

DANZARATTE

Año XI
Mayo
2017

nº 11



Revista especializada en danza
Conservatorio Superior de Danza de Málaga



ISSN:1886-0559

03

DESDE LA INTERDISCIPLINARIEDAD HACIA LA "TRANSDISCIPLINARIEDAD"

Dra. María Jesús Barrios Peralbo

05

LA POLÉMICA SOBRE LA LICITUD DE BAILES Y DANZAS EN EL ESPECTÁCULO TEATRAL DEL SIGLO XVII

Dra. M^a José Moreno Muñoz

27

ORIGEN Y DESARROLLO DE LA MUJER EN EL BAILE FLAMENCO: EVOLUCIÓN TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Ana Rosa Perozo Limones

46

LA DANZA ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL: EL CASO DE LA DANZA ESTILIZADA EN *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

Dra. María Jesús Barrios Peralbo

65

XXXIV FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA

Manuel Barrera Benítez

Edita:

Conservatorio Superior de Danza de Málaga - C/Cerrojo nº 5 29007 Málaga - Tf: 951 298 350

Email: danzaratte@gmail.com

ISSN 1886-0559

Consejo de redacción y edición:

María Jesús Barrios Peralbo - Miguel Carrasco Mena - María Dolores Moreno Bonilla

Consejo científico asesor:

Catedrático de Danza Española D. José Gutiérrez Morales - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Catedrática de Danza Española Doña Margarita Barranco Roldán - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Inma Álvarez Puente - The Open University (Reino Unido)

Dr. Francisco Aix Gracia - Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España)

Dra. María Jesús Barrios Peralbo - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Ana Castillo Bernal - Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba/Universidad Europea de Madrid (España)

Dra. Monserrat Franco Pérez - Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (España)

Dra. Carmen García Jara - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Francisco Martínez González - Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)

Dra. María Dolores Moreno Bonilla - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Joaquín No Sánchez - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. María Matilde Pérez García - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Juanjo Prats Benavent - Conservatorio Superior de Danza de Valencia (España)

Dra. Inmaculada Ruiz Ruiz - Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)

Dr. José Antonio Sedeño López - Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)

D. José David Triguero Florido - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Eva de Alva Cobos - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Ana Alises Castillo - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Marina Barrientos Báez - Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Colaboran:

María José Moreno Muñoz, Ana Rosa Perozo Limones, Manuel Barrera Benítez, María Jesús Barrios Peralbo

Maquetación y composición:

Marco Antonio Nieto Moreno

Normas de publicación DANZARATTE : Danzaratte es una revista anual, orientada a un amplio abanico de profesionales relacionados con la danza en particular y las artes escénicas en general, interesados en el análisis de los principales problemas y temas de interés de las artes escénicas. Danzaratte acepta trabajos tanto teóricos (de revisión, de cuestiones técnicas, históricas, filosóficas o didácticas de estas disciplinas), como estudios empíricos. La publicación tendrá un formato electrónico, siendo los idiomas de edición español, inglés y francés. Ni los editores ni la editorial tendrán responsabilidad por los contenidos expresados por los autores. Todos los artículos serán sometidos a un proceso de revisión por especialistas, a no ser que no cumplan los objetivos de la revista o no se atengan a las normas de redacción de los trabajos. Las normas de publicación se encuentran publicadas en la web de la revista (<http://www.csdanzamalaga.com/>).

Desde la interdisciplinariedad hacia la “transdisciplinariedad”

From interdisciplinarity to “transdisciplinarity”

Desde que se creara el Conservatorio Superior de Danza en Andalucía, hace ya quince años, las enseñanzas de danza han atravesado por dos planes de estudios. Actualmente y regidos por el *Plan Bolonia* nos encontramos ante un sistema en el que las metodologías de enseñanza-aprendizaje otorgan especial relevancia al proceso de aprendizaje del alumno. En este sentido, la vivencia experiencial que emanan de algunas materias del currículo favorece este proceso de aprendizaje, cuyo bagaje bien se puede refrendar con la expresión de “aprender a hacer, haciendo”; se propone así un tipo de alumno competente para desenvolverse en diferentes ámbitos de la sociedad.

La interdisciplinariedad práctica e intelectual que conllevan las distintas áreas de conocimiento en el primer estadio de Grado del aprendizaje del alumno, se ven ahora enriquecidas por la continuidad en un segundo estadio acogido por la Universidad de Málaga (UMA). Nos referimos al máster ofertado bajo el título *Máster Universitario en Creación Audiovisual y Artes Escénicas*, pionero en España por aunar los centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de Música, Danza y Arte Dramático con la Universidad. En este contexto, el Conservatorio

Since the creation of the Higher Conservatory of Dance in Andalusia, fifteen years ago, the dance teachings have gone through two study plans. Currently and under the Bologna Plan we are faced with a system in which teaching-learning methodologies give special relevance to the learning process of the student. Accordingly, the life experience that emanates from some subjects of the curriculum favors this process of learning, whose baggage can be supported with the expression of “learning to do, doing”; thus, a type of student competent is proposed to work in different areas of society.

The practical and intellectual interdisciplinarity of the different areas of knowledge in the first stage of the students’ degree of learning is now enriched with continuity in a second stage taken by the University of Málaga (UMA). We refer to the Master’s degree offered under the title Audiovisual Creation and Performing Arts, pioneer in Spain because unifies the centers of Superior Artistic Education of Music, Dance and Dramatic Art with the University. In this context, the Conservatory of Dance of Málaga has collaborated with the UMA designing, planning and developing the Master’s degree. In this way, the teaching

Superior de Danza de Málaga ha colaborado con la UMA mediante el diseño, planificación y desarrollo del máster. De esta forma, el equipo docente del citado máster ha sido conformado junto con doctores de dos departamentos didácticos del Conservatorio Superior de Danza de Málaga: el departamento de Música, con la Dra. María Matilde Pérez García y el Dr. Joaquín No Sánchez; y el departamento de Danza Española, con quien suscribe.

Sin duda, las sinergias establecidas entre ambas instituciones no es más que un claro ejemplo de “transdisciplinariedad”, que podríamos definir como lo que está más allá de ellas, compactando un conocimiento pluridisciplinar hacia el saber.

team consisting of doctors from two didactic departments of the Superior Conservatory of Dance of Malaga: the Department of Music, with the PhDs Mrs. María Matilde Pérez García and Mr. Joaquín No Sánchez; and from the Department of Spanish Dance, who undersign.

Undoubtedly, the synergies established between two education institutions are a stark example of “transdisciplinarity”, which we could define as something going on beyond them, compacting a multidisciplinary knowledge towards knowledge.

Dra. María Jesús Barrios Peralbo
Redacción-Edición / Writting-Editing

11



LA POLÉMICA SOBRE LA LICITUD DE BAILES Y DANZAS EN EL ESPECTÁCULO TEATRAL DEL SIGLO XVII

*THE CONTROVERSY ABOUT THE LEGALITY OF DANCES IN THE THEATRICAL SPECTACLE OF SEVENTEENTH
CENTURY*

*DRA. M^a JOSÉ MORENO MUÑOZ
CENTRO PRIVADO ESCUELA DE DANZA "MAICA", CÓRDOBA¹
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA²
Correspondencia: mjosmoreno@yahoo.es*

(Recibido el 3 de marzo 2017 y aceptado 20 de mayo de 2017)

RESUMEN

Bailes y danzas experimentan en el siglo XVII un auge considerable gracias, sobre todo, al creciente éxito del espectáculo teatral, el cual se convierte en un verdadero fenómeno de masas, y a la vez, objeto de las más feroces críticas y censuras. El aspecto dancístico es el más atacado dentro de la representación teatral áurea, quizás, por ser uno de los elementos más aclamados, que a lo largo del siglo tendrán un mayor desarrollo y consideración. Los debates acerca de la licitud de los bailes y las danzas y las causas que los suscitan será el objeto del presente estudio, las cuales, a su vez, pondrán de manifiesto características estéticas y formales de lo que se bailaba, convirtiéndose en una valiosa fuente de información coreográfica. El análisis de este tema aparentemente moral nos llevará a otros (económico, político, artístico,...) que nos ayudarán a comprender el lugar que ocupaba la danza en esta época.

PALABRAS CLAVES: elemento danzado, éxito, debates, representación teatral, profesionalización.

ABSTRACT

Dances experimented on the 17th century a considerable boom, especially, to the growing success of the theatrical spectacle, which turned into a real phenomenon of masses, and at the same time, the object of the most ferocious critiques and censures. The aspect dancístico was the most attacked inside the theatrical representation, probably, for being one of the most acclaimed elements, which throughout century will have a major development and consideration. The object of the present study will be the controversy about the legality of the dances and the causes that they provoke it, which will reveal aesthetic and formal characteristics about what was danced, turning into a valuable source of choreographic information. The analysis of this apparently moral topic will take to us others (economic, political, artistic...) that will help us to understand the place of dance in this age.

KEYWORDS: danced element, success, debates, theatrical representation, professionalization.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la danza en el siglo XVII ha de abordarse desde el análisis de otras manifestaciones culturales a las que está ineludiblemente vinculada como son saraos, máscaras, fiestas cortesanas (públicas y privadas), religiosas y populares y representaciones teatrales, en los distintos lugares en los que se realizan: la corte, la calle y el corral, ya que no existe como espectáculo independiente. De todos los ámbitos en los que aparece es en las representaciones donde, gracias al auge que éstas experimentan, la danza logra un mayor desarrollo repercutiendo, a su vez, en el éxito de las primeras. Por ello, las danzas y los bailes teatrales y su evolución a lo largo de este siglo deben ser analizados a la hora de estudiar, por un lado, el arte coreográfico de la época en su totalidad, así como, los espectáculos teatrales en su conjunto.

El objeto de este artículo se circunscribe a un aspecto de los bailes y las danzas realizadas en las representaciones: el debate que suscita su licitud, a través de los diferentes argumentos que tanto detractores como defensores sostienen con ardor y de las diversas reglamentaciones que surgen al respecto.

Los textos analizados, aunque se refieren a las representaciones en general, hacen referencia a la realización de bailes y danzas deshonestos como una de las causas por las que arremeten contra las primeras. Los razonamientos adversos son diversos, siendo el tono empleado bastante elevado la mayoría de las veces. Además de determinar la situación y consideración del espectáculo teatral, así como de sus bailes y danzas, los diferentes textos de la polémica aportan datos muy interesantes acerca de las características de la parte coreográfica, lo cual me parece importante para dilucidar qué y cómo se baila, de una forma más o menos profesional.

El teatro y la danza se ven inmersos en el debate que afecta al panorama artístico de la época, en el que tiene lugar una infatigable lucha entre las ideas socio-morales conservadoras y la tendencia formal-hedonista que, si bien en el siglo anterior se apunta, será en el XVII cuando alcance su máximo

apogeo (García Berrio, 1978). El mundo del arte y las letras, en general, sigue desarrollando el camino del deleite artístico, para satisfacer el gusto de un público cada vez más exigente, del cual depende el artista. Para lograr tal propósito, los “empresarios” no dudan en dejar que los artistas realicen cambios sobre lo ya hecho o inicien nuevos caminos, llevados por las leyes que rigen el mercado, al ser el teatro un producto monetario, dependiente de la demanda del público que paga. Por ello, chocarán con la intransigencia de moralistas y teólogos que persiguen y censuran cualquier obra que no se atenga a las normas establecidas. En realidad, las razones de los censores, en principio morales, se amplían adentrándose en el ámbito estético, y, profundizando más, en el económico también, por lo cual el problema no es tan simple como parece.

2. RAZONES MORALES: RECHAZO DEL DELEITE ARTÍSTICO

El argumento más repetido por los censores en los últimos años del siglo XVI y durante todo el XVII, es el rechazo de las comedias por producir deleite en el pueblo, siendo las danzas y los bailes deshonestos y lascivos uno de los elementos que contribuyen a tal deleite. Tampoco faltan testimonios a favor, como por ejemplo el del agustino Alfonso de Mendoza, en 1587, el cual expondrá su defensa del deleite artístico de una forma similar a como se hará entrado el XVII. En sus *Quoestiones quodlibeticae et reletio theologia, christi rego ac dominio*, dice el agustino que las comedias no son ilícitas, e incluso son necesarias pues sirven de esparcimiento y alivio al cuerpo, y de ejercicio al ingenio. En pocas palabras, afirma que son muy positivas porque, además de educar, sirven para distraer al pueblo, cumpliendo de esta forma una doble función: *docere* y *delectare*, conceptos claves en la preceptiva de la época, en relación a la finalidad de la obra de arte (Cotarelo y Mori, 1904, pp.466-467). Por otro lado, tampoco olvida matizar que el oficio de representante no es ilícito “si no se acompaña con palabras, cantares y gestos deshonestos y lascivos”, del mismo modo que harán los defensores de la comedia durante el XVII.

Parecida opinión muestra el jesuita Pedro de Rivadeneira en su *Tratado de la tribulación* (1589), afirmando que

... no es pecado el representar, ni ver representar comedias, ni el oficio de representa es ilícito y malo en sí,... y lo que nosotros decimos es verdad, que entreteniéndose en las representaciones palabras lascivas, hechos torpes, meneos y estos provocativos a deshonestidad, de hombres infames y mujercillas perdidas, y habiendo exceso y estos provocativos a deshonestidad, de hombres infames y mujercillas perdidas, y habiendo exceso y demasía que cada día se representan, son ilícitas y perjudiciales... (Cotarelo y Mori, 1902, pp. 522-523)

En 1590, Fr. Manuel Rodríguez, franciscano descalzo, en sus *Obras Morales*, es de la misma opinión (Cotarelo y Mori, pp. 523-524).

En 1598, tras la muerte de la Infanta Catalina, Duquesa de Saboya, el rey suspende temporalmente las representaciones, lo cual mueve a la Villa de Madrid a remitir una súplica por la que pide al rey que levante la suspensión, solicitando éste último las opiniones de varios teólogos al respecto. A raíz de esto surgen en esta fecha diferentes textos donde se debate acerca de la conveniencia de la prohibición definitiva como el *Parecer del Sr. García de Loiasa y de los P.P. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias*. En este *Parecer* hay un rechazo de los bailes nuevos y en general de las fiestas, banquetes y diversiones cortesanas, utilizando como argumento el hacer a la gente ociosa, blanda y contraria al espíritu militar tan necesario políticamente para el reino en estos momentos de crisis:

... y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas del trabajo y guerra (Cotarelo y Mori, pp. 392-395).

Continúa abundando en estos argumentos políticos, aunque en realidad muestra un rechazo del ocio del pueblo en general, del deleite, en detrimento del espíritu militar que propugna dada la situación que vive en esa época el país.

Un año más tarde el Padre Fr. José de Jesús María, carmelita descalzo, en el capítulo XVII de

su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, al hablar de las danzas y bailes repite los argumentos utilizados en el *Parecer* de los teólogos de 1598:

... y con la zarabanda y otros bailes deshonestos, con fiestas, banquetes y comedias, se hacen todos los hombres muelles y afeminados e inútiles para todas las empresas arduas y dificultosas.

El Padre se vale, no sólo de razones morales, sino económicas y políticas, culpando al deleite de los problemas del país:

Porque como dice sabiamente Platón, los corazones de hierro se ablandan y derriten como cera con el deleite, al cual él mismo llama cebo de todos los vicios y maldades (Cotarelo y Mori, pp. 375-376).

Pero será el Padre Juan de Mariana el que muestre una actitud más radical contra el espectáculo teatral en general y los bailes en particular. En el *Tratado de los juegos públicos* (1609) desarrolla históricamente lo que él define como Espectáculo, sus tipos, las causas de su perjuicio, y todos aquellos temas relacionados con él, que le ayuden a reafirmar las razones por las que debe ser rechazado. Su exposición acerca del deleite, así como su definición de espectáculo, es totalmente representativa de la opinión conservadora y moralista de la época: “no es otra cosa sino un juego instituido públicamente para deleitar al pueblo” (Cotarelo y Mori, p. 434). El P. Mariana va exponiendo las causas por las que no es conveniente permitir el espectáculo teatral de su tiempo, y entre ellas las principales son las músicas y los bailes que incluyen, explicando científicamente por qué producen deleite.

