaluces jóvenes se podía observar también una estética renovadora en materia de lenguaje, pero no repleta de los efectismos que primaban en la poesía de los «ilógicos razonados» de la nómina del barcelonés, sino más bien en la línea del simbolismo y sin renunciar a un marcado componente de compromiso con la patria: «Trayectoria, en la que se puede apreciar un desencanto mágico y misterioso, contenido a la vez que desgarrado y elegante, [...] en el que tendrían su entrada lo hondo y la pena; junto a ello, siempre, una armonía, un sentido sobrio del gusto y la belleza con tintineos sensuales, sin ocultar una íntima satisfacción» (17).<sup>10</sup> Y es que subrayaba, además, que la poética de algunos de los antologados por Castellet enraizaba precisamente con el ya mencionado grupo *Cántico* y que, por tanto, no suponía ninguna novedad real, e incluso era heredera precisamente del sentir simbolista de la poesía andaluza tradicional:

Resulta curioso José María Castellet y sus «nueve novísimos», a las alturas de los setenta, con una poética realizada veintitantos años antes por García Baena y Ricardo Molina, a quienes ahora se les está «descubriendo». (22)

Urbano justificaba así que ese sentir novísimo planteado como algo rupturista en los setenta era, sin embargo, inherente a la poesía de los andaluces, heredado de una tradición de larga solera. Más adelante, *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)* sería, en la misma línea, el intento de Francisco Gálvez de 1978 de diseñar una línea poética diferente de aquella promovida por la nómina castelletiana que se impuso en 1970, a través de un grupo de novísimos heterodoxos, también jóvenes andaluces (Hernández Guerrero 1367).

Por último, Carlos Murciano fue incluido en la antología *Cuarenta y cinco poetas andaluces* que realizó Luis Jiménez Martos para *Tránsito. Revista de poesía* en enero-febrero de 1982, la cual se puede entender como otra reivindicación totalizadora de corte andalucista frente a una marginación geográfica histórica,<sup>11</sup> además de una reivindicación en clave estética, como venimos comentando. Incluso podríamos considerar que la poesía de «La otra sentimentalidad» que en 1983 promovieron desde Granada Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador fue el último estertor de un combate

<sup>10</sup> Más representativo en este sentido fue, sin embargo, el trabajo de Urbano (1980), donde incluía una nómina de poetas más jóvenes entre cuya obra la intención de renovación del lenguaje era ya una completa evidencia.

<sup>11</sup> El espléndido trabajo de Fernando Guzmán Simón (2008) es inestimable para acercarse a una panorámica amplísima sobre las revistas y las antologías consagradas a la poesía andaluza en el siglo XX.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

reivindicativo frente a una marginación mantenida de la literatura andaluza respecto de los cánones estatales (Lanz *apud.* Lanz y Vara Ferrero 210). Las antologías que desde los setenta en adelante asistieron, como hemos dicho, a ese resurgir de una poesía marginada forzosamente durante las décadas anteriores coincidían precisamente con el momento del fin de ese aislamiento geográfico en pequeñas zonas con riqueza desigual, que había sido una de las grandes consecuencias de la Guerra de España y hasta la Transición. Sus compiladores optaron por defender la nacionalidad andaluza en la poesía en claves estéticas distintivas, más que en promover un sentimiento de rencor ramplón por una exclusión geográfica; porque además ese factor comenzaba a perder el sentido a consecuencia de la eliminación de límites que desde el Plan de Estabilización se habían ido venciendo poco a poco.<sup>12</sup> Sin embargo, ello no debe oscurecer el hecho de que durante los años centrales del siglo pasado esas limitaciones geográficas eran determinantes para la cultura en varios sentidos y, por tanto, merece la pena tenerlas en cuenta desde la perspectiva actual porque pueden aportar claves interesantes para comprender las diferencias entre los muchos grupos de poetas del medio siglo y los sesenta, y son inestimables para el análisis filológico de ese periodo y la comprensión de cómo se construyeron los cánones que aun hoy guían nuestras investigaciones.<sup>13</sup>

En este trabajo hemos optado ahora por una opción de análisis también fundamentalmente estética y descriptiva, por sus modestísimas pretensiones y la imposibilidad de acometer un estudio sociodemográfico al alimón que arroje más luz al problema de la geografía. Además, Carlos Murciano no vivió siempre en Arcos de la Frontera, por lo que en su caso particular, a pesar de que su poesía esté muy influida por la impronta andalucista, no sería demasiado determinante. Evaluaremos entonces algunas de las claves poéticas del gaditano a través de su poemario *Tiempo de ceniza*, considerándolo libro clave en la evolución de su poesía. Y, para ese planteamiento, la inclusión de Murciano en el trabajo de Manuel Urbano de 1976 es la más relevante, pues nos permite plantear que su obra estaba ligada a esa renovación estética del lenguaje que estaba ocurriendo en España desde mediados de la década de los sesenta y a la que algunos críticos han dado en referirse con el marbete de «generación del sesenta»,<sup>14</sup> a medio camino entre los poetas realistas del grupo del cincuenta y ese cajón de sastre en que se constituyeron los genéricamente denominados novísimos. Efectivamente, esto no es

---

<sup>12</sup> Aunque en la introducción de Manuel Urbano aún se podían leer frases como: «De los poetas andaluces en toda España ya esperan siempre lo peor, no nos hagamos ilusiones» (9).

<sup>13</sup> La Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990) es fundamental para entender la importancia de las redes de contacto y los núcleos de escritores como elementos esenciales para la configuración de un canon o de una historia literaria.

<sup>14</sup> No es fácil, sin embargo, determinar qué nombres pueden incluirse en esa generación acuñada como tal, por ejemplo, por Luis Miguel García Jambrina en su trabajo antológico sobre la poesía del medio siglo de 2007. Tampoco es fácil determinar cuáles son los factores aglutinantes de la poesía de los autores en ella incluidos, porque los diferentes críticos que se han referido a esa «generación del sesenta» no coinciden en las nóminas propuestas. Así, por ejemplo, García Jambrina incluía en su grupo a Miguel Fernández, Ángel García López, Diego Jesús Jiménez, Joaquín Caro Romero, Joaquín Benito de Lucas, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Hernández, Jesús Hilarario Tundidor, Carlos Álvarez Cruz, Félix Grande y Rafael Soto Vergés (*La promoción poética...* 25-26). Pero, mucho antes que él, José Olivio Jiménez había definido también una «generación del sesenta» en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, de 1972, incluyendo a un grupo de poetas diferente, cuyos trabajos contaban con cotas menores de «neobarroquismo» que algunos de los de García Jambrina. Miguel García Posada también señalaría explícitamente una «promoción del 60» en su trabajo antológico de 1979, *40 años de poesía española*, de «voluntad didáctica» (37). En su caso, la organizaba esencialmente en torno a los nombres de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

demasiado sorprendente si reflexionamos sobre el devenir lógico de la obra del autor gaditano, puesto que se desarrolló también ampliamente durante la década del setenta y, lógicamente, las participaciones que se iban incluyendo en cada antología suponían novedades con respecto a las anteriores y, por consiguiente, una evolución necesaria en la trayectoria vital y poética del autor.<sup>15</sup> Sin embargo, sí que es determinante para la identificación de claves estéticas que estaban ya presentes en sus poemarios anteriores y es precisamente esa, junto al paradigma geográfico, la razón que sosteníamos como fundamental al inicio para esa marginación de los cánones de poetas que se fueron adscribiendo a las antologías al realismo social del medio siglo después del fin de esa tendencia. Cerramos así el círculo de planteamientos suscitados hasta aquí y pasamos ahora al análisis de la poesía de Carlos Murciano.

### 3. Algunas claves poéticas de un autor entre el realismo comprometido y la renovación del lenguaje a través de los poemas de *Tiempo de ceniza* (1961)

La Isla de los Ratonos fue el sello editorial de la revista del mismo nombre que en Santander comenzó a editar Manuel Arce junto a Joaquín y Gonzalo Bedia en 1948, recogiendo el testigo de *Proel*. El editor también contaba con la galería de arte y librería *Sur* en la misma ciudad. En *Los papeles de una vida recobrada* (2010), Arce narra a través de documentos personales la difícil situación en que se encontraba su revista durante la década de los sesenta, debido fundamentalmente a su activismo antifranquista. Llama la atención un pasaje que el editor cuenta en torno a los sucesos acaecidos después de que firmara la carta de los intelectuales en contra de las detenciones de los mineros asturianos en octubre de 1963:

La respuesta de los sectores más reaccionarios de la sociedad franquista no se hizo esperar. Pero sobre todo en mi caso: era el único firmante de Santander. [...] La alarma de la insensatez solo sonó cuando [...] en el correo, me llegaron los dos primeros anónimos: «Comunista, socialista, anarquista, rojo indecente, castrista. ¡Intelectual! Estás fichado, ten cuidado con lo que firmas». (596)

El fragmento es también ilustrativo respecto a la situación política que el sello editorial de su revista hubo de atravesar en esa década con respecto de las instituciones del segundo franquismo. Ello nos permite extrapolar qué tipo de obras tenía especial interés en editar. *Tiempo de ceniza* no fue, en ese sentido, ninguna excepción,<sup>16</sup> y sus veintinueve poemas conformaron el número 14 de la colección «Poetas de Hoy». Manuel López Azorín definió el poemario en 1996, en una Tertulia de Autor de *Canal Norte TV*, que estaba prevista en un primer momento para ser presentada por José Hierro, como sigue: «un tiempo de pérdida, de cansancios y de búsquedas; también de búsquedas» (López Azorín, 1966, transcripción propia). Aceptaciones todas que permite comprender a la perfección por qué podemos considerarlo precisamente como un punto de inflexión en la trayectoria de su autor.

El primer rasgo que hay que poner de manifiesto cuando nos acercamos a la obra del gaditano es su andalucismo. *Tiempo de ceniza* fue escrito entre 1956 y 1958, y ya para ese entonces la trayectoria poética de Murciano estaba claramente influida por ese rasgo

<sup>15</sup> Los poemas incluidos en la antología de 2003 son la más representativa en este sentido por supuesto.

