



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

Antonio Gades

**La danza española como arte
escénico de vanguardia (1947-1965)**

Ana Rodrigo de la Casa

2021



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

TESIS DOCTORAL

Antonio Gades

**La danza española como arte
escénico de vanguardia (1947-1965)**

Autora: D^a. Ana Rodrigo de la Casa

Directora: Dra. Beatriz Martínez del Fresno

Oviedo, 2021



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)	Inglés: Antonio Gades. Spanish Dance as stage avant-garde art (1947-1965)
2.- Autor	
Nombre: Ana Rodrigo de la Casa	DNI/Pasaporte/NIE: -
Programa de Doctorado: Programa de Doctorado de Historia del Arte y Musicología	
Órgano responsable: Centro Internacional de Postgrado	

RESUMEN (en español)

Esta tesis doctoral se centra en el bailarín y coreógrafo Antonio Esteve Ródenas (1936-2004), artísticamente conocido como Antonio Gades. Se realiza un estudio cronológico desde las primeras etapas de su carrera hasta la obra *Don Juan* con la que alcanzó una madurez interpretativa y creativa que le posicionó como referente de un nuevo camino para la danza española. Se estudian dos aspectos, el biográfico, que establece las etapas de su trayectoria artística, y el estético, que profundiza en las características y significado de su baile.

Las primeras referencias artísticas las recibió a los once años, en el estudio del fotógrafo Juan Gyenes, al ver posar ante sus cámaras a las grandes figuras de la danza. Posteriormente, como miembro del Ballet Español de Pilar López (1954-1962), sus cualidades personales le permitieron llegar a ser primer bailarín de la compañía. Se realiza un análisis del desarrollo de su actitud escénica y las enseñanzas que recibió de su maestra quien le sugirió su nombre artístico.

Los primeros contactos con los dramaturgos españoles (1958-1962) tuvieron lugar gracias a su participación como bailarín-actor en *Historia de un soldado* (1918) de Igor Stravinsky, *El hospital de los locos* (ca. 1643) de José de Valdivieso, dirigida por Luis Escobar, *Tiestes* (ca. Siglo I d.C.) de Lucio Anneo Séneca, dirigida por José Tamayo e *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas.

La etapa en Italia (1962-1963) se caracterizó por sus actuaciones como invitado en el Teatro de la Ópera de Roma por Anton Dolin, en el Festival dei Due Mondi de Spoleto por Giancarlo Menotti y La Scala de Milán. La influencia de la técnica clásica, la herencia de la *Modern Dance* norteamericana y las tendencias teatrales contemporáneas pusieron las bases para adentrarse en la creación coreográfica desde el lenguaje de la danza expresiva con intención experimental y renovadora.

Cuando regresó a España, en 1963, decidió montar su propia compañía con la que debutó en la Costa Brava y Barcelona, donde rodó junto a Carmen Amaya la



película *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta y conoció personalmente a Vicente Escudero. Se analiza la promoción de su espectáculo de alta calidad artística dirigido hacia los turistas y residentes extranjeros en esta zona estratégica de desarrollo económico de aquella época.

Su participación en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965) presenta un especial interés por sus implicaciones políticas y culturales. En relación con las teorías de Vicente Escudero sobre el flamenco masculino y el concepto lorquiano de "lo jondo", Antonio Gades simbolizó en el Pabellón de España una imagen aperturista que aunaba tradición y modernidad. La película *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco producida en Hollywood le incluyó como estrella del flamenco en conexión con la promoción del turismo.

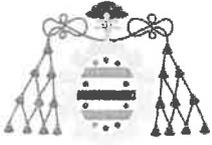
Antonio Gades se presentó como bailarín-actor en Teatro de la Zarzuela de Madrid con *Don Juan* (1965) de Alfredo Mañas y Antón García Abril. El carácter innovador de la obra dentro de los conceptos de teatro colectivo y de espectáculo total, con coros de tragedia griega, integraba mediante el mito del burlador lo culto en lo popular. Con la denominación de "tragicomedia musical" los autores definieron la obra concebida desde la unión de la palabra, la escenografía, la música y la danza. Mediante un lenguaje metafórico, poético y simbólico trataron de evadir la censura pero su acusado carácter social y crítico fue atacado por la prensa y la obra tuvo que ser retirada tras un acalorado debate estético entre sus defensores y sus detractores. El personaje de Don Juan interpretado por Antonio Gades constituyó un precedente de la búsqueda de un nuevo camino para la danza española, junto a los creadores más importantes de la vanguardia artística de los años sesenta.

RESUMEN (en Inglés)

This PhD dissertation focuses on the dancer and choreographer Antonio Esteve Ródenas (1936-2004), artistically known as Antonio Gades. It is a chronological study covering his early career stage until his work *Don Juan* which enabled him to achieve interpretative and creative maturity by positioning him as a model and setting a new trajectory for the Spanish Dancing. Two aspects are studied: the biographical, which establishes the different stages of his artistic career, and the aesthetic one, which delves into the characteristics and meaning of his dancing.

He received his first artistic references at the age of eleven years old, in Juan Gyenes' photographic studio, while looking at the great dancing figures that were posing in front of his camera. Later on, as a member of Pilar Lopez' Spanish Ballet (1954-1962), due to his personal qualities, he was able to become the primary dancer of the company. An analysis is made of the development of his scenic attitude and the training that he received from his teacher, who suggested to him his stage name.

The first contacts with Spanish playwrights (1958-1962) took place thanks to his participation as a dancer-actor in *Historia de un soldado* (1918) by Igor Stravinsky, *El hospital de los locos* (ca. 1643) by José de Valdivieso, directed by Luis Escobar, *Tiestes*



(ca. Siglo I d.C.) by Lucio Anneo Séneca, directed by José Tamayo and *Historia de los Tarantos* (1962) by Alfredo Mañas.

The time in Italy (1962-1963) was characterized by his performance as a guest in the Opera Theatre in Rome for Anton Dolin, in the Festival dei Due Mondi in Spoleto for Giancarlo Menotti, and La Scala in Milan. The influence of classic technique, the inheritance of North American *Modern Dance* and the contemporary theatrical trends laid the groundwork for venturing into choreographic creation from the language of expressive dancing with experimental and innovative purpose.

When he came back to Spain in 1963, he decided to set up his own company which made his first debut in Costa Brava and Barcelona, where he filmed with Carmen Amaya, the film *Los Tarantos* (1963) by Francisco Rovira Beleta and met personally with Vicente Escudero. An analysis is made of the promotion of his artistic high-quality show aimed at tourists and foreign residents in this strategic area of economic growth of that period.

His participation in the New York World's Fair (1964-1965) presents a special interest for his political and cultural implications. In relation to the theories of Vicente Escudero regarding male flamenco and the "lo jondo" Lorquian concept, Antonio Gades symbolized, in the Spanish Pavilion, a liberal image that combined tradition and modernity. The film *The Pleasure Seekers* (1964) by Jean Negulesco, produced in Hollywood, included him as a flamenco star in connection with tourism promotion.

Antonio Gades presented himself as a dancer-actor in the Zarzuela Theatre in Madrid with *Don Juan* (1965) by Alfredo Mañas and Antón García Abril. The innovative character of his work within the concepts of collective theatre and an all-round show with choirs of Greek tragedy, integrated, by means of the libertine myth, the intellectual into the popular culture. With the denomination of "musical tragicomedy", authors defined the play conceived from the union of speech, scenography, music and dance. Through a metaphorical, poetic and symbolic language, they managed to evade censorship, although their strong and critical social character was attacked by the press and his play had to be withdrawn after a heated aesthetic debate between his defenders and his detractors. The character of Don Juan interpreted by Antonio Gades set a precedent in the search of a new path for the Spanish dance, together with the most important artistic avant-garde creators of the sixties.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis por su ayuda para realizar este trabajo de investigación, así como por su disponibilidad siempre que ha sido necesario y por su ejemplo en la disciplina requerida.

A las personas de las instituciones, archivos y bibliotecas que han colaborado en este trabajo permitiéndome el acceso al valioso material que en ellos se conserva. En especial, a María Esteve, Eugenia Eiriz, Inmaculada Matía Polo, Antonio García Onieva y Julieta Mariño de la Fundación Antonio Gades, a Raquel Alcázar y Carlos Díez de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Getafe, a María del Mar Gómez del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música del INAEM, al personal del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, a Luciana Ruggieri de la Fondazione Teatro alla Scala de Milán, la Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” de Roma, el Archivio di Stato de Spoleto y la Bibliothèque nationale de France de Paris.

A todas las personas que han inspirado este trabajo.

A Diego por su amor incondicional.

A mis hermanas María y Cristina, siempre presentes e imprescindibles para mí.

A mi madre, por su generosidad y sabiduría, por su gran apoyo sin el cual este trabajo no habría sido posible.

A mi padre, que con su ejemplo me ha enseñado los valores importantes de la vida.

ÍNDICE.....	5
RESUMEN Y ABSTRACT.....	13
Resumen:	13
Abstract:	15
INTRODUCCIÓN	17
Perspectiva sobre la investigación de la danza en España.....	19
Objeto de estudio de la tesis doctoral	24
Justificación del título y el marco cronológico de la tesis	25
Organización y justificación de los capítulos	26
Estado de la cuestión	26
Marco teórico.....	31
Metodología.....	32
Archivos y fuentes	36
Fuentes hemerográficas	37
Programas de mano.....	38
Fuentes literarias	39
Fuentes orales	39
Fuentes audiovisuales	40
Otras fuentes	40
CAPÍTULO 1	41
LA INFANCIA DE ANTONIO ESTEVE RÓDENAS	
Primeras influencias artísticas y la decisión de ser bailarín (1947-1953)	
INTRODUCCIÓN	43
1.1. INFANCIA Y CONTEXTO IDEOLÓGICO FAMILIAR (1936- c 1946).....	45
1.2. PRIMEROS TRABAJOS COMO AYUDANTE DE FOTÓGRAFO Y EN EL DIARIO <i>ABC</i> (c 1947-1951)	48
1.2.1. Botones en el estudio fotográfico de José Gyenes (c 1947-1948): El maestro de la luz y el despertar de la sensibilidad artística del joven Antonio Esteve.....	48
1.2.2. Ayudante de fotógrafo de José Demaría Vázquez, “Campúa” (1949) ..	51
1.2.3. Un “verdadero porvenir” en el taller de huecograbado de <i>ABC</i>	54

1.3. LA DECISIÓN DE SER BAILARÍN PARA SACAR DE LA POBREZA A SUS SERES MÁS QUERIDOS (c 1952-1953)	56
1.3.1. La decisión de ser bailarín: “el carnet de artista” y su <i>tourné</i> por España	56
1.3.2. El espectáculo <i>¡Olé!</i> en el Teatro Circo Price de Madrid.....	61
CONCLUSIONES.....	65
CAPÍTULO 2	67
ANTONIO GADES EN EL BALLET ESPAÑOL DE PILAR LÓPEZ (1954-1961)	
La “ética de la danza” y el aprendizaje de la actitud escénica	
INTRODUCCIÓN.....	69
2.1. LOS AÑOS DE FORMACIÓN EN LA ESCENA (1954-1956): El aprendizaje de la actitud escénica y el concepto de “ética de la danza”	71
2.1.1. Los factores personales en los inicios como bailarín: el desarrollo de la actitud escénica y la “ética de la danza” heredada de su maestra Pilar López	71
2.1.2. La armonía entre la danza clásica y la española: La presentación del Ballet Español en el Teatro Eslava (1957) y <i>Carmen</i> de George Bizet en Verona (1957).....	77
2.2. LAS ACTUACIONES COMO PRIMER BAILARÍN DEL BALLE T ESPAÑOL Y SUS GIRAS EN EL EXTRANJERO (1958-1961).....	82
2.2.1. La evolución de Antonio Gades dentro de un “conjunto de solistas con clase”: Las actuaciones del Ballet Español de 1958 por las ciudades españolas y la presentación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid de 1959	82
2.2.2. Las actuaciones de Antonio Gades en el extranjero como primer bailarín del Ballet Español.....	89
CONCLUSIONES.....	92
CAPÍTULO 3	93
PRIMEROS CONTACTOS CON LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES A TRAVÉS DE LA DANZA (1958-1962)	
INTRODUCCIÓN.....	95
3.1. PERSPECTIVAS ACERCA DE LA RENOVACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA (1958-1962)	97
3.1.1. Perspectivas para la renovación teatral española.....	97
3.1.2. La influencia del marxismo y las teorías del psicoanálisis freudiano en los años sesenta: el teatro social y la construcción del personaje... 100	

3.2. PRIMEROS CONTACTOS DE ANTONIO GADES CON LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES (1958-1960).....	102
3.2.1. <i>L'Espagnolade</i> (1958) de Pilar López con el Ballet Español: lo cómico en el baile como crítica a un tópico acerca de la danza española ...	102
3.2.2. La <i>Historia del soldado</i> de Stravinsky (1918): Lo “coreografiado y lo hablado se armonizan” en la versión escénica presentada en España en 1958.....	103
3.2.3. <i>Tiestes</i> (ca. Siglo I d.C.) de Lucio Anneo Séneca, dirigida por José Tamayo: la tragedia griega y el teatro clásico al aire libre.....	103
3.2.4. <i>El Hospital de los locos</i> (1961) dirigida por Luis Escobar: el Auto Sacramental y las licencias morales a través de los personajes alegóricos.....	105
3.2.5. La <i>Historia de los Tarantos</i> (1962) de Alfredo Mañas: Teatro de tendencias líricas y musicales de resonancias lorquianas.....	107
3.3. LA IMAGEN INTELECTUAL DE ANTONIO GADES.....	110
3.3.1. Un bailarín “devorador de libros”: aspiraba a hacer la carrera de Filosofía y Letras.....	110
3.3.2. “Bailarín, torero y ex fotógrafo”: Los inicios en el cine junto a Gina Lollobrigida.....	113
CONCLUSIONES.....	115
CAPÍTULO 4.....	117
EL ÉXITO INTERNACIONAL DE ANTONIO GADES COMO BAILARÍN Y COREÓGRAFO INDEPENDIENTE (1959-1962)	
La danza española en el contexto de las relaciones de España e Italia con Estados Unidos	
INTRODUCCIÓN.....	119
4.1. LA POLÍTICA EXTERIOR DE ESPAÑA E ITALIA CON ESTADOS UNIDOS Y RELACIÓN CON LA PROMOCIÓN DEL TURISMO.....	121
4.2. LOS COMIENZOS DE ANTONIO GADES COMO BAILARÍN INDEPENDIENTE EN ROMA Y MILÁN (1962).....	124
4.2.1. La Ópera de Roma: El <i>Bolero</i> de Ravel, con Anton Dolin.....	124
4.2.2. La Scala de Milán: Antología de ballet sobre obras de Federico García Lorca con Beppe Menegatti y la primera bailarina Carla Fracci....	126
4.3. EL FESTIVAL DEI DUE MONDI DE SPOLETO ORGANIZADO POR GIANCARLO MENOTTI (1958-1962).....	129
4.3.1. Patrimonio histórico y arte contemporáneo como reclamo del turismo extranjero.....	129