En el capítulo XII, “Del baile y cantar llamado Zarabanda”, es donde el tono del Padre alcanza su máxima ferocidad. Comienza diciendo que del estado de paz que disfruta el país se deriva que el pueblo y gente principal disfruten del ocio, por lo cual surge el auge de los espectáculos teatrales, así

como “disoluciones, trajes, comidas, y banquetes muy fuera de lo que antiguamente se acostumbraba y muy fuera de aquello a que la naturaleza de nuestra nación se inclina” (Cotarelo y Mori, p. 434). Continúa diciendo que entre las invenciones que se utilizan en las comedias para agradar más al público se encuentra la Zarabanda, “un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas” (Cotarelo y Mori, p. 434). Por lo que cuenta, se deduce que, con el fin de evitar la censura o de tener éxito semejante al de la Zarabanda, surgen otros bailes parecidos, pero con distinto nombre. Además, denuncia que no sólo se realiza públicamente en los corrales de comedias, sino también en fiestas religiosas: “... en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo, nuestro Señor” (Cotarelo y Mori, p. 435), tal es el éxito del mencionado baile que ni las autoridades religiosas no sólo no logran controlar sino que faltan a su propia prohibición.

En 1610 aparece el texto del agustino Juan González de Cristana, *Tercera parte del confesionario: del uso bueno o malo de las comedias, y de su desengaño, y como se deben permitir, y como no*. A pesar de mostrar una postura tolerante, también hace referencia a los límites que la comedia no debe sobrepasar para que sea permitida, no debiéndose realizar diariamente, sino sólo los festivos y por la tarde:

No sé que haya hombre de razón que diga que es bueno que todos los días de la semana y de todo el año, vaya el pueblo a pendón herido a oír comedias, a bordo del deleite sensual que los trae los sentidos ocupados, y encantadas las potencias, y engañado el gusto, y el juicio de la razón con las músicas, con los bailes, con las invenciones y las fábulas, con el verso limado y la maraña y la razón aguda, con el donaire y el traje y el buen talle dellos y dellas (Cotarelo y Mori, p. 326).

A pesar de ser una crítica, el agustino está describiendo los ingredientes de éxito de las comedias: el deleite producido por las músicas, los bailes, las “invenciones”, las “fábulas”, el “verso limado”, en suma, el conjunto de una serie de elementos, no del texto solamente, de los cuales gusta

cada vez más el pueblo, por lo que van adquiriendo una mayor preponderancia.

El Padre Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas* (1613), publicado bajo el pseudónimo de Dr. Fructuoso Bisbe y Vidal, muestra una actitud menos radical, a pesar de ser jesuita, al señalar que las comedias en sí no son malas, pero tal como se hacen en la época son deleznable:

...representan al pueblo cosas apacibles, deleitosas y tan gustosas, y saben ellos que con tales mugercillas hermosas de rostro, libres de suyo y enseñadas de propósito en sus casas a mayor desenvoltura, el pueblo gusta y recibe grande deleite (Cotarelo y Mori, p. 251).

Ferrer hace alusión al gusto del pueblo y al deleite que producen las representaciones, tal como se hacen en esa época. Unas líneas más adelante explica el proceso mediante el cual se produce el deleite en las representaciones, que en realidad es la razón de su éxito: la unión de aspectos auditivos y visuales, logrando un espectáculo totalizador.

Pues si la poesía (en materia de amores), leída tiene la fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada, dándole los vivos olores y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre y gallardos vestidos, en boca de una mugercilla de buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura, qué efectos podrá causar? ... ¿qué será, viendo por vista de ojos y oyendo con nuestros oídos tantas cosas, cuantas en una comedia inciten al torpe deleite? (Cotarelo y Mori, p. 252).

Se censura la forma de representar, danzar y bailar, pareciendo que es muy diferente a la de tiempo atrás.

3. RAZONES ESTÉTICAS: RECHAZO DE LA NOVEDAD

Como se ha visto, en relación con el rechazo del deleite artístico, encontramos testimonios que aportan razones morales para poner fin sobre todo a los bailes deshonestos que se realizan en las representaciones, ya que con su sensualidad y lascivia hacen caer en pecado mortal tanto al que los ve, como al que los realiza. En general los textos que censuran los bailes teatrales lo hacen por deshonestos y lascivos, aunque casi todos reciben además el calificativo de nuevos o inventados, lo cual nos lleva a consideraciones estéticas relevantes, además de morales o religiosas.

Las palabras de Fr. Marco Antonio de Camos, en 1592, en su *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, nos lo confirma:

Donde con este recato no se baila, pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros (Cotarelo y Mori, pp. 128-129). (el subrayado es mío)

Desde finales del siglo XVI se tiene constancia de la antigüedad de la zarabanda y sus constantes modificaciones con el fin de burlar la censura, hasta el punto de repetir el fraile en pocas líneas palabras similares para dejar claro este hecho. Es interesante, además, reparar en otra aseveración del fraile: su sorpresa ante la acogida de la zarabanda, baile popular, entre gente “discreta y de buen lenguaje”, es decir, de buena clase, perdiendo la honestidad y el decoro propio de su condición social. Se está produciendo, una permeabilización entre clases, al intercambiar elementos que forman parte de sus señas de identidad, como es, en esta época, el elemento coreográfico: la danza cortesana caracteriza a la clase noble y el baile popular al pueblo. Pero esta situación viene desencadenada, sobre todo, por la realización de los bailes populares en los espectáculos teatrales, principalmente en los corrales, ya

que acoge a todo tipo de público sin distinción de clases. Los bailes populares siempre han existido, llevados a cabo por las clases humildes, si causar esto ningún perjuicio a las demás, es más, éstos las caracterizan y aumentan la distancia respecto a las clases nobles. Sin embargo, de esto a convertir los bailes en una moda generalizada, de gran éxito, llegándose a pagar por contemplarlos, y a realizar danzas de cuentas, propias de la aristocracia, personas de clase humilde pertenece, va un abismo difícil de salvar, ante el cual se revelarán una y otra vez. A esto se añade el hecho de las múltiples modificaciones que sufren tanto bailes como danzas, lo cual lleva a rechazar con mayor ferocidad su ejecución en las representaciones. En algunos piezas convivían versiones diferentes con el mismo nombre, como es el caso de la Zarabanda, cuyo éxito debió de ser tan grande que existía como baile, danza, cantar y pieza instrumental, con la confusión que provocaría tal hecho (Ruíz Mayordomo, 2003).

En la súplica de la Villa de Madrid al rey también se incluye una crítica a los bailes deshonestos:

... lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mugeres como de hombres, que de esto esta Villa se confiesa por escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni muger baile ni dance sino los bailes y danzas permitidas y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia (Cotarelo y Mori, pp. 421-425).

En esta crítica, que incluye argumentos favorables a la comedia, se observa el rechazo, no sólo de los bailes sino también de las danzas incluidas en las representaciones que no se ajusten a las ya establecidas y permitidas, revelando de nuevo un claro conservadurismo moral y formal, un freno a cualquier tipo de cambio y, consecuentemente, a la evolución de la danza.

Luís de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en 1599, habla sobre las causas de la prohibición de las representaciones, incidiendo en el tema de las danzas inventadas, como una de las “muchas causas” que no especifica:

... y en el nuestro (tiempo) (se prohibieron) porque iban imitando en danzas inventadas a lo que se puede presumir del enemigo común, y por otras muchas causas que debió de haber fueron prohibidas; más conociendo la mucha falta que hacían se volvieron a usar por justas razones (Cotarelo y Mori, p. 142).

En 1611, fray Juan Márquez, en su *Gobernador Christiano*, hace alusión al peligro que tienen las comedias al “irritar la sangre lozana con los sainetes de los bailes y tonos lascivos que cada día se inventan para despertar la sensualidad mediante el regalo de los sentidos” (Cotarelo y Mori, p. 437), continuando la crítica a la invención en los bailes y la sensualidad que provocan.

En la Ordenanza Real de “Reformación de comedias mandada hacer por el consejo para que se guarde, así en esta corte, como en todo el reino, a 8 de Abril de 1615” se recogen leyes que regulen el control de los bailes y las danzas en las representaciones, prohibiendo los nuevos que no se adapten a los parámetros de las danzas antiguas, de manera que la autoridad puede aceptarlos o rechazarlos según lo considere oportuno ejerciendo su papel de censor:

Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos, y se dan por prohibido todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no se inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres. Y cualesquier que hubiere de cantar y bailar, sea con aprobación del señor del consejo a cuyo cargo estuviere el hacer cumplir lo susodicho (Archivo Municipal de Madrid) (Cotarelo y Mori, p. 626).

En esta ocasión, además, se concreta un poco más al citar los nombres de cuatro bailes muy conocidos, en plural cada uno, lo que revela que, o bien, existirían distintas versiones o variaciones de un mismo baile, o bien, habría un estilo para cada baile sin unas mudanzas fijas e invariables. La música y la letra del baile sería algo fijo variando las mudanzas y pasos aunque manteniendo un mismo estilo.

En 1641 aparece otra nueva ordenanza real con el fin de poner orden en las representaciones, volviendo a incidir en la prohibición de bailes y danzas que no sean los antiguos y permitidos, “Instrucción que se ha de guardar de las comedias, así en las representaciones, como los autores y representantes dellas y las demás personas a quien tocara, por mandato de D. Antonio de Contreras, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo y Cámara de S. M.”. En el fragmento siguiente trata el tema de los bailes:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y qualisquier que hubiere de cantar y bailar, sea con la licencia y aprobación que arriba está dicho... (Cotarelo y Mori, p. 632).

Después de 26 años la situación no ha cambiado demasiado, ya que se siguen censurando las mismas cosas, debido al caso omiso que hacen los autores y los representantes a las reglamentaciones reales y a las opiniones de las autoridades en general.

Tras la muerte de la Reina en 1644 se cierran los teatros provisionalmente, por lo cual el Consejo de Castilla expone en un documento ciertas normas que se han de seguir en caso de permitirse las comedias. En cuanto a la parte cantada y bailada dice: “VI. Que no se cantasen jácaras, ni sátiras, ni seguidillas, ni otro ningún cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarro ni acción poco modesta, sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danzas de cuenta y todo con la medida que en teatro tan público se requería...”(Cotarelo y Mori, pp. 164-169). En esta norma que dicta el Consejo de Castilla se hace alusión a la moralidad de los bailes y cantes, a las invenciones, seguramente, porque después de algunos años de prohibiciones en vano, se seguirían haciendo los mismos bailes censurados con anterioridad con otro nombre, o bien, con algún cambio coreográfico, resultando familiares a la gente, y deshonestos e indecorosos a los censores. Además, se hace referencia a la forma de realizar “los bailes de modestia” y “las danzas

de cuenta”: con la medida que precisa el teatro público, redundando en la reinterpretación que se hace en las tablas de estas últimas.

En *Memorial al Rey* (1649), Cristóbal de Santiago Ortiz, seudónimo tomado por este moralista, cuyo nombre auténtico se desconoce, muestra su opinión adversa acerca de los bailes inventados últimamente, lamentando que no se censuren:

... ni los bailes; porque en casi todos los que se han inventado e inventan de doce años a esta parte hay muchas cosas que piden rigurosa reformatión y aún merecen que de todo punto se prohíban los que no fueran como aquellas danzas antiguas en que se introducen un género de verso grave y honesto (Cotarelo y Mori, p. 544).

Es curioso que sólo se retrotraiga doce años en cuanto a la invención de bailes, pero vuelva a reclamar la prohibición de todos aquellos que no sean como las danzas antiguas. Esto nos lleva a pensar que las opiniones adversas han sido ignoradas claramente debido al respaldo de público que gozan tanto las comedias en general como los “nuevos” bailes que siguen surgiendo.

4. RAZONES TÉCNICAS: BAILES DESHONESTOS Y DANZAS ARTIFICIOSAS

En algunas obras los autores, al describir lo negativo del espectáculo teatral, enumeran características estéticas de las actrices-bailarinas y técnicas de las danzas y bailes que se llevaban a cabo en las representaciones en esa época.

El Padre Juan Ferrer, en la censura que hace en su *Tratado de las comedias...* (1613), apunta dos de las características del baile nacional que se mantendrán e intensificarán hasta llegar a nuestros días (actualmente llamada Escuela bolera), los saltos y el acompañamiento de las castañuelas: “¿Qué vergüenza, dice San Ambrosio, se puede hallar donde tan libremente anden volando los pies y cacareando las castañuelas?” (Cotarelo y Mori, p. 251). Unas líneas más abajo sigue comentando:

“con los bailes de la chacona y el escarramán, baila también el diablo, y da saltos y brincos de placer”(Cotarelo y Mori, p.251). El P. Ferrer cita dos de los bailes que junto a la zarabanda son objeto de continuas prohibiciones: la chacona y el escarramán, ambas por su carácter demoníaco; así como uno de los movimientos que se rechazan, los saltos, frente a la mesura, tranquilidad y ceremonia de las danzas antiguas aceptadas.

Importante me parece señalar la descripción que el Padre hace del aspecto y la indumentaria de una actriz-bailarina:

¿Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando, a una de estas mujeres cuando está con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con voz dulce y regalada, bailando con aire y donaire, afeitada por el pensamiento, el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata? (Cotarelo y Mori, p. 252).

En este fragmento se pueden destacar varias cuestiones importantes. Se describe el oficio de actriz en ese momento, enumerando las tareas que debe desempeñar: tocar la guitarra, cantar, danzar y bailar. La especialización no existe en esta época, de modo que el artista teatral, por lo general, debe saber hacer de todo. Por otro lado, se vuelve a hacer referencia a la diferenciación danza-baile: la danza se realiza “con grande compostura” y el baile “con aire y donaire”, dándose ambos en el espectáculo teatral. En cuanto al atuendo de la artista se describe el adorno del cabello y la belleza del cuello, de acuerdo con los cánones de la belleza femenina de la época, se hace referencia al acortamiento de las faldas de la bailarina, seguramente por las necesidades creadas con los nuevos pasos que se introducen: intensificación de los saltos, giros, pasos más elaborados, que van determinando un vestuario específico que permita su realización más fácilmente. A esto se añade el componente erótico que tendría para un espectador del siglo XVII tal indumentaria, moviéndose con energía, dejando ver algo más que el tobillo de la mujer.

En este mismo año otro jesuita, el Padre Pedro de Guzmán en *Bienes del honesto trabajo y daño de la ociosidad, en ocho discursos*, vuelve a incidir en las razones del daño de las comedias o lo que es lo mismo del éxito de las mismas:

Óyense allí dulces melodías de instrumentos y voces, agudos dichos y razones pronunciados con mucha suavidad, que, ayudadas del número del verso y poesía, deleitan más; véñse ingeniosas invenciones, curiosos trajes y vestidos, apariencias medio milagrosas, danzas artificiosas, lascivos bailes (Cotarelo y Mori, pp. 350-351).

Rechaza el deleite que se produce a través de la vista y el oído en las representaciones. Respecto al elemento coreográfico, no sólo censura los bailes lascivos sino las danzas, calificándolas de “artificiosas”, lo cual nos aporta información significativa en referencia a la forma de realizar tanto los primeros como las segundas. Hay un rechazo de los bailes populares por lascivos pero también de las danzas realizadas en los corrales. Al calificarlas de artificiosas, con un sentido peyorativo, revela que éstas no corresponderían exactamente a las llevadas a cabo por la clase alta en sus fiestas, sino versiones adaptadas expresamente para las representaciones, resultando demasiado “artificiosas” al parecer del Padre. En realidad, el simple hecho de realizarse unas danzas, propias en su origen de la clase aristocrática, en los corrales públicos cuyos ejecutores pertenecían a una clase inferior, sería una aberración, una ruptura en el férreo sistema de clases del siglo XVII, repercutiendo no sólo en el plano estético-coreográfico sino también en el social y económico, razón por la cual esta polémica que analizamos adquiere tal importancia y duración.

En 1615, un franciscano descalzo, fray Juan de Santa María, en *República y policía christiana para reyes y príncipes, y para los que nel gobierno tienen su lugar*, en su crítica al teatro hace alusión a los movimientos deshonestos que se vierten en él: “... porque las palabras, tonos, tonadillas, los meneos, los movimientos, acciones, hechos con tanto artificio, no es otra cosa (como dijo el profeta)

sino sembrar grama y yerbas ociosas en tierra labrada...”(Cotarelo y Mori, p. 540). El franciscano hace referencia al artificio con que se ejecutan tantos los hechos como los movimientos y lo define como mala yerba que hay que arrancar, de manera que se pone de manifiesto, al igual que en la literatura y el arte, un claro rechazo a la creación donde la natura es modificada por el *ars*, y la *imitatio*, aunque sigue siendo un concepto básico, es en cierto modo transformado, al reclamarse además la doctrina y el estudio (*cognitio*) (Darst, p. 11). En esta polémica hay que situar a la danza como conocimiento obligado del individuo, puesto que también se opera en ella una notable evolución: se amplía el número de pasos y figuras, que además se hacen más elaborados y dificultosos, es decir, con más artificio, alejándose en parte de la simplicidad, solemnidad y austeridad de las danzas antiguas y permitidas, cuyos movimientos, según la opinión de los censores, no inciden negativamente en la moral de las personas que las observan.