<sup>16</sup> La colección «Poetas de Hoy», donde apareció el libro de Murciano, editó setenta y tres obras entre 1949 y 1986.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

desde su primer trabajo de 1954.<sup>17</sup> En *El alma repartida* (1954), en efecto, poemas como «El labrador»<sup>18</sup> o «Los segadores» hacen referencia implícita al paisaje de Arcos de la Frontera, poniendo de manifiesto la belleza de los campos que rodean la localidad dentro del grito de desesperación que ese poemario aún conlleva como parte integrante de la estética más comprometida de los poetas clásicos del medio siglo: «Sobre la paz del campo, / sobre ese vaho azul que a tierra sabe, / el labrador se yergue cada día.» (*Antología poética* 20). Quizás el ejemplo más significativo de esa pasión por la tierra se encuentre en la segunda parte de *Este claro silencio* (1970), titulada «Sierra de Cádiz», cuyo paratexto inicial, además, está en forma de versos de Antonio Machado: «En estos campos de la tierra mía...» (Machado *apud.* Murciano, *Antología poética* 167). Reseñable en ese aspecto también es el poemario *El mar* (1968),<sup>19</sup> que hace referencia al tiempo feliz de la niñez en el mar de Cádiz a través de un cuadro de inspiración marítima del salón de su vivienda, siguiendo además así una de las temáticas más habitualmente compartidas por los poetas del medio siglo: la de la niñez como tiempo perdido durante la Guerra de España (García Hortelano 29);<sup>20</sup> y acompañada de esa impronta nacionalista que venimos comentando:

En ti morían mis caminos,  
se deshacía mi desesperanza;  
por ti, mar de aquel cuadro inolvidable  
en el rincón más mío de la sala,  
por ti, mar de mi sed, y por aquella  
caracola de nácar  
que sobre el mármol rubio  
repetía su son, su sonrisa rizada,  
tuvo, mar de mis sueños,  
mar de verdad mi infancia. (9)

Hay también un poema titulado «Los viejos amigos» en *Los años y las sombras* (1966) que alude a la juventud del poeta en Cádiz con nostalgia y cariño: «[...] Con vosotros / encallecí mis manos intentando / abastecer la tolva a paletadas / de orujo, troceando el duro tronco / a golpes de hacha [...]» (21). No se puede dejar de mencionar tampoco el poema «Gitano cantando»<sup>21</sup> de *Clave* (1972) que, en un estilo mucho más ya cercano al culturalismo y al esteticismo del lenguaje de que nos ocuparemos más adelante en este apartado, mantenía esa preocupación por la patria de procedencia, haciendo del tema una constante en la obra de Murciano:

---

<sup>17</sup> Una gran parte de sus primeros poemas fueron escritos entre 1954 y 1956, mostrando un proceso de escritura muy prolijo durante aquellos dos años, a pesar de que las publicaciones de algunos de los libros que terminaron por configurar aquellos versos fueran posteriores. Ello da cuenta también de una capacidad evolutiva muy grande en un poeta de intensa actividad cuya capacidad de mutación poética es manifiesta, como vemos a través de la evaluación de varios de los libros tal y como finalmente fueron publicados.

<sup>18</sup> Fue incluido en la sección «El campo» de la antología de 1976 de Manuel Urbano, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, así como «Los segadores».

<sup>19</sup> Fue premio Virgen del Carmen en 1968 y publicado entonces, aunque había sido escrito en 1958.

<sup>20</sup> «[...] Evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica, nostalgia del paraíso o recuerdo del horror, son algunas de las variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible. [...]» (García Hortelano 29).

<sup>21</sup> Fue incluido en la sección «Los gitanos» de la antología de 1976 de Manuel Urbano, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

[...] Y una guitarra que no pulsa nadie,  
rompe, raja, rasguea, reverente,  
retumba en el tambor de la tormenta  
y echa a rodar por dentro del corazón [...] (*Antología poética* 190)<sup>22</sup>

Relevante también es constatar que el propio título de uno de sus poemarios más esteticistas en su caso, *Meditación en Socar* (1982), es un tributo a su pueblo natal, porque «Socar son las letras de Arcos al revés» (Murciano *apud.* López Azorín, 1966, transcripción propia). En *Tiempo de ceniza*, en particular en la tercera sección, titulada «País donde seremos», destaca por ejemplo un poema de nombre «El ave», donde la bella descripción del ave que vuela sobre la tierra retrotrae decididamente a la fauna que Murciano describe en su libro de 1982 sobre Arcos de la Frontera: «El silencio no es oro, sino tierra. / A ras de tierra, de silencio, cruza / un ave extraña: si invisible en el vuelo / y vedado su canto, tiene forma / y en su forma pervive; brisa o pluma, / frágil esguince o ráfaga celeste, / la soledad [...]» (*Tiempo de ceniza* 60).

Como ya venimos proponiendo, el compromiso social, de corte realista, es el segundo rasgo fundamental de la primera poesía de Murciano. Y es también el que más cambiará a lo largo de los años para dejar paso a un compromiso de corte más introspectivo, como veremos más adelante. Es, en definitiva, una de sus claves más importantes en materia de transformación poética. El compromiso de carácter más beligerante aún está muy presente en el poemario de 1961, como también lo habría estado en los poemarios anteriores a esta fecha, que podemos entender ya como una suerte de punto de inflexión. De hecho, lo estaba mucho más en los libros anteriores.

El poeta Miguel García Posada definía una de las claves de evolución de la «promoción del 60» con respecto a los poetas tradicionalmente canonizados en las nóminas en el medio siglo<sup>23</sup> en su ya citada antología de 1979, de voluntad didáctica, en los siguientes términos: «Esta promoción puede ser caracterizada por la voluntad en ella existente de escribir una poesía crítica, moral, pero sin las limitaciones de la poesía social, aunque no dejara de pagar su tributo al género aún dominante [...]» (29). Y eso es lo que ocurre precisamente en *Tiempo de ceniza* con respecto a, por ejemplo, lo que podíamos ver en *Viento en la carne* (1955): «La tierra hablaba con rumor de sangre / y una ausencia de ríos sin espejos / iba arrastrando un palpito de polvo / —nada era nada— hacia el misterio» (Murciano, *Antología poética* 34). Efectivamente, en el poemario de 1961 el compromiso viene reflejado ya de una manera mucho más sutil y menos beligerante, bien

---

<sup>22</sup> Cabe mencionar en este punto que Murciano realizó también un volumen de carácter divulgativo sobre Arcos de la Frontera en 1982, editado por Everest y cuya dirección artística corrió a cargo de Emilio Marcos Vallaure, que fue premio Turismo Everest 1973, y donde, entre otros muchos preciosismos sobre la historia de la región, se podían leer cosas como: «Pues bien, en este grato ir y venir a lo largo y ancho de la española geografía, recalamos hoy en un pueblo distinto: un pueblo alto, de siglos, torreado, color de pan: la corteza, dorada; la miga —el corazón— blanca; un pueblo ceñido de río susurrante, de huertas olorosas, regadas al atardecer [...]; pueblo frontero entre la realidad y el sueño [...], pueblo clavado en mitad de una clara provincia —Cádiz, plateada y salina—, en mitad de una clara región —Andalucía—, en mitad del recuerdo; pueblo con nombre inolvidable: Arcos de la Frontera. Piedra y estrella. Alborozo y silencio» (*Arcos de la Frontera* 8-9).

<sup>23</sup> García Posada incluye, por ejemplo, a José Ángel Valente en ambas generaciones, del cincuenta y del sesenta, lo cual complica la definición estética del marbete propuesto para denominar a los poetas cuya obra parece suponer una evolución sobre las de los años anteriores. Y a Jaime Gil de Biedma, por su parte, le relega exclusivamente a la promoción del 60, lo cual podría ser discutible, al menos a efectos de terminología, teniendo en cuenta que las antologías que se han referido al periodo del medio siglo siempre incluyen al poeta dentro de sus nóminas.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

por una opción personal orientada más al compromiso moral<sup>24</sup> que a la denuncia puramente beligerante contra el régimen, bien por una impronta poética de carácter más simbolista y menos narrativo compartida por los poetas andaluces, o simplemente como consecuencia de una evolución poética compartida por casi todos los autores del momento, fruto de la sutil relajación de las medidas de represión de la dictadura a partir de los planes de desarrollo de 1959 y su epónimo Laureano López Rodó.

Así, desde el primer poema de la primera sección, «Desde este lado», titulado «De verdad», el poeta se pregunta por un tiempo generacional perdido en los vaivenes de la posguerra. Pero lo hace de manera parcialmente surrealista, puesto que no emplea los típicos recursos pragmáticos de la lírica de preguntar en apóstrofe a un lector imaginado o incluso a los compañeros de generación, sino que lo hace con los muebles de su casa, de quienes además obtiene respuesta:

De verdad. No encuentro nada.  
Todo lo tengo perdido.  
Abro el armario. Pregunto  
a los muebles: «¿Lo habéis visto?»  
mudos, responden: «¿El qué?»  
Y yo, cansado: «Lo mismo  
me da. Solo quiero algo  
de lo que tuve, algo limpio,  
algo bueno, algo con alas,  
algo blanco...» [...] (*Tiempo de ceniza* 17)

Más adelante, en el poema «Sísifo», el poeta se autoevalúa en una suerte de correlato objetivo con el protagonista del mito camusiano, poniendo de manifiesto la inutilidad de lo belicoso en medio de un clima ya de por sí agobiante: «Bajo la piel me palpo lo que soy, / lo que seré: mi propia calavera, / mi nada, mi mentira verdadera, / mi mañana colgando de mi hoy» (27). De nuevo, la denuncia no es tan beligerante y el poeta se vale de recursos pragmáticos, como es el correlato objetivo, precisamente para distanciarse del autobiografismo y trasladar una denuncia de carácter más sutil (Pérez Parejo 384), pero a la vez asumida desde una responsabilidad individual. Además, esto le imprime en una tradición de creciente modernización y cierta ironía en la que estaban sumidos también algunos de los poetas más jóvenes del medio siglo, especialmente los barceloneses en torno a la revista *Laye*, con respecto a sus mayores de la primera promoción de posguerra (Prieto de Paula 62). En último término, podemos observar también una pérdida de narratividad en el poemario más orientada hacia un simbolismo creciente, heredado, como decimos de esa marcada impronta andalucista, con respecto a los libros anteriores.

Los versos citados del anterior poema, «Sísifo», nos dirigen precisamente hacia la tercera gran preocupación en la poesía del autor gaditano. Jorge Murciano Maínez pone de manifiesto en su tesis doctoral que el historicismo y la concepción cambiante del tiempo en la obra de Murciano es una de las claves fundamentales. Y ello está en estrecha relación con la dimensión anterior, porque ya sabemos que los poetas comprometidos del medio siglo estaban imbuidos de un realismo precisamente «histórico», que fue además

---

<sup>24</sup> De confesionalidad profundamente católica, como veremos también claramente reflejado en algunos poemas de *Tiempo de ceniza*. Carlos Murciano, además, hizo crítica de poesía en el diario *Ya*, hasta bien entrada la década de los ochenta.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

una de las dimensiones principales responsables de que para la década de los setenta su poesía se considerase injustamente «envejecida» (García Posada 29) en muchos estudios de literatura española. José María Castellet había descrito ese marbete de «realismo histórico» en el prólogo a la primera edición de su antología de 1960 precisamente en los siguientes términos:

En todo caso se diría que la poesía que escriben hoy muchos de esos jóvenes poetas es el preludio de lo que podría ser un realismo histórico, que se refiriera no solo a un pasado más o menos próximo y a un presente que se ofrece ambiguo por la misma fuerza de las circunstancias, sino que también se proyectara sobre un futuro que hoy no se vislumbra con claridad aún. (104)

Definición que era, sin embargo, bastante clarificadora respecto a las posibilidades de aquellos poetas que se sumaron a una tendencia que en realidad no se agotaba tan rápido, aunque muchas veces se le haya acusado de tal caducidad, sino que podía configurarse también como una suerte de preludio, como una premonición que efectivamente ocurrió muy pronto, de manos de la «poesía dialéctica» que promovieron los poetas leoneses del *Equipo Claraboya* (1963-1968): Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas. Pero lo que es evidente en la obra de muchos poetas como Claudio Rodríguez o Rafael Soto Vergés es que ese historicismo más marcadamente dependiente de la realidad extratextual que caracterizaba a la mayor parte de la poesía de los años cincuenta fue tornándose más bien intrahistórico, personal, a veces irónico, en una búsqueda de la historia vital como conciencia vivida, como había ocurrido en los planteamientos poéticos y filosóficos del último Antonio Machado, a los que todos esos poetas pagaban indiscutible tributo: «Justamente enorgullecido de su memoria llega el hombre a pensar que es, precisamente, lo pasado aquello que no pasa, porque los hechos cósmicos, cualquiera que sea su naturaleza, quedan solidificados e inmutables en el fluir de nuestra conciencia, al pasar de la percepción al recuerdo» (Machado 38-39).