4.3.2. La herencia de la <i>Modern Dance</i> como nexo entre el nuevo lenguaje de la danza norteamericana y europea.....	132
4.3.3. La presencia de los artistas españoles: el realismo poético de Federico García Lorca y la Compañía del Teatro Eslava de Luis Escobar ...	134
4.3.4. Antonio Gades en el V Festival dei Due Mondi de 1962: <i>Pavana per una infanta defunta</i> de Maurice Ravel, <i>Carmen</i> de George Bizet y <i>Il teatrino di Cristobal</i> basada en Federico García Lorca.....	139
4.3.5. Lee Strasberg y el Seminario Internacional de Actores del Festival dei Due Mondi (1962): La influencia de sus teorías en <i>Pavana per una infanta defunta</i> , de Maurice Ravel interpretada por Antonio Gades y Carla Fracci.....	142
4.4. “UN ESPAÑOL, MAESTRO Y PRIMER BAILARÍN DE LA SCALA DE MILÁN” (1962).....	144
4.4.1. La formación de técnica clásica en París y su labor como maestro de baile en la Scala de Milán.....	144
4.4.2. El “flamenco clásico” de Antonio Gades: <i>El Amor Brujo</i> de Manuel de Falla, <i>Carmen</i> de George Bizet y <i>Capriccio Spagnolo</i> de Rimsky Korsakov.....	147
CONCLUSIONES	153
CAPÍTULO 5	157
EL DEBUT DEL BALLETO DE ANTONIO GADES EN LA COSTA BRAVA Y SU PRIMER PAPEL COMO ACTOR PROTAGONISTA JUNTO A CARMEN AMAYA EN LA PELÍCULA LOS TARANTOS (1963)	
El flamenco y lo gitano para la promoción del turismo y desarrollismo económico en España	
INTRODUCCIÓN	159
5.1. La Revalorización del Flamenco en los Años Sesenta para la Promoción del Turismo en la Costa Brava y Barcelona	161
5.1.1. Cuestiones de género e ideología: Apreciaciones acerca del impacto de las turistas extranjeras en la consideración del flamenco masculino frente al femenino.....	161
5.1.2. Barcelona y la intelectualidad en el flamenco: el gitanismo en Cataluña y la evolución paralela al jazz a principios de los años sesenta.....	163
5.2. El Debut del Ballet de Antonio Gades en la Costa Brava y Barcelona (1963)	167
5.2.1. La “universalidad y belleza” del Ballet de Antonio Gades: “Nuevos valores plásticos y expresivos” de su arte personal.....	167

5.2.2. Flamenco, turismo y desarrollo económico: La promoción del debut del Ballet de Antonio Gades hacia el turismo y la inversión norteamericana.....	173
5.3. EL MUNDO GITANO Y LA CIUDAD DE BARCELONA PARA LA PROMOCIÓN DEL TURISMO NORTEAMERICANO: ANTONIO GADES EN SU PRIMER PAPEL COMO ACTOR PRINCIPAL EN <i>LOS TARANTOS</i> (1963), DE ROVIRA BELETA.....	175
5.3.1. Los conflictos de los personajes frente a la españolada como mensaje hacia el público extranjero norteamericano	175
5.3.2. Tradición y modernidad en el flamenco: Carmen Amaya y Antonio Gades	183
CONCLUSIONES	188
CAPÍTULO 6	193
ANTONIO GADES EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK (1964-1965)	
La identidad de lo español a través del flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” como símbolo de aperturismo hacia Estados Unidos e Hispanoamérica	
INTRODUCCIÓN	195
6.1. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK 1964-1965	197
6.1.1. La Feria Mundial de Nueva York y el <i>Unisphere</i> : La paz mediante el entendimiento y la colaboración entre los pueblos del mundo.....	197
6.1.2. El éxito del Pabellón de España: Modernidad y tradición como seña de identidad para la promoción del turismo internacional	200
6.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA MASCULINA DEL FLAMENCO EN EL SEGUNDO FRANQUISMO Y SU PROYECCIÓN EN ESTADOS UNIDOS MEDIANTE LA FIGURA DE ANTONIO GADES EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA.....	206
6.2.1. El “éxito apoteósico” de la actuación de Antonio Gades en el acto inaugural del Pabellón de España ante la élite de la diplomacia norteamericana.....	206
6.2.2. Lo gitano y lo hispano como nexo común de la presentación de la película <i>Los Tarantos</i> (1963) en Nueva York: “la <i>West Side Story</i> española”.....	209
6.2.3. La Medalla al Mérito Turístico a Antonio Gades otorgada por Manuel Fraga Iribarne en el Pabellón de España y la proyección de su figura a través de la prensa nacional e internacional.....	214

6.3. FLAMENCO Y POLÍTICA A TRAVÉS DEL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD PROTAGONIZADO POR ANTONIO GADES: <i>The Pleasure Seekers</i> (1964) de Jean Negulesco	218
6.3.1. El acercamiento entre dos culturas a través del jazz y el flamenco	218
6.3.2. La identificación de lo masculino como reclamo turístico hacia las jóvenes norteamericanas: el bailar flamenco y el <i>cowboy</i> del lejano Oeste	223
6.3.3. La actuación de Anne-Margret junto a Antonio Gades: el interés de las jóvenes norteamericanas por aprender a bailar flamenco	228
CONCLUSIONES	232
CAPÍTULO 7	235
LOS ORÍGENES DE SUITE FLAMENCA (1963-1965)	
El trasfondo ideológico y artístico del flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” en el espectáculo de Antonio Gades para el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)	
INTRODUCCIÓN	237
7.1. EL ESPECTÁCULO FLAMENCO DE ANTONIO GADES EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA: EL LENGUAJE UNIVERSAL A TRAVÉS DEL CONCEPTO DE <i>BALLET Y LO JONDO</i>	240
7.1.1. Antonio Gades y su espectáculo “Dances of Spain” (1964-1965)	240
7.1.2. Antonio Gades como heredero de la escuela de Pilar López: “El flamenco que se prefiere por esos mundos, un flamenco con facultades de bailarín clásico”	243
7.2. EL ORIGEN DE SUITE FLAMENCA: “LO JONDO” A TRAVÉS DEL ESPECTÁCULO “DANCES OF SPAIN” DE ANTONIO GADES EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK.....	246
7.2.1 La influencia de las teorías acerca del flamenco masculino de Vicente Escudero en el espectáculo de Antonio Gades: “asimilar lo mejor de la gran tradición bailadora gitana, andaluza y castellana y sublimarlo al contraste con lo más puro y clásico de la danza europea”	246
7.2.2. Misticismo y vanguardia de Antonio Gades en relación con Vicente Escudero y el cineasta granadino José Val del Omar: Coincidencias de “lo jondo” de <i>Aguaespejo granadino</i> (1953-55) y <i>Fuego en Castilla</i> (1958-1960) en la concepción artística del Pabellón de España.....	257
7.2.3. El trasfondo lorquiano en “lo jondo” en relación con la <i>modern dance</i> norteamericana y el recital flamenco: la expresión del alma de un pueblo	264

CONCLUSIONES	267
CAPÍTULO 8.....	271
<i>DON JUAN (1965) DE ALFREDO MAÑAS Y ANTÓN GARCÍA ABRIL</i>	
La danza española de Antonio Gades en el contexto de la vanguardia artística española de los años sesenta	
INTRODUCCIÓN	273
8.1. GÉNESIS DE LA OBRA <i>DON JUAN</i>	275
8.1.1. Antonio Gades como bailarín-actor y su interés por el arte dramático	275
8.1.2. Antonio Gades y las vanguardias artísticas de los años sesenta.....	277
8.1.3. La influencia del teatro social, teatro crítico, el teatro colectivo y las nuevas corrientes del teatro moderno en la obra <i>Don Juan</i>	279
8.1.3. El concepto de “tragicomedia musical”: el carácter crítico de <i>Don Juan</i> a través de la unión de la palabra, la música, la danza y la escenografía teatral	286
8.2. ANÁLISIS DE LA OBRA <i>DON JUAN</i>	291
8.2.1. Fuentes para el análisis de la obra.....	291
8.2.2. Ficha técnica, personajes, estructura y argumento	305
8.2.3. Análisis textual, coreomusical y escenográfico de las principales escenas	309
8.3. RECEPCIÓN DE LA OBRA <i>DON JUAN</i>	328
8.3.1. El proceso sancionador de la censura previo al estreno de <i>Don Juan</i> .	328
8.3.2. Los ensayos previos al estreno de la obra <i>Don Juan</i>	331
8.3.3. Crónica del estreno de la obra <i>Don Juan</i> a recepción de <i>Don Juan</i> a través de las críticas de la prensa	334
8.3.3. Respuestas en defensa de <i>Don Juan</i>	357
CONCLUSIONES	367
CONCLUSIONES	373
ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	389

RESUMEN Y ABSTRACT

Resumen

Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)

Esta tesis doctoral se centra en el bailarín y coreógrafo Antonio Esteve Ródenas (1936-2004), artísticamente conocido como Antonio Gades. Se realiza un estudio cronológico desde las primeras etapas de su carrera hasta la obra *Don Juan* con la que alcanzó una madurez interpretativa y creativa que le posicionó como referente de un nuevo camino para la danza española. Se estudian dos aspectos, el biográfico, que establece las etapas de su trayectoria artística, y el estético, que profundiza en las características y significado de su baile.

Las primeras referencias artísticas las recibió a los once años, en el estudio del fotógrafo Juan Gyenes, al ver posar ante sus cámaras a las grandes figuras de la danza. Posteriormente, como miembro del Ballet Español de Pilar López (1954-1962), sus cualidades personales le permitieron llegar a ser primer bailarín de la compañía. Se realiza un análisis del desarrollo de su actitud escénica y las enseñanzas que recibió de su maestra quien le sugirió su nombre artístico.

Los primeros contactos con los dramaturgos españoles (1958-1962) tuvieron lugar gracias a su participación como bailarín-actor en *Historia de un soldado* (1918) de Igor Stravinsky, *El hospital de los locos* (ca. 1643) de José de Valdivieso, dirigida por Luis Escobar, *Tiestes* (ca. Siglo I d.C.) de Lucio Anneo Séneca, dirigida por José Tamayo e *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas.

La etapa en Italia (1962-1963) se caracterizó por sus actuaciones como invitado en el Teatro de la Ópera de Roma por Anton Dolin, en el Festival dei Due Mondi de Spoleto por Giancarlo Menotti y La Scala de Milán. La influencia de la técnica clásica, la herencia de la *Modern Dance* norteamericana y las tendencias teatrales contemporáneas pusieron las bases para adentrarse en la creación coreográfica desde el lenguaje de la danza expresiva con intención experimental y renovadora.

Cuando regresó a España, en 1963, decidió montar su propia compañía con la que debutó en la Costa Brava y Barcelona, donde rodó junto a Carmen Amaya la película *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta y conoció personalmente a Vicente Escudero. Se analiza la promoción de su espectáculo de alta calidad artística dirigido hacia los turistas y residentes extranjeros en esta zona estratégica de desarrollo económico de aquella época.

Su participación en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965) presenta un especial interés por sus implicaciones políticas y culturales. En relación con las teorías de Vicente Escudero sobre el flamenco masculino y el concepto lorquiano de "lo jondo", Antonio Gades simbolizó en el Pabellón de España una imagen aperturista que aunaba

tradición y modernidad. La película *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco producida en Hollywood le incluyó como estrella del flamenco en conexión con la promoción del turismo.

Antonio Gades se presentó como bailarín-actor en Teatro de la Zarzuela de Madrid con *Don Juan* (1965) de Alfredo Mañas y Antón García Abril. El carácter innovador de la obra dentro de los conceptos de teatro colectivo y de espectáculo total, con coros de tragedia griega, integraba mediante el mito del burlador lo culto en lo popular. Con la denominación de “tragicomedia musical” los autores definieron la obra concebida desde la unión de la palabra, la escenografía, la música y la danza. Mediante un lenguaje metafórico, poético y simbólico trataron de evadir la censura, pero su acusado carácter social y crítico fue atacado por la prensa y la obra tuvo que ser retirada tras un acalorado debate estético entre sus defensores y sus detractores. El personaje de Don Juan interpretado por Antonio Gades constituyó un precedente de la búsqueda de un nuevo camino para la danza española, junto a los creadores más importantes de la vanguardia artística de los años sesenta.

Abstract:

Antonio Gades. Spanish Dance as stage avant-garde art (1947-1965)

This PhD dissertation focuses on the dancer and choreographer Antonio Esteve Ródenas (1936-2004), artistically known as Antonio Gades. It is a chronological study covering his early career stage until his work *Don Juan* which enabled him to achieve interpretative and creative maturity by positioning him as a model and setting a new trajectory for the Spanish Dancing. Two aspects are studied: the biographical, which establishes the different stages of his artistic career, and the aesthetic one, which delves into the characteristics and meaning of his dancing.

He received his first artistic references at the age of eleven years old, in Juan Gyenes' photographic studio, while looking at the great dancing figures that were posing in front of his camera. Later on, as a member of Pilar Lopez' Spanish Ballet (1954-1962), due to his personal qualities, he was able to become the primary dancer of the company. An analysis is made of the development of his scenic attitude and the training that he received from his teacher, who suggested to him his stage name.

The first contacts with Spanish playwrights (1958-1962) took place thanks to his participation as a dancer-actor in *Historia de un soldado* (1918) by Igor Stravinsky, *El hospital de los locos* (ca. 1643) by José de Valdivieso, directed by Luis Escobar, *Tiestes* (ca. Siglo I d.C.) by Lucio Anneo Séneca, directed by José Tamayo and *Historia de los Tarantos* (1962) by Alfredo Mañas.

The time in Italy (1962-1963) was characterized by his performance as a guest in the Opera Theatre in Rome for Anton Dolin, in the Festival dei Due Mondi in Spoleto for Giancarlo Menotti, and La Scala in Milan. The influence of classic technique, the inheritance of North American *Modern Dance* and the contemporary theatrical trends laid the groundwork for venturing into choreographic creation from the language of expressive dancing with experimental and innovative purpose.

When he came back to Spain in 1963, he decided to set up his own company which made his first debut in Costa Brava and Barcelona, where he filmed with Carmen Amaya, the film *Los Tarantos* (1963) by Francisco Rovira Beleta and met personally with Vicente Escudero. An analysis is made of the promotion of his artistic high-quality show aimed at tourists and foreign residents in this strategic area of economic growth of that period.

His participation in the New York World's Fair (1964-1965) presents a special interest for his political and cultural implications. In relation to the theories of Vicente Escudero regarding male flamenco and the "lo jondo" Lorquian concept, Antonio Gades symbolized, in the Spanish Pavilion, a liberal image that combined tradition and modernity. The film *The Pleasure Seekers* (1964) by Jean Negulesco, produced in Hollywood, included him as a flamenco star in connection with tourism promotion.

Antonio Gades presented himself as a dancer-actor in the Zarzuela Theatre in Madrid with *Don Juan* (1965) by Alfredo Mañas and Antón García Abril. The innovative character of his work within the concepts of collective theatre and an all-round show with choirs of Greek tragedy, integrated, by means of the libertine myth, the intellectual into the popular culture. With the denomination of “musical tragicomedy”, authors defined the play conceived from the union of speech, scenography, music and dance. Through a metaphorical, poetic and symbolic language, they managed to evade censorship, although their strong and critical social character was attacked by the press and his play had to be withdrawn after a heated aesthetic debate between his defenders and his detractors. The character of Don Juan interpreted by Antonio Gades set a precedent in the search of a new path for the Spanish dance, together with the most important artistic avant-garde creators of the sixties.

INTRODUCCIÓN

Antonio Gades resulta una figura apasionante para la investigación musicológica, ya que, como se tratará de mostrar en la presente tesis doctoral, supuso un antes y un después en la historia de la danza española y del flamenco de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la historiografía en España apenas ha prestado atención a su amplia visión del arte, ya que una de las características inconfundibles de su estilo coreográfico es el haber integrado, desde la década de los sesenta, el lenguaje de la danza española dentro de un contexto mucho más amplio de lo que años más tarde se denominó danza-teatro¹. En la presente tesis doctoral se pretende estudiar las primeras etapas de la trayectoria artística de Antonio Gades desde la perspectiva de la integración de las distintas disciplinas artísticas como uno de los pilares de su razón de ser como creador.