En 1617, Alonso Cano y Urreta escribe un libro misceláneo titulado *Días de jardín*, en el que incluye un pasaje relativo al teatro y, concretamente, a los bailes, muy interesante, al señalar algunos de los rasgos característicos de los mismos:

Achacó Roma este mal (del baile) a Cádiz y a Andalucía; de quien, en vez del saltar varonil y fuerte mudó el baile su perfección en vueltas de brazos y meneos lascivos. Siendo quizás la que su Chironimía nuestra Zarabanda, la que Halma nuestra Chacona y la Lastina nuestro Escarramán. Pues la primera consistía en gestos y movimientos de manos; la segunda estribaba en los pies y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos. ¿Y que mucho tenga lucifer almagacén desta mercadería tiempo? (Cotarelo y Mori, p. 612).

El fragmento es corto pero significativo. Habla de la notable evolución de los bailes, como ya venimos diciendo, de la complicación en los movimientos de los pies, de los brazos, hasta ahora apenas utilizados, de las manos y del torso, rasgos que caracterizan el baile español hasta nuestros días. Hace alusión a la antigüedad de la polémica de los bailes, que ya en Roma deja huella, refiriéndose a su

procedencia geográfica: Andalucía y en concreto en Cádiz, apoyándose en el peso de la antigüedad y autoridad clásica para ponerlos en comparación y del mismo modo que eran rechazados en el pasado, hacerlo ahora.

5. PROFESIONALIZACIÓN: LOS ACTORES

En 1630, el P. Puente Hurtado de Mendoza en *De Fide*, describe una serie de características de las actrices, exagerándolas de tal modo que hasta las tacha de prostitutas, opinión, por otra parte, bastante generalizada en la época, destacando además su profesionalidad en lo que al oficio teatral se refiere:

Aumenta el peligro por cuanto las mujeres de teatro son hermosas, elegantes de cuerpo y traje, graciosas, falaces, bailarinas y músicas y peritas en todos los juegos escénicos sumiendo en lascivia a los espectadores; entregándose a muchos y recibiendo dineros y vestidos (Cotarelo y Mori, pp. 362-364).

El P. Ponferrosa y Quintana en 1683 en *El buen zelo, o examen de un papel que con nombre de el Reverendísimo P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera...*, incide en la profesionalidad de nuevo de las actrices-bailarinas al describir con qué destreza representan, tocan, cantan y bailan:

... en el aire con que le canta, en la acción con que le anda, en la dulzura de voz con que le quiebra, en la destreza con que la acompaña con el instrumento con la castañuela, con el lazo del baile, con otros mil sainetes y atractivos de que usan estas sirenas... (Cotarelo y Mori, p. 264).

Destaca la destreza de las bailarinas con las castañuelas y con el lazo del baile, es decir, con el paso, aludiéndose de nuevo al aspecto técnico-coreográfico e indirectamente al moral al considerarlas sirenas capaces de hipnotizar con sus encantos al que las ve. Otros escritos inciden en

esta caracterización tanto de actores como de actrices. En 1689 el P. Ignacio de Camargo, jesuita, en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, vuelve a aludir a los “bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mujeres bailan, tocan y danzan, ya con hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura”(Cotarelo y Mori, p. 125). A pesar de las actitudes adversas que se desarrollan durante todo el siglo, observamos que la situación sigue igual: las actrices continúan desempeñando diversas funciones, cada vez con más destreza. Se hace alusión de nuevo al artificio en las danzas, es decir, se refiere a ellas desde un punto de vista técnico, mientras que al referirse a los bailes lo hace más desde un punto de vista moral que técnico: “primorosos”.

6. ÉXITO Y RECHAZO DE LOS BAILES: SU CONSOLIDACIÓN

Las constantes opiniones adversas no sólo no impiden la continuidad de las representaciones teatrales sino que además, cuentan con la asistencia de autoridades tanto eclesiásticas como laicas, lo que hace imposible su prohibición definitiva, ya que parte de los mismos censores gozan asistiendo a presenciarlos. Fray Juan Márquez en 1611 se lamenta de que los mismos magistrados que deberían poner orden asisten a los espectáculos teatrales que deberían prohibir:

Pero aunque esto es así, no hay duda que bastaría el brazo de los magistrados para atajar este daño de todo punto, si se dice que son ellos los primeros que gustan de las comedias ¿quién asegurará que no hazían otro tanto los censores? (Cotarelo y Mori, p. 437).

El obispo de Osuna, D. Juan de Palafox y Mendoza, en 1645, en uno de los capítulos de su *Tomo Quinto de las obras del Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, incluye este encabezado: “Que los curas y sacerdotes no vayan a las comedias ni se hallen en los Autos por bailes”(Cotarelo y Mori, p.495), desprendiéndose de él que, es tan grande la popularidad del elemento coreográfico que ni siquiera el clero respeta las prohibiciones realizadas por sus compañeros

de fe. Además, refleja la similitud entre las danzas y bailes realizados en los corrales y en los autos sacramentales, lo que pone de manifiesto una semejanza en la forma de realizarlos, en el estilo.

Tras todos estos testimonios que censuran sobre todo las danzas y bailes teatrales, Gaspar de Villarroel, en su *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio* (1656), muestra una actitud bastante radical:

Los que escriben comedias lascivas y los que las representan con ánimo de que peligren otros o de deleitarse torpemente ellos, pecan mortalmente; y lo mesmo si aunque no tengan esta intención, son las cosas que representen tales que por sí mismas exciten a deshonestidad y el modo de representarlas levanta las mesmas polvaredas. Y a esta clase también se reducen los cantores y cantoras, los bailarines y bailarinas (Cotarelo y Mori, p. 600).

Villarroel declara cuál es la consideración de los actores-bailarines en la época: están en pecado mortal.

Terminando el siglo, Francisco Antonio de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1689-1690), al hablar de las danzas parece confirmar que la polémica sobre la licitud del teatro y la danza está ya terminada:

Dirán que yo suscito ahora esta cuestión dormida ya en el mundo, siendo peor el revolverla, y que siendo sólo un cortesano lego me quiero oponer al parecer de tantos graves y religiosos teólogos, y en algún modo provocarlos (Cotarelo y Mori, p. 74).

7. CONCLUSIONES

Tras todo lo visto se observa que la realización de danzas y bailes es una de las razones de peso por las que el teatro es atacado una y otra vez, sin que, por otra parte, surta ningún tipo de efecto

puesto que las críticas continúan apareciendo durante todo el siglo con las mismas argumentaciones. En ningún documento aparece el rechazo, la crítica o la censura a los bailes populares en general, ni por supuesto a las danzas aristocráticas, consideradas una disciplina obligada en la educación de la nobleza. Sin embargo, son estos mismos bailes y danzas los que al ser llevados a escena, sobre todo en los corrales públicos, originan toda esta serie de opiniones adversas, es decir, son las versiones teatrales de estas piezas bailadas las que están fuera de las normas aceptadas. Esto nos lleva a deducir que en el panorama coreográfico de la época existía una tercera modalidad de la que no se tiene constancia a través de libros de danza, teatro, música, historia, etc, de la época o posteriores: la teatral, las danzas y bailes teatrales. El desarrollo de estas piezas en el teatro profesional tuvo consecuencias en distintos ámbitos bien diferenciados. Tuvieron un efecto claramente positivo en lo que se refiere al aspecto económico, si se tiene en cuenta el apogeo que experimentan durante todo el siglo XVII las representaciones teatrales, las cuales se convierten en un producto monetario sujeto a la ley de la oferta y la demanda, más fuerte que cualquier prohibición, como se ha visto.

En el ámbito social las consecuencias son importantes al causar una fractura en el inalterable, hasta el momento, sistema de clases: apropiación de parte del patrimonio (sus danzas) perteneciente a una determinada clase (nobleza), lo que en la época era algo impensable e imperdonable, convirtiéndolo en un producto comercial, llevándolo a cabo en un espectáculo cuyo público era una amalgama de clases, sin exclusividad alguna. A pesar de todo esto, los sentimientos que despertaban estas piezas bailadas en el teatro eran contradictorios ya que pese a todo el empeño por controlarlas, el gusto por ellas es igual de intenso lo que hace que su censura no surta efecto alguno.

Desde el punto de vista coreográfico, la repercusión ha sido decisiva en la consolidación de la danza profesional en España, es decir, del surgimiento de la primera danza académica española, que tendrá su origen en el teatro del siglo XVII.

Son variadas las razones por las que se censuran, los bailes en mayor medida, pero también las danzas que se hacen al no ser exactamente como las antiguas y permitidas. Una era el rechazo del

deleite como finalidad de la obra en lugar del fin educativo, en función del cual debían de surgir las manifestaciones artísticas. El concepto de teatro profesional lleva inherente el fin del entretenimiento y no tanto el de la enseñanza, al convertirse el espectáculo teatral en un producto sujeto a las leyes del mercado y por tanto obligado a satisfacer el gusto de un público que paga y exige.

Otras de las razones reales por la que se rechazan bailes y danzas es la no imitación de las antiguas y permitidas, es decir, la aparición, en cierta medida de la invención, la novedad, precepto enfrentado a la “imitatio” clásica, razón formal y estética más que moral. Relacionada con ésta, como se ha visto, se observa una razón técnica, es decir, la crítica a ciertos movimientos o formas de realizar determinados pasos (Bailes: aire y donaire, deshonestos, lascivos, gestos y movimientos de manos, quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos, primorosos; Danzas: artificiosas, se baila, toca y danza, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura).

En realidad, a través de todas las opiniones, tanto a favor como en contra, se pone de manifiesto, por un lado, un desarrollo evidente en el aspecto dancístico, lo cual supone un primer paso de la danza hacia su independencia y profesionalización y, por otro, una continua mejora en el oficio actoral de la época, el cual era mucho más completo si lo comparamos con el actual. A esto hay que añadir que las representaciones teatrales eran el espectáculo de moda en la época y sobre todo sus danzas y bailes que tanto y tan apasionado daban que hablar y escribir, y tanta repercusión tenían en la sociedad de la época, por lo que se ha podido comprobar. Por esta razón, las danzas y los bailes teatrales deberían tener una mayor presencia en la enseñanza de la historia y la literatura española del siglo XVII, ya que influyeron considerablemente en distintos ámbitos de la sociedad y del arte de su tiempo.

REFERENCIAS

- Cotarelo y Mori, E. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Darst, D. H. (1985), *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el siglo de oro*, Madrid: Orígenes.

- De Mariana, P. J. (1609), Tratado contra los juegos públicos en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Vol. XXXI, Madrid, en Cotarelo y Mori E. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp.429-437.
- García Berrio, A. (1978), Introducción: Moralización estética y programa de moralidad pública impuesto durante el siglo de oro. La teoría literaria, en *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga.
- Ruíz Mayordomo, M^a J. (2003), Jácara y zarabanda son una misma cosa, *Edad de Oro* 22, pp. 283-307.



ORIGEN Y DESARROLLO DE LA MUJER EN EL BAILE FLAMENCO: EVOLUCIÓN TÉCNICA Y ARTÍSTICA

THE ORIGINS AND DEVELOPMENT OF WOMEN IN FLAMENCO DANCE: TECHNICAL AND ARTISTIC DEVELOPMENTS

ANA ROSA PEROZO LIMONES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA¹

CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA ÁNGEL PERICET²

Correspondencia: aperozolimonas@gmail.com

(Recibido el 7 de febrero de 2017 y aceptado 21 de marzo de 2017)

RESUMEN

El concepto de bailaora flamenca, tal como hoy lo conocemos, ha ido conformándose a lo largo de la historia con aportaciones de distinta procedencia, y aún hoy continúa evolucionando, adaptándose a las distintas tendencias.

En el presente artículo se realiza un estudio de esa evolución histórica desde una perspectiva técnica y estética partiendo de las antiguas danzarinas gaditanas, representadas por la mítica Telethusa, allá por los confines del Imperio Romano hasta la época actual.

Así mismo, se señalan los hitos importantes que han contribuido a la conformación del baile flamenco de mujer tales como la codificación, la aportación de los bailes de gitanos, la influencia de los bailes boleros y la incorporación al teatro a través del ballet flamenco. Igualmente, se destaca la evolución de las formas corporales de las bailaoras, la estética de sus bailes, la técnica de sus movimientos y la evolución de simple mujer objeto en sus inicios a coreógrafa o empresaria en nuestros días.

PALABRAS CLAVES: Mujer, baile, flamenco, evolución, artística, técnica.

ABSTRACT

The concept of flamenco dancer, as we know it today, has been shaped throughout history, with contributions from different sources and still continues to evolve today, adapting itself to different trends.

This article presents a study of this historical evolution from a technical and aesthetic perspective, starting with the old dancers of Cadiz, represented by the mythical Telethusa in the confines of the Roman Empire, until nowadays.

Furthermore, important milestones which have contributed to the formation of female flamenco dancing are mentioned, such as codification, the contribution of the gypsy dances, the influence of the bolero dances and the incorporation to the theater through flamenco ballet. In addition, other points mentioned include the evolution of the body shape of the dancers, the aesthetic of their dances, their movement technique and the evolution from the initial simple objectified woman to the present day choreographer or business woman.

KEYWORDS: Woman, dance, flamenco, evolution, artistic, technique.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la presencia de la mujer bailaora en Andalucía (con más precisión, bailarina), se remonta a la época del Imperio Romano (con Telethusa como representante por excelencia), es a partir de mediados del siglo XIX, coincidiendo con su codificación, cuando, según la mayoría de los autores, cristaliza el nacimiento del baile flamenco y por ende procede usar la terminología de bailaora flamenca, si bien su protagonismo comienza a compartirse con el bailaor (se usa la doble acepción “baile de mujer” y “baile de hombre”). La bailaora pasa de ser un mero atractivo sexual en las fiestas de señoritos, a intérprete en la época de los cafés, y saltando en el tiempo, culmina en la época actual, en la que la mujer ya no se limita a ser bailaora, sino que adopta un nuevo rol como empresaria, productora, coreógrafa, etc. Así mismo, la estética se transforma: se pasa de la “formas voluptuosas” (gran volumen corporal, caderas sobresalientes, piernas anchas o brazos redondeados) a asemejarse a las bailarinas clásicas.

2. OBJETIVOS

El estudio de la mujer como intérprete esencial en la configuración del baile flamenco conlleva el análisis del recorrido histórico y estético que ha dado lugar a una serie de formas definidas, en muchos casos improvisadas, que convergen en un estilo único.

Los objetivos que vamos a abordar consisten en resaltar la importancia de la mujer en la configuración del baile flamenco y cómo se han desarrollado unas características técnicas y estéticas a lo largo de la evolución de este género desde sus orígenes hasta su configuración definitiva en el siglo XX.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son muchos los documentos, artículos y textos que existen sobre el flamenco. En su mayoría estudian su origen y evolución resaltando la configuración del género a partir de la profesionalización

del cante, el toque y el baile; no obstante, existen pocos autores que hayan tratado específicamente la relación entre el baile flamenco y la mujer.

En este sentido, si bien la obra de José Luis Navarro García *Historia del Baile Flamenco* (2008) y *Breve Historia Ilustrada del Baile Flamenco* (2015) y los artículos de Cristina Cruces Roldán *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el Flamenco* (2004) y *Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco* (2015), no son exclusivas al respecto, sí abordan cómo el baile de mujer ha ido evolucionando y desarrollando ciertas características, marcando épocas y escuelas.

No obstante, tampoco debemos pasar por alto la documentación existente sobre el baile flamenco y su evolución. Autores como Ángel Álvarez Caballero (*El Baile Flamenco*, 1998), Manuel Ríos Vargas (*Antología del Baile Flamenco*, 2002), Eulalia Pablo Lozano y José Luis Navarro (*Figuras, pasos y mudanzas*, 2007), Puig Claramunt y Flora Albaicín (*El arte del baile flamenco*, 1988), Teresa Martínez de la Peña (*Teoría y práctica del baile flamenco*, 1969), Rocío Espada (*La danza española. Su aprendizaje y conservación*, 1997), Concepción Carretero (*El baile, cosas de Sevilla*, 1981), Ángeles Arranz del Barrio (*El baile flamenco*, 1998), entre otros, nos realizan un desarrollo histórico del baile flamenco, resaltando los intérpretes más destacados y a veces detallándonos descripciones interpretativas de bailaores y bailaoras. Incluso hay que señalar, que muchos de estos autores realizan un análisis técnico del baile flamenco a través de la evolución del mismo.