Murciano Maínez ilustra las tipologías del tiempo en la poesía de Carlos Murciano en base a tres poemarios de su obra ulterior dispersos entre las décadas de los setenta y los ochenta: *Este claro silencio* (1970), *Yerba y olvido* (1977), *Del tiempo y soledad* (1978), *Meditación en Socar* (1982) e *Historias de otra edad* (1983) (Murciano Maínez). La evolución del tiempo histórico hacia el intrahistórico es uno de los elementos fundamentales que se puede deducir de la poesía del gaditano. Así, en *Este claro silencio*, como explica Murciano Maínez, comenzaría ya esa traslación hacia el terreno del interior, del tiempo como conciencia, de lo que finalmente se convertirá en tiempo infinito, aunque aún se encuentra enraizado en el terreno de lo palpable, de lo finito, de lo que ocurre en el aquí y ahora. Dice Murciano Maínez que en algunos poemas del libro el poeta «revive desde la inmediatez realista todo cuanto su mirada alcanza, cuanto su tacto va descubriendo al hilo de los elementos que lo rodean» (Murciano Maínez 58); y en otros ya, sin embargo, «esta misma conciencia cognitiva del sujeto poético pareciera traducirse en olvido; es decir, la experiencia vital será, a la postre, tiempo herido, tiempo en blanco, [...]» (Murciano Maínez 62).

*Un día más o menos* (1963) podría considerarse el máximo exponente del historicismo realista centrado en lo extratextual, porque los poemas no tienen, por ejemplo, más título que el día en que se escribieron, «a modo de diario» (Murciano *apud*. López Azorín, 1996, transcripción propia). También *Estas cartas que escribo* (1966) estaría en una línea similar. *Historias de otra edad* sería el culmen de un tiempo

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

fantástico, «¿infinito?» (Murciano Maínez 268), que además ya se había planteado también en la vida de los silfos de *Cuando da el corazón la media noche* (1958)<sup>25</sup> y, precisamente, en la última estrofa del poema introductorio de *Tiempo de ceniza*: «Eternidad, ¡qué breve / entreacto de la Vida! / Detened este tiempo: / ¡mi tiempo de ceniza!» (14). Así, en el caso de ese poemario que ahora nos ocupa nos encontramos entre dos aguas entre la concepción del tiempo como historia común de un pueblo y como intrahistoria, primero porque la preocupación por la dimensión temporal se refleja muy claramente desde el título y segundo en tanto que el símbolo de la ceniza se convertirá, además, a partir de este libro, en una metáfora de continua aparición en la obra del gaditano. Y se resignificará siempre en torno al problema tiempo; primero como tiempo presente y luego como memoria. Así, en este libro de 1961, el tiempo que discurre, el del presente, es la ceniza misma, un tiempo que al poeta se le escapa entre las manos e incluso llega a «Donde el poeta habla consigo mismo de la vaguedad del tiempo», al recapitular sobre las muchas concesiones que ya ha hecho:

#### HASTA MAÑANA

Por hoy ya se acabó lo que se daba.  
Aunque poco se daba, ciertamente  
un puñado de sueños y una frente  
que ya no está siquiera donde estaba.

Ayer estuvo aquí, rotunda aljaba  
conteniendo una fecha solamente,  
una flecha, mejor, que de repente  
sin que la disparasen se clavaba.

El corazón no dura lo que dura  
el hueso. Dura igual que la alegría  
y ésta, apenas nacida, se nos muere.

Igual que el hueso dura la amargura.  
En fin, mañana ya será otro día.  
Hasta mañana, Dios, si el tiempo quiere. (44)

Aunque, poco a poco, irá convirtiéndose en el espejo donde el hombre puede mirarse a sí mismo también como tiempo transcurrido<sup>26</sup> en el último poema del libro:

#### EL TRIBUTO

Con esta misma tierra que ahora yace  
náufraga de su propio helor, La Mano  
vino a formar —aún ignoraba el tiempo  
el lívido llover de la ceniza—  
cuerpos esbeltos, torres de hermosura [...]   
Pero el hombre no supo, no podía

<sup>25</sup> También el subtítulo de la antología de sonetos *El revés del espejo* (1972), «(sonetos mágicos y corrientes)», recuerda a esa estética de lo fantástico.

<sup>26</sup> Recurriendo de nuevo a esa Fe católica que mencionábamos páginas atrás.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

saber. Y, apenas hecho, rompió el vaso.  
La Mano se contrajo dolorida,  
quemada de su fuego. Mas la tierra  
  
avaramente reclamó lo suyo,  
lo que prestara un claro día, cuando  
decir ceniza era decir belleza [...] (61)

En *Los años y las sombras* (1966),<sup>27</sup> por ejemplo, la ceniza constituirá ya el acicate para reconstruir la memoria y el recuerdo, dos constantes cada vez más presentes en las postrimerías de la obra del autor que comparte con otros poetas de su misma edad, como con el José Hierro de *Libro de las alucinaciones* (1964), sin ir más lejos. El poema «Final» de ese libro de 1966 así nos lo confirma:

#### FINAL

«Es la hora: disuélvete, memoria.»  
Una brizna de luz se precipita  
venas adentro, sangre adentro. Quítate  
de los ojos tanta vieja historia.

Quítate de la frente tanta escoria,  
tanto polvo de ayer, tanta maldita  
sed de un agua pasada y ya marchita  
en la rosa girante de la noria.

Es la hora de todos los olvidos.  
Disuélvete, memoria, sueño, muerte,  
y gane la materia el lado izquierdo.

Los años y las sombras ya vividos  
solo ceniza pueden devolverte.  
mas no sabrás vivir sin su recuerdo. (41)

El ejercicio de memoria es, por su parte, la consecuencia necesaria de esa traslación de la percepción del tiempo desde lo exterior hacia lo interior, una región del pensamiento donde ambas vertientes se entrelazan en la consciencia del sujeto. Así se percibe en el poema «El intruso» de *Meditación en Socar* (1982), donde la amenaza de la desmemoria añade ya un componente de pesimismo a los versos:

[...] En tanto pasa, soy.  
En tanto me desnuda  
del que fui, va vistiéndome  
de tiempo y soledad.  
Tropiezo en mí —¿con quién  
tropiezo?—, piso estancias  
vacías, corredores  
—¿quién vive aquí?—, descanso

---

<sup>27</sup> Se terminó de escribir en 1963.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

en sillones carentes  
de respaldo, me miro  
en los espejos —¿quién  
eres tú?—; calle, casa,  
no existen —nunca estuve  
en este pueblo—, no  
existo yo tampoco [...] (*Antología poética* 254)

En *Más allá de la soledad* (1984), Concha Lagos haría un ejercicio muy similar, donde se podía percibir también la amenaza del olvido. Y Carlos Murciano le escribía una postal el 30 de abril de 1984 indicándole a su amiga sus impresiones sobre el libro. Abría esa misiva con una frase muy en la línea del pesimismo que ya podíamos ver en los versos anteriores: «del más hondo silencio se ha poblado todo» (Carlos Murciano *apud.* Lagos). Y, más adelante, le escribía: «más allá de la soledad, o más acá de la pena, lo cierto es que tus poemas confortan y acompañan» (Carlos Murciano *apud.* Lagos). Y es que ese sentimiento de soledad sería el culmen de la evolución de la concepción del tiempo en Murciano. Muy en consonancia con el devenir lógico de su propia vida, por otro lado, la revisión de la experiencia vivida, como conciencia, ya desde la entrada en la madurez, desembocaría lógicamente en un cierto sentimiento de nostalgia por el tiempo pasado hacia la década los ochenta, tal y como se percibía también en los versos citados de *Meditación en Socar* (1982).

Hemos planteado entonces que ya en el libro de 1961 el hombre se empieza a entender a sí mismo como experiencia vivida, en tanto que transcurrida,<sup>28</sup> y como protagonista innegable de una historia que le es fundamentalmente propia. En ese punto se orquesta el cambio de perspectiva con respecto de la poesía social, meramente realista, y de vocación historicista. Y, en ese sentido, Carlos Murciano estaría en ese punto ya muy cercano a los planteamientos de algunos poetas como José Ángel Valente o el ya mencionado Claudio Rodríguez en sus respectivas poéticas, incluidas en la antología *Poesía última* (1963) de Francisco Ribes, que significó una transición coherente entre la poética del realismo comprometido y la de los nuevos novísimos, demostrando que la poesía de algunos autores estaba anclada en la reflexión interior de la experiencia, en el creciente individualismo entendido a varios niveles. Antonio Gamoneda es un ejemplo perfecto de esa evolución, tal y como lo señala Luis Miguel García Jambrina en su trabajo de 2009 *La otra generación poética de los 50*. Ello, por su parte, podía entenderse además como el último resquicio de la diatriba poética comunicación-conocimiento que habría comenzado en las líneas de fuego de la revista *Laye* en 1953, cuando apareció el artículo de Carlos Barral en el número 23 de la revista, titulado «Poesía no es comunicación», como respuesta al libro de Carlos Bousoño de 1952, *Teoría de la expresión poética* (Lanz, *Las palabras gastadas...* 18).