Perspectiva sobre la investigación de la danza en España

La Historia de la Danza ha sido tradicionalmente una disciplina inexplorada por los investigadores de nuestro país, aunque en los últimos diez años durante los cuales se ha desarrollado esta tesis doctoral, se ha mostrado un gradual interés por esta temática². Las razones de esta situación se deben a diversos factores, entre los que se puede destacar la ausencia de estudios específicos de Historia de la Danza en las universidades españolas. Un breve artículo realizado por Nélica Monés i Mestre ya apuntaba hace más de veinte años la situación de desventaja de la Danza en cuanto a la consideración académica como disciplina independiente dentro de las Artes Escénicas, lo que se reflejaba en la ausencia de *corpus teórico* dedicado a la misma en los archivos españoles³. Asimismo, la propuesta del estudio de la iconografía de danza como tema de investigación realizada por Margarita Muñoz Zielinsky⁴, y de los problemas metodológicos que implicaba la investigación de la danza en España planteados por Beatriz Martínez del Fresno, iniciaban el interés de los estudiosos por esta materia desde el punto de vista del ámbito académico⁵. Pero, sobre todo, hay que destacar el proyecto

¹ Así es como ha definido expresamente su estilo, como “danza-teatro”, la única tesis doctoral publicada en España, en la que se contempla a Antonio Gades en uno de sus capítulos. Véase BARRIOS PERALBO, M^a Jesús. *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): El caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico* [en línea]. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga: Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA), 2014, <[www.http://riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)> [Consulta: 21 de abril de 2015].

² Las tres ediciones de las Jornadas de Tesis en Danza, organizadas con el objetivo de ofrecer un punto de encuentro de los investigadores, han permitido a los autores de las tesis doctorales de los últimos años dar a conocer una selección de temáticas que versan sobre esta disciplina. Véase ALBERDI, Ana y GARCÍA FLÓREZ, Llorián. “Jornadas de Estudio Tesis en Danza I. Jornadas de Estudio Tesis en Danza II”. *Revista de Musicología*, Vol. 42, No.1 (Enero-Junio 2019), pp. 391-396, Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

³ MONÉS I MESTRE, Nélica. “Investigar la danza en la Europa de la globalización. La necesidad de academizar la Danza como materia independiente dentro de las Artes Escénicas”. *I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los Libros de Danza, 2000, pp. 7-10.

⁴ MUÑOZ ZIELINSKY, Margarita. “La iconografía de la danza como tema de investigación: La pintura”. *I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los Libros de Danza, 2000, pp. 31-35.

⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Coreografiar la historia europea: objetivos de una investigación

de investigación en el que tomó parte esta última autora, desarrollado entre 1996 y 1999, titulado *Bases documentales para una historia de la danza española en el siglo XX* (DGES PS95-0079) como un punto de partida a tener en cuenta⁶.

La cuestión acerca de la presencia de los estudios de danza en el ámbito académico universitario ha sido analizada por Beatriz Martínez del Fresno, directora de la presente tesis doctoral y una de las pioneras en instaurar una línea de investigación de Historia de la Danza en la universidad española dentro del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo⁷. En el capítulo introductorio de una de las publicaciones que sentaron precedentes en España en cuanto a la metodología de la investigación y elaboración de una historia de la danza desde el ámbito coreográfico propiamente dicho, esta autora realiza un breve recorrido por la historia universitaria de segunda mitad del siglo XX en España, para contextualizar la situación de esta disciplina en el contexto académico⁸. Este trabajo ofrece una visión panorámica de cómo, tras sucesivas escisiones de lo que en un principio constituía el tronco común de la carrera de Filosofía y Letras, fueron surgiendo nuevas titulaciones como Historia, separada a su vez de la Historia del Arte, a partir de la cual nació la Historia de la Música como materia obligatoria. En el año 1996 con el nuevo Plan Bolonia se estableció en los estudios universitarios la denominada Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música, considerada una carrera de segundo grado a la que se accedía mediante la realización de un primer grado previo perteneciente a cualquier otra licenciatura o diplomatura universitaria, y en la que se incluyó por primera vez con carácter optativo la asignatura de Historia de la Danza⁹.

El hecho de que cada vez haya más estudios académicos sobre danza, como se ha comentado, se debe en parte a la apertura de esta línea de investigación en los estudios de doctorado, iniciada por Beatriz Martínez del Fresno desde la Universidad de Oviedo, en la cual se inserta la presente tesis. Tras un primer proyecto de integrar la danza en la universidad con entidad propia planteados por Estrella Casero mediante el Aula de Danza en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid) en 1996 que dio lugar a la publicación de la revista de danza *Cairón*, o en 1997 la constitución de una Titulación propia en Danza Contemporánea por parte de la Universidad Miguel

colectiva”. *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno (ed.). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 2011, pp. 11-33.

⁶ Proyecto de investigación citado en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Historiar la danza y/o coreografiar la Historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”, p. 22. *I Jornadas de Danza e Investigación: Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre de 1999*, Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (coord.), 2000, pp. 11-24.

⁷ Sobre la docencia e investigación de la Danza en la Universidad de Oviedo véase el informe realizado por Beatriz Martínez del Fresno en *Cairón, Revista de Ciencias de la Danza*, nº 3. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, pp. 83 y 84.

⁸ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Coreografiar la historia europea: objetivos de una investigación colectiva”. *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno (ed.). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 2011, pp. 11-33.

⁹ *Ibidem*.

Hernández de Elche en su campus de Altea (Alicante)¹⁰, otras tentativas se han ido sucediendo para tratar de dar cabida a esta disciplina dentro del ámbito universitario y de los estudios superiores en los conservatorios.

En concreto, otro de los factores a los que se puede atribuir el creciente interés y el auge de las investigaciones académicas sobre danza es el hecho de que la instauración de los estudios superiores en Pedagogía, Interpretación y Coreografía en los Conservatorios Superiores de Danza o en el Instituto Alicia Alonso, ha propiciado un acercamiento cada vez mayor de los profesores de danza, bailarines y coreógrafos al ámbito de la investigación y a la participación en congresos de danza. Todos ellos constituyen un perfil especializado necesario para un estudio profundo de aspectos más técnicos llevados al ámbito teórico, ya que tradicionalmente éstos se han dedicado exclusivamente a la práctica profesional, aunque paulatinamente están haciendo un mayor esfuerzo para integrarse en el ámbito de la investigación académica que les permita el rigor necesario para afrontar una metodología de mayor calidad científica. Esto ha sido posible gracias al itinerario que el título impartido por los Conservatorios Superiores de Danza permite seguir para acceder a los Másteres Universitarios de temática relacionada con las artes escénicas o la gestión cultural, como por ejemplo los ofertados por el Instituto Alicia Alonso, que ha supuesto una alternativa de estudios superiores a los conservatorios, y que además se integra en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Desde esta universidad se imparte además del Grado en Artes Visuales y Danza desde el ámbito de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, y el Máster Universitario en Artes Escénicas, organizado por la Unidad de Postgrado. Además, otra de las opciones es el Máster en Gestión Cultural organizado por la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, dirigido al ámbito de la Música, la Danza y el Teatro. Desde estos másteres los profesionales de la danza que no han tenido una formación universitaria previa, pueden acceder a la investigación académica y llevar a cabo estudios con esta temática específica¹¹. Hay que destacar la iniciativa de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) que a partir del curso académico 2006-2007 puso su interés en instaurar el Máster de Danza y Artes del Movimiento dentro de la Facultad de Ciencias de la Salud, de la Actividad Física y del Deporte de la UCAM, dirigido por Sebastián Gómez Lozano¹². Por otro lado, la Universidad Carlos III de Madrid realiza talleres en su Aula de Danza, certámenes de coreografía y conferencias que permiten además

¹⁰ Véase <<http://www.universidades.net/tag/universidad-miguel-hernandez/index.html>> [Consulta: 20 de enero de 2021].

¹¹ Véase <<https://www.urjc.es/estudios/grado/651-artes-visuales-y-danza>> y <www.mastergesti%C3%B3ncultural.org>. [Consulta: 20 de mayo de 2020]

¹² Véase “Alumnos de la UCAM brillan en el Centro Párraga”, *Murcia Economía. Periódico económico digital de la Región de Murcia*, 11 de julio de 2015 <<https://murciaeconomia.com/art/36423/alumnos-de-la-ucam-brillan-en-el-centro-parraga>>. [Consulta: 20 de enero de 2021].

integrar la danza en su aspecto no sólo teórico sino también práctico a los alumnos de otras especialidades de la propia universidad¹³.

En los últimos años se ha acrecentado el interés de las universidades privadas por la integración de la danza dentro de las titulaciones superiores, planteado desde el ámbito de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte de la Universidad Europea de Madrid el Grado en Ciencias de la Danza, el Doble Grado: Artes Escénicas y Mediáticas + Ciencias de la Danza, y el Triple Grado: Artes Escénicas y Mediáticas + Creación Musical + Ciencias de la Danza, cuya iniciativa fue seguida por el Grado en Danza de la Facultad de Ciencias de la Salud, de la Actividad Física y del Deporte de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM)¹⁴. Como explicaba Águeda Benito, Rectora de la Universidad Europea de Madrid: “El objetivo de estos estudios es cubrir un vacío vinculado al estudio de la danza y el movimiento creativo con una perspectiva científica”¹⁵. Sin embargo, desde la perspectiva musicológica, teniendo en cuenta que los actuales Grados de Danza universitarios, se están planteando en su mayoría desde facultades relacionadas con las Ciencias del Deporte, considero que la investigación histórica sobre danza requiere un lugar dentro del marco académico oficial para otorgarle un estatus académico equivalente al que ya tiene la música dentro del Departamento de Historia del Arte y Musicología, para lo que se muestra primordial la instauración de un Grado de Historia y Ciencias de la Danza propiamente dicho en las universidades públicas españolas.

El perfil actual del historiador de la danza, atendiendo a un análisis general, se podría clasificar en dos tipos que me gustaría reflejar en esta introducción. El primero de ellos está representado por profesionales del ámbito universitario como musicólogos, historiadores del arte, filólogos o por flamencólogos que, por extensión de su especialidad o por algún interés personal han llegado a la danza a través de estudios de obras en las que existe un concepto de integración de las artes que llevó a los artistas a colaborar entre sí. El segundo se correspondería con el de profesionales que provienen de la danza desde la praxis, es decir, que han realizado estudios reglados de danza durante un tiempo extenso de su vida o han trabajado o trabajan profesionalmente en ella de forma práctica como coreógrafos, bailarines, o pedagogos, lo que aporta un conocimiento en profundidad de los fundamentos técnicos e interpretativos de este arte. En este grupo, podemos además distinguir dos subgrupos, los que han compaginado esta dedicación práctica a la danza desde el ámbito profesional con el estudio de otra titulación universitaria, o bien, los que han accedido a la investigación a través desde los estudios superiores del Conservatorio a través de algún máster o doctorado. En mi caso

¹³ Véase <<https://www.uc3m.es/cultura/grupos-escenicos/danza>>. [Consulta: 20 de enero de 2021].

¹⁴ Véase <<https://www.ucam.edu/sites/default/files/estudios/postgrados/danza-presencial/presentacion-del-titulo/5.memoriadeverificaciontituloficial.pdf>> [Consulta: 20 de enero de 2021] y <<https://www.ucam.edu/sites/default/files/documentos/folletos-estudios/ficha-grado-en-danza.pdf>> [Consulta: 20 de enero de 2021].

¹⁵ Véase <<https://www.danzaballet.com/universidad-europea-de-madrid-2/>>. [Consulta: 20 de enero de 2021].

personal, debo estar enormemente agradecida a la amplia perspectiva que me ha proporcionado para la comprensión de la aportación de Antonio Gades a la danza española, el haber tenido la oportunidad de conocer en profundidad los diversos ámbitos que sustentan el bagaje requerido para la realización de la presente tesis doctoral, al provenir de un rango amplio de formación académica, en primer lugar, Titulación Superior de Piano. En el ámbito de la danza, estudiante del Grado Elemental de Danza Clásica, Grado Medio de Danza contemporánea y posteriormente de la Especialidad de Interpretación y Coreografía del Conservatorio Superior “María de Ávila” de Madrid. En el ámbito universitario, Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y Estudios de Postgrado en la Universidad Complutense de Madrid. A esta formación, hay que añadir la oportunidad de haber trabajado en el ámbito profesional como Profesora Pianista Acompañante de Danza en el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia y la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia durante siete años. El conocimiento profundo de ambas realidades, tanto de los conservatorios como de la universidad, me lleva a reflexionar sobre la importancia de conocer los presupuestos metodológicos sobre los que se asientan tanto el campo de la investigación, como el de la interpretación y la creación coreográfica, y todo ello ha constituido un pilar fundamental para comprender las implicaciones intelectuales, ideológicas y artísticas de Antonio Gades, y su concepto de danza española unida a otras disciplinas artísticas.

Por esta razón, insisto en la importancia de crear puntos de encuentro entre los profesionales provenientes de los diferentes ámbitos, como es el caso de las sucesivas convocatorias de los congresos organizados por la Asociación Española Danza más Investigación, celebrado en múltiples ciudades españolas¹⁶. A partir del inicial impulso que el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo y de la Universidad de Granada que aportaron a la integración de esta materia en los planes de estudio, la Universidad de Málaga ha organizado con periodicidad anual a lo largo de esta última década el *Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación a través de la Historia*, cuya iniciativa fue seguida por la Universidad Nebrija en sus dos convocatorias, del I Congreso Nacional de Investigación en Danza Española y el II Congreso Internacional de Investigación en Danza Española. Asimismo, en los últimos años la Universidad Complutense de Madrid ha instituido los Seminarios Internacionales de Danza que se celebran periódicamente desde el Departamento de Historia del Arte y Musicología. Es importante destacar los diversos congresos organizados por esta misma institución con objeto de conmemorar el centenario de las obras de Manuel de Falla, en las que la música y la danza se dan la mano, como son *La vida breve* (1913) y *El amor brujo* (1915) y que han culminado con el recién celebrado Congreso Internacional Repensar *El sombrero de tres picos. Cien años después* (2019). Este último congreso ha supuesto la unión de diferentes

¹⁶ Véase <<https://danzamainvestigacion.com/>>. [Consulta: 19 de febrero de 2021].

instituciones como el Festival Internacional de Música y Danza Manuel de Falla, la Universidad de Granada, la Universidad Complutense de Madrid, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la Fundación Archivo Manuel de Falla, lo cual es una buena señal de que la danza está adoptando un lugar importante unida a uno de los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar en el siglo XX, como fue el estreno de este ballet compuesto por Manuel de Falla para los Ballets Rusos de Diaghilev, con escenografía de Picasso.

En resumen, quiero poner de manifiesto el hecho de que el haber sido testigo de los enormes esfuerzos realizados a lo largo de los últimos veinte años por parte de los profesionales provenientes de ambos ámbitos, tanto de la musicología como de la danza –no exentos de encuentros y desencuentros– ha dado lugar a una profunda reflexión en cuanto al enriquecimiento que la colaboración entre distintas disciplinas otorga. Me gustaría transmitir la intención de que la presente tesis sirva de apoyo para fundamentar la investigación en danza sobre unos pilares lo suficientemente firmes para que puedan enriquecer tanto el campo de la investigación académica como el de la práctica que atañe a profesores, bailarines y coreógrafos, para una toma de conciencia de la difícil pero importante tarea que supone el “historiar la danza y/o coreografiar la Historia”, llegando a un consenso entre lo científico y lo creativo de un arte eminentemente efímero¹⁷. De este modo, pretendo aportar un grano de arena hacia la comprensión de la danza en toda la amplitud que proponen las rupturas de las fronteras artísticas, desde el estudio de la etapa creativa de Antonio Gades menos conocida, pero fundamental para poder construir un microcosmos y un macrocosmos que permita apreciar sus ideas artísticas renovadoras planteadas desde esta visión integral del arte.