Por último, habría que mencionar dos tratados costumbristas, a los que más adelante haremos referencia, como son las *Cartas Marruecas* de José Cadalso de 1789 y *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón de 1847. De las 90 cartas de Cadalso, la número VII nos ayudará a apreciar determinadas características del baile de mujer que hoy día se asocian al baile flamenco. Así mismo, Estébanez Calderón en los capítulos “Un baile en Triana” y “Asamblea General”, de la citada obra, escrita tras su viaje a Andalucía, nos describe con exhaustividad los primeros bailes de las mujeres gitanas y andaluzas de la época.

4. ORÍGENES

Desde sus inicios, el baile flamenco asociado a la mujer constituía una representación simbólica, cuyo atractivo recaía principalmente en el cuerpo de la bailaora. Entendemos entonces que la interpretación flamenca se concebía desde una perspectiva exclusivamente estética y donde el arte pasaba a un segundo plano. En este sentido seguimos la definición que aportan Alvarado Steller y Sancho Bermúdez “Por lo tanto, la estética es la encargada de estudiar la belleza; normas y métodos para estudiarla. Entendiendo por belleza la idea sobre la perfección de las cosas. También la estética podría definirse como el conjunto de percepciones sensitivas que genera la contemplación de un objeto y la reacción de agrado y placer que se produce en el observado” (2011, p.11). Este baile estaba muy vinculado a la visión romántica de la corporeidad femenina, asociando a la mujer con la ondulación, sinuosidad plástica e insinuación, frente al radicalismo masculino: ruido, ángulo y fuerza.

El baile flamenco nace como manifestación artística y simbólica y como práctica sociocultural dentro de la cultura andaluza. Se origina en las bases populares, constituyendo, podríamos decir, un rito de comunicación entre bailaoras, cantaores y tocaores. El cuerpo en las tres vertientes juega un papel protagonista como vehículo de expresión, principalmente en el baile.

Las primeras referencias que tenemos de bailarinas andaluzas aparecen asociadas al erotismo, al deseo sexual y al desenfreno corporal. Basándonos en el libro *Historia del Baile Flamenco*, de Navarro García (2008) podemos situar a Andalucía como el principal foco dancístico donde sobresalieron las primeras bailarinas de renombre. Eran bailarinas turdetanas aunque se las conocía como “gaditanas”, porque la gran mayoría eran nacidas en Cádiz. Navarro abunda en el tema: “Su fama se extendió por todos los confines del imperio Romano, es decir, por todos los rincones del universo civilizado. De ellas arranca la pasión por la Danza” (2008, p.13). Sus bailes giraban en torno a la diosa Astarté, siendo muchas de ellas censuradas, como se aprecia en el siguiente texto de Decimo Juvenal:

Spectan hoc nuptae iuxta recubante marito,
 Quod pudeat narrare aliquem praesentibus ipsis.
 Circumtumentum ueneris langentis et acres
 Diuitis urticar; maior tamenn ista uoluptas
 Alterius sexus; magis ille extenditur, et mox
 Auribus atque oculis concept aurina mouetur¹ (Navarro, 2008, p.14).

Otro testimonio de Marcial añadía en el mismo sentido: “de Gabidus improbis puellae vibrabun sine fine prurientes lasciuos docili tremore lumbo”² (Navarro, 2008, p.15). Como sostiene Ana Martínez Barreiro (2004), el cuerpo de la mujer siempre ha estado asociado a los cánones de belleza y por consiguiente, ha sido un cuerpo para ser admirado por los demás, principalmente por el género masculino. Desde el cristianismo y el judaísmo el cuerpo de la mujer ha sido objeto de escándalo, represión y explotación. Es evidente pues, que tanto la cultura como la sociedad da forma al cuerpo. No hay que olvidar que, como afirma Lourdes Méndez, “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de deseos, creencias y expectativas de la sociedad en la que se inscribe” (Carrión, 2011, p. 21).

En la época del Renacimiento, existían bailes interpretados por mujeres, si bien con connotaciones que eran vistas como voluptuosas y demoniacas, asociadas al cuerpo, y se destacaba de ellas que no se acogían a la norma social del momento. Así queda recogido, por ejemplo, en la obra de Juan de la Cerda, *Vida Política de todos los estados de mujeres*:

¿Y qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y mesura a que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear de los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y dar vueltas a la redonda, y hacer visajes? (1599, p.479).

¹“Hoy las casadas contemplan, con el marido reclinado a su lado, ese espectáculo que a cualquiera daría vergüenza contar hallándose ellas presentes. Estímulo de una venus que languidece punzantes comezones de rico. Pero mayor es ese placer en el otro sexo: éste más y más erecto se pone y pronto muévase el semen concebido por oídos y ojos”.

² “Bailarinas llegadas de la licenciada Cádiz harán vibrar, ardientes sin medida, sus lascivos dorsos con estudiado temblor”.

Ese concepto de la mujer objeto, con el paso del tiempo, se ha ido diluyendo y abandonando ese arquetipo ya estereotipado, para pasar a un análisis más hondo y profundo que permita analizar la estética de su baile y del arte en general.

A finales del siglo XVIII el baile flamenco comienza a difundirse, si bien desordenadamente. Aparece cierta colaboración entre algunos cantes y bailes gitanos y otras formas de bailes andaluces. Los bailes del candil, los bailes de gitanos y las danzas boleras eran practicados principalmente por mujeres. *Las Cartas Marruecas* de Cadalso muestran las interpretaciones pseudoprofesionales de las gitanas, que de alguna manera dejaría entrever actitudes elementales de lo que más tarde sería el baile flamenco:

Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento! Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: Si, señor; así se cría (Carta VII 1945, p.34).

La mujer, como describe Cadalso, fue centro de atención de personajes célebres que entendían el baile flamenco como una manifestación exótica donde el cuerpo de la mujer era un icono sexual con movimientos que realzaban lo llamativo de su figura, expuesto al servicio de aquellos que la contemplaban en fiestas y en romerías. De esta manera, el baile flamenco de mujer resultó ser más atractivo y demandado que el del hombre, como recuerda Ricardo Molina Tenor: “la historia del baile flamenco ha sido hasta la actualidad, femenina, siendo insignificante, la figura del bailaor al lado de la trascendencia de la bailaora (Ríos, 2002, p.49).

El baile de cintura para arriba, y sobre todo el manejo de los brazos, marcaba la diferencia entre el baile de las gitanas y de las andaluzas con las demás danzas. Encontramos una descripción

de Charles Davillier (1874), tras su viaje a Sevilla, de los bailes del candil, que Manuel Ríos Vargas nos detalla con exactitud:

Se ve que bailaban a gusto, para ellas mismas, y el movimiento de los brazos y el meneo son bien diferentes a los movimientos rígidos, acompasados y geométricos de otros cuerpos de baile, pues aquí se nota y advierte la inspiración y la improvisación” (Ríos, 2002, p. 63).

Fue en Sevilla, Cádiz y Granada, principalmente, donde el baile flamenco empieza a desarrollarse y a centrarse en núcleos principales tales como Triana, Los Puertos y el Sacromonte. Los testimonios de los extranjeros y viajeros románticos que se sintieron atraídos por las “danzarinas”, como ellos las llamaban, destacaban el movimiento de los brazos, el garbo, la sensualidad y la viveza de sus interpretaciones. Serafín Estébanez Calderón se hace eco de ello en “un baile en Triana”, en su libro *Escenas Andaluzas*:

En Andalucía no existe baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y sin las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los diferentes quiebros de cintura y sin lo vivo, cadencioso y ardiente del compás; el batir de los pies, así como sus primores y giros son accesorios evidentes del baile andaluz” (Estébanez, 2003, p.101).

En este estado de configuración de las formas flamencas, se va produciendo un intercambio, donde los bailes de gitanos incorporaban al “academicismo” de los bailes nacionales y andaluces, la expresión, el ritmo, el movimiento de brazos, el juego de hombros y el carácter espontáneo e improvisado, sello inconfundible de la raza gitana. Pero si hay algo que destacar del baile gitano y que posteriormente aparece como elemento distintivo del baile flamenco, va a ser el carácter y la estética de los brazos.

Finalizado el siglo XVIII, la presencia de artistas andaluzas en los teatros españoles adquiere gran popularidad. Los bailes que se realizaban en los entreactos de las llamadas obras serias fueron muy demandados y las andaluzas llegaron a ser las grandes protagonistas del espectáculo (Navarro, 2008). Teófilo Gautier contaba que “las buenas bailarinas no existen más que en Andalucía, en Sevilla” y a su vez George Dennis añadía que “la gracia superior, la agilidad, y el fuego de los andaluces, es lo que les deja sin rivales” (Navarro, 2008, p.100).



Figura 1: Serafín Estébanez Calderón. *Un baile en Triana* (1831). Dibujo de Francisco Lameyer.

5. SIGLO XIX

Es a partir de mediados del siglo XIX cuando se documenta el protagonismo femenino en el baile flamenco. Estos inicios han sido señalados por Cristina Cruces, quien ha apuntado al respecto que “la abundante documentación que conocemos respecto al breve periodo que transcurre desde la definitiva codificación del flamenco como género artístico (en la segunda mitad del XIX) hasta

nuestros días consolida la continuada presencia de mujeres en el flamenco, bien fuera en su dimensión de industria artística, bien en sus expresiones privadas.” (2005, p. 21).

Con la configuración del baile flamenco a finales del XIX, coincidiendo con la época de los cafés de cante, las bailaoras mostraban una estética totalmente diferente a la de hoy en día. La mayoría de las bailaoras que destacaron en los cuadros flamencos de la época poseían un gran volumen corporal, sus caderas sobresalían notablemente, siendo una de las partes del cuerpo que más protagonismo tenía en el baile; las piernas eran anchas y fuertes y los brazos redondeados, de ahí que el braceo tuviera un gran atractivo. Y todo ello revestido por una indumentaria que resaltaba aún más su complexión, basta recordar a este respecto, a bailaoras como La Mejorana, La Macarrona o La Malena. El baile de cintura para arriba fue el mayor exponente de las bailaoras flamencas de la época. Así describe Fernando el de Triana el baile de Juana Vargas La Macarrona: “cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitable”. (1978, p.148).



Figura 2: Emilio Beauchy (1885) Café de Cante.

La figura en sí de estas bailaoras, se contraponía con la estética delicada, estilizada y gimnástica de las bailarinas de la danza clásica. El porqué de esta diferencia se debía sobre todo a que el baile flamenco, por aquellos años, no requería de una gran preparación física para su desarrollo. El baile de mujer era de brazos y manos y delicados juegos de pies. Los escenarios por aquella época nada tenían que ver con los grandes teatros que actualmente son el escenario habitual para el lucimiento de este arte. Al ser un lugar de pequeñas dimensiones, la bailaora no necesitaba grandes recursos técnicos para su lucimiento. Milagros Mengíbar, bailaora de la Escuela Sevillana, sostiene que hoy día también se puede bailar en espacios reducidos y reitera: “Si nada más que tienes un trocito... porque el espacio... las peñas mismas que tienen el escenario chiquito. Si una mujer nada más que levanta los brazos y empieza a hacer falsetas, nada más que braceo, braceo, ya ahí, tú dices: ¡Ole!” (Mengíbar M. 2015).

A finales de este siglo las características de baile de hombre y mujer empiezan a consolidarse, estableciéndose ciertas connotaciones que se asocian diferenciadamente a ambos géneros. Teresa Martínez de la Peña así lo resume:

El baile de mujer se hace más reposado. Se centra el interés en brazos y cabeza, mientras los pies marcan suavemente y las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar, aún más, la línea expresiva de los brazos... La nota fundamental del baile de mujer en esta época es el garbo y la gracia en la figura. Por el contrario el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies (1967, p. 30).

Otro acontecimiento importante que transcurre durante esta etapa va a ser la fusión técnica y estilística de las bailarinas boleras y las bailaoras flamencas. Se crea así la figura de la bailarina-bolera, que Navarro García describe de esta forma:

Fue una convivencia fructífera en la que la bailarina bolera seguía dando lecciones de elegancia, de colocación de brazos, de manejo de las castañuelas, de virtuosismo técnico a sus hermanas jondas, a

tiempo que estas le sugerían nuevas actitudes y movimientos (2008, p. 348).

En definitiva, podríamos decir que las bailaoras adquieren una serie de formas y técnicas que requieren de un aprendizaje “académico”, cuya evolución empieza a desarrollarse en los siglos posteriores. Se marca así, un antes y un después en la estética del baile de mujer.

6. DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

A principios del siglo XX, siendo el baile flamenco un género ya configurado, asistimos a un proceso de creación personal e innovación por parte de los intérpretes, desarrollándose nuevas formas y actitudes. En 1915, el panorama del baile flamenco da un giro inesperado con el estreno de *Gitanerías* el 15 de abril en el Teatro Lara de Madrid (primera versión del *Amor Brujo*). La obra de Manuel de Falla, escrita para Pastora Imperio (1885-1979) supuso un antes y un después en el desarrollo de este arte.

La bailaora sevillana supo llevar a escena el baile flamenco de los Cafés de Cante a los grandes escenarios, adaptándose a nuevos conceptos, nunca aplicados hasta el momento: iluminación, aspectos musicológicos, aspectos coreográficos, dramaturgia, escenografía, etc. En definitiva, como señala Navarro, “la fusión del baile flamenco con la música sinfónica no sólo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco” (2008, p.22). Encuadrado en la llamada Ópera Flamenca, considerada nefasta para el cante, supuso para el baile llegar a todos los teatros de España y del mundo.

Esta nueva etapa lleva consigo un cambio en las formas flamencas de las bailaoras del momento que supone: estilización de las formas, utilización de los zapateados, aprendizaje de diversas disciplinas y desarrollo de nuevas técnicas en la utilización de los elementos de acompañamiento como pueden ser: la bata de cola, el mantón y las castañuelas. Nos encontramos ante una evolución



*Figura 3: El Amor Brujo (15.04.1915). Pastora Imperio (Candela) y Víctor Rojas (Carmelo).
Teatro Lara de Madrid.*

del baile flamenco basada principalmente en la adquisición de conocimientos técnicos e interpretativos procedentes de otras disciplinas, como podían ser la danza clásica y la escuela bolera. Pero hay que resaltar como el papel de la mujer empieza a imponerse, “haciendo suyos” rasgos característicos que en su día se consideraban privativos del hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en la bailaora Carmen Amaya (1918-1963): sobriedad, fuerza, virtuosismo técnico del zapateado que incluso adoptó la indumentaria propia del baile flamenco de hombre. Cristina Cruces sostiene al respecto:

La mayor renovación creadora e interpretativa que se produjo en este sentido la encabezó Carmen Amaya, quien, a pesar de utilizar con magisterio la bata de cola, quiso disputar el vasallaje a la indumentaria vistiendo con frecuencia de “hombre”, con pantalón y chalequillo. La Capitana desplegó además enérgicos zapateados –liberadores respecto a un braceo que, por otra parte, bordaba– e inició una primera línea heterodoxa cuyas practicantes han sido, al menos hasta el año 1980, casos excepcionales respecto a lo codificado (2004, p.17).



Figura 4: Carmen Amaya i Pelao Viejo a la revista Life, 1940.

No obstante, hubo bailaoras que a pesar de evolucionar y adquirir ciertos conocimientos, mantuvieron la estética tradicional del baile de mujer que imperaba sobre todo en la Escuela Sevillana: baile de cintura para arriba, braceos y movimientos de manos, líneas redondas, movimientos de hombros y caderas, utilización de zapateados como detalles puntuales, etc. Nos referimos principalmente a Pastora Imperio y a sus sucesoras: Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes o Cristina Hoyos.



Figura 5: Milagros Mengibar. Fotografía: Remedios Malvarez

Se puede señalar que el desarrollo de la personalidad artística de las bailaoras y sus inquietudes creativas originan nuevas formas de interpretar el baile, creándose así diversas corrientes estéticas: unas basadas en la tradición de las formas flamencas, representando el baile flamenco puro, ortodoxo, y otras, podríamos decir, más contemporáneas; la fusión de ambas corrientes perfila lo que sería el vanguardismo del baile flamenco. Dichas corrientes siguen conviviendo y evolucionando a lo largo del siglo XX. En la actualidad, la figura de la bailaora flamenca nada tiene que ver con las

grandes maestras de finales del XIX. La belleza estética prima en muchos casos por encima del arte, la formación física, técnica e intelectual lleva consigo un nuevo concepto de formas en el baile de mujer adaptadas a las nuevas tendencias del flamenco en general. Como añade Bárbara de las Heras Monastero:

Podemos decir, que asistimos a una transformación de valores que se caracteriza por un mayor culto al cuerpo, el desarrollo de un concepto estético de belleza como un valor añadido al espectáculo y un mayor perfeccionamiento técnico del baile, que está dando lugar a un nuevo concepto de estética en la creación de producciones del baile flamenco (De las Heras, 2013, p.9)³

7. CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, la mujer ha sido esencial en la configuración del baile flamenco. Al igual que en otros aspectos de la vida, ha sabido superar su marginación y su consideración de mujer objeto en las primeras épocas del flamenco para pasar a ser protagonista principal en los últimos tiempos.