En suma, podríamos decir que la poesía de Murciano es esencialmente meditativa, tal y como José Olivio Jiménez definió la obra de los poetas que él consideraba pertenecientes a esa «generación del 60» que él mismo definió en 1972 (Lanz, *Las*

---

<sup>28</sup> Todos los poetas de los años centrales del siglo y de esa generación transitoria de los sesenta estuvieron también fuertemente influidos por la fenomenología que llegaba desde Alemania de la mano de Edmund Husserl, así como por *Ser y tiempo* (1927; quinta edición de 1941) de Heidegger, que fue traducido al español por primera vez precisamente en 1951 en México.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

*palabras gastadas...* 49).<sup>29</sup> Quizás los máximos exponentes de esta dimensión podrían considerarse después *Los años y las sombras* (1966) y el *Libro de epitafios* (1967), entre los cuales existen claras conexiones de mapas semánticos, fundamentalmente, a través de los motivos de la sombra, la muerte, real y simbólica, y el epitafio. En *Tiempo de ceniza*, por su parte, ese componente meditativo se refleja fundamentalmente, además de en la concepción temporal de una intrahistoria como conciencia que señalábamos atrás, también en dos poemas de la primera sección del libro, «Nacer a muerte» y «Volver» respectivamente. El segundo, en particular, incorpora una reflexión donde la voz poética plantea al individuo encontrándose con uno mismo y ocurriendo una suerte de extrañamiento, de alucinación. Este tipo de reflexiones fueron habituales también en la poesía de algunos poetas tradicionalmente incluidos en el canon del realismo comprometido del medio siglo, precisamente como reflejo de ese creciente interés por lo individual frente a lo colectivo que, en aquellos autores que lo llevan al extremo, ocurre eventualmente la meditación. Traemos a colación algunos versos de «Volver» para ilustrarlo:

Volver es tropezarse con lo ido,  
con lo que se nos fue de las manos [...]  
Volver es algo así como encontrarse  
con uno mismo y no reconocerse.  
O sí: reconocerse mas no hablarse.  
O sí: y hablarse, pero no entenderse. (37)

Y merecería la pena compararlos con unos versos de «Tiempo mío sin mí», del segundo apartado de *Quinta del 42* (1952) de José Hierro, para ilustrar lo expuesto arriba. Con el ejemplo del poeta madrileño, lo temprano de esa modernidad sorprende. Además, en su caso, la voz poética recurre incluso al juego pragmático en el discurso lírico: «Yo creo en ti. Ciegamente / creo en ti. Te albergo. Guardo / tu recuerdo. Creo en ti / porque creo en mí [...]» (Hierro, *Quinta del 42* 72).

Ya acercándonos al final, el esteticismo es la última de las claves en que pensamos cuando abordamos *Tiempo de ceniza* y, por ende, también en el resto de la obra de Murciano, sobre todo a partir de este punto, pero que se entrecruza por todo su corpus, creando una suerte de poética que le sitúa ya sin remisión entre dos aguas: entre ese compromiso moral que se puede percibir dentro de todas las dimensiones subrayadas antes y esa aparente falta de dimensión *engagé* que pareció predominar en gran parte de la poesía española a partir de la segunda mitad del siglo XX. Algo que, en términos de los «otros novísimos» más comprometidos, los poetas leoneses de la ya mencionada revista *Claraboya* (1963-1968), podríamos denominar como «neodecadentismo» (Lanz, *Las palabras gastadas...* 198) para ejemplificar esa poética supuestamente compartida por la punta del iceberg que ejemplificaron después los *Nueve novísimos* de Castellet (1970).

Sin embargo, no se puede decir que los poemarios a partir de *Tiempo de ceniza*, sobre todo, traten los vanguardismos, ni los *collages* o juegos florales irónicos banales, ni el venecianismo al estilo de Guillermo Carnero o Pere Gimferrer, por ejemplo, en ningún sentido. Sí que hay rasgos de culturalismo en algunos de sus poemarios de los

---

<sup>29</sup> *Invasión de la realidad* (1962) de Carlos Bousoño es el título que Olivio Jiménez consideraba como inaugurador de esta tendencia en su trabajo de la Colección Ínsula de 1972.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

ochenta, como *Historias de otra edad* (1984)<sup>30</sup> o *Quizá mis lentos ojos* (1986) —escrito el primero en los setenta—; pero ni siquiera es «neoesteticista» o «decadente», sino que simplemente está en la línea de una incipiente «suntuosidad expresiva» (Lanz, *Nuevos y novísimos poetas...* 20). Y también había algo de surrealismo ya desde sus poemarios de finales de los sesenta, donde algunos objetos tan simples como un reloj trascienden a su mera presencia física o las hormigas anuncian la metonímica llegada de la muerte,<sup>31</sup> por ejemplo. Quizás los máximos exponentes de esta tendencia esteticista sean, cada uno en sentido parcialmente diferente y de menos a más, el conceptismo de los objetos de *Este claro silencio* (1970), la metáfora de la música como pulsión interna del poeta, incluso como silencio en algunos puntos de *Clave* (1972),<sup>32</sup> y las alegorías de la muerte transmitidas a través de constantes rupturas versales y la novedad formal de *Yerba y olvido* (1977). Pero la reflexión sobre el propio lenguaje, de corte a veces preciosista, a veces conceptual, de metarreflexión en torno al propio verso y esencialmente simbólica que se consigue principalmente desde *Tiempo de ceniza* está llamada a asistir a esa dimensión meditativa de su poesía que venimos reclamando.

Volviendo entonces a centrarnos en el análisis de ese poemario, se podría decir que el compromiso ha ido cambiando de lugar, simplemente. Desde luego, en ningún sentido puede decirse que el compromiso desaparezca, como Manuel Urbano se encargaba de subrayar en el prólogo de *Andalucía en el testimonio de sus poetas* (1976), pero se orienta paulatinamente hacia uno mismo, en relación con esa ya mencionada intrahistoria y esa dimensión meditativa de la conciencia individual que se inscribe en la anterior diatriba comunicación-conocimiento, situándose en favor del segundo elemento del binomio. Y aunque el poeta nunca deja el contenido en un segundo plano, podemos percibir un claro interés por el cómo frente al qué en algunos puntos, precisamente como consecuencia directa de ese cambio de rumbo en las preocupaciones desde lo colectivo hacia lo individual.<sup>33</sup> El tipo de compromiso será entonces el eje fundamental desde donde se orquesta el cambio, y la denuncia va trasladándose así también desde lo más crítico y beligerante hacia lo más puramente moral. Y todo ello motivado además por esa impronta andalucista que viene asistiendo a la retirada del realismo y la narratividad en favor del simbolismo de los versos. Porque es esa tendencia «simbolista» que destacaba Castellet

---

<sup>30</sup> De él diría Leopoldo de Luis en el número 720 de la revista *Crítica* en 1982 lo siguiente: «Consta de un bellissimo encadenamiento de mitológicas alusiones, posee una fuerte atracción simbólica y se convierte en uno de los mejores poemas no solo del volumen, sino de la obra de Murciano y aun de la poesía de nuestro tiempo» (Leopoldo de Luis *apud.* Murciano Maínez 256). Y una mayor *ratio* de culturalismo se puede encontrar sin duda en libros de finales de los noventa y del nuevo siglo, tales como *Diminuto jardín como una araña* (1998) y *Cuaderno de Es Verger* (2000), mezclado además con un punto de exotismo.

<sup>31</sup> «Las hormigas», de *Los años y las sombras* (1965), fue precisamente el poema que Murciano seleccionó para la antología de poesía andaluza de 1961 de *Cuadernos de Ágora*, diferenciándose así voluntaria y explícitamente de la poética social-realista más llanamente narrativa del medio siglo. Y no se puede dejar de pensar tampoco en un simbolismo de corte neopopularista del Machado de *Campos de Castilla*, que se recuerda específicamente a través de las hormigas por su similitud con las aparecidas en «A un olmo seco».

<sup>32</sup> Editado también en *La Isla de los Ratones*, en el número 63 de «Poetas de hoy».

<sup>33</sup> De hecho, Manuel Urbano no incluía en su introducción de 1976 a Carlos Murciano dentro de la nómina de la llamada «Generación del cincuenta y tantos», bautizada así por Aquilino Duque para definir a los poetas andaluces más inclinados por la poesía social-realista durante los años cincuenta y primeros sesenta. Incluía, por su parte, a María de los Reyes Fuentes, Manuel García Viñó, Pío Gómez Nisa, Manuel Mantero, José María Requena, Julia Uceda y el propio Aquilino Duque, y les orientaba en torno a una poética más o menos común motivada por «una línea [poética] testimonial y directa» (23). Ciertamente es que aquellos se orientaron fundamentalmente en torno a un núcleo sevillano y, en eso, Murciano quedaba fuera.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

como parte de su nómina de novísimos en 1970 (Lanz, *Nuevos y novísimos poetas...* 40) precisamente la que más destaca en el poemario.

Partiendo de la concreción de los títulos de los poemas del libro, por ejemplo, estos son elementos que se convierten en símbolos-metáfora que concretizan el poema en torno a una idea inicial y después se mantienen a lo largo de otros versos convertidos en conceptos. En la primera sección del libro ello ocurre con «La araña», «El muro», «El tren»,<sup>34</sup> «El reloj» e incluso «El estudiante». Y llegará al cénit con «Todo», hacia el final de esa primera sección:

#### TODO

Todo lo que es ceniza a olvido suena  
y todo lo que es tiempo suena a huida.  
Ceniza. Tiempo. Arena por la vena.  
Muerte por la ancha vena de la vida. (39)

Esa tendencia se heredaría después en *Del tiempo y soledad* (1978),<sup>35</sup> con una clarísima voluntad meditativa en ese laconismo ya en ese segundo caso, cuyo origen podríamos identificar en el poema «Donde el poeta empieza a ver claro» de *Tiempo de ceniza*:

Claridad. Lo que fuera  
ayer, desnudo yace.  
El cuerpo se deshace.  
Claridad. Persevera  
el alma (desespera  
el alma), se eterniza  
lo que no fue. La tiza  
de la memoria escribe:  
Final. El tiempo vive  
—¡claridad!— su ceniza. (26)

En otras ocasiones, los símbolos se acumulan para generar una tendencia preciosista en los versos que destilan ese clasicismo tradicionalmente andaluz que dulcifica las impresiones del poeta. El lenguaje se refina y se sumerge en el mundo de las correspondencias, generalmente relacionadas con el mundo de la naturaleza, para trasladar ideas y sentimientos, casi siempre centrados en emociones profundas sobre la experiencia en la tierra. Cierta herencia juanramoniana es evidente también y se constata, por ejemplo, en el paratexto en forma de versos de *Olvidanzas*, que acompaña a la primera página de la primera edición de *Este claro silencio*:<sup>36</sup> «Creímos que todo estaba / roto, perdido, manchado... / —Pero, dentro, sonreía / lo verdadero, esperando» (Juan Ramón Jiménez *apud*. Murciano, *Este claro silencio* 10). El poeta se las ingenia para resignificar el simbolismo de Juan Ramón hacia un nuevo concepto, más contemporáneo, inspirado en el elemento del conocimiento que Carlos Barral reclamó en el número 23 de *Laye*. Ejemplos clarísimos del simbolismo más preciosista se encuentran en la tercera sección

---

<sup>34</sup> Un soneto en *Sonetos de la otra casa* (1996) llevará este símbolo, con el mismo título, al extremo de su conceptismo.

<sup>35</sup> Se comenzó a escribir en 1973.