Objeto de estudio de la tesis doctoral

El objeto de estudio se centra en el proceso de evolución estética e ideológica que llevó a Antonio Gades a ser considerado uno de los bailarines y coreógrafos de referencia para la danza española en relación con la vanguardia artística española de los años sesenta tanto a nivel nacional como internacional.

Se pretende con la presente tesis doctoral reconstruir una parte de la historia del pensamiento artístico de la danza española y del flamenco a través de una mirada concreta, la de Antonio Gades, como pionero de un nuevo camino para este arte. Su figura fue clave para el cambio de rumbo que, como se tratará de demostrar en este estudio, se perfiló entre las contradicciones y ambigüedades del régimen franquista que intentó buscar una cierta apertura para lograr la aceptación de la comunidad internacional con fines económicos y de promoción del turismo en el contexto de las

¹⁷ Con este sugerente título presentaba Beatriz Martínez del Fresno el estudio citado en anteriores páginas, que trata acerca de los objetivos y problemas metodológicos que plantea la investigación en danza. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Historiar la danza y/o coreografiar la Historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”. *I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los Libros de Danza, S.L., 2000, pp. 11-24.

relaciones con Estados Unidos. Se profundizará, por un lado, en la influencia que las tendencias teatrales experimentales de los años sesenta ejercieron sobre Antonio Gades, y por otro, se establecerán las bases sobre las que esta visión de la danza se fundamentó, gracias a la herencia cultural que su maestra Pilar López y las teorías de Vicente Escudero le aportaron, en relación con las primeras experiencias vanguardistas del primer tercio del siglo XX: el teatro de Federico García Lorca, la música de Manuel de Falla, y la danza de los Ballets Rusos de Diaghilev. Todos estos aspectos, tamizados por el momento histórico y las diferentes posturas ideológicas que comenzaron a hacerse patentes de forma minoritaria en los inicios del segundo franquismo entre los universitarios e intelectuales. Las teorías provenientes del campo de la psicología o de las ideas marxistas, tomaron unas connotaciones concretas dentro de la historia de la danza española a través de la concepción que Antonio Gades fue articulando junto a los dramaturgos y artistas más representativos de la época en sus primeras obras escénicas.

Justificación del título y el marco cronológico de la tesis

La presente tesis doctoral se titula “Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)”. El marco cronológico planteado acota prácticamente los primeros veinte años de dedicación de Antonio Gades a la danza. Estos primeros años ofrecen un interés especial por las características de su formación, ligadas a la interacción con otras disciplinas artísticas desde los inicios, como fueron la fotografía, la pintura, el cine, el teatro y la música. Ante la riqueza de sus aportaciones al mundo de la danza ya en estos primeros años, se ha considerado primordial profundizar en estas etapas, por resultar cruciales para comprender el resto de su trayectoria artística con interrogantes sobre la procedencia de esta relación del coreógrafo con el mundo del cine, del porqué de la elección de esas temáticas concretas para sus obras, y de cómo se fraguó su estilo personal de danza española tan ligado a la danza teatral.

La cronología toma su punto de partida en el año 1947 que delimita el comienzo de su formación artística propiamente dicha, y la decisión de convertirse en bailarín, finalizando en el año 1965, momento en el que su forma física, así como su capacidad interpretativa y creativa alcanzó uno de sus momentos culminantes, logrando una entidad y personalidad propia con la obra *Don Juan*. Este fue el momento en el que Antonio Gades se posicionó ideológica y estéticamente en defensa de un nuevo camino para la danza española, con un carácter interdisciplinar, en colaboración con el dramaturgo Alfredo Mañas y el compositor Antón García Abril, junto a otros creadores representantes de la vanguardia artística española de los años sesenta.

En un principio, la idea de esta tesis doctoral era abarcar la cronología de la trayectoria artística de Antonio Gades hasta el año 1980, incluyendo en el objeto de estudio su nombramiento como primer director del Ballet Nacional de España creado en 1978, como culminación de un proceso en torno a diversos aspectos estéticos e

ideológicos. Sin embargo, el interés que suscitaron las temáticas que fueron generando las reflexiones y la información recabada acerca de las primeras etapas de su trayectoria artística determinaron la necesidad de profundizar en éstas para sentar las bases de lo que se perfila como un posterior estudio de investigación más amplio que pueda completar este marco cronológico que hemos trazado.

Organización y justificación de los capítulos

En cuanto a la organización del contenido artístico-ideológico propiamente dicho a través de los sucesivos capítulos, se ha organizado la temática según un orden cronológico para establecer las principales etapas de la trayectoria artística de Antonio Gades, tomando como punto de referencia las pautas marcadas por la página web oficial de la Fundación Antonio Gades, así como por la publicación de Ermanna Carmen Mandelli. Sin embargo, la presente tesis doctoral aporta una visión más amplia que ofrece un sentido estético y artístico al definir las diferentes etapas de esta cronología y lo que cada una de ellas significó en la trayectoria de Antonio Gades. Como se puede observar, el título principal de cada capítulo refleja la etapa cronológica que define un periodo determinado de su evolución artística, y el subtítulo reflexiona sobre la temática concreta en la que se profundiza a nivel teórico, en relación con el momento histórico correspondiente, así como el contexto político, cultural y artístico, no sólo a nivel nacional, sino también internacional.

Estado de la cuestión

La figura de Antonio Gades ha sido en escasas ocasiones objeto de un estudio académico y teórico, no existiendo apenas trabajos de investigación dedicados a él. Hasta el momento, se puede citar el trabajo realizado por mí sobre la figura de Antonio Gades, presentado en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 2012, para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), titulado *Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra 'Don Juan'*, y dirigido por la Dra. Elena Torres Clemente.

A continuación, se mencionarán los únicos estudios académicos de los que hasta el momento se tiene noticia, que contemplan la figura de Antonio Gades como parte de su temática principal. En primer lugar hay que citar el estudio realizado en italiano por Ermanna Carmen Mandelli como parte de un trabajo más amplio sobre el flamenco para la obtención de la Laurea en “Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (D.A.M.S.), Indirizzo Spettacolo”, de la Università degli Studi di Bologna, (Facoltà di Lettere e Filosofia). Esta investigación fue llevada a cabo desde el Departamento de Istituzioni di Regia con el título “Origini e storia del flamenco”, e incluye una sección que profundiza sobre Antonio Gades, aportando entrevistas personales y material inédito. La información sobre la tesis consta en la publicación que la autora realizó

posteriormente¹⁸: Esta investigación está basada en entrevistas realizadas a Gades por la misma autora, así como en las contenidas principalmente en la película *Bodas de sangre* (1986) de Carlos Saura. El libro de Lartigue y Masson que contiene abundante material gráfico y textos breves realizados por el mismo Antonio Gades¹⁹. Otra de las fuentes utilizadas por la autora ha sido el documental *Madrid*²⁰ en el que Mandelli realiza un recorrido de carácter cronológico y biográfico sobre la figura de Antonio Gades, y al tratarse de un libro dirigido a lectores extranjeros, comienza por un capítulo introductorio de carácter divulgativo, enfocado a ofrecer una visión general del flamenco y de la trayectoria del bailarín hacia el público italiano.

En segundo lugar, es importante citar una de las tesis que, escrita en español, trata la presencia de la danza estilizada en el cine de los años sesenta, y en la que Antonio Gades ha sido uno de los bailarines y coreógrafos analizados como uno de los principales protagonistas de la película *Los Tarantos* (1965) de Francisco Rovira Beleta. Se trata del trabajo de investigación de María Jesús Barrios Peralbo “La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): El caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico”²¹.-Este estudio incluye el análisis coreográfico detallado de algunas de las coreografías de Antonio Gades en las películas *El amor brujo* (1967) de Rovira Beleta y *Último encuentro* (1967) de Antonio Eceiza.

Por último, es de obligada referencia para contextualizar la todavía escasa producción teórica acerca de los coreógrafos españoles en el ámbito académico, la tesis doctoral realizada por María Dolores Segarra sobre el bailarín Antonio Ruiz Soler que ha supuesto uno de los primeros análisis sobre la trayectoria artística de un bailarín en una universidad española²². Por tanto, tratándose de épocas consecutivas, y trayectorias diferentes, la tesis de María Dolores Segarra supone un precedente, ya que tanto Antonio Ruiz como Antonio Gades fueron dos figuras indispensables en la historia de la danza española de la segunda mitad del siglo XX, aunque las ideas artísticas de uno y otro fueron divergentes, como se verá a lo largo de la tesis.

Dentro de las publicaciones sobre Antonio Gades o sobre su obra junto a Carlos Saura, fuera del ámbito académico, se pueden citar por orden cronológico, las siguientes:

- SAURA, Carlos. *Carmen: el sueño del amor absoluto*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984.

¹⁸ MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo, l'Epos, 2004.

¹⁹ LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades*. Paris: Albin Michel/L'Avant-Scène, 1984.

²⁰ Videodocumentario di G. Minoli, a c. di B. Lanaro, regia di V. Nevano, coproduzione RAI Due - Mixer Danza / Benetton, ©1988.

²¹ Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA), 2014. <[www. http//riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)>.

²² SEGARRA MUÑOZ, M.^a Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la Danza Estilizada Española. Configuración y desarrollo de un género*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

- SAURA, Salvador. *Carmen*: Ballet Antonio Gades amb Cristina Hoyos. Barcelona: Edicions de l'Exemple, 1985.
- FREIXA, Ferran. *Carmen*: Ballet Antonio Gades con Cristina Hoyos. Barcelona: Edicions de l'Exemple, 1985.
- JIMÉNEZ, Juan Antonio (bailaor). "*Carmen Gades*": *veinticinco años=twenty five years, 1983-2008* Madrid: Fundación Antonio Gades, 2008.
- GADES, Antonio. *Antonio Gades (1936-2004)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005.

La presente tesis doctoral, por tanto, pretende completar un vacío existente en cuanto al estudio de la figura de Antonio Gades desde el ámbito académico en España, abordando cuestiones que plantean una nueva mirada hacia la historia y evolución de la danza española en un momento concreto como fueron los años cincuenta y sesenta. Se ha aportado, a diferencia de las anteriores publicaciones mencionadas sobre Antonio Gades, un estudio pormenorizado del contexto cultural, artístico, social, político e ideológico, fundamental para entender lo que significó la figura de Antonio Gades tanto dentro como fuera de nuestro país, en una época apenas estudiada desde el punto de vista de la danza española, a pesar del interés y la riqueza que aporta para entender la evolución de este arte y la aportación que supuso el bailarín y coreógrafo al mismo.

Algunas cuestiones que habían sido planteadas en las comunicaciones que realicé en las diversas ediciones del Congreso Internacional de Danza de Málaga en las que participé desde 2013 hasta 2016, dieron lugar a publicaciones que he ido realizando, y a partir de las cuales se ha ido reflexionando a su vez a lo largo de la presente tesis doctoral, aportando nuevas perspectivas. El avance que se ha realizado respecto a estas primeras comunicaciones y posteriores publicaciones es el de otorgar a aquella primera visión un significado más amplio y global, como resultado de integrar esas ideas dentro de un todo y en coordinación con el resto de capítulos de la tesis. Esto ha permitido una elaboración del discurso más profunda y ha dado lugar a una reflexión que ha conducido a las conclusiones de la presente investigación. A continuación, se citan dichos artículos:

RODRIGO DE LA CASA, Ana. *Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra "Don Juan"*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Universidad Complutense de Madrid, 2012.

_____. "Danza, emoción y pensamiento. *La Consagración de la Primavera*: el concepto de grupo como integrador de las emociones individuales a través del movimiento". *Síneris, Revista de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid*, 1. <<http://www.sineris.es/danza.html>> [Consulta: 19 de febrero de 2017], 2012.

- _____. “Antonio Gades. La `ética de la danza` y el aprendizaje de la actitud escénica”. En: *Danza, educación e investigación. Pasado y presente*, José Luis Chinchilla Minguet y Ana María Díaz Olaya (coords.) Málaga: Ediciones Aljibe, 2015, pp. 369-384.
- _____. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana M^a Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, n^o 95), pp. 81-112.
- _____. “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid: JAM, 2015, pp. 245-256, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7080036>>
- _____. “La modernidad teatral a través del cine y la danza en *El amor brujo* de Francisco Rovira Beleta (1967) y de Carlos Saura (1986)”. En: *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente, Francisco J. Jiménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández, Dácil González Mesa (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 203-222.
- _____. “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

Ante el problema metodológico que me ha supuesto tener que reelaborar todo el material que ya previamente había utilizado para estas publicaciones, debo decir que, pese al doble esfuerzo que ha supuesto, ha servido para volver a reflexionar acerca de muchas de estas cuestiones, alcanzando de este modo un nivel de análisis mucho más profundo y por tanto interesante en cuanto a las conclusiones que han sido reformuladas desde un punto de vista global. En una tesis como la que he planteado, creo necesario este tiempo de maduración y reflexión de las ideas, para poder escribir con la perspectiva adecuada que solamente da el tiempo. En esencia, las elucubraciones que ya estaban presentes desde el inicio y primer acercamiento a la obra *Don Juan*, no han hecho más que encontrar puntos de apoyo a través de la búsqueda documental que corroboraron las primeras intuiciones.

Se ha reconstruido la trayectoria de la etapa de Antonio Gades menos conocida y de la que menos fuentes se disponía, por lo que se puede decir que ha resultado un trabajo de búsqueda retrospectiva, ya que más que avanzar en la cronología, he ido hacia atrás en el tiempo. Los primeros documentos sobre la infancia de Antonio Gades datan de 1965, se trata de artículos de prensa en los que se comenzó a hablar de su

infancia y de su trayectoria artística previa al estreno de *Don Juan* (1965). A partir de la propia memoria de Antonio Gades, los periodistas, ya entonces, pusieron en relieve ciertos aspectos dedicados a destacar, en primera instancia, las condiciones de desventaja y pobreza de la que provenía el bailarín, ya por entonces encumbrado y reconocido internacionalmente. El contraste que los periodistas plantearon entre sus orígenes humildes y la fama alcanzada ya en ese momento, es digno de una reflexión que me propongo realizar. Las primeras preguntas que surgen respecto a esta construcción de la memoria de un artista se podrían formular en los siguientes términos: ¿Estos datos provienen de las propias declaraciones de Antonio Gades a los periodistas? ¿O esta exaltación del origen humilde tiene algo que ver con la promoción de la propia obra *Don Juan* en la que la temática trata de expresar ciertos valores ideológicos de crítica social?

Efectivamente, hallamos en estas dos preguntas la clave del porqué en el año 1965 se empieza a hablar en los diarios sobre Antonio Gades y sus orígenes humildes. ¿Podría haberse hecho ya cuando el bailarín se casó con Marujita Díaz dos años antes? La respuesta queda en evidencia: había un interés promocional de la obra fomentado por el propio Antonio Gades, y él mismo lo declara cuando dice que al hablar los periodistas de esa cuestión él no se siente a gusto, ya que no quiere dar pena o que se le tenga en consideración por esa cuestión. Sin embargo, Antonio Gades se identifica con estos orígenes humildes en el sentido en el que lo hace su propio personaje Don Juan, que es un joven que proviene de un estatus social perteneciente al pueblo llano y llega a integrarse en la aristocracia. Se trata, por tanto, de una manera de expresar, por medio de la propia vida y realidad del coreógrafo, una manifestación del teatro social, de la lucha de clases, y de un posicionamiento ideológico concreto en consonancia con las ideas de izquierdas de las que provenía su familia. Esto justifica de manera categórica la orientación que se ha dado a la exposición de la presente tesis doctoral, puesto que se ha tratado de otorgar a la memoria del propio artista un lugar preponderante para reconstruir su propia cronología. La manera en que Antonio Gades, y los periodistas, reconstruyen su infancia en este año crucial, 1965, forma parte de la propia idiosincrasia del bailarín y coreógrafo, y de la orientación estética e ideológica a partir de la cual defendió un nuevo camino para la danza española y el flamenco. Por esta razón, más que los datos concretos de su infancia en sí mismos, lo que importa para esta investigación es la manera en que el propio Gades mediante sus propias declaraciones realizadas en aquellos años, así como los periodistas y los autores que colaboraron con él artísticamente, le presentan ante el público con una intencionalidad ideológica, social y artística muy concreta, que se irá analizando de manera pormenorizada a lo largo de los capítulos que conforman la presente tesis doctoral.