Su presencia en el baile no sólo ha supuesto la contribución al desarrollo técnico y estético sino que ha sobrepasado la frontera infranqueable de lo que se consideraba “baile de hombre” y “baile de mujer”. Atributos como debilidad, delicadeza o feminidad han sido sustituidos por fuerza, carácter, virtuosismo. Ha ido asimilando nuevas formas procedente de la influencia gitana, del baile de hombre, de la escuela bolera o de la danza española incorporando a sus coreografías obras de intelectuales como Manuel de Falla.

Así mismo, podemos observar que han sido grandes renovadoras, creando nuevas técnicas de movimiento adaptadas a lo que antiguamente eran meros elementos de acompañamiento: bata de cola y mantón. Es más, hoy día son los bailaores flamencos los que han tomado de ellas dichos elementos, reinventándose y adquiriendo actitudes y formas del baile de mujer. No obstante, si bien es

³Para esta misma idea véase (Cruces Roldán, Sabuco i Canto y López Martínez, 2005: p. 303-308).

verdad que la evolución de la mujer bailaora en el mundo flamenco, debido fundamentalmente a sus inquietudes por adaptarse a las nuevas tendencias (aún a pesar de los “puristas” de lo jondo), algo que no ha ocurrido de manera notable en el canto o en la danza clásica, no es menos cierto que el género femenino ha sabido mantener esa otra vertiente, vinculada a la tradición flamenca más intimista y menos popular, desde la llamada época primitiva del flamenco y los bailes del candil, pasando por los cafés de canto, el teatro y el ballet flamenco. Prueba de ello es que a día de hoy conviven perfectamente intérpretes solistas como Matilde Coral, Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, etc. y compañías como el Ballet Flamenco de Andalucía, integrado a su vez por otras bailaoras flamencas.

Es de esperar que este protagonismo continúe en un futuro y que las nuevas generaciones mantengan esa línea evolutiva.

REFERENCIAS

- Alvarado Steller, V. Y Sancho Bermúdez, K. (2011). *La Belleza del cuerpo Femenino*. Wimb lu, Rev. electrónica de estudiantes Esc. de Psicología, Univ. De Costa Rica. Volumen 6.
- Amaya, C. Y Pelao Viejo. (1940). Revista Life. En Línea. <http://bibarnabloc.cat/2013/04/16/carmen-amaya-al-somorrostro/>. Consultada 25 de Marzo 2017.
- Cadalso, J. (1945). *Cartas Marruecas*. Madrid: Atlas.
- Carrión, J.J. (2011). *Los cuerpos flamencos: descripción anatómica, técnicas de interpretación y cuidado en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- Cruces Roldan, C. (2004). *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y Sexuación en el Flamenco, Sociedades y culturas: nuevas formas de aproximación literaria y cultural*. I Congreso Internacional de Sociedades y Culturas: abriendo camino. Sevilla.
- Cruces Roldan, C. (2003-2005). *Las Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de

Políticas de Igualdad. Instituto de la Mujer. Sevilla.

Cruces Roldán, C., Sabuco i Cantó, A. Y López Martínez. E. (2005). *Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas*, en Palenzuela Chamorro, P. Y Gimeno Martín, J.C. (coordinadores). *Cultura y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Congreso de Antropología. Fundación el Monte, FAAEE y Asana. Sevilla.

De la Cerda, J. (1599). *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares.

De las Heras Monastero, B. (2013). *Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal*. Encuentro de la plataforma Independiente de estudios flamencos y contemporáneos. Unia. Arte y pensamiento.

Beauchy, E. (1885). *Café de Cante*. En Línea <http://www.flamencopolis.com/archives/3467>. Consultado 24 de Marzo 2017.

Estébanez Calderón, S. (2003). *Escenas Andaluzas*. Biblioteca virtual universal. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/>

Estébanez Calderón, S. (1831). *Un baile en Triana*. En Línea <http://miespacioflamenco.blogspot.com.es/p/el-baile.html>. Consultado 27 de Marzo 2017.

Imperio, P. Y Rojas, V. (1915). *Amor Brujo*. Teatro Lara. Madrid. En Línea http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3D749:el-amor-brujo-lola-greco-2008&catid=3D40:informacion&Itemid=3D11. Consultado 24 de Marzo 2017.

Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.

Martínez Barreiro, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A. Coruña. Departamento de Sociología y Ciencias Políticas y de la Administración.

Mengíbar, M. y Palicio, L. (2013). *Jueves Flamenco Cajasol. Fotografías Flamenco*. En Línea <https://www.deflamenco.com/revista/galeria/milagros-mengibar-luisa-palicio-1.html>. Consultado 27 de Marzo 2017.

- Mengíbar, M. (2015). “Entrevista de Antonio Ortega a Milagros Mengibar, Flamencos y cronopios”. Ojeándote creaciones audiovisuales. En Línea https://www.youtube.com/watch?v=9hvLhX_5wxU
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- Méndez, L. (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, desconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Ed. Instituto Andaluz de la mujer.
- Navarro García, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco*. Volumen I. Sevilla: Signatura ediciones.
- Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Triana (El de), F. (1935). *Arte y Artistas Flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.



LA DANZA ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL: EL CASO DE LA DANZA ESTILIZADA EN *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

SPANISH DANCE IN SPANISH CINEMA: STYLIZED DANCE IN LOS DUENDES DE ANDALUCÍA

DRA. MARÍA JESÚS BARRIOS PERALBO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA¹
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA²

(Recibido el 2 de marzo 2017 y aceptado 21 de mayo de 2017)

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto mostrar cómo ha representado el cine español la danza española y cómo ésta se ha expresado en sus diferentes estilos. Para ello proponemos el film que la cineasta Ana Mariscal realizó en la década de los años sesenta del pasado siglo veinte, concretamente en 1966, con el título *Los duendes de Andalucía*. A través del análisis coreográfico demostramos cómo un palo flamenco, el tanguillo, se ha coreografiado bajo los parámetros de la danza estilizada por una de las intérpretes exponente de este estilo del baile español, como es María Rosa Orad “María Rosa”.

PALABRAS CLAVES: Danza española, cine español, coreografía, intérpretes, danza estilizada.

ABSTRACT

This article aims to show how Spanish cinema has represented Spanish dance and how it has been expressed in its different styles. To do this we propose the film made by filmmaker Ana Mariscal in the sixties of the last century, specifically in 1966, with the title *Los duendes de Andalucía*. Through a choreographic analysis we show how a flamenco stick, the tanguillo, has been choreographed under the parameters of the dance stylized by one of the interpreters of this style of Spanish dance, like María Rosa Orad “María Rosa”.

KEYWORDS: Spanish dance, Spanish cinema, choreography, stylized dance interpreters.

1. INTRODUCCIÓN

El medio audiovisual y concretamente el cine, es una de las manifestaciones artísticas que puede ofrecernos a través de la ficción, o no ficción, la aproximación y exploración de diversos campos de conocimiento; entre ellos, cabe citar la danza. Ésta, en cualquier género y estilo, ha sido filmada en múltiples ocasiones por cineastas del ámbito internacional y nacional, proyectándose en las pantallas cinematográficas para un amplio y variado público. No es de extrañar entonces que la danza española y sus intérpretes más relevantes hayan traspasado fronteras y hayan llegado al público de masas de diversas nacionalidades.

El cine es un arte con una escritura propia que se particulariza en cada realizador, siendo éste el que influye sobre la cosa filmada y el que aporta la función creadora de la cámara. La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de la percepción subjetiva del realizador, quien la reconstruye en función de lo que pretenda expresar sensorial e intelectualmente. El cine nos da de la realidad una imagen artística, en ella coexiste una *dialéctica interna* proporcionada por las relaciones entre los propios personajes, y una *dialéctica externa* fundada en las relaciones entre las imágenes entre sí, es decir, en el montaje (Martín, 1992). Son, por tanto la cámara como agente activo en la creación de la realidad cinematográfica, y el montaje, las bases fundamentales sobre las que se construyen el lenguaje del arte cinematográfico (Carmona, 2002).

La imagen cinematográfica se convierte, pues, en un recurso para acercarse al estudio de la danza española de un determinado momento de nuestra historia y ofrecer así su perspectiva a las nuevas generaciones de bailarines. Es, por tanto, el cine, un medio fundamental e imprescindible para estudiar la evolución de la danza española al ofrecernos la imagen en movimiento de una representación de la pieza coreográfica.

Por lo tanto, una vía para apreciar cómo fue nuestra danza española y su interpretación por las más relevantes figuras de mitad del siglo XX es el cine, herramienta que proporciona al investigador

valiosa información al respecto. Por lo que se puede argumentar que el cine, ha contribuido a conservar interpretaciones de la obra dancística ofreciendo al espectador no sólo los más interesantes y variados montajes coreográficos protagonizados por los mejores bailarines y coreógrafos del momento, sino también la perspectiva artística del momento de su realización.

1.1 Objetivos y metodología

Proponemos en el presente artículo, en primer lugar, analizar en profundidad desde el punto de vista coreográfico la pieza dancística que se proyecta en una de las escenas de la película *Los duendes de Andalucía*, para discernir los matices que la caracteriza y poder establecer conexiones con los códigos que rigen la danza estilizada. Este estilo de la Danza Española se fundamenta sobre parámetros como, la necesidad para el intérprete de una base académica, uso del espacio, uso de la castañuela, diversidad de estilos musicales y transfiguración de los estilos de la danza española. En segundo lugar, proponemos observar cómo el lenguaje fílmico ha influido en la representación de este estilo de la danza española. Para ello, llevamos a cabo una metodología cualitativa fundamentada en el análisis de datos visuales, lo que facilitará el proceso de interpretación y valoración de la pieza coreográfica.

2. ANA MARISCAL Y LA REALIZACIÓN DE *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

Ana María Rodríguez Arroyo, más conocida como Ana Mariscal, fue la primera mujer directora del cine español de la década de los sesenta. El perfil de esta realizadora, que además también fue actriz, guionista y productora, se dibuja como el de una mujer intelectual, amante de la literatura y de la escritura y gran intérprete teatral. En este ámbito la cineasta se integró durante los años treinta del siglo XX en la compañía de teatro Anfístora y también formó parte de la compañía estatal Teatro Nacional (Fonseca, 2002).

Su incursión en el cine lo hace a través de Luis Marquina que descubre en ella extraordinarias cualidades interpretativas y de fotogenia. Fue considerada musa del franquismo por ser la figura

estelar en la película *Raza*, film que marcó su trayectoria profesional lanzándola al estrellato como actriz de cine.

La inquietud de conectar con el público y la necesidad de renovar la industria haría que Ana Mariscal saltara a la dirección cinematográfica fundando su propia productora, *Bosco Films*, bajo la cual dirigiría sus once películas. Los resultados comerciales de estas películas no fueron demasiado positivos, ya que, por un lado, la acogida oficial no fue buena, y por otro, la del público, variable (Fonseca, 2002). Con todo, pudo mantenerse desde su primera película en 1952 (*Segundo López, aventurero urbano*) hasta la última en 1968 (*El paseillo*). Durante estos años también se interesó por el cine que dirigieron otras mujeres, como el de la alemana Leni Riefensthal o el de la norteamericana Dorothy Arzner, primera mujer directora de cine de los años 30 en Hollywood.

Desde 1957 a 1960 ejerció como profesora en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas al que llegó por medio de José Luis Sáenz de Heredia; y entre 1966 y 1968 colaboró como docente en la Escuela de RTVE, así como en la Cátedra de Estética e Historia del Cine en la Universidad de Valladolid y en el Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ana Mariscal tiene una extensa filmografía entre los años cuarenta y ochenta del S.XX ya como actriz, ya como directora cinematográfica, y se ha considerado una de las actrices españolas más encumbradas durante la segunda mitad del siglo XX. Por citar algunas de sus trabajos: *El último húsar* (1940), *Vidas cruzadas* (1942), *Vértigo* (1950), *El gran galeote* (1951), *Enigma de mujer* (1955), *La violetera* (1958), *Feria en Sevilla* (1960), *Hola muchacho* (1961), *La reina del chantecler* (1962), *El camino* (1963), *La otra mujer* (1964), *Vestida de novia* (1966), *Cinematógrafo* (1979), *El polizón de Ulises* (1987), (Dávila-García, 2008).

Sin abandonar la escena teatral cierra este ciclo con representaciones en el teatro de la Comedia de Madrid, ya en los años ochenta, con su compañía propia. Después se dedica a elaborar

proyectos televisivos que nunca se llevaron a cabo. Ha sido una de las más ilustres representantes del cine español y la mujer que abrió las puertas a la equiparación profesional de la industria del cine (Fonseca, 2002, p. 48).

La cineasta dirige en el año 1966 *Los duendes de Andalucía*, una comedia musical cuyo guión fue escrito conjuntamente entre Ana Mariscal y el periodista y crítico andaluz Domingo Fernández Barreira. Tres versiones en el guión se presentaron para este film. De la primera a la segunda versión, Fernández Barreira proponía una disminución del tono de comedia, una mayor gravedad psicológica en los personajes y un forzado final feliz. La última versión y definitiva revisada por la directora quedó a la manera propuesta por Barreira, a pesar de que a Ana Mariscal le hubiera gustado un tipo de personajes más ligeros, sin peso, es decir, concebidos en el argumento como presentadores, y como pretexto humano para enseñar Andalucía (Fonseca, 2002, pp. 226-228).

Entre los intérpretes figuraban Victoriano Valencia, Sancho Gracia, Mary France, Ingrid Pitt, Maribel Martín, Rafaela Aparicio, Luis Gómez “El peque”, Rafael Romero de Torres, “La Paquera de Jerez”, “Porrinas de Badajoz”, Ana Carrillo “La tomata” y María Rosa Orad “María Rosa”. El film proponía música con las voces de Dolores Vargas, Juanito Valderrama, La niña de los Peines, Curro de Utrera, o Los Tonys. Se ha de destacar en el reparto la variedad en el registro artístico de los intérpretes. La película fue producida por la propia empresa de Ana Mariscal: Bosco Films.

La intención de Ana Mariscal en esta película, fue según Fonseca (2002, p. 230):

Presentar Andalucía vista por cuatro personas totalmente diferentes en edades y cómo, en cierto sentido, los cuatro se sienten afectados en un determinado momento por eso que se llama duende.

El resultado fue una película poco cohesionada en algunos aspectos narrativos y muestra de ello fue la variada selección musical en la cual tuvieron cabida desde grupos pop, “Los Tonys”, que

acompañaban los títulos de crédito, hasta los intérpretes de flamenco, como Juanito Valderrama o “La niña de los Peines” (Fonseca, 2002, p. 230).

Lo que dio publicidad a la película fueron las secuencias del incendio sufrido en la feria de Abril de Sevilla en 1964. Las escenas habían sido rodadas por casualidad con el objeto de poder ser insertadas en la película si era necesario, no obstante la cineasta las utilizó como justificación del título de la película y así lo expresa:

La película, que empecé a rodarla en la auténtica feria de abril, también recoge el fuego que destruyó las casetas; y “el duende” es porque solamente en Sevilla existe, ya que los sevillanos, como si no hubiese pasado nada, por la noche tenían la misma fiesta y la feria, (...). Esto es el “duende” que tiene Sevilla, los andaluces, y el que recoge la película (Mariscal, en Fonseca 2002, p. 232).

Para Fonseca (2002), el cine de Ana Mariscal de esta época ya estaba quedando obsoleto en ideología, contenidos y técnicas narrativas, pues se iba imponiendo un reciclaje hacia la modernidad que representaban jóvenes valores como Angelino Fons, Basilio Martín Patino, Carlos Saura o Miguel Picazo. Por tanto, la historia de *Los duendes de Andalucía*, aun siendo un film comercial cayó pronto en el olvido, y supuso el primer paso de Ana Mariscal hacia su descenso en el campo de la realización cinematográfica.

Desde la perspectiva de los años sesenta, la opinión que emitió Cine Asesor (1966) sobre la película fue la siguiente:

El film viene a ser como un cálido y sentido homenaje a la Andalucía no cargante y al tipismo andaluz, vistos por una realizadora española que sabe escudriñar en lo nuestro y que sabe también hacer cine. Ciudades, calles, lugares típicos, manifestaciones artísticas, museos, toros, feria de Sevilla y el folclore de tan alegre región se prodigan a lo largo de las imágenes, a través de una leve trama que sirve como pretexto a tan vistoso documental. (...). Tal vez algunos opinen que falta anécdota argumental y sobra exceso de folclore, pero también éste tiene un público incondicional que se sentirá completamente satisfecho con la antología de cante “jondo” y bailes flamencos y gitanos incluidos en el curso de la acción.