<sup>36</sup> El maestro participó además en la revista *Alcaraván* asiduamente.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

de ese poemario de 1961, «País donde seremos», donde los títulos de los poemas mantienen el rasgo de la concreción conceptista, pero los símbolos se desarrollan a través de los versos, conformando un caleidoscopio emocional, a menudo de carácter premonitorio frente a un destino que se prevé perverso. Un buen ejemplo de esto último viene dado por los primeros y últimos versos del primer poema de la sección, titulado «Geografía»:

Muerte limita al Norte con el Río  
que llaman —los que viven— de la vida,  
al Este con los Montes de la Nada,  
al Oeste con la Isla del Olvido  
y al Sur con el Océano de Dios [...].  
Muerte es la negación de la pregunta,  
Muerte es el gran país donde seremos  
sencillamente cuando no seamos. (51)

Por otro lado, otro elemento claro de ese creciente interés por el refinamiento del lenguaje, tal y como lo definía Urbano en la introducción a su antología de poetas andaluces de 1976, es una línea poética «interior o contenida» (18) que aparece reflejada a través de oraciones sintácticas lacónicas que asisten a la generación de una métrica centrada más en la palabra que en el propio verso, y que por ende influyen en una suerte de detenimiento del ritmo del poema en la lectura. Ejemplo claro de lo anterior es el poema «El tren», donde el discurso lírico se entreteje incluso con un carácter conversacional en algunos puntos para traducir los tintes lacónicos del diálogo en un sentimiento de creciente angustia:

[...] Luego el humo, cansado, denso, arriba.

Subimos sin saber nuestro destino.  
Va completo, más siempre hay quien nos cede  
su sitio: «Aquí termina mi camino»,  
dice y nos alegramos que se quede.

«Billete, por favor»... Y lo enseñamos  
como con miedo: simplemente la vida.  
Lo taladran con fuerza. Preguntamos  
si es de ida y vuelta. «No. Solo de ida» [...]. (*Tiempo de ceniza* 30)

Así que, finalmente, siguiendo la concepción de Juan José Lanz, que definía en 2011, en su ya muy citado trabajo de referencia para el periodo de lo que él denomina la «generación del 68», la poética de los heterogéneos novísimos en los siguientes términos: «La concepción del lenguaje como único elemento capaz de llevar a cabo una ordenación de la realidad en el texto poético, capaz de construir una realidad autónoma en el poema» (15); es precisamente así como podemos entender la preocupación por el lenguaje en *Tiempo de ceniza*, porque el libro se construye ya en mucha medida en torno al propio lenguaje, creando una realidad autónoma que cada vez dependerá menos de aquello que es extraliterario para trasladar el universo poético del autor en lo sucesivo.

#### 4. Conclusión

*Tiempo de ceniza* puede entenderse como el punto de inflexión en el corpus poético de Carlos Murciano. Supone un punto intermedio entre una poética más bien realista y comprometida, una poesía mayoritariamente narrativa también, y una segunda etapa más esteticista donde la preocupación por la concreción del lenguaje, en cierto detrimento del mensaje, prima. Pero más allá de categorizaciones en dos etapas diferenciadas, que no serían demasiado fecundas para los fines de este breve trabajo, en el libro pueden verse las claves fundamentales de toda la poesía de Murciano, que atraviesan toda su obra y se dan cita en ese libro publicado en 1961. Y después de revisar algunas de ellas, parece que podríamos inscribirle como un poeta de esa desdibujada «generación del sesenta» que, sin un elemento aglutinador clave de las poéticas predominantes en los en ella incluidos, y sin siquiera un consenso en sus edades u orígenes geográficos por los diferentes críticos que han acuñado el término, trató de identificarse con la evidente evolución entre los dos estilos líricos predominantes en la península que, aunque en líneas sinuosas, sin duda mostraron algunos poemarios en el devenir de las décadas del cincuenta y del setenta.

Un simbolismo de luz crepuscular, herencia de ese andalucismo que se puede considerar como un valor añadido a la obra de muchos poetas originarios del sur de España en el medio siglo, le facilitó esa transición hacia parámetros de mayor introspección, puramente meditativos, que fueron diluyendo el compromiso más crítico y beligerante hacia un moralismo centrado más bien en la propia experiencia vivida por el sujeto como protagonista de su propio destino en el mundo. Así, el poeta se inscribe también en las líneas evolutivas compartidas por casi todos los poetas del momento a lo largo y ancho de la península, pero motivado en particular por una impronta especialmente marcada por sus orígenes andaluces. Una evolución similar se puede ver en la obra de otros poetas andaluces como Rafael Morales, Luis Jiménez Martos o la propia Concha Lagos.

El libro de 1961 sirve así, por un lado, como orientación entre una suerte de gran antes y después en materia de temas y formas. Pero, por otro lado, representa las claves y constantes de un corpus poético en el que es fundamental entender un carácter extremadamente continuista. El libro es, en resumen: (1) andalucista y simbolista; (2) que alberga un compromiso que desemboca en un deber moral, ante todo, de uno y para uno mismo; (3) con una concepción del tiempo histórico que se torna en tiempo intrahistórico a medida que avanza el poemario; (4) de corte puramente meditativo; (5) y con un interés por la concreción del lenguaje poético en aras de alcanzar cierto esteticismo renovador. Y así es también, en general, toda la poesía de Carlos Murciano, el poeta en la periferia que no encajó en las nóminas principales establecidas en torno a los núcleos de las «dos capitales» españolas de los años centrales del siglo XX.

En la «Palabra previa», del ya muy citado volumen antológico de Plaza y Janés, Carlos Murciano escribió: «“Nadie es el mismo nunca” reza un verso de esta antología. Y el tornado fluir del tiempo “te cambia el corazón, / te salpica los ojos de ceniza”, aunque te los llene de claridades. Empero somos uno» (5). Podemos decir entonces, para concluir, que su poética fue así el reflejo de la sociedad española de la posguerra hacia un individualismo creciente y palpable a muchos niveles, pero siempre cada vez más libre y menos influido por el determinismo autárquico de la primera posguerra, que ya Carlos Bousoño trataba de subrayar en su introducción a la poesía reunida de Francisco Brines en 1971, cuando diferenciaba a los poetas «sociales» de los «críticos» (Bousoño, *Poesía*

*postcontemporánea*... 48), y que, hoy en día, sin ir más lejos se hace más palpable que nunca.

## Agradecimientos y financiación

Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto con ref. PID2019-107687GB-I00 del MINECO.

## Referencias

- Arce, Manuel. *Los papeles de una vida recobrada*. Cantabria: Valnera, 2010.
- Bousoño, Carlos. *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar, 1984.
- Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*. Madrid: Taurus, 1978.
- García Jambrina, Luis. *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- García Jambrina, Luis. *La otra generación poética de los 50*. Madrid: UNED, Varia, 2009.
- García Tejera, María del Carmen y José Antonio Hernández Guerrero (Eds.). *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Col. Vandalia Maior n.º 5, 2003.
- García Posada, Miguel. *40 años de poesía española. Antología (1939-1979)*. Madrid: Cincel, 1979.
- Guzmán Simón, Fernando. *La poesía andaluza de la Transición (1966-1982): revistas y antologías*. Vol. 3. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2008.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “Datos para la Historia de las Letras Gaditanas (1930-1960)”, *Gades*, n.º 4, 1979. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/datos-para-la-historia-de-las-letras-gaditanas-1930-1960/html/>
- Hierro, José. *Quinta del 42*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1991.
- Lagos, Concha. “Postal de Carlos Murciano. 30-04-84” en *Archivo de Concha Lagos*, sig. Arch.CLagos/3/32BIS. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Lanz, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Lanz, Juan José. *Las palabras gastadas: poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- Lanz, Juan José y Natalia Vara Ferrero (Eds.). *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- López Azorín, Manuel. “Carlos Murciano en Tertulias de Autor” en *Canal Norte TV* (11 de octubre de 1966). Vídeo accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=R6AatojWut4>
- Machado, Antonio. *La guerra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1937.
- Murciano, Carlos. *Tiempo de ceniza*. Santander: La Isla de los Ratones, 1961.
- Murciano, Carlos. *Los años y las sombras*. Gandía: Ayto. de Gandía, 1966.
- Murciano, Carlos. *El mar*. Gran Canaria: Las Palmas, 1968.
- Murciano, Carlos. *Este claro silencio*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1970.

María Eugenia Álava Carrascal, «*Tiempo de ceniza* (1961) de Carlos Murciano: entre el compromiso y la renovación del lenguaje en un poeta de Arcos de la Frontera», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.12>

Murciano, Carlos. *Arcos de la Frontera*. Madrid: Everest, 1982.

Murciano, Carlos. *Antología poética (1950-1988)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.

Murciano Maínez, Jorge F. *Tipologías del amor, del tiempo y de la muerte en la poesía de Carlos Murciano (1970 -1983)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

Prieto de Paula, Ángel Luis. *Poetas españoles de los cincuenta*. Salamanca: Ambos Mundos, 2002.

Urbano, Manuel. *Andalucía en el testimonio de sus poetas*. Madrid: Akal, 1976.

***PASSIO*.**  
**COMPOSICIÓN MUSICAL PARA MARIMBA, DANZA,  
CAPTACIÓN DE MOVIMIENTO Y ELECTRÓNICA EN VIVO  
PRODUCIDA EN IRCAM-CENTRE POMPIDOU, PARÍS**

Alberto Carretero Aguado  
*Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» (Sevilla)*

Fecha de recepción: 18/07/2021  
Fecha de aceptación: 08/10/2021

**Resumen**

Este proyecto interdisciplinar se llevó a cabo en el IRCAM-Centre Pompidou de París como una colaboración entre dos creadores: la coreógrafa Christine Gérard y el compositor Alberto Carretero; así como dos intérpretes: la bailarina Aurélie Berland y la percussionista Linda Edsjö. Se trata de un proceso basado en la escritura coreográfica y musical conjunta, tomando como inspiración la notación Laban para danza. A partir del concepto de «pasión», se buscaron materiales sonoros y gestuales que fueran apropiados para representar y dramatizar de forma abstracta este concepto a través de un itinerario temporal y espacial basado en la geometría de un cubo. Se creó un espacio lumínico en el escenario y un espacio sonoro en la sala mediante un sistema envolvente de altavoces, de acuerdo a la arquitectura de la pieza. Además, existe un trabajo interactivo mediante tecnologías de captación y reconocimiento del movimiento a través de una cámara con sensores infrarrojos, capaz de capturar una imagen 3D y realizar un seguimiento en la oscuridad.

El procesamiento electrónico utiliza técnicas de síntesis y transformación del sonido en tiempo real, tales como modelos físicos, *Super phase vocoder (SuperVP)*, modelos de espacialización y reverberación basados en convolución, armonizadores, *sampling*, filtros y resonadores, granuladores, líneas de retardo de tiempo variable o *flanger*.