Por las razones anteriormente expuestas, no considero tan importantes las fuentes que pudieran quedar por consultar, ya que el trabajo que eso supondría excedería el propósito de esta tesis, y en cambio se manejan herramientas

metodológicas que ponen el énfasis en otras cuestiones como son las aportadas por la psicología de la danza. En todo caso, se analizan una gran cantidad de fuentes, provenientes de diversos archivos, que son las que han proporcionado la información necesaria para elaborar este discurso estético e ideológico. La orientación del trabajo de investigación ha estado guiada por las propias declaraciones de Antonio Gades en diversas fuentes textuales, audiovisuales y hemerográficas, así como por los artistas que le rodeaban y que colaboraron con él en los diferentes momentos, así como el análisis de sus obras. Se ha tratado de reflejar el pensamiento de Antonio Gades, que, aunque nunca se materializó en un corpus escrito, quedó definido en su corpus coreográfico, en el que se manifiestan estas cuestiones estéticas e incluso filosóficas. Esto ha permitido dar forma a ciertas ideas que provienen del análisis de su esencia como creador, y de explicar cómo gracias a su facilidad de expresar las ideas con la palabra hablada, sus afirmaciones quedaron escrupulosamente transcritas por los periodistas, lo que permite definir en gran manera su manera de entender la danza y la vida.

En conclusión, a partir de esta aproximación, observamos que no existe todavía ningún estudio de investigación en nuestro idioma que trate en profundidad la figura de Gades, y tampoco ningún enfoque específico sobre su ideología o pensamiento artístico. Consideramos fundamental subsanar esta carencia, ya que Antonio Gades ha sido una de las figuras de la danza española más reconocidas a nivel nacional e internacional, como se pretende mostrar con la presente tesis doctoral, constituyéndose como una de las personalidades artísticas más influyentes en la danza española y el flamenco de la segunda mitad del siglo XX.

Marco teórico

La presente investigación ha partido del análisis de una obra concreta, *Don Juan* (1965), con texto de Alfredo Mañas, música de Antón García Abril, y coreografía de Antonio Gades, para poco a poco ir desgranando, a través de los elementos de creación que en esta se entretajan, las propias influencias del bailarín que le hicieron llegar a este nivel de madurez ideológico y estético. El sustento de este proceso metodológico se ha inspirado en las teorías de Jean-Jacques Nattiez acerca de la semiótica de la música para aplicarlas al aspecto coreográfico. Como explica el autor, el análisis de la obra musical abarca más allá que el de los propios elementos de la partitura de modo que el significado de estos signos y de su interpretación está condicionado por los aspectos que en el momento de su génesis contribuyeron a su creación. Por esta razón se hace imprescindible un estudio que abarque también el contexto en el que la obra fue creada y que pudieron influir en su conformación²³. El análisis de la obra *Don Juan* entendido desde las teorías planteadas por Nattiez se ha abordado desde tres perspectivas, la génesis de la obra, el análisis de la propia obra y su recepción. Esto ha dado lugar a un

²³ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Unión Générale d'Éditions, cop. 1975.

estudio profundo de la etapa anterior de la trayectoria de Antonio Gades, que hasta el momento no había sido abordada desde una investigación académica.

Sin embargo, en un principio, anteriormente al análisis de la obra *Don Juan* para la realización del trabajo de DEA en la Universidad Complutense de Madrid, la decisión de investigar acerca de la danza española y de la figura de Antonio Gades procede de una primera idea. El proyecto de investigación inicial y su marco teórico se había gestado diez años antes, con ocasión de un primer trabajo de investigación en torno a las ideas de Manuel de Falla sobre el concepto de “ballet nacional” que exponía en sus escritos en relación con las ideas de su maestro Felipe Pedrell acerca de “ópera nacional” y la influencia que el nacionalismo musical había tenido en la danza española. Este primer trabajo de investigación fue realizado para la asignatura de *Estética de la Música*, impartida por la profesora Gemma Pérez Zalduondo dentro del programa de estudios de la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

A partir de este primer acercamiento, surgió el proyecto de investigación para el programa de doctorado que pretendía profundizar en los estudios de las ideas de Manuel de Falla y su concepto de “ballet nacional”, aplicado al estudio de su ballet *El sombrero de tres picos* (1919). Sin embargo, las circunstancias personales me ofrecieron la oportunidad de tomar contacto por azar con la Compañía y el Archivo de la Fundación Antonio Gades, lo que me permitió observar la estrecha relación entre estas ideas de Manuel de Falla y la obra de Antonio Gades. A partir de este marco teórico inicial surgieron otros caminos orientados a explorar cómo se insertaban estos presupuestos estéticos en la época en la que Antonio Gades se formó y desarrolló sus primeros pasos como bailarín y coreógrafo, así como el contexto histórico e ideológico que determinó su trayectoria artística que le llevó hasta la creación de la obra teatral *Don Juan*, junto a autores como Alfredo Mañas, Antón García Abril, Josep Ponç y otros artistas vanguardistas de la escena española de los primeros años sesenta.

Metodología

La interdisciplinariedad de Antonio Gades que abarcó no solo su faceta de bailarín y coreógrafo, sino también la de actor, ha derivado en otra de las ramas artísticas que se ha creído esencial destacar, como son el arte dramático y el cine, desde las diferentes perspectivas que otorgan ambas disciplinas como vehículo de expresión ideológica y artística. En la presente investigación, la danza se ve planteada desde este prisma que ofrecen aspectos teatrales y cinematográficos para analizar la influencia que éstos tuvieron en la formación del criterio estético de Antonio Gades. Se ha querido por tanto integrar las colaboraciones y aportaciones de ciertos dramaturgos a la propia evolución artística de Antonio Gades, a través del estudio de las creaciones teatrales y cinematográficas clave para este análisis artístico-ideológico que se pretende realizar a través de la figura del coreógrafo.

La presente tesis doctoral se centra en la estética e ideología de Antonio Gades principalmente durante los años finales de la década de los cincuenta y la primera mitad de la década de los sesenta, un tiempo en el que la danza se interrelaciona con distintas disciplinas como el teatro, la escenografía, la literatura, la música y la historia del arte dentro de un contexto político muy concreto que será analizado oportunamente. Según este objeto de estudio se ha propuesto una metodología plural y transdisciplinar que se aborda desde diversos puntos de vista, utilizando procedimientos o herramientas de investigación que, en coherencia con lo que se acaba de exponer, abarcan otros campos como historia del cine, del teatro, la psicología de la danza, la literatura y la música, además de la política e ideología propia de los años acotados en un segundo plano, y siempre en función de complementar el análisis estético.

Dadas las características de la trayectoria artística de Antonio Gades, influido por las tendencias más vanguardistas de su época y la admiración que le unía a figuras relevantes del panorama artístico, su obra y pensamiento contiene elementos que aúnan diversos lenguajes artísticos. Desde el comienzo de la realización del trabajo para la obtención de la suficiencia investigadora anteriormente citado, del cual se ha partido para la realización de la presente tesis doctoral, las etapas se han sucedido del siguiente modo. En primer lugar, se comenzó por consultar el material hemerográfico referente a los años 1964 y 1965, pero sobre todo de este último, que es a partir del cual Antonio Gades contrató a una agencia de prensa para que recopilara, a modo de recortes, cualquier aparición que constara con su nombre, entrevistas, y artículos acerca de él, en los que consta la fuente y la fecha, y que fueron conservados por el Archivo de la Fundación Antonio Gades.

A raíz de la lectura de los numerosos artículos de prensa, principalmente referidos a la presentación de la obra *Don Juan*, se pudo constatar la gran expectación creada en la época y se procedió a indagar sobre la misma mediante la lectura del texto escrito por Alfredo Mañas que se conservaba también en las estanterías del Archivo, lo cual determinó el objeto de estudio de la investigación precedente sobre la obra *Don Juan* (1965) a partir de la cual ha tenido lugar la ampliación para la elaboración de la presente tesis doctoral. Esta profundización ha supuesto un avance considerable respecto a las primeras ideas expuestas en un principio y que se han podido, no sólo corroborar mediante un estudio mucho más profuso, sino que también ha permitido tener acceso a acontecimientos y hechos primordiales acerca de la evolución de la trayectoria de Antonio Gades que han estado inéditos hasta el momento presente.

Para el acercamiento al pensamiento de Antonio Gades ha sido fundamental la información aportada por su biblioteca personal, ya que, a pesar de que nunca se dedicó a escribir sobre sus propias ideas, los libros que durante su vida fue leyendo y adquiriendo hablan mucho de la influencia que ciertas ideas y planteamientos tanto estéticos como ideológicos tuvieron en sus obras, incluso ya desde los mismos comienzos como coreógrafo, tal y como se analizará en varios capítulos. En la

formación de su ideología, aparte de las cuestiones psicológicas y las circunstancias familiares, se ha considerado fundamental ahondar en el tipo de lecturas que realizó a lo largo de su vida. Los títulos de los libros que en el Archivo de la Fundación Antonio Gades se han conservado apoyan y confirman hipótesis planteadas desde un principio. Además, las firmas autógrafas del propio Gades en algunos de los volúmenes han permitido situar en algunos casos el año y el lugar de adquisición de los mismos, lo cual es de suma utilidad para poder situar el origen de algunas de sus ideas en un momento concreto de su evolución artística y de pensamiento. Se han realizado, por tanto, aproximaciones sociales, históricas e ideológicas, desde una diversidad amplia de planos.

El análisis de las obras no es un fin en sí mismo, sino un medio para establecer los factores estéticos e ideológicos que determinaron la trayectoria artística de Antonio Gades y la creación de un estilo propio de danza española y flamenco.

Se hará, según este enfoque, una incursión dentro del panorama teatral de los años sesenta en España en el que los autores del llamado “teatro crítico” fueron censurados y sus obras apenas pudieron ser estrenadas, precisamente por el contenido y la temática que planteaban. Esto implica una amplia diversificación de las perspectivas de análisis, como los enfoques que plantean a nivel metodológico las sesiones de trabajo que, organizadas por José Monleón, se celebraron con motivo de la clausura de actividades del Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, la última semana de abril de 1975. En éstas fueron invitados José Martín Recuerda, José M.^a Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos, cuatro autores que durante el régimen franquista habían sido censurados y, ya finalizada la dictadura, comenzaban a poder expresarse en unos términos que, para la presente tesis, suponen un valioso potencial como herramienta metodológica.

Por otro lado, en consonancia con líneas de trabajo colectivas sobre música, danza y franquismo que se han demostrado muy fructíferas²⁴ se profundizará en el estudio de las normas y consignas principales del aparato censor, y de qué modo fueron aplicadas en el caso de la obra *Don Juan*, cuyo estreno fue atacado por la prensa, y así poder valorar, desde una perspectiva más completa, la intensidad de los medios con los que el franquismo ejercía su control ideológico. Se analizarán los recursos escénicos que Antonio Gades utilizó junto con los creadores con los que trabajó para poder evadir la censura y de qué manera trazó un nuevo camino para la danza española. Esto plantea la reflexión del doble juego que el régimen franquista utilizó en su segunda etapa, entre la proyección de los artistas más vanguardistas hacia el exterior, para dar una idea de modernidad de España, y la censura que luego a nivel nacional ejercía sobre los mismos. Por lo que analizaremos estos elementos en un nivel metafórico o de doble lectura que los artistas de las minorías intelectuales consiguieron manejar de un modo

²⁴ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y QUESADA, Germán (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, 2013; Martínez del Fresno, Beatriz y Vega Pichaco, Belén (eds.). *Dance, Ideology, and Power in Francoist Spain (1938-1938)*. Turnhout/Chicago: Brepols, 2017.

eficiente para expresar sus ideas. Se propone este estudio establecer los recursos artísticos que, a través de la palabra, la danza, la música o la escenografía, permitieron a esta generación, y en concreto a Antonio Gades, expresar su posicionamiento acerca de temas controvertidos o moralmente opuestos a la ideología dominante que sin embargo, como se verá, en ciertas ocasiones el gobierno franquista pareció apreciar como medio de acercamiento a la comunidad internacional con un objetivo económico de carácter ambiguamente aperturista.

En cuanto a la amplitud de formas del aparato censor, se debe tener en cuenta, no sólo el proceso de obras teatrales como *Don Juan*, de los que se han conservado los documentos, sino también la presión que la prensa en este sentido ejercía en la opinión pública. Dado que gran parte de la información que se ha recabado en la presente tesis doctoral proviene de los medios periodísticos, es necesario apuntar que el análisis de la variedad de argumentos y la diferente manera de tratar la realidad requería la existencia de diferentes tipos de diarios que respondieran a los diversos intereses de los lectores. En esta época, y a partir del análisis del material hemerográfico, la realidad era vista por la mayoría de los diarios de manera uniforme, sin embargo, de la manera de enfocar la información se han deducido directrices ideológicas impuestas por los estamentos de poder respecto a un asunto concreto. Por esta razón, el análisis de algunos artículos de revistas como *Triunfo* o *Primera Plana*, han sido fundamentales para documentar ciertos posicionamientos provenientes del mundo del teatro, a menudo críticas con la situación política y cultural del momento. Esto ha permitido definir la orientación estético-ideológica más afín con la manera de pensar de Antonio Gades, por el contacto estrecho que unía al coreógrafo con figuras como José Monleón, José Caballero Bonald, Alfredo Marsillach o Alfredo Mañas, que pregonaban un concepto artístico concreto.

En el caso de los artículos dedicados a los espectáculos se ha intentado extraer el juicio con el que el autor ha escrito su crítica, contrastando con el análisis del propio texto de la obra en concreto, si es que lo hay, y a su vez, indagando en anteriores artículos que este mismo periodista había podido escribir sobre la misma, para detectar posibles cambios en cuanto a la orientación de su pensamiento. Desde estas premisas, se ha analizado la posible intervención del organismo censor, no directamente, sino indirectamente, en la propia recensión de la obra, en base a ciertos elementos conflictivos que la misma pueda haber presentado, indagando en la razón de ser de esta crítica con el pensamiento renovador o intenciones contestatarias respecto al régimen desarrolladas por el propio autor o en relación con otros autores y tendencias artísticas en otros contextos anteriores. Preguntarse acerca de las razones por las que se hace una crítica de este espectáculo tan profusa, de qué modo, a qué tipo de lector va dirigida y por quién esté realizada, aportará datos que pueden ilustrar la confrontación entre una obra dada y los intereses ideológicos del régimen, según en qué situación se presente la obra y en qué momento.

Para determinar este tipo de cuestiones es importante analizar si el artículo en sí mismo es fácil de lectura, o por el contrario, está escrito de manera erudita, dando por sabida determinada información por parte del lector, es decir, el bagaje cultural que debe tener el mismo para poder comprenderlo. De este modo podremos intuir si el artículo va dirigido al público general, o bien, a un público especializado en el tema, como puede ser el caso de la crítica de un espectáculo, que vaya fundamentalmente dirigido a los propios autores, intérpretes y al público minoritario que sigue este tipo de trabajo concreto. A menudo, en un contexto con la dictadura franquista, este tipo de análisis pueden ofrecer diversos enfoques acerca de cómo evoluciona el propio régimen según qué intereses políticos o ideológicos en las diferentes orientaciones que se fueron sucediendo a lo largo de su segunda etapa.