Para el periódico ABC (en, Cine Asesor, 1966) la película supuso ser “un film entretenido, discreto con predominio de lo visual. No es un producto folklórico de los muchos que aparecen y desaparecen con total vulgaridad”.

Exponemos a continuación una sinopsis del argumento de la película:

Legrand es un periodista francés, corresponsal en España de un importante medio de comunicación. Recibe el encargo de trasladarse a Andalucía para realizar un reportaje fotográfico y a su vez le solicitan llevar a una traviesa y revoltosa chiquilla hasta Carmona. Durante el viaje encuentran a unos maetillas y a una bella turista noruega, Randi, que desea conocer el significado de “duende andaluz”. Randi en su viaje por Andalucía se encuentra casualmente con su amiga Lorna, una escritora norteamericana afincada en Marbella, y amiga también del periodista Legrand. Juntas se trasladan a Sevilla donde disfrutan de la feria de Abril y del toreo del prestigioso Victoriano Valencia. Tras un incendio en el recinto ferial, Legrand recibe la orden de regresar a Francia.

Con un argumento sencillo, la película propone una temática basada principalmente en la cultura andaluza (la gastronomía, el arte pictórico, la fiesta popular, los toros, el flamenco) dada a conocer a través de unos personajes sencillos, que conducen al receptor a las diferentes ciudades y ambientes de Andalucía.

Entre las escenas dialogadas se intercalan escenas de cante y baile flamenco, con las actuaciones de los cantaores y cantaoras que por entonces estaban en auge: la “Paquera de Jerez”, “Porrinas de Badajoz”. Su intervención se filma en los típicos tablaos que resurgieron y se pusieron tan de moda en los años sesenta. Junto a estas importantes figuras del flamenco, la relevancia artística de María Rosa en la danza española no pasó inadvertida y supuso compartir protagonismo con dichas figuras en este film.

3. MARÍA ROSA Y EL TANGUILLO EN *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

La escena filmica donde se inserta el baile, interpretado por María Rosa, se halla en el momento en el que el fotógrafo Legrand está tomando unas fotografías de un típico barrio de Sevilla para su reportaje. Va acompañado de Carmelita y al escuchar el sonido de una guitarra se acerca a la taberna donde una mujer (María Rosa) comienza a bailar a compás de *tanguillo*. Mediante un plano americano de la bailarina con cámara fija, se observa a una elegante María Rosa en el manejo del sombrero cordobés (fotograma nº 1), cuyos braceos responden a los típicos movimientos circulares y *actitudes de torerías*, llevando el sombrero de una mano a otra (fotograma nº 2). Estos movimientos los adapta al ritmo de la falseta de la guitarra española (sonido diegético *off*). La bailarina se coloca el sombrero sobre la cabeza y comienza así una serie de evoluciones coreográficas que acompañará con el sonido de la castañuela (fotograma nº 3). Conjuga el toque de los palillos con el ritmo del compás flamenco, de tal manera que se combinan las *carretillas* (sonido continuado de la castañuela percutido por la mano derecha), *posticeos* (choque de las castañuelas), y toques simples, a tiempo y a contratiempo del compás. Esta dualidad rítmica (castañuela y guitarra) proporciona al baile una gran riqueza expresiva.



Fot. nº1



Fot. nº2



Fot. nº3

El hecho de que María Rosa emplee las castañuelas para bailar el tanguillo flamenco es un signo importante por el que se considera esta coreografía dentro de la danza española en el estilo de la danza estilizada. Esta bailarina destacó por la genialidad técnica y musicalidad que imprimía a este instrumento, hecho que le fue alabado por el bailarín Antonio Ruiz Soler, quien en una ocasión le

dijo: “chiquilla, ¿no te duelen las manos de tocar tan bien los palillos?” (Marinero, 2011, p. 89), con motivo de la petición de María Rosa al artista de una coreografía para su compañía.

Mirando al pasado, Antonia Mercé “La Argentina”, a quien se le debe la creación de la danza estilizada, ya tocó los palillos para bailar un tanguillo¹ a piano. Asimismo, las palabras de la bailaora Regla Ortega (archivo de TVE) propone lo inadecuado que es utilizar la castañuela para bailar flamenco; he aquí su argumento:

Los palillos no se ha ‘usao’ nunca en la vida para el baile de verdad flamenco, lo que se dice, gitano. Yo, sí, incluso, he ‘creao’, que tanto tiempo se ha ‘cantao’ el cante este de los tanguillos de ‘Cai’, de los duros antiguos; eso se ha ‘cantao to la vida de dios’. No se ha ‘bailao’ hasta que yo lo estrené en el Corral de la Morería, que yo inauguré este tablao y lo estrené allí. Entonces pues yo saqué los palillos, para bailecitos así, para los tanguillos, para los fandangos de Huelva, para las sevillanas, pero para un baile puro bueno, los palillos, no. Hay que usar las manos y los brazos. (Transcripción del archivo).

En la misma opinión se pronuncia la maestra y bailarina Pilar López, que apunta que la castañuela fue introducida en el flamenco por la figura de la *bailarina-bailaora*, ya que las bailaoras antiguas nunca tocaron los palillos, sólo braceaban. Fueron las bailarinas profesionales formadas en el baile flamenco quienes aportaron este instrumento y enriquecieron muchos de los bailes flamencos. De sus palabras se desprende, por tanto, la “academia” que necesita la bailarina profesional para utilizar este instrumento, el cual se puede utilizar para estilizar y aportar un nuevo “aire” a las formas del baile flamenco.

Aunque la bailarina ejecuta una coreografía con la base rítmica de un *palo* flamenco, sus formas corporales oscilan entre posiciones clásicas del baile español y las posturas afluencadas. Así, observamos a la bailarina con brazos en 3ª y 4ª posición (fotograma nº 4), colocación de pies en *dehors* (fotograma nº 5), *paso de vals*, giros en 6ª posición de pies, movimientos de hombros, movimientos de cadera, cuerpo con ligera inclinación hacia delante, *zapateados*, o, pequeños saltitos

¹Puede verse la interpretación de la bailarina en <http://vimeo.com/37867781> (Consulta 21-6-2012).

que rematan la letra del cante. Se demuestra así la versatilidad de la bailarina en el estilo de la danza estilizada. Se recalca en este tanguillo unos lucidos movimientos de torso, brazos y cabeza de la bailarina, que se complementa con refinados movimientos de la falda y una exquisita colocación del palillo (fotograma nº 6) con el que logra una excepcional musicalidad en sincronía con el compás binario de este palo flamenco.



Fot. nº4



Fot. nº5



Fot. nº6

María Rosa interviene en esta coreografía como bailarina *solista*, acompañada al cante por una voz en *off* y dos palmeros, en una puesta en escena carente de toda espectacularidad. La zona de actuación de la bailarina se encuentra en el interior de una taberna sevillana (*Las Cadenas*) con una salida a un patio andaluz dentro del mismo recinto (fotograma nº 7), mediante un movimiento de cámara que sigue a la bailarina se puede observar a María Rosa cómo recorre estos espacios mientras ejecuta su danza (fotograma nº 8). Este escenario tiene una función narrativa dentro del texto fílmico ya que forma parte del argumento de la película: es el lugar al cual se acerca Legrand para captar con su cámara fotográfica imágenes de baile andaluz por una artista andaluza. La función de la coreografía en la escena tiene un significado abstracto, en tanto en cuanto se pretende únicamente la expresión del movimiento en sí; en este caso, de las formas y posturas “aflamencadas”. La coreografía se inserta en la escena fílmica con un fin estético y artístico, proyectando una imagen estilizada del flamenco.



Fot. nº7

Fot. nº8

No en vano Ana Mariscal eligió para esta película la figura de María Rosa como una de las bailarinas de la época de mayor apogeo en el baile español. María Rosa por estos años ya era una artista consagrada, se había formado en todos los estilos de la danza española y también en el ballet clásico; en esta disciplina estudió con el maestro argentino Héctor Zaraspe. Tras su debut como bailarina en el teatro Fontalba de Madrid, pasa a la compañía de Concha Piquer hacia mediados de los años cincuenta. Allí conocerá a Pedro Azorín, quien por entonces ya despuntaba en los bailes tradicionales de Aragón, y de quien aprenderá todo lo relativo a este vasto folclore, tanto es así que la bailarina siempre consideró la jota de Azorín un emblema de su compañía (Marinero, 2011, p.88). Por ello, no es de extrañar que en estos tanguillos se pueda reconocer algún braceo propio de la jota aragonesa muy bien ensamblado con las formas flamencas (fotograma nº 9).



Fot. nº9

Tras su paso por la compañía de la Piquer, María Rosa llega en 1962 a ser primera bailarina de Antonio, y dos años más tarde ya forma la suya propia debutando en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y participando con ella en el circuito de los Festivales de España. Coreografiaron para su compañía los mejores coreógrafos de entonces de todos los estilos de la danza española, entre ellos,

Pedro Azorín, Juanjo Linares, Victoria Eugenia, Antonio Ruiz Soler, y entre el repertorio de sus ballets se recogen todos los estilos de la danza española. Fue de las primeras bailarinas que estrenó un ballet sobre *Bodas de Sangre*, que ella tituló *Pasión Gitana*, coreografiada por Victoria Eugenia. Entre los ballets que representaron su compañía se encuentran *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El concierto de Aranjuez*, *Paso a cuatro*, *Allegro de Concierto*, entre otros. La propia artista confesó que el secreto del éxito de su compañía había sido el tener una gran variedad de coreografías para ofrecer al público (Marinero, 2011).

Entre las cualidades artísticas de María Rosa se han de destacar, por un lado, la manera de tocar la castañuela, que se convirtió en una obsesión para ella; y por otro lado, la clara sonoridad en su zapateado. La misma María Rosa expresó acerca de su baile: “me quedo con mis palillos y mis pies, siempre he estudiado mucho, tenía un zapateado limpiísimo” (Marinero, 2011, p. 89). María Rosa, fue un claro ejemplo de la bailarina que aunó las técnicas de la danza española y un claro ejemplo de la bailarina que desarrolló el concepto de la danza estilizada tal y como fue concebido por Antonia Mercé “la Argentina” en las primeras décadas del s. XX (Devorah, 2009).

Prosiguiendo con la escena filmica, la sobriedad y la ambientación realista de la escena la aporta tanto el vestuario de los personajes como la iluminación filmica. El vestuario de la bailarina y de los personajes que le acompañan ofrece una imagen de la vida cotidiana, lejos de cualquier signo de espectacularidad. Se destaca el protagonismo filmico de María Rosa con un vestido estampado en tonos rojizos, que llama la atención sobre los colores más suaves de la indumentaria de los otros personajes. Un ejemplo de ello puede apreciarse en un plano general que encuadra a la bailarina y a otras dos mujeres tocando las palmas, desde un ángulo del plano (fotograma nº 10). Asimismo la iluminación filmica de la escena, que bien podría corresponderse con la luz natural de una soleada mañana del mes de Abril, aporta una atmósfera cálida y real.



Fot. nº10

El baile de María Rosa se ve interrumpido en varias ocasiones por planos fragmentados en los que aparecen los personajes de Legrand y Carmelita; Legrand en su acción de tomar fotografías a la bailarina en el patio de la taberna y Carmelita bailando junto a otras niñas en una plaza próxima. Tras un plano general de María Rosa iniciando la *escobilla* del tanguillo en una elegante posición corporal y con un estudiado manejo de la falda de su vestido (fotograma nº 11), la cámara se va acercando a la intérprete hasta captar un primer plano del *zapateado*. En éste la bailarina demuestra su destreza en el equilibrio al dibujar un complejo juego de pies de punta y tacón, y la musicalidad que se desprende en su *zapateado* (sonido *in*) (fotogramas nº 12, nº 13). Con un plano general se vuelve a filmar a la bailarina finalizando la *escobilla* en un acelerado ritmo del tanguillo que acompaña de nuevo con el sonido de la castañuela en rápidas *carretillas* y *posticeos* al hombro (fotograma nº14).



Fot. nº11



Fot. nº12



Fot. nº13



Fot. nº14

Se da fin a la escena dancística cuando otro plano general capta a Carmelita avisando a Legrand del incendio de la feria, mientras se escucha como sonido de fondo el cante acelerado y las palmas rápidas del tanguillo.

La estructura del baile, con formato de *pieza corta*, consta de una sola sección, de 3' 16'' de duración, dicha sección se corresponde con las partes propias del *palo* flamenco: *salida*, *letra*, *llamada*, *escobilla*, y *remate* (Pablo y Navarro, 2007).

En la *salida* la falseta de la guitarra sirve como introducción al baile, en ella María Rosa da protagonismo a los movimientos del sombrero y a los braceos con castañuela, momentos que son filmados con planos medios y americanos fijos para realzar a la bailarina en la utilización de estos dos elementos: la castañuela y sombrero.

En la *letra*, tiene lugar el cante y la bailarina hace alarde de la femineidad de sus movimientos de hombros y caderas tan destacadas en las evoluciones coreográficas. En éstas la intérprete baila con el sombrero, se lo quita, y lleva a cabo la concatenación de diferentes *actitudes* y pasos que junto al toque de castañuelas adornan el pasaje del cante. La bailarina logra la estilización de las formas flamencas utilizando la castañuela y un variado registro de pasos tanto del flamenco como del folclore.

A continuación tiene lugar la *llamada* para la *escobilla* (zapateado), momento en el que cesa el cante y el zapateado cobra total protagonismo. María Rosa “avisa” con una *llamada* sencilla de *golpes simples de planta* que va a realizar el *zapateado*, en él consigue un brillante y matizado sonido de pies.

Por último, el *remate* final se consigue con la aceleración del ritmo en el *zapateado*, donde el cante aparece de nuevo y se hace más vivo; en él María Rosa vuelve a tocar la castañuela y a expresar con especial gracejo sus movimientos de hombros y “pellizcos” corporales aflamencados.

El tanguillo, “hermano” de los tangos, forma parte de los bailes gráciles y vitalistas relacionados con el atrevimiento y la picardía de la fiesta, por ello se puede observar en esta escena a una María Rosa interpretando un baile alegre en total consonancia con la narrativa filmica: la feria de Sevilla.

La dinámica de la coreografía va evolucionando gradualmente hasta alcanzar su punto álgido en la expresión del *zapateado* y en el *remate* del baile, donde se aúna en un acelerado ritmo la voz del cantante y los sonidos de pies y castañuela que emite la bailarina. Se ha de destacar la autenticidad del sonido en la escena filmica, tanto en la percusión del *zapateado* como en la de las castañuelas (sonido diegético *in*), hecho que enfatiza las características artísticas de la intérprete. Queda fuera de campo la figura del guitarrista y el cantaor para otorgar prioridad a la coreografía propiamente dicha y a la bailarina María Rosa.

Se puede visualizar las trayectorias y los desplazamientos de la bailarina por la zona de actuación mediante el siguiente diagrama escénico (figura 1). En él se puede observar cómo la bailarina inicia sus evoluciones en la zona fondo-derecha del escenario y a través de un movimiento rectilíneo traspasa la línea central del espacio escénico posicionándose en el lateral izquierdo. Desde aquí, con trayectorias curvilíneas desarrolla el resto de la coreografía hasta que se ubica junto a una fuente para realizar el *zapateado* y concluir así el fragmento coreográfico. Se ha de señalar los distintos ambientes del espacio escénico con elementos naturales como escenografía; en el lateral derecho la bailarina se ubica en un espacio interior de una taberna, el lateral izquierdo del escenario corresponde al patio andaluz contiguo a la taberna.