**Palabras clave:** Composición musical, partitura, música electrónica, interdisciplinariedad, percusión, danza.

***PASSIO***  
**MUSICAL COMPOSITION FOR MARIMBA, DANCE,  
MOTION CAPTURE AND LIVE ELECTRONICS  
PRODUCED AT IRCAM-CENTRE POMPIDOU, PARIS**

**Abstract**

This interdisciplinary project was carried out at the IRCAM-Centre Pompidou in Paris as a collaboration between two creators: the choreographer Christine Gérard and the composer Alberto Carretero; as well as two performers: the dancer Aurélie Berland and the percussionist

Linda Edsjö. It is a process based on joint choreographic and musical writing, inspired by the Laban notation for dance. From the concept of «passion», sound and gestural materials were sought that were appropriate to abstractly represent and dramatise this concept through a temporal and spatial itinerary based on the geometry of a cube. A light space was created on the stage and a sound space in the hall through a surround system of loudspeakers, in accordance with the architecture of the piece. Therefore, there is an interactive work using motion capture and recognition technologies through a camera with infrared sensors, capable of capturing a 3D image and tracking movement in the dark.

The electronic processing uses real-time sound synthesis and transformation techniques, such as physical models, Super phase vocoder (SuperVP), convolution-based spatialisation and reverberation models, harmonisers, sampling, filters and resonators, granulators, variable time delay lines or flanger.

**Keywords:** Musical composition, Score, Electronic music, Interdisciplinarity, Percussion, Dance.

## Sumario

1. Creación artística o denominación del proyecto artístico.....	197
2. Ficha artística.....	197
3. Notas al programa.....	199
4. Marco escénico y espacio-s performativo-s.....	200
5. Otros datos complementarios.....	200
6. Derechos.....	201
7. Imagen del <i>patch</i> MAX/MSP para el control de la electrónica en vivo.....	201
8. Fotografías del proceso de creación.....	202
9. Partitura.....	202
Agradecimientos.....	213
Referencias.....	213

## 1. Creación artística o denominación del proyecto artístico

**Título:** *Passio* (2013).

**Tipo de creación:** Composición musical para marimba, danza, captación de movimiento y electrónica en vivo.

**Autoría principal:** Alberto CARRETERO (Sevilla, 1985-).

**Fecha y lugar de estreno:** 30/06/2013. Centre Georges Pompidou, Grande Salle. París (Francia).

## 2. Ficha artística

Producción IRCAM-Centre Pompidou (París, Francia) – Charleroi Danses (Bruselas, Bélgica)  
Festival Manifeste 2013 – In vivo danse.

Percusión (marimba): Linda Edsjö (<http://lindaedsjo.com>).

Coreografía: Christine Gérard  
(<http://www.christinegerardchoregraphe.com/p/biographie.html>).

Bailarina: Aurélie Berland (<http://www.cie-gramma.aurelieberland.com/aurelie-berland/>).

Realización: Benoit Meudic (<https://www.discogs.com/es/artist/3458841-Benoit-Meudic>)  
(<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/personne/UQgl3jn>).

Iluminación: Léandre García Lamolla.

Equipo técnico: IRCAM-Centre Pompidou.

Compositor: Alberto Carretero (<http://albertocarretero.com>).



Alberto Carretero (Sevilla, 1985) estudió Composición, con Premio Extraordinario Fin de Carrera, en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, bajo la tutela de Luis Ignacio Marín, Antonio José Flores y Juan Antonio Pedrosa. Es Ingeniero Superior Informático con Premio Extraordinario, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Graduado en Periodismo con Premio Extraordinario, Postgraduado en Composición Musical, Máster Oficial en Creación e Interpretación Musical y Doctor en Artes con Sobresaliente *Cum Laude* por unanimidad y Premio Extraordinario de Doctorado. Ha formado parte del Grupo de Investigación en Topología Computacional en la Universidad de Sevilla y ha dirigido numerosos trabajos de investigación en diversos centros de educación superior.

Entre los premios obtenidos, destacan el Premio Caja Madrid «Andaluces del Futuro», el Premio de Composición de Música Contemporánea «Injuve», el Premio «Real Maestranza» entregado por S. M. El Rey de España, el Segundo Premio de Composición orquestal «Antón García Abril» (Madrid), el Premio «Jóvenes Compositores» de PluralEnsemble, el Premio «Ciudad de Sevilla» del consistorio hispalense, el Premio de Encargo Sinfónico SGAE-AEOS, el Premio «Ensemble Flashback Perpignan», el Accésit del Premio del Consejo Social de la Universidad Rey Juan Carlos, el Premio «Sevilla Joven» de la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía; además, disfrutó de la Beca Leonardo de la Fundación BBVA. Ha sido finalista de los premios de Composición «Niccolò Castiglioni» y «San Fedele» (Milán), Premio «Carmelo Bernaola» (Madrid), Premio de Composición Città di Udine y Premio de Composición del Pabellón de Italia (Expo 2015 de Milán).

Se ha especializado en España, Francia, Alemania, Italia, Holanda y Polonia con los maestros Cristóbal Halffter, José María Sánchez-Verdú, Mauricio Sotelo, José Manuel López López, Hèctor Parra, Jesús Rueda, Tomás Marco, Luis de Pablo, Elena Mendoza, Alberto Posadas, César Camarero, Agustín Charles, Brian Ferneyhough, Martín Matalón, Beat Furrer, Kaija Saariaho, Philippe Hurel, Salvatore Sciarrino, Stefano Gervasoni, Helmut Lachenmann,

Alessandro Solbiati, Johannes Schöllhorn, Ivan Fedele, Georges Aperghis, Rebecca Saunders, Chaya Czernowin, Mark André, Thierry de Mey, etc.

Su música se ha interpretado en el Carnegie Hall de New York, Centro Pompidou (París), CentQuatre (París), Abadía de Royaumont (Francia), Auditorio Nacional de Música de Madrid, Museo Reina Sofía de Madrid, Ran Baron Hall de Tel Aviv, Auditorio San Fedele de Milán, Teatro Central de Sevilla, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Festival San Giovanni Valdarno de Florencia, Sibelius Academy de Helsinki (Tenso Network), Fonderie Kugler de Ginebra, Casa della Musica de Parma, Festival Internacional de Órgano de León, Curso Internacional de Darmstadt, Festival de Música Española (Cádiz), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Fundación Juan March (Madrid), Mostra Sonora de Sueca, Teatro Talía de Valencia, Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera, etc. Entre sus proyectos se encuentran también colaboraciones con otras artes escénicas y visuales. Ha trabajado con Klangforum Wien, Musikfabrik, Ensemble Recherche, Ensemble Intercontemporain, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta SWR de Stuttgart, PluralEnsemble, Ensemble Schallfeld, Meitar Ensemble, Taller Sonoro, Barcelona216, Neopercusión, Cosmos21, Sax-Ensemble, Helsinki Chamber Choir-Tenso, Raquel Andueza, Asier Polo, Manuel Blanco, Juanjo Guillem, Philippe Spiesser, Eva Reiter, Domenico Melchiorre, Pedro Rojas, dissonArt Ensemble, El Perro Andaluz Ensemble, Proyecto Ocnos, Daniel Oyarzábal, Ryoko Aoki, Mario Prisuelos, Grup Instrumental de València, Dhamar, Alberto Rosado, Alfonso Padilla, S'ensemble, Andrés Marín, etc. Sus trabajos han sido grabados por Verso, Tañidos, La Mà de Guido, Columna Música (Revista Sibila patrocinada por la fundación BBVA), Radio Nacional de España y Radio Círculo.

En el campo de las nuevas tecnologías, ha compuesto música electroacústica para la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, la «Noche de los Museos» de Sevilla, la «Noche de los Libros» de Madrid, «In Sonora» de Madrid y «Phonos» de Barcelona. Ha participado en las tres últimas ediciones del Festival Manifeste y en el Congreso Internacional de Efectos Digitales de Audio en el IRCAM (París), así como en el festival Matrix del SWR ExperimentalStudio en Friburgo, Ámsterdam y Varsovia. Ha sido ponente en el Congreso Internacional de Música y Tecnologías de la Universidad de Sevilla y profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es autor de varios libros y artículos de investigación sobre composición, análisis y tecnología musical, así como asiduo profesor invitado en conferencias, congresos, seminarios y clases magistrales. Actualmente es Catedrático de Composición por oposición en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla.

Alberto Carretero, compositor  
Catedrático de Composición–Departamento de Composición  
Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla  
[acarretero@consev.es](mailto:acarretero@consev.es)

<https://soundcloud.com/albertocarretero>  
<https://www.youtube.com/user/albertocarretero>  
<http://albertocarretero.com>

### 3. Notas al programa

La palabra «passio» concentra significados muy diversos que aluden a estados límite de la expresión humana, como el amor extremo, el padecimiento, la no-acción o la afición vehemente. La pieza, que nace de un proyecto coreográfico, describe un recorrido por

diferentes espacios-pasiones compuestos de materia y gestos musicales basados en los sonidos de madera, metal, vidrio y otros materiales que se pueden extraer mediante la transformación electrónica de la marimba. En esta obra, la gestualidad del instrumentista se convierte en danza que discurre entre estos espacios y pasiones, donde las sonoridades flamencas parecen resonar.

#### 4. Marco escénico y espacio-s performativo-s

Esquema del escenario y materiales danza/música/captación de gesto con cámara infrarroja:

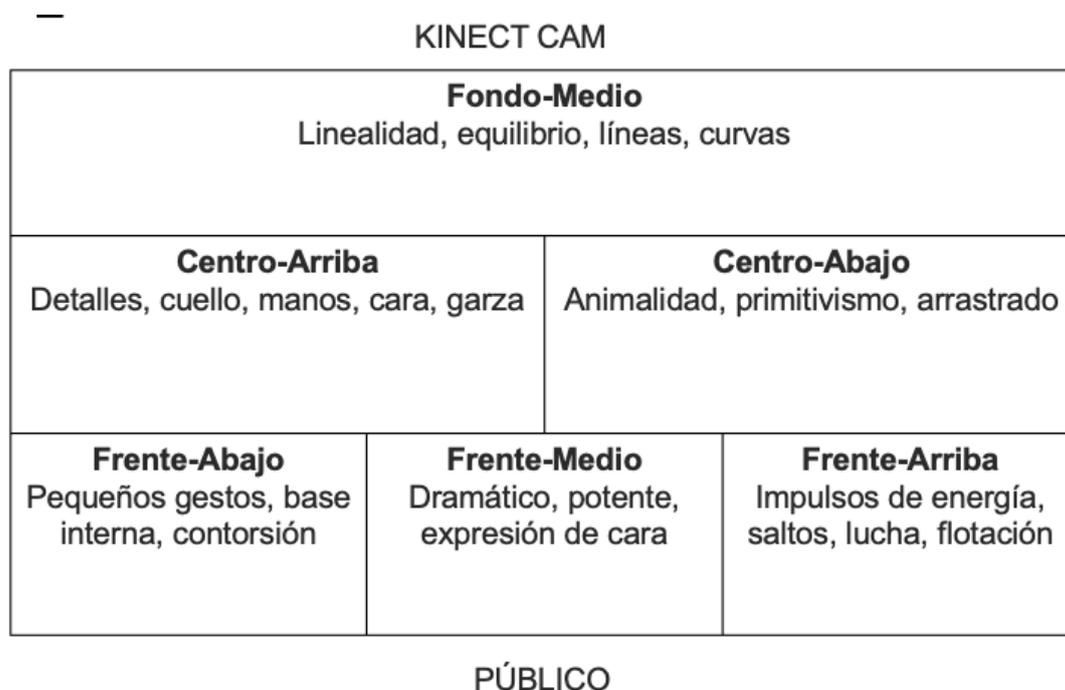


Fig. 1.