A diferencia de la página web oficial de Antonio Gades²⁵ en la que se pueden encontrar los datos biográficos del coreógrafo divididos en tres temáticas: el hombre, la vida y la obra, en la presente tesis se ha preferido elaborar un discurso en el que la ordenación cronológica aunara estas tres perspectivas. Estos datos se complementan sin embargo con las fechas y lugar de las interpretaciones o creaciones, el contexto personal en el que se integran y las fuentes que se han contrastado como base para la conformación de dicha cronología. Esta comparación exhaustiva de fuentes que se ha realizado dota de un soporte académico a los datos que en la página web quedaban contemplados pero que aparecían sin cita de las fuentes concretas a partir de las cuales fueron en su momento elaborados. Por tanto, la aportación de la presente tesis doctoral en cuanto a la realización de una cronología de las primeras etapas de la trayectoria de Antonio Gades, que abarcan prácticamente veinte años de su carrera, ha supuesto la profundización en hechos y cuestiones hasta el momento desconocidos y que son sin embargo, de crucial importancia para su evolución posterior.

Archivos y fuentes

Los archivos visitados para la consulta de fuentes han sido los siguientes: el Archivo de la Fundación Antonio Gades (Getafe) actualmente en el Fondo Antonio Gades (CDAEM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Madrid), la Fundación Antón García Abril (Madrid), el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid), Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca), la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” (Roma), el Archivio di Stato (Spoleto), el Archivio Storico del Teatro alla Scala (Milán) y la Bibliothèque nationale de France (París).

En especial, la Fundación Antonio Gades, creada por el propio coreógrafo antes de su fallecimiento en 2004 con el objetivo de preservar todo su legado, ha resultado de gran ayuda por la abundancia de fuentes que se recoge en su archivo personal. En mayo de 2018 la Fundación Antonio Gades y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de

²⁵ Véase la página oficial de la Fundación Antonio Gades <<https://antoniogades.com>>.

la Música (INAEM) firmaron un acuerdo de colaboración por el cual una gran parte de los fondos del Archivo Antonio Gades fueron cedidos para su conservación, catalogación y digitalización al Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, que actualmente se ha unido al de Teatro pasándose a denominar Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, CDAEM. Los fondos comprenden, entre otras fuentes, programas de mano, carteles, guiones, archivo fotográfico, prensa, documentos audiovisuales y partituras. En 2018 se comenzó el inventariado, organización y descripción de la documentación recibida, de modo que en 2019 ya quedó finalizada la descripción y digitalización del archivo fotográfico, y actualmente se está realizando el mismo procedimiento con los documentos referentes a prensa escrita²⁶. El trabajo de archivo y documentación de la presente tesis se realizó con anterioridad a este traslado de los fondos, por lo que todas las fuentes consultadas en el mismo se citarán con la referencia de la nueva localización para facilitar la información acerca de su ubicación actual. La cita de estos documentos corresponde a la actual ubicación que aparecerá en las referencias como: Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). La abreviatura se realizará del siguiente modo: Fondo Antonio Gades (CDAEM).

A continuación, se comentan los diferentes tipos de fuentes, presentadas siguiendo el orden planteado por la propia metodología.

Fuentes hemerográficas

Se trata de una documentación amplia y detallada que nos ha permitido elaborar una trayectoria biográfica y profesional completa. El material documental referente a la prensa con el que hemos contado para realizar nuestra investigación procede de una recopilación realizada por la “AGENCIA INTERNACIONAL CAMARASA. *Paseo del Prado*, 16 [o 18]- MADRID (14)”. Antonio Gades, o su representante, debió encargarse a esta agencia la labor de recogida de los recortes de prensa a partir del año 1964, ya que no existe material documental en el Archivo de la Fundación Antonio Gades anterior a esta fecha. Los recortes, pegados en cartulinas, y con un membrete elaborado por dicha agencia, con el nombre de la publicación y las fechas correspondientes, se encontraban clasificados en el Archivo en numerosos armarios, cuyas estanterías se han clasificado por secciones correspondientes a cada año, desde el año 1964, hasta el final de su carrera, siendo en un primer estadio de la fase de investigación, la inabarcable tarea de recopilación, desde el año 1964 al año 1981, a pesar de estar ya preseleccionada por esta empresa, por la gran cantidad de documentación existente. Como comentaba Eugenia Eiriz²⁷, todo este material, del cual no se tenía noticia en la Fundación Antonio Gades,

²⁶ Véase <<https://www.musicadanza.es/es/fondos-documentales/fondos-de-danza/fondo-antonio-gades>> [Consulta: 17 de octubre de 2021].

²⁷ Conversaciones personales con Eugenia Eiriz, Directora de la Fundación Antonio Gades, abril de 2010.

fue hallado en un baúl cuando, después del fallecimiento del coreógrafo y bailarín, se desalojó el piso que éste había habilitado en el centro de Madrid cercano a los estudios de la calle Amor de Dios, donde solía recibir y hospedar a los bailarines que venían invitados por él, para bailar con la Compañía.

Para anteriores fechas nos remitiremos a la prensa que hemos podido localizar en hemerotecas digitales, tanto de España como de los países donde Gades trabajó como bailarín, y en hemerotecas de distintas bibliotecas, no sólo en España, sino en países como Italia y Francia, donde las figuras de Antonio Gades, La Argentinita y su maestra Pilar López han tenido históricamente una especial relevancia. El acceso al Archivo de Encarnación López “La Argentinita” y de su hermana Pilar López hasta el momento no es posible por no estar gestionada su apertura al público y a los investigadores, pese a los diversos intentos de contactar con sus posibles herederos o custodios. Por esta razón, hemos accedido a diversos documentos hemerográficos sobre estas figuras a través de las fuentes conservadas en la Bibliothèque nationale de France en París, y de los documentos que en el Archivo de la Fundación Antonio Gades se conservaban pertenecientes a la época en la que el bailarín formó parte del Ballet Español de Pilar López. Estos documentos, recogidos en una carpeta-archivador, llegaron al Archivo de la Fundación Antonio Gades gracias a la recopilación y donación que realizó Ricardo Modrego, guitarrista del Ballet Español de Pilar López, que aparece también en los programas y recortes de prensa durante estos mismos años en los que bailaba Gades.

Programas de mano

La abundante recopilación de programas de mano que durante toda la trayectoria de Antonio Gades se realizó, nos ha permitido establecer una cronología y una evolución exhaustiva de su compañía y del repertorio que fue conformando a lo largo de los años. Incluso los programas referentes a la etapa como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López se encontraban en el Archivo como se ha comentado en el apartado anterior, lo cual ha resultado fundamental para profundizar en este periodo aún completamente inexplorado por los investigadores. La existencia de este material ha sido posible a los diferentes representantes que colaboraron en la compañía, entre los que citamos a Alberto Larios, Antonio Quintana, y Ricardo Modrego, que han donado todo este material a la Fundación Antonio Gades²⁸. Por otro lado se han consultado relevantes fuentes documentales para la presente tesis doctoral en el Fondo de Alberto Lorca depositado en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).

²⁸ La procedencia de estas fuentes documentales se ha sabido gracias a las conversaciones personales con Eugenia Eiriz y a las numerosas referencias en la propia documentación y conservación de la misma dentro del Archivo de la Fundación Antonio Gades dentro de carpetas que aportaban esta información.

Fuentes literarias

Entre las fuentes literarias que analizaremos se encuentran algunas publicaciones referentes a la censura que sufrieron algunos autores teatrales del momento, que vieron la luz a partir del año 1974 en los que la dictadura llegaba a su fin, así como estudios realizados posteriormente acerca de la censura y las dos etapas del franquismo en relación con los aspectos históricos y políticos que afectaron a la actividad artística e ideológica.

Por otro lado, analizaremos el pensamiento artístico de Antonio Gades, utilizando como fuentes primarias el texto, la música y la coreografía del libreto teatral *Don Juan*, así como grabaciones audiovisuales y partituras. En cuanto al libreto teatral, se tomará como referencia, por un lado, una primera versión que los autores presentaron ante la censura, y por otro, la versión corregida y revisada por los censores según las normas establecidas por la entonces Dirección General de Cinematografía y Teatro (Servicio de teatro), que se encargaba de autorizar previamente las obras que se debían representar en los teatros. Existen por tanto dos versiones, la original y la corregida por la censura, que se han consultado a fondo en el Archivo General de la Administración (A.G.A.), ubicado en Alcalá de Henares. En este mismo archivo se han consultado diversos expedientes de censura teatral en los que se encontraban los textos y los respectivos informes de la Junta de Censura, que han permitido situar en su contexto histórico-político acontecimientos como la Feria Mundial de Nueva York en la que participó Antonio Gades, las películas en las que participó el bailarín y actor, así como la obra *Don Juan* de la que, además de bailar y realizar la coreografía, fue productor y director de la compañía que llevaba su nombre.

Fuentes orales

Por otro lado, como fuente primaria hemos realizado diversas entrevistas a algunas de las personas que trabajaron con Antonio Gades. En la utilización de este material, como documento propiamente dicho, se debe tener en cuenta el hecho de que están basados en la memoria de un tiempo pasado o en la propia experiencia, por lo que las hemos considerado desde esa perspectiva, teniendo muy presente las circunstancias que cada persona vivió en ese momento y su propio punto de vista.

No obstante, por lo que respecta al potencial de los informantes orales es obligado señalar que la pandemia ha sido un contratiempo enorme puesto que en los años 2020 y 2021, una vez articulado el contenido global de la tesis, habría sido el momento de entrevistar a algunos colaboradores de Gades que habrían podido aclarar ciertos puntos oscuros de la investigación. El confinamiento y las consiguientes precauciones sanitarias hicieron desaconsejable o imposible el contacto personal, como también las consultas en archivos, a lo largo de muchos meses y eso indudablemente condicionó el cierre de esta tesis doctoral en un modo diferente al planteamiento inicial.

Fuentes audiovisuales

Utilizaremos las fuentes audiovisuales existentes sobre todo en las películas que realizó con diferentes directores cinematográficos, tanto en España como en el extranjero. En el caso de la obra la obra *Don Juan*, nos encontramos con el problema del análisis de la parte de danza en sí misma, ya que sólo se conserva un fragmento de la obra, la “Danza de la Muerte de Don Juan”, interpretada y coreografiada por Antonio Gades, gracias a que ha sido publicada en la plataforma digital de Youtube por Carlos Moya, ex bailarín de la Compañía Antonio Gades y del Ballet Nacional de España²⁹. Determinaremos a partir de esta única fuente audiovisual sobre la obra, y de las descripciones del propio texto teatral, y la partitura orquestal de Antón García Abril, los elementos de pensamiento artístico reflejados en la coreografía. Para el análisis de ciertos elementos de la coreografía de *Spanish Dances* que se convertiría posteriormente en *Suite Flamenca*, se utilizará por un lado la secuencia de la película *The Pleasure Seekers (En busca del Amor)* (1964) de Jean Negulesco conservada en la Biblioteca Nacional de España, en la que Antonio Gades baila una parte de lo que fue su espectáculo flamenco para la Feria Mundial de Nueva York. Por otro lado, se realizará también un análisis de su faceta de actor en fuentes audiovisuales referentes a la película *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta.

Otras fuentes

Entre otras fuentes consultadas en el Archivo de la Fundación Antonio Gades, como se ha comentado actualmente en proceso de catalogación en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, se pueden citar fotografías, guiones de cine, expedientes, y documentos manuscritos del propio Antonio Gades. Por otro lado, el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares ha sido gran utilidad en la tarea de localizar fuentes que han sido esenciales para nuestro estudio, entre otras cuestiones en lo referente a la Feria Mundial de Nueva York y a los expedientes tanto de censura teatral como cinematográfica. Asimismo, en la Biblioteca Nacional se han consultado numerosas fuentes secundarias referentes a los distintos aspectos relacionados con el contexto histórico y político de la época, fundamentales para el planteamiento de un análisis objetivo y suficientemente documentado. Entre éstas, el Catálogo de la Feria Mundial de Nueva York, carteles, fotografías de Gyenes, hemeroteca, libros sobre Historia, Historia del Teatro, las memorias de Paloma Lorena, la biografía de Alfredo Mañas, así como diferentes textos de este dramaturgo con el que Antonio Gades colaboró en numerosas ocasiones.

²⁹ El fragmento correspondiente a la coreografía de la “Muerte de Don Juan” se puede visualizar en <<https://www.youtube.com/watch?v=IIaJKThFZ6A>>.

CAPÍTULO 1
LA INFANCIA DE ANTONIO ESTEVE RÓDENAS

**Primeras influencias artísticas
y la decisión de ser bailarín (1947-1953)**

CAPÍTULO 1

LA INFANCIA DE ANTONIO ESTEVE RÓDENAS

Primeras influencias artísticas y la decisión de ser bailarín (1947-1953)

INTRODUCCIÓN

La infancia del pequeño Antonio estuvo condicionada por la ideología de su padre Vicente Esteve, que luchó en el ejército republicano en la Guerra Civil. Su familia tuvo que emigrar a Madrid, donde la posguerra pasaba factura a sus habitantes, sobre todo, a los que quedaron del lado de los perdedores, que en muchos casos tuvieron que reinventarse a sí mismos, para pasar desapercibidos en una época convulsa y de revancha tras la contienda. El hambre que azotaba a la mayoría de la población fue uno de los hechos que el coreógrafo siempre destacó como la causa real que determinó su dedicación al baile, motivado por la ilusión de poder, algún día, sacar de la pobreza a sus seres queridos.

El objetivo de este primer capítulo es analizar los factores personales que llevaron a Antonio Esteve Ródenas a decidir ser bailarín para establecer cuáles fueron sus primeras influencias artísticas y de qué manera los sucesivos trabajos eventuales que ejerció desde muy joven pudieron enriquecer su sensibilidad alentando su empeño por alcanzar un estatus mejor en la vida.

En referencia a la biografía de Antonio Esteve Ródenas el estado de la cuestión es realmente restringido, por lo que no existen estudios académicos que hayan abordado sus primeras etapas en profundidad. El libro monográfico sobre Antonio Gades publicado por Ermanna Carmen Mandelli en italiano, que supone parte de su trabajo fin de carrera, apenas ha abordado la infancia y adolescencia del bailarín, sin embargo sus planteamientos ideológicos constituirán la base de nuestra exposición³⁰.

En cuanto a la metodología, para aportar además otro enfoque que complementa el expuesto por esta autora, se han utilizado como herramientas de análisis los presupuestos básicos de la psicología aplicados por Jim y Ceci Taylor para mejorar el rendimiento físico y mental de los alumnos de danza³¹. Estos conceptos generales

³⁰ MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo: l'Epos, 2004. Acerca de la infancia del bailarín existen ciertos datos aportados por el propio Antonio Esteve que confirman el énfasis que él mismo reflejaba con admiración al referirse a la fidelidad que su padre profesaba hacia una orientación ideológica concreta, sirviendo de ejemplo para su propia vida. Véase GADES, Antonio. "Je suis né en novembre 1936...". En: LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades. Le flamenco*. Paris: Albin Michel/L'Avant-Scène, 1984, pp. 52-62.

³¹ TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza. Técnicas y ejercicios para superar obstáculos mentales y alcanzar la plenitud del potencial artístico*. Madrid: Gaia, 2008 [Título original: *Psychology of Dance*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Inc., 1995].

provenientes de la psicología servirán para abordar la manera en la que, en momentos posteriores de su vida, el propio Antonio Gades hacía alusión al contexto familiar y a la ideología en la que se educó, lo que aporta información esencial para el análisis que se pretende llevar a cabo. Esto permitirá ofrecer un punto de vista que nos acerque a los hechos que pudieron contribuir a forjar su personalidad y a motivar su lucha por alcanzar un estatus mejor a través de la danza ya desde los inicios de su camino como bailarín.