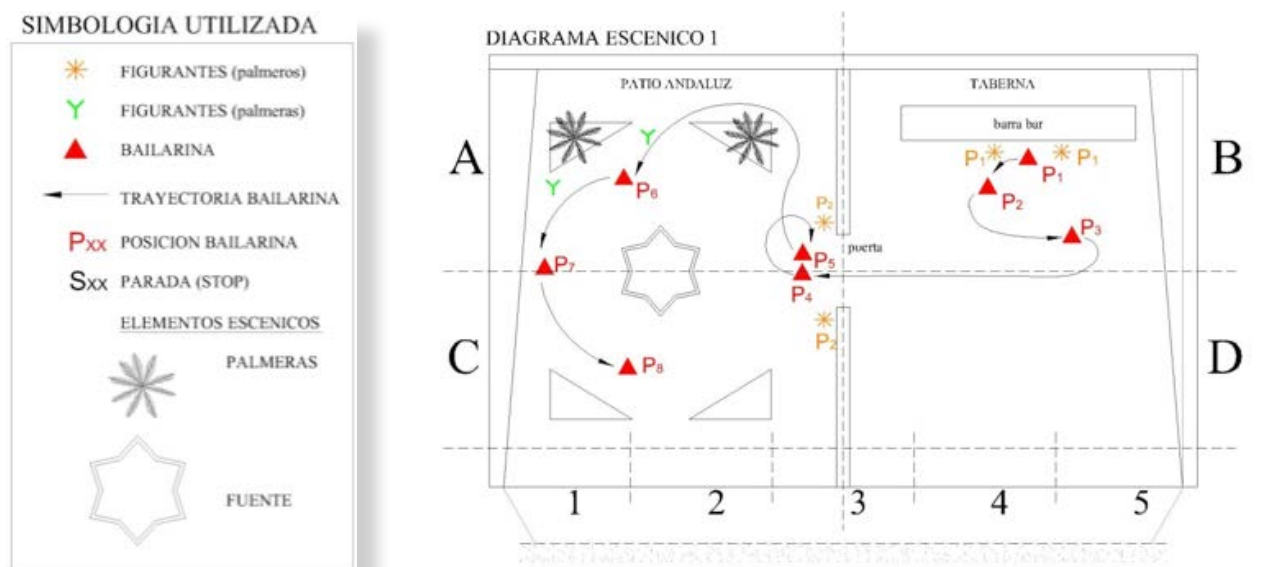


Figura1. Elaboración propia (fuente: Pérez, 2012).

A través de primeros planos de las piernas y pies de la bailarina se capta la parte correspondiente a la *escobilla* (fotograma nº19) realzando así este momento de la coreografía. Se concluye con un plano general de la bailarina centrada en el encuadre en el momento del *remate* del baile (fotograma nº 20).



Fot. nº19



Fot. nº20

4. CONCLUSIONES

Tras haber observado y analizado los componentes de la propia danza, su estructura, significado y su función en la narrativa de la película, podemos aseverar que estamos ante una pieza correspondiente al estilo de la danza estilizada, aunque se haya utilizado un ritmo flamenco como base para la creación coreográfica. Con un formato de *pieza corta*, el soporte musical corresponde

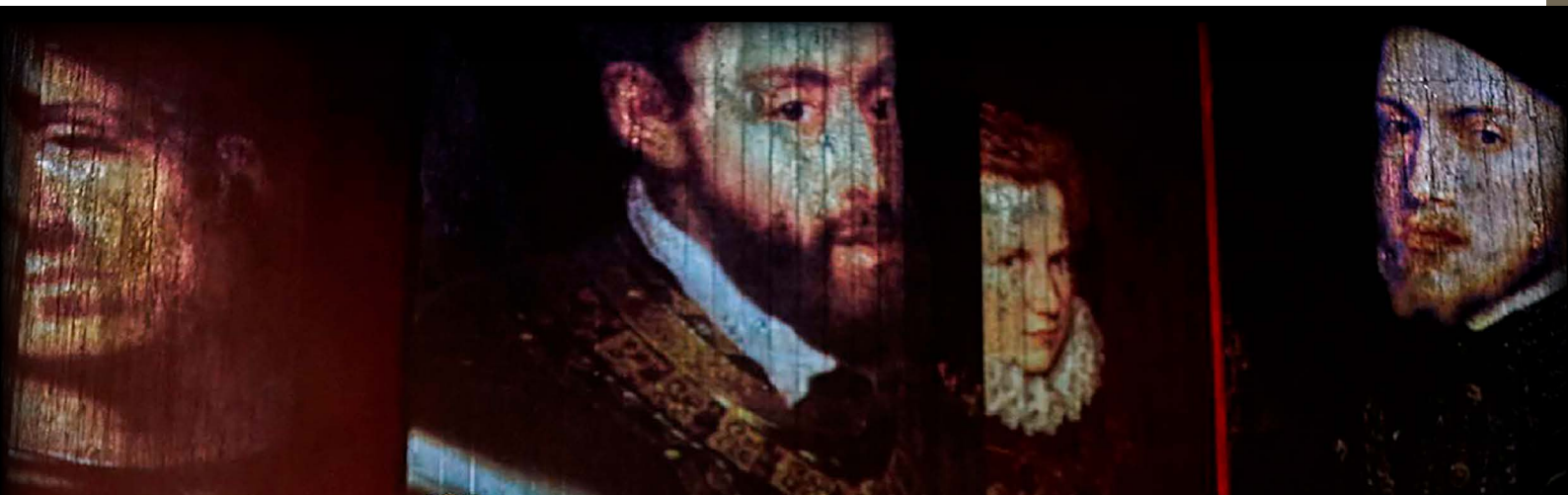
a un alegre palo flamenco: el tanguillo, que es estilizado por la destacada técnica académica que imprime la bailarina durante la ejecución del baile, y también por los matices sonoros que logra María Rosa en el zapateado y en la musicalidad de la castañuela. La bailarina, en el papel de solista dentro de la escena filmica, nos muestra con magistral interpretación algunos estilos de la danza española, que con muy buen hacer, ensambla en esta coreografía; es decir, el folclore con las formas flamencas más clásicas. Se demuestra así la versatilidad de la artista. Con un dinámico movimiento escénico expresado en las trayectorias que describe la bailarina durante sus evoluciones, la riqueza expresiva de la coreografía se encuentra en la propia estética de la danza; de formas flamencas principalmente, y cuya función en la narrativa de la película se limita a mostrar el carácter del baile español en un estilo muy definido: la danza estilizada.

La planificación filmica en la que predomina la cámara fija frente al travelling y el plano general frente a otra escala de planos, realza el significado de la estructura coreográfica. El propio montaje filmico de la escena permite la visualización de los elementos inherentes a la danza estilizada, como son el instrumento de percusión: la castañuela, y el uso del espacio, en el cual la bailarina se expresa con pasos de desplazamiento (pasos caminados, paso de vals, entre otros) engrandeciendo así las evoluciones coreográficas.

Por último, podemos confirmar que la danza española en el cine español se proyecta no sólo en estilos como el folclore, o el flamenco en su línea más pura y ortodoxa de cante y baile, y así pueden atestiguarlo películas españolas de la primera mitad del siglo XX, sino también en el estilo de la danza estilizada, como nos demuestra la bailarina María Rosa en este film de los años sesenta. Los fundamentos de la danza estilizada creados a principios del siglo XX por Antonia Mercé “la Argentina”, entre ellos: la base académica, la castañuela como instrumento de acompañamiento, el uso del espacio y transfiguración de estilos, tienen su representación en la pieza coreográfica que se proyecta en el tanguillo de *Los duendes de Andalucía*.

REFERENCIAS

- ABC (Prensa años, 1963, 1964, 1965, 1967).
- Álvarez Caballero, Á. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Archivos de TVE años setenta. Rito y Geografía del baile.
- Arranz del Barrio, A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Ashead J.; Briginshaw, V.A.; Hodgins P.; Huxley M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Carmona, Ramón. (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cine Asesor. Hojas Archivables de Información. Índice Alfabético de 1960 a 1970.
- Dávila García, J. (2008). *Ana Mariscal, una actriz y directora de cine con sangre guíense*. En, <http://www.infonortedigital.com>. [Fecha de consulta, 15-12-2012].
- Devorah, Ninotchka. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. EEUU: Global Rhythm Press.
- Fonseca, V. (2002). *Ana Mariscal: una cineasta pionera*. Madrid: Ed. Egeda.
- Marinero, C. (2011). “¿Por dónde danzas? María Rosa”. En revista *Por la Danza*, nº 91, pp. 86-89.
- Martín, M. (1992). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Navarro, J.L; Pablo, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Pérez Arroyo, Rafael. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Tanguillo (Antonia Mercé). En, <http://vimeo.com/37867781> [consultado 21-6-2012].



XXXI FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA

*MANUEL BARRERA BENÍTEZ
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA*

La trigésima cuarta edición del Festival de Teatro de Málaga, celebrada entre el 7 de enero al 12 de febrero de 2017, comenzó con dos montajes que ocuparon los dos principales teatros municipales durante el primer fin de semana, todavía no acabadas del todo las vacaciones de Navidad y recién pasado el Día de Reyes.

En el Teatro Echegaray pudimos asistir a la representación de *Piedras preciosas*, montaje celebrado con cinco nominaciones en los últimos Premios Lorca de Teatro Andaluz que, sin embargo, no cubrió nuestras expectativas; ya que la idea, interesante de entrada, pierde fuerza al final y se vuelve convencional, resolviendo con monólogos el desenlace. Una lástima, pues Pablo Díaz podría haber sacado mucho mayor partido a su texto; lo mismo que Raúl Mancilla y Andrea Chacón podrían haber no aumentado, sino contrarrestado, esa sensación de conflicto que no acaba de estallar o de desenlace usurpado. Pero, sobre todo, lo que no nos terminó de convencer fueron las interpretaciones: correcta la de Manuel Salas en el papel de Jean Cocteau, aunque sorprende que no se haya creído conveniente el trabajarle, sea mínimamente, un acento (que como francés hablando español en Marbella en los años sesenta debía tener) mientras que para Rafael Amargo, en el papel del bailarín gitano malagueño Manuel, se ha decidido todo lo contrario.

En el Teatro Cervantes -fue este el verdadero regalo de Reyes para gran parte del público que abarrotó la sala los dos días de función-, Concha Velasco encarnó a otro personaje histórico, uno de los más tratados por nuestro teatro y nuestro cine, Juana de Castilla. *Reina Juana* es un texto de Ernesto Caballero



con grandes aciertos, sobre todo el de intentar dar un tratamiento más profundo y más justo a un personaje en el que ha prevalecido el tópico de la locura por amor. La expresión serena y fluida del tejido textual es de gran belleza y precisión en determinados pasajes, esos en los que el autor, liberado del contenido informativo, reflexiona sobre nuestro presente y expresa su propia concepción del poder o del amor y los celos. Pero también, tal vez, excesivamente condicionado por los datos (y eso que el propio autor en el programa de mano del espectáculo nos recuerda que *“un texto de ficción no es un tratado de Historia”* y que *“por tanto sus postulados no se deben tanto a la fidelidad documental como a las lógicas internas del relato”*).

La dirección de Gerardo Vera sabe sacar todo el partido al ritmo del texto y a sus valores semánticos, aclarando cada información y cada sentimiento sin redundancia, recreándose en cada metáfora y en cada giro y creando un espectáculo muy bien coordinado desde el punto de vista sonoro y visual; de precisa y preciosa iluminación (Juanjo Llorens) y magnífico montaje de videoescena (Álvaro Luna) proyectado sobre la escenografía. Y, en cuanto a la interpretación, es cierto que parece –como se ha dicho– un texto hecho a la medida de la gran Concha Velasco, a la que todos adoramos por su gran vitalidad y energía positiva, por la alegría que transmite y por su simpatía, por su vibrante voz y su magnífica forma física, por su gran emotividad y su enorme capacidad de empatizar con el personaje y con el público, por su más de medio siglo de carrera, por ser referencia de la escena española del siglo XX y del XXI.

La Compañía Sala Atrium presenta su propuesta de la obra ***Himmelweg: camino del cielo***, clásico de la dramaturgia española contemporánea de reconocido prestigio internacional del que ya hemos hablado en alguna otra ocasión. En esta, bajo la dirección de Raimon Molins, se lleva a cabo una interesante intervención dramática y una no menos interesante propuesta escénica; tal vez en origen condicionada por limitaciones económicas que afectan a la escenografía o al reparto, pero, en cualquier caso, sacando un gran partido de tales “ajustes”. Para empezar, nos encontramos con una mujer como Delegada de la Cruz Roja, emotiva interpretación de Patricia Mendoza que atormentadamente

subraya lo ridículo de su conducta, añadiendo al problema de conciencia del personaje la duda de si también influyó su condición sexual o si realmente lo mismo le hubiese ocurrido a cualquiera. Además, el uso del videomontaje



proyectado sobre la escenografía permite acercar aún más la imagen, en primerísimo plano, del personaje. Desdobra su largo monólogo: por un lado, las supuestas declaraciones ante la cámara; por el otro, sus interpelaciones en directo al espectador. La actriz, como más tarde sus compañeros, traspasa la escena y llega hasta el patio de butacas.

La conciencia de las diferentes partes en que se divide el texto de partida no la perdemos. Se proyectan los títulos. Pero, aún con sus matices, lo más llamativo en este sentido resulta la evidente concepción del espectáculo en tres grandes bloques correspondientes a cada uno de los conflictos internos de los tres grandes protagonistas. Advertimos también la sustitución del resto del reparto por marionetas que dirigen los tres únicos actores; gran acierto muy en consonancia con la naturaleza metateatral de la obra, puro mecano -se dice- del que todos participaron y del que todos nosotros también participamos a través de la continua interpelación, la multiplicación de anticipaciones y regresiones que nos obligan a componer la verdad de la historia, el uso especial de la música incidental y melodramática y, muy especialmente, de la interpretación diagramática de los intérpretes, entre las que destaca sobremanera la del director de la pieza, Raimon Molins, que lleva a cabo una meticulosa, impresionante y excepcional composición del Comandante nazi. Cierra el espectáculo el emotivo judío,

padre de la niña que espera a su madre, interpretado por Guillem Gèfael.

Otra reflexión sobre la memoria, aunque en un sentido bien distinto, la encontramos en *El*



padre de Florian Zeller, texto divertido y profundo al mismo tiempo; espejo que nos refleja en nuestra realidad cotidiana y, especialmente, en nuestra relación con nuestros padres, muchos de ellos víctimas del alzhéimer, enfermedad que quien la conoce de cerca sabe que provoca y pone en evidencia, como pocas cosas, la mezcla de lo alegre y lo triste, lo cómico y lo terriblemente humorístico y trágico de nuestra existencia. Con todo, la aportación más original de este joven y popular dramaturgo francés consiste, sin duda, en el hecho de hacernos copartícipes de la confusión de la mente y el sufrimiento del protagonista, una suerte de actualización del llamado efecto de inmersión de nuestro querido y admirado Buero Vallejo. Andrés, sorprendentemente mimetizado por Héctor Alterio, nos hace reír y llorar, comprendemos que pueda irritar, pero sobre todo despierta la mayor de las ternuras. ¿Nunca sabremos, como escribe en el programa de mano José Carlos Plaza, director del montaje, si es su mente la confusa o si está confundida por los intereses de los que lo rodean? La realista y sutil interpretación de Héctor Alterio, la evolución del conflicto y aún de la misma escenografía, que se va vaciando como la mente del protagonista hasta convertirse en una fría habitación de geriátrico, los desdoblamientos en el resto del reparto, la idea de destino de la que no puede escapar el texto ni el receptor (como diría Barthes), nos invitan a interpretar más bien que, en su resistencia, Andrés inventa una realidad alternativa, tan dura como la propia realidad, doblemente dura en cuanto producen juntas,

en su contradicción, lo que podríamos denominar una sinergia negativa. Destaca también de entre el reparto Ana Labordeta en el papel de Ana, la hija. Y no podemos olvidar la labor de José Carlos Plaza, siempre activo, siempre dispuesto a preservar la memoria de los clásicos y siempre atento a los nuevos descubrimientos.

De vuelta al tema judío y al de la evocación de la memoria histórica, descubrimos a Jean-Claude Grumberg, otro dramaturgo francés ampliamente premiado y de gran éxito internacional del que por primera vez tenemos oportunidad de ver una obra en España y en nuestro idioma. *Serlo o no* es una divertida comedia que provoca la sonrisa reflexiva, esa que sin aspavientos apela a nuestra inteligencia sin



olvidarse de nuestras emociones. Está construida en dos partes bien diferenciadas: la primera, un ingenioso e incisivo diálogo entre dos vecinos muy distintos culturalmente y caracterológicamente, pero, en cierta medida, bien avenidos y en sintonía, extraños camaradas de encuentros fortuitos en la escalera del inmueble que habitan; la segunda, un discurso a los espectadores con tintes autobiográficos con el que el autor da un giro brusco a la comedia para terminar la función apelando a la internacionalización, la tolerancia y la defensa de la propia identidad.

Con la traducción de Mauro Armiño, Josep Maria Flotats se encarga de la dramaturgia, dirige el montaje e interpreta al personaje principal con elegancia y sutileza. Frente a él, la cómica y enternecedora evolución de Arnau Puig, quien interpreta a un pobre hombre dominado por su mujer, el verdadero páparo de esta comedia actual y de siempre, didáctico y entretenido viaje para acabar o

comenzar con la cuestión judía.