#### 5. Otros datos complementarios

Listado de aspectos destacados:

- Proyecto de Danza-Música
- Notación Laban para danza
- Concepto de «Pasión»
- Estados «límite» de la expresión humana
- Amor extremo, sufrimiento, no-acción, vehemencia
- Itinerario a través de diferentes espacios-pasiones compuestos de materia y gestos musicales
- Captación de gesto y reconocimiento
- *Kinect camera* (imagen 3D y sensores infrarrojos)
- Seguimiento de movimiento incluso en oscuridad
- Espacio / Material / Iluminación (coreografía y música)



## 8. Fotografías del proceso de creación



Imágenes 1, 2, 3 y 4.

## 9. Partitura

La partitura ha sido generada con Finale.

# Passio

for dancer, marimba and live electronics  
Festival MANIFESTE 2013 - IRCAM

---

**Alberto CARRETERO**

*Partitura – Score*

(2013)

# P assio

---

## PERFORMANCE NOTES

- Play on the node (●) or anti-node (ordinary position:○) of the key.
- Thin arrows indicate gradual transitions.
- Thick arrows indicate repetition of a pattern (loop).
- **R:** rim-shot.
- Alterations affect for whole measures.
- Grace notes must be played before the beat as fast as possible.
- Thin lines crossing notes indicate to play as fast as possible.
- Rasp with 2 “guiro mallets” (reibestab):  $\text{z}$
- Roll and wipe with 2 superballs:  $\text{~}$
- Cluster with horizontal mallets:  $\text{[]}$  (better if one hand plays on “white” keys and the other plays on “black” keys).
- Mallets: hard / medium / soft. 
- Harmonics: Touch slightly the center of the key to produce an overtone.  $\diamond$
- Glissandi: use a rubber mallet in combination with a bow or another mallet.
- Lighting: some orientations are provided according to the choreography.
- Live electronics: MAX/MSP patch + 1 or 2 MIDI pedals + 2 or 4 microphones + 8 loudspeakers + kinect camera
- **N.B.** It is possible to perform this piece as a marimba solo or a marimba + live electronics piece.

# PASSIO

for dancer, marimba and tape

*A mi amigo Baldomero Lloréns*

Alberto CARRETERO (1985\*)

♩ = 56    Dark stage

Marimba

Live electronics version:  
see pedals in hexagones

5    Dark stage

9    Dark stage

12    Dark stage

15    Dark stage

18    Dark stage

21    Dark stage    Light    Dark stage

25    Half light

27

1



Alberto Carretero Aguado, «PASSIO. Composición musical para marimba, danza, captación de movimiento y electrónica en vivo producida en IRCAM-Centre Pompidou, París», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.13>

50 *slightly different speeds in each hand* *legato* *same speed in both hands* *staccato* *slightly different speeds in each hand* *legato*  
*pp* [*f*] [*mf*] [*pp*] [*f*] [*pp*]  
22

52 *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*  
23

56 *pp* *mf* *f* *pp* *mf* *f* *pp* *mf* *f* *pp*  
*same speed in both hands* *staccato* *3* *accel.* *poco* *a poco* *3*  
*pp* *slightly different speeds in each hand* *legato* *mf* *pp* *pp* *mf* *p* *mp*  
24 *accel.* *poco* *a poco*  
25

60 *pp* *f* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *pp*  
26

64 *arco* *f* *pos.* *arco* *mp* *pp*  
27

73 *arco + rubber mallet* *Gliss.* *arco + rubber mallet* *Gliss.* *Gliss.* *Gliss.*  
28 29 30

81 *arco* *get the most sounding harmonics* *arco + rubber mallet* *arco* *get the most sounding harmonics*  
31 32 33

Musical score for measures 90-95. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *pp*, *f poss.*, and *arco*. The mandoline roll part includes a *x 2* multiplier and a circled 3. Measure numbers 90, 94, and 95 are indicated. A circled 34 is at the bottom left and a circled 35 is at the bottom right.

Musical score for measures 96-100. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *fpp*, *arco*, *f poss.*, *pp*, *f*, *pp*, *ffp*, and *fpp*. The mandoline roll part includes a circled 3. Measure numbers 96, 97, 98, 99, and 100 are indicated. A circled 36 is at the bottom left.

Musical score for measures 101-105. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *pp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The mandoline roll part includes a circled 3. A tempo marking of  $\text{♩} = 60$  is present. Measure numbers 101, 102, 103, 104, and 105 are indicated. A circled 37 is at the bottom left.

Musical score for measures 106-108. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mf*, and *p*. The mandoline roll part includes a circled 3. A tempo marking of  $\text{♩} = 90$  is present. Measure numbers 106, 107, and 108 are indicated.

Musical score for measures 109-113. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The mandoline roll part includes a circled 3. Measure numbers 109, 110, 111, 112, and 113 are indicated.

Musical score for measures 114-118. The score is written for piano and includes a mandoline roll part. The piano part features dynamic markings such as *clusters ff*, *p*, *f*, and *pp*. The mandoline roll part includes a circled 3 and a *lv* marking. Measure numbers 114, 115, 116, 117, and 118 are indicated. A circled 38 is at the bottom left.

118 <sup>2 superballs</sup>  
(roll + wipe)

*p* *mf* *p* *f* *mf*

39

123

*p* *f* *mf*

39

127

*clusters* *ff* *p* *f* *pp* *ff* *p* *f* *pp* *pp*

2 rasping sticks (guiro style)

40 41

131

*mf* *pp*

♩ = 120

41

133

*mf* *f*

41

139

*mf* *f*

41

143

*clusters* *f* *pp* *ff* *mp* *f* *p* *mf* *pp*

42

2 superballs  
(roll + wipe)

150 *mp* *mp* *p* *pp*

154 *p* *mp* *mf* *p* *mf*

158 *mp* *p* *pp* *pp*

162 *p* *mp* *mf* *p* *mf* *f<sub>poss.</sub>*

166 *3*

♩ = 112  
very hard mallets  
x 4  
172 *ff* *pp* *ff* *pp* *echo* *echo*

173 *pp* *mp* *p*

177 *mf* *p* *pp* *mf*

179 *p* *mp* *mf* *p* *ff* *pp*

181 *attacca*  
(as fast as possible)  
*fff*

6

46

Detailed description: This page contains a musical score for marimba, spanning measures 150 to 181. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. It includes triplet markings, accents, and specific performance instructions such as '2 superballs (roll + wipe)', 'very hard mallets x 4', and 'attacca (as fast as possible)'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). The score is divided into systems, with measure numbers 150, 154, 158, 162, 166, 172, 173, 177, 179, and 181 clearly marked. A tempo marking of ♩ = 112 is present. The page number '6' is centered at the bottom, and a circled number '46' is located at the bottom right.

183 *pp* *mf* *pp*

187 *mf* *pp*

189 *mf* *f* *p*

191 *f*

193 *ff*

196 *attacca*  
(as fast as possible)  
*f* *ff* *pp* *f* *ff* *pp*

201 *attacca*  
(as fast as possible)  
*f* *p* *ff* *pp*

205 *ff* *ff* *pp*

209 *attacca*  
(as fast as possible)  
*f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *pp* *ff*

4ths (black and white keys)

47 48 49 50 51 52 53

7

212 *attacca (as fast as possible)* *8va* *4ths (black and white keys)*  
pp < ff ff > pp ff p f pp mf 54

217 *3rds (black and white keys)*  
pp f p f p f p ff > pp pp < ff pp > ff ff > pp 56 57

221 *attacca (as fast as possible)* *8va* *3rds (black and white keys)* *attacca (as fast as possible)*  
ff mp f p mf pp pp < ff ff > pp ff > pp ff > pp 58 59 60

226 *3rds (black and white keys)* *attacca (as fast as possible)*  
fff 61 62

× 2 *2nds (black and white keys)*  
ff > p Only first time 63

× 2 *free improvisation (orientative written rhythm)*  
pp 129

× 2 *2nds (black and white keys)*  
p < ff p < ff p < ff p < ff 130

231 *attacca (as fast as possible)* *8va*  
p ff pp 64

× 10 *2nds (black and white keys) changing rhythm and register* *8va*  
fff 2 sec. 4 sec. No motion Dark stage 133

Durata: ca. 11 min.

Imagen 6.

## **Agradecimientos**

Gracias a Aurélie Berland, Linda Edsjö, Christine Gérard, Benoit Meudic, así como al equipo técnico y artístico del IRCAM-Centre Pompidou.

## **Referencias**

Enlace a la referencia en la página web del IRCAM-Centre Pompidou:

[https://medias.ircam.fr/embed/media/xb9d6b\\_passio-for-dancer-marimba-and-live-elect](https://medias.ircam.fr/embed/media/xb9d6b_passio-for-dancer-marimba-and-live-elect)

Enlace al catálogo del IRCAM-Centre Pompidou (página 156):

<https://www.dropbox.com/s/e55y1gnt0i2n1ls/ra-2013.pdf?dl=0>

Enlace a la grabación en vídeo del estreno:

<https://www.youtube.com/watch?v=JGbJLAP2ii4>

Enlace a la grabación en audio de la música:

<https://soundcloud.com/albertocarretero/passiocarretero>

Enlace al programa del concierto:

[https://www.dropbox.com/s/pa61lbgx93rdb1/vivo\\_danse.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/pa61lbgx93rdb1/vivo_danse.pdf?dl=0)

**CANARIAS-AMÉRICA. LOS ISLEÑOS DE LUISIANA Y DEL ENTORNO  
CARIBEÑO. II JORNADAS DEL IEHC PARA EL ESTUDIO Y DIFUSIÓN  
DE LA MÚSICA TRADICIONAL CELEBRADAS DEL 25 AL 27 DE  
OCTUBRE DE 2006 (TENERIFE, INSTITUTO DE ESTUDIOS  
HISPÁNICOS DE CANARIAS, 2020. 322 PP. + 1 CEDÉ CON 27 PISTAS)**

José Manuel Pedrosa Bartolomé  
*Universidad de Alcalá*

Fecha de recepción: 21/08/2021  
Fecha de aceptación: 06/10/2021

Un libro sobre los contactos y trasvases de ida y vuelta de la música (y de la poesía tradicional y de la cultura) popular de las islas Canarias y de los países ribereños del Caribe que se inicia, como hace este, con un denso artículo acerca de las poblaciones y los oficios que migraron en siglos pasados de un lado del mar al otro, y que se cierra con otro profuso artículo acerca de los linajes que fueron, vinieron y se enredaron por acá o por allá, es un libro que está a todas luces concebido desde una vocación interdisciplinar, holística, que se sale de lo más previsible y trillado y desborda la promesa de su título, que apunta específicamente a la «música tradicional».<sup>1</sup> No se conforma con ser una de tantas monografías al uso, centradas en un tema acotado, es más bien la feliz culminación de un programa ambicioso que quiere armar un marco histórico, sociológico, antropológico y etnográfico que haga más comprensible un patrimonio (etno)musicológico muy rico y cuyas ramas han crecido, durante siglos, por geografías muy dilatadas y en direcciones variables y muchas veces cruzadas: las de las músicas de raíz canaria dispersas por América.