Se estructura por tanto el capítulo en tres epígrafes. El primero estará dirigido a ofrecer una breve panorámica de las cuestiones ideológicas que en la inmediata posguerra pudieron determinar el contexto familiar en el que creció Antonio Esteve. En el segundo epígrafe se indagará en el efecto que sus primeros trabajos ejercieron en el futuro bailarín para despertar su sensibilidad artística y su interés por ciertos aspectos que serán fundamentales en su trayectoria posterior como coreógrafo. El tercer epígrafe tratará de establecer finalmente los factores personales que favorecieron la decisión del joven Antonio de acudir por primera vez a una academia de danza mediante la definición de aspectos concretos de la psicología que contribuyan a interpretar desde este enfoque, la información que aportan las distintas fuentes documentales.

En cuanto al material consultado, para establecer la cronología de este primer capítulo se ha tenido en cuenta ante todo el conservado en el Archivo de la Fundación Antonio Gades. Debido a la ausencia de un trabajo académico propiamente biográfico, la secuenciación de acontecimientos personales elaborada por la página oficial de la Fundación que lleva su nombre, ha servido como base sobre la que –tras un minucioso trabajo de comparación de fuentes primordialmente procedentes de la prensa, fotografías y de algunos documentos audiovisuales en los que se entrevista al propio Antonio Gades– se ha tratado de articular los diferentes momentos de su infancia y adolescencia. La dificultad de establecer una cronología precisa en estas primeras etapas, radica en las continuas contradicciones que las diferentes fuentes plantean, por lo que se ha determinado tomar en cuenta prioritariamente las fechas y los datos que provienen directamente de las propias palabras del bailarín, reflejadas tanto en citas literales recogidas por los periodistas en diversos artículos de prensa, como en entrevistas de carácter audiovisual que le fueron realizadas posteriormente.

1.1. INFANCIA Y CONTEXTO IDEOLÓGICO FAMILIAR (1936- c 1946)

En la memoria de una persona quedan marcados los factores personales que más definen la propia identidad, y a la hora de hablar de uno mismo, suelen aparecer en primer término los aspectos emocionales que más han contribuido a formar su propia razón de ser. En la última etapa de su vida, Antonio Gades recordaba con las siguientes palabras su infancia y sus orígenes: “Yo nací en noviembre, mi padre era del Batallón de Octubre, se vino voluntario a Madrid, a la defensa de la República. Entonces yo me crié en un ambiente tremendo, contento estoy de haber nacido así”³².

En un análisis de las fotografías referentes a su infancia podemos ver una imagen de Antonio de niño con su madre Aurelia Ródenas:



Imagen 1. Aurelia Ródenas y Antonio Esteve.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).



Imagen 2. Antonio con sus padres
Vicente Esteve y Aurelia Ródenas, 1945.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

³² CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. España: Televisión Española, 2007, min. 03:15-03:45.

Llama la atención la existencia de otra instantánea conservada por el bailarín, en la que su padre salía retratado entre los miembros del Batallón de Octubre, con la Puerta de Alcalá de fondo³³.



Imagen 3. Vicente Esteve con los compañeros del Batallón de Octubre del ejército republicano. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Esta imagen lleva a reflexionar sobre la importancia que para Antonio Esteve tuvo la fuerte convicción de su padre por defender unos ideales, hasta el extremo de ser esa la razón por la que abandonó el domicilio familiar. Antonio Gades explicaba que había nacido “de un susto casi”³⁴, en Elda (Alicante), el 14 de noviembre de 1936, haciendo alusión al inicio de la Guerra Civil, que había tenido lugar el 18 de julio del mismo año. Su padre se enroló voluntariamente en el Batallón de Octubre del ejército republicano para la defensa de Madrid, según relata con estas palabras: “Cuando yo nací mi padre había renunciado a estar presente en el nacimiento de su hijo para estar al lado del pueblo, con un fusil en la mano, algo que me llena de orgullo”³⁵. El espíritu de lucha y superación acompañó a Gades a lo largo de toda su vida, marcado por unos ideales que él mismo destaca: “Nací en casa de un hombre de fuerte conciencia política, un hombre del pueblo que me inculcó los valores de la solidaridad y el respeto a la dignidad humana”³⁶. Afirmaba el bailarín tener un compromiso claro en este sentido, por la influencia de su padre, ya que había recibido una educación fundamentada en los

³³ GADES, Antonio. *Antonio Gades*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005, p. 16.

³⁴ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”. *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1965, pp. 101-109. En este artículo aparece el 16 de noviembre de 1936 como su fecha de nacimiento, sin embargo, en la página oficial de la Fundación Antonio Gades consta que nació el 14 de noviembre de 1936, fuente que hemos tomado como referencia en este caso para elaborar la cronología. Véase página oficial de la Fundación Antonio Gades, www.antoniogades.com [Consulta: 2 de diciembre 2016].

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ GADES, Antonio. *Antonio Gades*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005, p. 16.

valores de una ideología a la que ambos fueron fieles toda su vida: “Il était communiste –il l’est toujours”³⁷.

Esta idea la apunta también Mandelli cuando utiliza la palabra italiana *impegno* en relación con la lucha llevada a cabo por Vicente Esteve en defensa de Madrid con el Batallón de Octubre³⁸. La palabra *impegno*, traducida al español como “empeño, compromiso, promesa, deber, esmero o tesón”³⁹, sugiere el tipo de valores que le fueron inculcados a Antonio Esteve durante su infancia, cuya percepción describe el ambiente que se respiraba en unos años profundamente marcados por la posguerra:

Madrid era la gran ciudad. La guerra civil, la sangre, la ausencia como un cangrejo de inmensas patas; el encarnizamiento seguía sujeto a los paisajes campestres, a los atardeceres domésticos y bucólicos. Sentíamos el horror en la paz, y la belleza en el miedo. Mis primeros contactos con el mundo adulto fueron oscuros⁴⁰.

Vicente Esteve, como consecuencia de su apoyo incondicional al ejército republicano, al finalizar la contienda, fue condenado y llevado ante el pelotón de fusilamiento de las tropas de Franco; tras el tiro de gracia que entró por el ojo y salió por el cráneo le fue conmutada la pena⁴¹. Esta fue la razón de que, como el propio Antonio afirma, se le otorgara como mutilado de guerra un modesto puesto como portero de un edificio que les proporcionó además un lugar donde alojarse:

Acabada la guerra no era cuestión de quedarnos en nuestra provincia, y nos trasladamos a Madrid. Vivíamos en una portería en Pacífico. En aquella época las porterías se las daban a los mutilados del régimen. Vivíamos los tres, mi padre, mi madre y yo, en dos cuartos muy pequeños, la cama estaba metida debajo del hueco de la escalera. Y un día mi padre apareció con una embarazada y su marido que habían echado de la obra, y los instaló con nosotros⁴².

Antonio Esteve provenía de una familia de obreros, con anterioridad al conflicto bélico su padre era peón de albañil, en concreto mosaísta, y su madre trabajaba en la industria del calzado, sin embargo, a su llegada a Madrid, afirmaba el bailarín que ella, como cualquier madre de aquella época, a pesar de las dificultades “luchaba a brazo

³⁷ “Él era comunista –y lo sigue siendo”. GADES, Antonio. “Je suis né en novembre 1936...”. En: LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades. Le flamenco*. Paris: Albin Michel/L’Avant-Scène, 1984, pp. 52-62.

³⁸ MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo: l’Epos, 2004.

³⁹ Collins, *diccionario italiano-spagnolo, español-italiano*. Barcelona: Grijalbo, 2011, p. 103.

⁴⁰ “Antonio Gades: La Furia Trágica del Flamenco”. *Clarín*, Buenos Aires, 27 de julio de 1972 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁴¹ En una fotografía de finales de 1977 se puede ver a Antonio Gades con su padre Vicente Esteve que levanta el brazo izquierdo con el puño cerrado, delante de unas pintadas en las que los fascistas de extrema derecha les atacaban escribiendo en los muros de su casa de Altea palabras con frases como “rojo masón trabaja de peón” o “viva Franco”, entre otras expresiones que manifestaban intenciones ofensivas hacia ellos. Véase CORTÉS, Carles. *Antonio Gades “Viento del pueblo” by Antoni Miró* [Catálogo de exposición]. Alicante-Barcelona: Alfagràfic Editor, 2010, p. 14.

⁴² Palabras de Antonio Gades en <www.antoniogades.com> [Consulta: 6 de septiembre de 2019].

partido” para dar de comer a su familia⁴³. En una España dividida, la situación de miseria que afectaba a la gran mayoría de la población todavía se presentaba aún más dura psicológicamente para los que habían sido derrotados y además tuvieron que silenciar su postura ideológica.

1.2. PRIMEROS TRABAJOS COMO AYUDANTE DE FOTÓGRAFO Y EN EL DIARIO ABC (c 1947-1951)

1.2.1. Botones en el estudio fotográfico de José Gyenes (c 1947-1948): El maestro de la luz y el despertar de la sensibilidad artística del joven Antonio Esteve

Las circunstancias económicas familiares obligaron al pequeño Antonio a ejercer un trabajo que les ayudara a salir adelante a sus padres, aportando dinero a casa para poder subsistir. A la edad de once años entró como ayudante en el estudio de fotografía de José Gyenes, donde acudían los más famosos bailarines del momento para posar y realizar sus pasos de baile delante de las cámaras, y así fue como Antonio Esteve descubrió el mundo de la danza. Aunque apenas había podido asistir al colegio más que lo imprescindible para aprender a leer y a escribir, su modesto empleo le proporcionó herramientas que más tarde le resultarían de gran utilidad como coreógrafo, pues tuvo la oportunidad de entrar en contacto desde muy pronto con la iluminación y la técnica de este maestro de la fotografía, cuestiones que no pasaban desapercibidas para su ojo observador, despertando su sensibilidad artística.



Imagen 4. Antonio Esteve retratado por Gyenes a los once años.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).
©Juan Gyenes, VEGAP, Madrid, 2019.

Se puede deducir la localización de esta instantánea, ya que el fondo corresponde con la reja exterior de los jardines que rodean el Palacio de Buenavista o Cuartel General del Ejército. Éste se encuentra situado frente al Palacio de Linares o

⁴³ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”, p. 31. Fondo Antonio Gades (CDAEM). Véase también, acerca de la profesión de sus padres LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 101 y <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/de-elda-a-madrid-1936-1952> [Consulta: 2 de diciembre de 2016].

Casa de América, en la Plaza de Cibeles, junto al Paseo de Recoletos y el Paseo del Prado, en un lugar emblemático de la ciudad de Madrid⁴⁴.

Juan Gyenes Reményi, húngaro de nacimiento, decidió asentarse en España en 1940, primero trabajando en el estudio de Campúa, y más tarde, instalando su estudio de fotografía en la Gran Vía, donde recibía a aristócratas, empresarios, artistas, e incluso a miembros de las casas reales y estrellas de Hollywood. En Budapest había fotografiado a los últimos alumnos de Liszt (ca. 1930), en Roma a Benito Mussolini (1934), y en París a Marlene Dietrich (1937).

La relación de Gyenes con el mundo escénico comenzó cuando ya desde niño estudiaba violín con la ilusión de convertirse en un músico importante sin embargo, desarrolló su amor por el arte a través de la fotografía.

Realizó trabajos como cronista gráfico en las principales revistas europeas. Su madre, Írenke Reményi, era de ascendencia hebrea, lo que condicionaría la necesidad de salir del país debido al creciente poder del nazismo. Su viaje comenzó tras el divorcio de sus progenitores, cuando marchó con su padre a Budapest, donde encontró un empleo en *Színházi Élet* (Vida teatral), que se trataba de una publicación semanal de teatro, cine, literatura y arte. Conoció a compositores como Béla Bartok y Zóltan Kodály, y realizaba con facilidad las fotografías de los conciertos, debido a sus conocimientos musicales⁴⁵. En octubre de 1937, el responsable del departamento continental de *The New York Times* le propone a Gyenes colaborar con él, por lo que recorrió Europa como corresponsal de la prensa internacional. Por esta época muchos de sus amigos habían comenzado a huir ante la presión de los nazis, sobre todo a Estados Unidos. Se dirigía hacia Nueva York, cuando al estallar la Segunda Guerra Mundial, pasó por España unos días para embarcar desde Bilbao hacia América, decidiendo sin embargo permanecer en nuestro país.

Juan Gyenes afirmaba que permaneció en España porque se sintió entusiasmado por captar con su cámara la luz, la gente y siglos de historia, así como el estudio de las obras maestras de la pintura que le proporcionó una visión integral del arte. Vinculado con el realismo, sus fotografías “dan la sensación de ser verdaderos cuadros”⁴⁶.

Concibe la preparación de la luz como un proceso previo a la pincelada del pintor, que para un fotógrafo correspondería a accionar el disparador, haciendo de la luz su herramienta primordial, en una búsqueda de la perfección en cada imagen que captaba con su cámara:

Reconozco que aprendí mucho de los pintores.
Cómo iluminaron sus pinturas (Rembrandt),
cómo colocaron sus figuras (Velázquez),
cómo se reunían un grupo de amigos (Franz Hals);

⁴⁴ http://www.spain.info/en/lugares_de_interes/madrid/plaza_de_cibeles.html [Consulta: 16 de julio de 2016].

⁴⁵ GYENES, Juan. *Gyenes: maestro fotógrafo...*, p. 27.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 10-12.

cómo retrataban una figura de interior (Vermeer).
¿Cómo no admirar una goyesca?⁴⁷

El concepto de claroscuro, que marcará su estilo característico, queda reflejado en el retrato que realizó al bailarín José Greco, cuya presencia en el estudio coincidió con la época en la que el pequeño Antonio trabajaba para el fotógrafo⁴⁸:

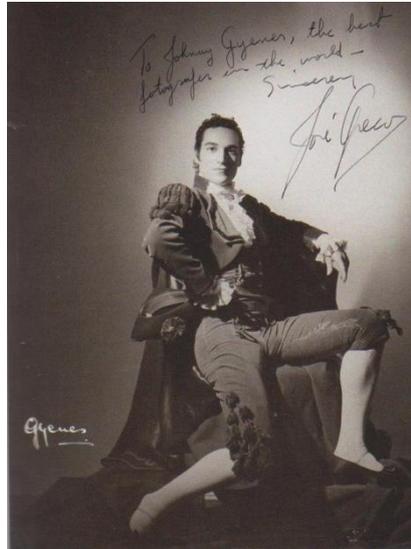


Imagen 5. José Greco.

Primeros retratos de artistas españoles (1941-1948).

Álbum con fotografías dedicadas, 3 (cat.233). Fondo Gyenes. Biblioteca Nacional de España.

©Juan Gyenes, VEGAP, Madrid, 2019.

Como explica Fernando Olmeda “sus retratos son, al mismo tiempo, obras de arte y estudios psicológicos”, documentó “todas las manifestaciones artísticas de lo español: danza, teatro, música, literatura, pintura o moda”⁴⁹. Probablemente cuando Antonio Esteve trabajaba en el estudio de Gyenes estaba presente junto al fotógrafo en ese proceso de preparación de la luz y sin ser consciente, asimiló la sensibilidad y la manera de apreciar el arte del que podría ser considerado, su primer maestro.

Antonio Gades integraría años después en sus coreografías estos conceptos, diseñando mano a mano con el técnico de luces como si de un lienzo se tratara; así sucedía con Dominique You junto al que elegía los tonos de luz en el escenario con extrema minuciosidad como describe Antonio García Onieva, ex bailarín de la Compañía Antonio Gades:

Ese primer contacto con el mundo de la fotografía le proporcionó a Gades sin duda un gran bagaje, ya que durante los ensayos en el teatro antes del estreno podíamos estar tres o cuatro horas trabajando las luces. Ensayábamos la obra andando en el escenario varias veces, y Antonio la miraba desde fuera y hacía constantes

⁴⁷ GYENES, Juan. *Gyenes: maestro fotógrafo...*, p. 12.