En *El cartógrafo*, la ruptura de la ilusión escénica en su grado máximo y utilizando el recurso del discurso a los espectadores (incluso con las luces de sala encendidas) se sitúa no al final, sino en medio del espectáculo, en un a modo de “descanso” de la obra, como en la parábasis de la comedia

ática antigua; aunque, en realidad, todo el montaje participa, de comienzo a fin, de la combinación o coordinación de ilusionismo y distancia estética, sin exclusiones, como es propio de todo arte dramático desde sus



orígenes. Así, por ejemplo, el inicio, antes del comienzo propiamente dicho, momento en que los dos actores (Blanca Portillo y José Luis García-Pérez) demarcan el espacio escénico en ese espacio vacío y desnudo del escenario que evidencia la ficción, como queriendo gritar la verdad de la ilusión; o, también, frente a ello, esos momentos de identificación de los actores con los personajes. Inmensos los actores en este difícil equilibrio. Sorprende la ilusión de verdad aún dentro de las constantes apelaciones a los distintos recursos de actuación diagramática, distanciada. En ese constante entrar y salir (ahora, la empatía; ahora, la distancia estética) se desenvuelve esta extraordinaria historia que bien podría ser materia novelesca o cinematográfica (y que no nos extrañaría terminar viendo en la gran pantalla o leyendo en un prolijo tocho); pura imaginación repleta de sorpresas y detalles, toda una experiencia para el espectador capaz de acercarse sin prejuicios al teatro, dispuesto a participar mentalmente.

Toda la densidad propia de Juan Mayorga como dramaturgo se concentra en esta nueva obra

que él mismo dirige subrayando todos los tópicos de su teatro, desde su amor por la historia (generosa proveedora de argumentos dramáticos), por los grandes mitos del siglo XX y, en concreto, por la historia de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, hasta la necesidad de memoria como paso previo imprescindible para crear una conciencia histórica que combata el olvido (el mejor teatro histórico no deja de estar animado por un interés actual); desde el temor por la propia identidad hasta los profundos conflictos de la pareja (en el marco de la siempre dinámica y compleja relación entre texto e imagen); desde la confluencia de espacios (donde se produce la articulación texto-representación, donde el texto encuentra su modo concreto de existencia, destacando los movimientos, los gestos y la mímica de los personajes en un área demarcada por ellos mismos para la realización de la ceremonia) hasta la confluencia de tiempos (la dimensión del espacio más difícilmente aprehensible desde el presente de la representación).

En la misma línea de teatro desrealizante y ceremonial se sitúa **Lorca**, una suerte de collage dramático fabricado a base de jirones de poemas, pasajes teatrales, cartas y declaraciones del autor granadino con el que se reconstruye su biografía. La dramaturgia de Juan Carlos Rubio no se limita a la composición del texto, sino que se filtra a todos los niveles recomponiendo también desde la dirección de escena las intenciones del gran Federico de hacer un teatro revolucionario y removedor de conciencias, un teatro que acabe con la dictadura del teatro convencional, de cursis, encorsetadas y ramplonas escenografías –que deben ser destruidas y sustituidas por algo más actual, conceptual e interesante-, de emociones falsas, de falso ilusionismo.

Defienden el espectáculo de manera brillante Gema Matarranz y Alejandro Vera, ambos encarnando la figura de Lorca en diferentes momentos y situaciones, lo más alegre y lo más triste del hombre que fue, lo más amargo y lo más dulce del poeta, con sus cimas y sus simas, sus simpatías y su desesperación. Y también representan a cuantos personajes van siendo necesarios a lo largo del camino, entre los que destacan los padres del autor, el sicario que lo mató o sus grandes amores (Emilio Aladrén, Dalí, Rafael Rodríguez Rapún). Es de destacar el trepidante ritmo del montaje y su

fluidez en las transiciones entre los distintos fragmentos, muy bien seleccionados e hilvanados. Bravo por esta compañía granadina: realidades como la de Histrión Teatro son más que necesarias para la consolidación de un teatro andaluz.

Una manera muy diferente de jugar con la desmultiplicación y el sincretismo de los personajes la supone *El pintor de batallas*, versión teatral de Antonio Álamo (también director del montaje) de la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte. Se trata de un drama psicológico y de conciencia que abre no pocos dilemas morales, comenzando por el de la propia esencia del ser humano y su actitud ante la violencia, la muerte, el arte o el amor. Ni podemos ni debemos mantenernos en la vida como meros espectadores. ¿Cómo intervenir? Hobbes frente a Kant.



Difícil y mejorable el reto interpretativo que afrontan Jordi Rebellón y Alberto Jiménez en los papeles de Andrés Faulques e Ivo Markovik respectivamente y, aunque igualmente difícil el reto de traducir para la escena la casi imposible pintura de Faulques, muy bien resuelto el encargo por Ángel Haro, responsable de la pintura mural y el diseño gráfico. Interesantes el espacio escénico concebido por Curt Allen Wilmer, la iluminación de Miguel Ángel Camacho y la música original y el espacio sonoro de Marc Álvarez, elementos visuales y sonoros que complementan con intensidad y hacen respirar la puesta en escena de un texto denso y profundo; tal vez uno de los que contenga mayor grado de autobiografismo del siempre controvertido y excelente escritor Arturo Pérez-Reverte, que fue reportero de guerra durante veintiún años y vivió como tal el conflicto de los Balcanes y, en

concreto, el asedio de Vukovar por los serbios, punto de partida de *El pintor de batallas*.

Otra muestra del interés que continúa suscitando la vida y la obra de Federico García Lorca la representa ***Los amores oscuros***, adaptación dramática de Manuel Francisco Reina de su novela homónima sobre la confesión de Juan Ramírez de Lucas, el último amor de Lorca. La adaptación mantiene su carácter discursivo, próxima a lo narrativo y lo lírico; a veces el lenguaje resulta abstracto (no del todo adecuado al propiamente dramático) y se aprecian constantes reiteraciones y el uso de algunos elementos prescindibles (como, por ejemplo, ocurre con el personaje de la secretaria, interpretado con corrección por parte de Ángeles Cuerda). Juanma Cifuentes, encargado de la dramaturgia y de la dirección, opta por un ilustrativismo algo redundante y tiene una clara tendencia al decorativismo, con abuso del ciclorama y el telón de gasa. Con todo, son bellas y oportunas algunas de las imágenes, también mejorables en su realización (como la escena del desnudo de los protagonistas, Antonio Campos y Alejandro Valenciano) y siempre es más que agradable oír de nuevo fragmentos de aquí y de allá de la obra lorquiana, algunos recitados con irregular acierto (caso del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o de la *Oda a Walt Whitman*) y otros cantados (*Amor herido*) por el gran regalo de este montaje: la voz en directo de Clara Montes, quien también interpreta, acompañada a la guitarra por José Luis Montón, algunas de las canciones populares que Lorca musicó (*El galapaguino*, *Los cuatro muleros*, *La Tarara*) y otras canciones de origen diverso pero que complementan muy bien la obra creándose con ellas algunos de los mejores momentos, como así ocurre con el *Fuego fatuo* de Manuel de Falla (gran amigo del poeta granadino), con la letra de Rafael de León y la música de Maestro Solano en *Mi amigo* y, sobre todo, con el *Volé, volé* de Antonio Gala con música de la propia Clara Montes, discreta protagonista de este espectáculo, mezcla de narratividad, teatro y concierto lírico-musical.

Mejor resultado ofrece otra adaptación de novela, ***Me llamo Suleimán*** de Antonio Lozano, que el mismo autor versiona para el teatro contando con la dirección y producción de Mario Vega, con la escenografía de Elena Gonca, con la música de Salif Keita, la dirección de animación de Juan Carlos Cruz

yla interpretación de Marta Viera. Impresionante la coordinación de todos ellos y feliz el encuentro: necesaria y bella la historia de este emigrante de Malí, compleja la dirección, funcional y moderna la escenografía (sin complicaciones pero sorprendente al permitir contar lo más rutinario y lo más extraordinario), bellísima la música y preciosa la animación que complementa a la perfección, enredándose la una en la otra, la muy emotiva e intensa interpretación de la actriz, Marta Viera (recordemos su



nombre), genial en todos los papeles que interpreta e igualmente magnífica en las canciones que canta en directo. La aparente moda de usar proyecciones de audiovisual y mezclar cine y teatro adquiere en este espectáculo de Unahoramenos Producciones un valor y una trascendencia indiscutibles: el mejor teatro y la mejor animación se dan la mano y se funden en un perfecto abrazo; el abrazo que los seres de nuestro privilegiado mundo deberíamos dar a nuestros hermanos de ese otro mundo –también el nuestro- mucho menos privilegiado.

El Festival también hizo un hueco para la música y acogió **Colours**, el concierto de Natalia Dicenta en el que presenta su primer trabajo discográfico editado y algunas otras canciones más. Es una pena que el Cervantes estuviese tan vacío. Nadie debería perderse la posibilidad de disfrutar en directo de Natalia Dicenta, sea como actriz o como cantante; siempre intérprete, como ella misma se autodefinió. E intérprete de las grandes, impresionante, añadiríamos nosotros. *Fly to the moon*, *Summertime*... sería difícil elegir con qué quedarse, si con su exquisita afinación, si con su elegancia, si con su voz rozada y emotiva, con su equilibrio vocal, con la maestría con que resuelve cada estrofa, cada giro, cada

movimiento... no sé. Lo dicho: una pena que a veces los prejuicios nublen tanto la razón que nos hagan arrinconar al verdadero talento, provenga de donde provenga; porque grande-y tal vez poco e injustamente reconocido- es el trabajado talento de Natalia Dicenta, quien sabe, además, rodearse de excelentes músicos y ser generosa respetando el espacio de cada uno de ellos: Vicente Borland al piano y a cargo de la dirección musical, Richie Ferrer en el contrabajo y Antonio Calero a la batería. Larga vida y merecido éxito para ellos.



Lindsay Kemp, a sus setenta y ocho años, regresó al Teatro Cervantes con *Kemp dances (inventos y reencarnaciones)*, un espectáculo que combina, como es habitual en él, teatro, mimo y danza y que, además de nuevas creaciones, revisa algunas composiciones clásicas en su repertorio. El público lo admira, lo respeta y lo aplaude. *Kemp dances* es un montaje sencillo que conecta en todo, claramente, con la tradición simbolista: su concepto de espectáculo total, la conjunción de diferentes lenguajes escénicos (música, mimo, recitado, danza), el uso de correspondencias, la importancia otorgada a la intuición y a la meditación como medio de llegar a la Idea, su preferencia por el mito y el rito, su búsqueda de lo trascendente y su obsesión por lo religioso, el silencio y la muerte, su ambiente de ensueño y misterio, su tendencia a la forma ceremonial... Como un místico, Lindsay Kemp trata de encontrar a Dios en sí mismo, de fundir idea y material sensible a través del arte, de alcanzar un nivel de realidad más profundo que el de las engañosas apariencias.

La mirada de Eros, basada en un cuento de Vladimir Nabokov, con traducción, dramaturgia

y dirección de Irina Kouberskaya, llenó de sencillez y de magia –que no de público- el Echegaray. Es interesante la propuesta de Teatro Tribueña. Con escasos elementos, dramatiza la fábula apoyándose sobre todo en las extraordinarias dotes histriónicas de Iván Oriola, quien utiliza sus cualidades de mimo y de mago a partes iguales; mas no haciendo alarde de ellas, sino muy pertinentemente según lo va requiriendo la situación dramática y la historia que se narra. Lo acompaña en escena José Manuel Ramos, silente, hierática y enigmática figura que termina de completar la estética entre expresionista y surrealista del montaje, estética enriquecida con las proyecciones en blanco y negro de documentos de época. Aunque el tono a veces resulte un tanto grandilocuente o se eche en falta algo más de fluida naturalidad (que no naturalismo), habrá que estar pendientes de esta joven compañía y de estos prometedores actores.

Pero también ha habido lugar en el Festival para el mejor teatro realista americano, entre psicológico y social. La aportación ha llegado en este sentido con *Una gata sobre un tejado de zinc caliente*, el gran éxito de Tennessee Williams de 1955 por el que fue galardonado con su segundo Pulitzer y el Premio del Círculo de Críticos de Broadway y que más tarde, en 1958, protagonizaron Paul Newman y Elisabeth Taylor. Imposible sacárselos del recuerdo. Magnífico el texto, hondo y poético, pasional y analítico. Nos sigue interpelando con la misma vigencia con que ya lo hiciera a sus contemporáneos. Encontramos en él aún el espejo de nuestras preocupaciones y el desarrollo de un humor negro, cínico, con el que sobre todo Juan Diego provoca la amarga sonrisa interpretando al Gran Papá canceroso, intemperante y desagradable con todos y, particularmente, con su esposa (Ana Marzoa). Muy bien representadas están las rivalidades familiares por el elenco, destacando la tensión entre las esposas (Maggie y Mae, Maggie Civantos y Marta Molina) de ambos hermanos (Brick y Cooper, Eloy Azorín y José Luis Patiño). Y también resulta creíble, aunque sin subrayados innecesarios, la afición a la bebida de Brick y la sospecha sobre su posible relación homoerótica con su amigo Skipper. Limpia y luminosa la escenografía (Ricardo Sánchez Cuerda) y eficaz y sobria la dirección de Amelia Ochandiano quien elige, además, una fantástica música de apertura y cierre para

generar el ambiente preciso que nos permita entrar y luego salir de ese tórrido y tormentoso sur de muerte y erotismo.

Y, finalmente, el cierre lo ha puesto *Medea*, un verdadero broche de oro para un festival heterogéneo y de calidad que nos ha permitido, una vez más, disfrutar del mejor teatro nacional y local



(este último con una amplia representación en el Off, el ciclo Anverso/Reverso y el Echegaray). Esta *“lectura dramatizada de la obra de Séneca”*, con versión y dirección de Andrés Lima e interpretada por Aitana Sánchez-Gijón, es algo más que una simple lectura, un verdadero ejercicio de introspección y dominio de la técnica con el que su protagonista nos ofrece una magistral lección de interpretación, llena de matices, perfecta en sus gradaciones, evoluciones y contrastes, cautivadora; un magnífico trabajo, extensión de su premiada labor en la obra de la que partió este montaje, con el que esta bella actriz de grandes cualidades vocales -lo más cercano que tenemos a lo que tradicionalmente fuera el rol de la primera actriz- consigue que no la puedas dejar de mirar. Todo ello en un espectáculo sencillo pero arriesgado, concentrado en el texto y en el personaje, efectivo y preciso en los escasos elementos que utiliza (una simple silla por toda escenografía y pertinentes efectos sonoros y luminosos). Andrés Lima, el director, sabe “retirarse” a segundo plano sin dejar de acompañar a la actriz en este exquisito trabajo que combina a la perfección -como otros ya comentados- ilusionismo y distancia estética.

Grandes actrices (Aitana Sánchez Gijón, Concha Velasco, Blanca Portillo, Natalia Dicenta, Gema Matarranz o Marta Viera), grandes actores (Héctor Alterio, Josep María Flotats, José Luis

García Pérez, Alejandro Vera o Raimon Molins), grandes directores (Gerardo Vera, José Carlos Plaza, Juan Carlos Rubio, Lindsay Kemp, Andrés Lima o Mario Vega), grandes autores (Ernesto Caballero, Florian Zeller, Jean Claude Grumberg, Juan Mayorga, Arturo Pérez-Reverte, Tennessee Williams o Federico García Lorca) y otros muchos profesionales más; de todos ellos hemos podido disfrutar en este comienzo de 2017.

A todos ellos quisiéramos dedicar nuestro último recuerdo. Pero en esta ocasión concluiremos volviendo a Juan Mayorga, doblemente presente en el Festival: como autor, con dos grandes obras y, además, como director. Su última producción, *El cartógrafo*, certifica la coherencia de su trabajo: el recorrido por la convulsa historia del siglo XX que lleva a cabo nos recuerda a otras de sus obras (*La tortuga de Darwin*), lo mismo que algunas de las declaraciones son, claramente, “material reciclado”, derivaciones de otras (“*Todos los mapas que he dibujado son para mí el prólogo de este*”) y, sobre todo, es imprescindible recordar en ese ejercicio intertextual la pieza breve *581 mapas*, semilla de *El cartógrafo*. Y, hablando de mapas, sirva de cierre esta magnífica declaración del autor:

El teatro es cartografía. Como en el mapa, en el escenario todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa, en el escenario lo más importante es decidir qué se quiere hacer visible y, por tanto, que se deja fuera. En el escenario, como en el mapa, siempre se toma partido.