Corroboras esas miras enciclopédicas en el mejor sentido del concepto el hecho de que las nueve «ponencias» que se dan cita en estas páginas, algunas muy extensas (la última tiene casi un centenar de páginas), y otras más breves pero muy intensas (las de los músicos que evocan sus propias tradiciones familiares y locales, por ejemplo) estén firmadas no por estudiosos de ocasión o de aluvión, como tantas veces y en tantos congresos sucede, sino por especialistas que llevan gran parte de sus vidas entregados a las investigaciones y, en algunos casos, al cultivo y la defensa militantes del patrimonio artístico propio.

El libro, que está editado de modo exquisito, no revela en las páginas de créditos los nombres de quienes tuvieron la generosidad de cuidar de que todas sus piezas (presentaciones,

---

<sup>1</sup> Descarga y audición libres desde <http://www.iehcan.com/2021/07/canarias-america-los-islenos-de-luisiana-y-del-entorno-caribeno/>.

José Manuel Pedrosa Bartolomé, «Canarias-América. Los isleños de Luisiana y del entorno caribeño. II Jornadas del IEHC para el estudio y difusión de la música tradicional celebradas del 25 al 27 de octubre de 2006», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.14>

anexos, partituras musicales, apéndices documentales, cuadros, árboles genealógicos, grabaciones, etc.) encajaran donde correspondía, pero quienes conozcan las cualificaciones y las trayectorias de la etnomusicóloga Carmen Nieves Luis García y del historiador Manuel A. Fariña González no habrán de discurrir demasiado para deducir quiénes han estado detrás de que el resultado sea tan notable.

El hecho es que se trata de un libro (o de algo más que un libro, porque lleva veintisiete pistas de músicas asociadas) sumamente complejo, no solo en su contenido, sino también en su continente, por lo que ajustar su engranaje no ha debido de ser tarea fácil. El mérito añadido de que se pueda descargar de manera libre del portal del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, que lo ha editado, y de que sus músicas puedan ser también escuchadas en el mismo portal confirma la generosidad de la aportación de cada uno de los estudiosos, editores, impulsores (el Grupo de Investigación de la Música Tradicional de Tenerife) e instituciones patrocinadoras (el Cabildo de Tenerife y los Ayuntamientos de San Cristóbal de La Laguna, Icod de los Vinos, La Guancha, San Juan de La Rambla, Tegueste y Los Realejos), que sumaron fuerzas para sacar este empeño a la luz.

Otra virtud digna de subrayado es que, aunque el libro atiende a todo el fenómeno de la migración social, cultural y musical de Canarias a América, algunas de sus partes más sustanciales están planteadas como un homenaje a los isleños, es decir, a los canarios y a los descendientes de los canarios establecidos históricamente en el estado norteamericano de Luisiana, y, de manera muy personal, a don Irvan J. Pérez, uno de los últimos y más cualificados portadores de la hoy muy menguante (puesto que va siendo absorbida por las culturas anglosajona y global) tradición isleña de Luisiana, quien iluminó con su presencia, con sus palabras y con sus cantos las jornadas académicas de las que emanó este libro. El señor Pérez fallecería a los 85 años de edad en 2008, dos años después de su último viaje a las islas de sus «antepadres» y de grabar las décimas y otros cantos con que deleitó a los concurrentes a las *II Jornadas para el Estudio y Difusión de la Música Tradicional*, cuyos frutos son ahora objeto de edición.

La ponencia inaugural («Algunos aspectos de la influencia de la cultura popular canaria en el mundo caribeño»), del historiador Manuel Hernández González, desentraña con minucia algunos de los vectores, trabajos y oficios manuales (en los ingenios azucareros, las labores de la piedra, las destiladeras, los molinos de mano, la cerámica, las construcciones de acequias y regadíos, la construcción y la carpintería, los campos de cacao) en que se ocuparon los canarios de condición subalterna emigrados durante varios siglos a América. El cuadro que presenta nos procura informaciones preciosas acerca de por qué vías y con qué individuos cruzaría también el mar la cultura tradicional de las islas.

En la ponencia segunda («Presencia de la música tradicional canaria en el área del Caribe. Algunas aportaciones»), Carmen Nieves Luis García traza un amplio y muy documentado fresco, remontándose a la renacentista danza del canario y atendiendo luego al zorongo, el carabiné, la isa, la jota, la fulía o la malagueña, de las presumibles influencias canarias en la música y en la danza popular de Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela y Cuba; apoya sus deslindes sobre una amplia y reveladora muestra de partituras musicales.

En la ponencia tercera («Mirada atlántica a través del objetivo canario-americano. La emigración isleña a Luisiana»), Manuel A. Fariña González arma una historiografía apabullante de la presencia de canarios y de la cultura canaria en la Luisiana estadounidense. Sobre la tradición oral de los isleños de aquellas tierras había escrito ya Samuel G. Armistead, en su monumental trabajo *The Spanish Tradition in Louisiana Isleño Folk Literature* (Newark: Juan de la Cuesta, 1992), pero Fariña se centra en el registro historicista que Armistead no abordó:

José Manuel Pedrosa Bartolomé, «Canarias-América. Los isleños de Luisiana y del entorno caribeño. II Jornadas del IEHC para el estudio y difusión de la música tradicional celebradas del 25 al 27 de octubre de 2006», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.14>

en la migración, la instalación, la adaptación, la fidelidad a las raíces, el mantenimiento y la renovación de los lazos, incluso en el turismo que en las últimas décadas ha tendido puentes entre las Canarias y Luisiana.

La ponencia cuarta, de Irvan J. Pérez y Carmen Nieves Luis García, lleva el título de «La música tradicional de los isleños en San Bernardo, Luisiana». Ofrece una recuperación y una mirada diferentes, más centradas y más personales, sobre un patrimonio oral que ya había estudiado Armistead en su libro, pero que aquí tiene el mérito añadido de que es presentado en primera persona por el propio señor Pérez, quien fuera, por cierto, uno de los mejores informantes y amigos del gran estudioso norteamericano. Su ponencia en colaboración con Carmen Nieves Luis García tiene la sinceridad de lo autobiográfico y el rigor de lo académico.

Vienen después las ponencias de Antonio Ruiz Martín, «Panorama de la música tradicional canaria hoy. Algunas alternativas», que hace una minuciosa historiografía de la etnomusicología canaria, y de Víctor Cabrera Higuera, «Un recorrido por nuestra música tradicional canaria», que define algunas características de los primeros cantos y juegos, los cantos de trabajo, los ranchos y pascuas, las danzas, los instrumentos, las músicas de tambor y cuerdas, los cantos y bailes en general del repertorio cantado canario.

Gran interés y emotividad tienen las ponencias de José Manuel Ramos, «Acercamiento a la Punta del Hidalgo en su tradición musical», y de Olga C. Ramos, «El papel de la familia Ramos (Punta del Hidalgo, Tenerife) en la música tradicional canaria», que son las únicas del libro que no atienden a la proyección transatlántica del folclore musical canario. Ello se justificaba en que, como advierte la presentación del libro:

[...] ese año 2006 se cumplía el XXX aniversario de la muerte de Sebastián Ramos, uno de los más grandes cantadores de nuestra música tradicional. Además, durante generaciones, la familia Ramos ha sido un ejemplo de continuidad de un legado artístico y cultural, motivo más que suficiente para que se les rindiera un sentido homenaje y se difundiera su particular manera de interpretar el folclore canario, que en el caso de estas jornadas corrió a cargo, especialmente, de la sobrina de Sebastián Ramos, Olga Ramos y los hijos de ésta, Olga Catalina y José Manuel Ramos González. (10)

Que un congreso académico abra sus tribunas para que en ellas resuenen las voces, posiblemente más autorizadas que cualesquiera otras, de quienes nacieron en el seno de la tradición y son por ello sus mejores concedores, no puede considerarse sino otra de las aportaciones más originales y valiosas del libro.

La última ponencia, la firmada por Carmen Nieves Luis García y Manuel A. Fariña González, lleva el título de «La música, nexo de unión entre los isleños de Luisiana y sus raíces familiares canarias», y es una minuciosísima al tiempo que monumental prospección genealógica, realizada sobre una prolija documentación de archivo, que logra enlazar apellidos, linajes y vínculos que los siglos diseminaron por geografías muy dispersas. La investigación se complementa con unos «Cuadros de los reclutados que salieron para Luisiana y árboles genealógicos» de alcances impresionantes.

El colofón (o el corazón) del libro lo pone una muy hermosa antología de músicas que permite escuchar once cantos en la voz irremplazable de Irvan J. Pérez, catorce entonados por miembros diversos de la familia Ramos (con instrumentistas acompañantes diversos) y dos por Fabiola Socas y Dacio Ferrera, con el timple de Domingo Rodríguez Oramas, El Colorado, y la guitarra de Juan Carlos Pérez Brito. Sus timbres, sus vibraciones, sus ritmos y su expresividad desbordantes dejan pálida cualquier información que pueda trasladar solo la letra, incluso la letra académica más documentada y comprometida, como es la que llena este libro

José Manuel Pedrosa Bartolomé, «*Canarias-América. Los isleños de Luisiana y del entorno caribeño. II Jornadas del IEHC para el estudio y difusión de la música tradicional celebradas del 25 al 27 de octubre de 2006*», <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.14>

benemérito. Su escucha es una experiencia gozosa, pero también una llamada a la reflexión sobre la enorme pérdida que hemos sufrido de nuestro patrimonio musical y popular en general: el tesoro que ha persistido de estas músicas, tal como se nos regala en esta publicación, es, obviamente, una parte mínima del que estuvo vivo hace tan solo unas décadas; se trata, además, de una parte muy fragmentada y descontextualizada, puesto que las grabaciones sonoras no son capaces de dar cuenta de los gestos, las danzas, los contextos festivos y rituales, los paisajes que fatalmente se desvirtuaron o se perdieron.

Este libro tiene, pues, algo de homenaje y de celebración de la cultura canaria que se abrazó con la americana y algo de testamento de un patrimonio de cuyos esplendores pasados han quedado solo ecos muy tenues. Sin un libro como este, y sin empeños como los de sus promotores y participantes, hasta esos ecos se hubiesen perdido.