⁴⁸ Entre las personalidades que posaron para la cámara de Gyenes en Madrid se puede destacar a Imperio Argentina (1941), Conchita Piquer (1948), Sara Montiel (1948), Amparo Rivelles (1950), Salvador Dalí (1957) y Charlton Heston (1960). *Ibidem*, p. 13.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

modificaciones, para que quedara exactamente como él quería, y muchas veces hacía observaciones a Dominique, tan precisas como bajar uno de los focos un 10 por ciento, ante lo cual muchos de nosotros pensábamos que no se iba a notar la diferencia, pues hasta ese punto era importante para él la iluminación⁵⁰.

La fotografía, el teatro, la danza y la pintura se entrelazaban entre sí y tanto Gyenes, como posteriormente el que con el paso del tiempo llegaría a ser Antonio Gades, se vieron enriquecidos por esta simbiosis que la técnica de la utilización de la luz aportaba a las posibilidades que cada uno supo orientar hacia su medio creativo.

El propio Antonio explica que él era diferente a los otros niños, que ya era consciente de tener una sensibilidad distinta, confirmando que efectivamente fue en el estudio de Gyenes, donde pudo admirar a las grandes figuras del baile por primera vez:

Quise boxear, pero me daba miedo, participé en carreras de bicicletas...Iba de una cosa a otra sin encontrar lo que quería. Hasta que un día, en el estudio de Gyenes, vi a Alejandro Vega y a Alberto Lorca. Fui a verlos al teatro... Descubrí en el escenario un saber estar, una seriedad, algo limpio que me maravilló⁵¹.

Del mismo modo que Juan Gyenes encontró en la fotografía un medio de vida y de contribuir al arte escénico, Antonio Gades, durante toda su carrera tuvo un vínculo muy estrecho con la fotografía. La relación de ambos artistas se reanudó tiempo después, sin embargo, después de tantos años, a Gyenes le resultó difícil relacionar a aquel jovencito botones con el famoso bailarín reconocido en el mundo entero: “había sido botones del fotógrafo Gyenes, que luego me retrató como artista y no me pudo reconocer”⁵². La firma de Gyenes, al modo de los pintores en sus cuadros, constituye un testimonio fundamental para la iconografía de la danza española del siglo XX⁵³.

1.2.2. Ayudante de fotógrafo de José Demaría Vázquez, “Campúa” (1949)

José L. Demaría López “Campúa”, padre, había sido reportero fotográfico y director de *Mundo Gráfico*, fundada en 1920 junto a su hijo José Demaría Vázquez más conocido como Pepe Campúa, así como con sus amigos Alfonso, Luis Marín y José María Díaz-Casariago, conocidos como “los héroes del reportaje gráfico”⁵⁴. Tanto

⁵⁰ RODRIGO DE LA CASA, Ana. Entrevista personal con Antonio García Onieva, 14 de febrero de 2013. Antonio García Onieva fue bailarín de la Compañía Antonio Gades, y Dominique You estuvo en la compañía como técnico de luces a partir del montaje de la obra *Fuenteovejuna* (1994), última creación del coreógrafo.

⁵¹ LEÓN-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”. *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1965, p. 105.

⁵² VARA, Orestes. “5 minutos de charla: Antonio Gades”. *La voz de Galicia*, La Coruña, 1 de junio de 1966 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁵³ Juan Gyenes retrató a grandes figuras de la danza española como Antonio Ruiz, Pilar López, Carmen Amaya, María Albaicín, Antonio Gades o Manuela Vargas, y de la danza clásica como Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn, Tamara Toumanova y Maya Plisetskaya. GYENES, Juan. *Gyenes: maestro fotógrafo...*, pp. 12-17 y 48-63.

⁵⁴ Como explica Juan Cachón, nieto de Alfonso Sánchez, que firmaba como Alfonso, se le conocía como retratista, pero su faceta de reportero gráfico fue aún si cabe más importante, sobre todo en la Guerra Civil, y anteriormente en África. ARRIBAS VELOSO, Marta y PÉREZ DE LA FUENTE, Ana. “Héroes sin

Alfonso como José Demaría, viajando con sus respectivos hijos también fotógrafos, y Díaz-Casariego, habían alcanzado la fama en las guerras de Marruecos de 1909.

Esta generación de reporteros gráficos fue muy importante ya que registraron la conmoción social del momento que la prensa además demandaba; en esta época comenzaron a narrar con sus imágenes lo que en la realidad más cruel estaba ocurriendo. Debido a que “la tecnología cambia mucho en los años previos a la guerra, hay una necesidad de que la cámara sea la prolongación del ojo del fotógrafo, hay que subir el punto de vista desde el estómago al ojo”⁵⁵. El nuevo modelo de cámara Leika sustituye a las anteriores que funcionaban con placas de cristal, se trataba de una máquina mucho más pequeña, ligera y fácil de manejar⁵⁶. Estas ventajas técnicas favorecen que los reporteros pudieran incluso desplazarse junto a las tropas de un lado a otro para captar imágenes desde el mismo campo de batalla, surge por tanto un nuevo concepto de fotografía⁵⁷.

Este grupo conocido como “los héroes del reportaje gráfico”, pioneros de la nueva era de la fotografía, estuvieron presentes en la Guerra Civil española, y compartieron momentos en el frente con los soldados que quedaron plasmados con una veracidad y realismo hasta entonces impensables para el periodismo, aunque su labor quedó eclipsada por la fama internacional que alcanzaron Endre Ernő Friedmann y Gerda Taro, bajo el pseudónimo conjunto de Robert Capa.

Juan Gyenes estuvo trabajando con Pepe Campúa desde el año 1941 hasta el año 1947, en el que se trasladó a su propio estudio. Posiblemente en este momento necesitó un ayudante y esta pudo ser la razón por la cual Antonio Esteve comenzó a trabajar con él. Este año, 1947, es el que se ha establecido en la presente tesis como el comienzo de esta etapa de la biografía de Antonio Esteve Ródenas en la que comenzó a trabajar y recibir las primeras influencias artísticas, y asimismo como fecha de inicio de la cronología de esta primera etapa de formación. Del mismo modo, se ha tomado la siguiente fecha, 1949, en la que Campúa trasladó su estudio a una nueva sede, como el momento en el que Antonio Esteve comenzó a trabajar con él como ayudante de fotógrafo posiblemente recomendado por Gyenes. Este puesto requería un laborioso procedimiento, como narra la curiosa anécdota de José Pastor que también ejerció dicha profesión:

armas”. *Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid*. [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, min. 00:00-05:57.

⁵⁵ Palabras del fotógrafo José Latova en *Ibidem*, min. 26:08-26:30.

⁵⁶ En el documental tanto José F. Demaría, nieto de Campúa, como Antonio Prats muestran las diferentes cámaras de placas que utilizaron estos fotógrafos en las guerras de Marruecos, explicando su complicado funcionamiento, y la comparan con la nueva cámara Leika mucho más ágil que posteriormente utilizaron en la Guerra Civil Española. *Ibidem*, min. 05:40 y 08:56.

⁵⁷ En este epílogo que se editó junto al documental anteriormente citado, los fotógrafos y restauradores del archivo de Luis Marín, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, explican cómo eran las condiciones de trabajo de estos reporteros. ARRIBAS VELOSO, Marta y PÉREZ DE LA FUENTE, Ana. “Crónicas de Retaguardia” [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, min. 48:54-50:05.

Nosotros en el Hotel Nacional, en la terraza, para hacer una foto de un político, mi jefe, en una caja de galletas ponía magnesio, la caja de galletas vuelta al revés en una esquina, y otra en otra esquina, y él al decir “ahora” [levanta el brazo, haciendo una señal hacia delante de arriba a abajo] teníamos que coincidir los dos pegándole fuego al magnesio y las latas de las galletas salían volando por lo alto de los comensales [ríe], pero quedaban espléndidas las fotos⁵⁸.

Antonio Esteve se encargaba precisamente de sostener el magnesio cuando trabajaba con Campúa, aunque la pericia con la que estaba asociado este trabajo de ayudante de fotógrafo muchas veces no dependía únicamente de la habilidad de uno mismo. En uno de los eventos a los que asistió con Campúa, cuando hubo logrado moverse astutamente entre la muchedumbre para hacerse con un sitio privilegiado para captar la mejor imagen, de repente alguien le empujó, y el magnesio le explotó cerca de la cara, produciéndole quemaduras⁵⁹. El ambiente de cultura y ciencia en el que se introdujo el joven Antonio acompañando a Campúa, también se puede considerar que pudo influir en su formación y aprendizaje:

Yo le llevaba la máquina y le preparaba el magnesio. Recuerdo que fui con él a la primera conferencia de Fleming en Madrid, en el Consejo de Investigaciones. Y otra vez, a una conferencia de Castroviejo. Pasaban una película con la operación de un ojo. Cuando el bisturí corta la córnea me desmayé y hubo de sacarme de la sala⁶⁰.

Estas experiencias junto a dos de los fotógrafos más reconocidos del momento, Juan Gyenes y José Campúa, sin duda aportaron al futuro bailarín algo más que unas simples anécdotas en su más tierna juventud. El modo de hacer, el bagaje cultural y vivencial que estos fotógrafos habían adquirido tras una vida entera de dedicación, probablemente, y sin ser conscientes de su trascendencia, desarrollaron en el joven Antonio una sensibilidad artística que le acompañaría a lo largo de toda su carrera. Prueba de ello era la manera en que, con orgullo años más tarde, Antonio Gades destacaba su pasión por esta profesión: “He sido fotógrafo y ahora me he comprado unas cámaras polacas que son extraordinarias”⁶¹.

Durante las giras que Antonio Gades realizaría años después por el mundo como bailarín y coreógrafo, aprovecharía las horas libres entre los ensayos para disfrutar de

⁵⁸ ARRIBAS VELOSO, Marta y PÉREZ DE LA FUENTE, Ana. “Crónicas de Retaguardia” [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, min. 06:30-07:05.

⁵⁹ DÍAZ OLANO, Antonio. Antonio Gades: Bailarín, torero y ex fotógrafo. *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961, p. 16 y LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

⁶⁰ “Antonio Gades” [s.f.] [ca. 1964, Archivo de la Fundación Antonio Gades].

⁶¹ Véase “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM). Se ha podido verificar que este interés por la fotografía no fue un simple pasatiempo pasajero, sino que verdaderamente, la influencia de estos grandes maestros ejerció un peso importante en su mirada artística, existiendo en la Fundación Antonio Gades por un lado, una ingente cantidad de material tanto de él como de su compañía realizada por diferentes fotógrafos que a lo largo de su trayectoria registraron su arte sobre los escenarios, y por otro, una pequeña recopilación de instantáneas de su propia autoría que reflejan su interés artístico por diversas temáticas.

esta faceta: “Me marcho solo por la ciudad y hago fotos”. El concepto de artístico de sus maestros –que conseguían captar la psicología del retrato y transmitir un mensaje que trascendía más allá de la propia imagen– quedaba patente en su forma de entender la fotografía cuando, en vez de plasmar las catedrales o paisajes, explica Gades “no, yo busco lo humano” y añade “en Saigón fotografié a una niña de unos cuatro años – ¡pobrecita mía!– con una cara de hambre patética, impresionante”⁶². Este dramatismo psicológico, el ansia por transmitir la realidad tal y como es, que conlleva al mismo tiempo una intención explícita de retener la emoción del momento con su crudeza más trágica, pasaría a constituir una de las principales características de su creación artística.

1.2.3. Un “verdadero porvenir” en el taller de huecograbado de ABC

Antonio Esteve, después de un tiempo trabajando, primero en el estudio fotográfico de Gyenes, y después en el de Campúa, consiguió un puesto en uno de los periódicos más importantes del país: “Trabajé en la sección de imposición de huecograbado del diario `ABC`”⁶³.

Blanco y Negro años más tarde, cuando Antonio Esteve se había convertido en el famoso bailarín Antonio Gades, dedicó un reportaje gráfico a mostrar la profesión que éste realizaba siendo prácticamente un niño; sus compañeros se sentían orgullosos de haber tenido junto a ellos a una figura de tal carisma⁶⁴:



Imagen 6. Antonio Gades evocando las tareas que había realizado catorce años antes en la Sección de Imposición de Huecograbado del periódico ABC
Blanco y Negro, 11 de diciembre de 1965, p. 101. Fotografía: Enrique Ribas y Jaime Pato.

⁶² LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 109.

⁶³ “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión...”, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM). En algunas publicaciones se decía que había sido linotipista, lo cual en esta entrevista el propio Antonio Gades desmiente, y realiza la aclaración de que fue en la sección de imposición de huecograbado donde tenía su puesto como trabajador del ABC.

⁶⁴ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 101.



Imagen 7. Antonio Gades en la Sección de Imposición de la sede de "Prensa Española".
Fotografía: Enrique Ribas y Jaime Pato. *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1965, p. 103.

Durante la visita que hizo a los talleres, Antonio Gades, estaba contento y sonriente por el hecho de poder regresar al lugar donde en su día ocupó un puesto como uno más, la tarde estuvo llena de abrazos a antiguos compañeros suyos: "Todos los que trabajaron con él lo recuerdan con afecto"⁶⁵.

Para su familia este empleo en aquellos momentos de la vida del joven Antonio era más que un logro, "le habían encontrado su verdadero porvenir". Sin embargo, Gades recuerda que se pasó toda la noche llorando. Fue una noche amarga, pero decisiva: al día siguiente acudió por primera vez a una academia de baile"⁶⁶.

Sus compañeros de ABC contaban como una vez Antonio realizó una demostración de sus cualidades en la calle de Serrano de Madrid ante unos ingleses, aseguraban que "bailaba hasta en la platina". Incluso él mismo rememoraba esos felices años: "De aquella época guardo bellos recuerdos. Todos los que trabajaban conmigo me animaron... El señor Valentín Ribera, el señor García Victoria, unos tipos muy humanos, muy buenas personas, increíbles..."⁶⁷. El trabajar en un periódico tan importante hizo a Antonio Gades ser consciente de la relevancia de la prensa a la hora de dejar constancia del momento histórico, y de las posibilidades de difusión que ésta suponía para su imagen como artista, dadas las altas cotas de popularidad que alcanzaría años después gracias a la cada vez más frecuente aparición en la misma⁶⁸.

⁶⁵ LÉON-SOTELO, Trini de. "Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile"... , p. 105.

⁶⁶ MAÑAS, Alfredo. "Antonio Gades". En *Antonio Gades*. Barcelona, Paul Dammar, 1964, p. 22.

⁶⁷ LÉON-SOTELO, Trini de. "Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile"... , p. 105.

⁶⁸ Un hecho que se puede considerar primordial, fue el interés que Antonio Gades mostró por dejar constancia de los acontecimientos de su vida artística mediante el archivo de un gran número de artículos y fotografías. A partir del año 1965 la cantidad de información que aparecía en periódicos y revistas acerca de Antonio Gades comenzó a ser excesivamente frecuente como para poder gestionarla él mismo, por lo que contrató a la Agencia Camarasa, que desde ese año se encargó de recopilar, indicando la fecha y la fuente, los recortes de prensa publicados sobre el bailarín tanto en España como en el extranjero. La presencia del bailarín en la prensa fue en aumento a lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta, llegando a ser realmente desbordante, dada la enorme popularidad que alcanzó su figura a todos los niveles, tanto en el ámbito artístico como en el ámbito personal.

1.3. LA DECISIÓN DE SER BAILARÍN PARA SACAR DE LA POBREZA A SUS SERES MÁS QUERIDOS (c 1952-1953)

1.3.1. La decisión de ser bailarín: “el carnet de artista” y su *tourné* por España

Desde muy joven Antonio Esteve Ródenas era consciente de que necesitaba encauzar su energía creativa, como él explicó años después: “Había en mí una fuerza interior que me impulsaba. Yo no sabía dónde, pero la sentía”⁶⁹. Afirmaba haber querido ser boxeador, ciclista, o futbolista, pero el deporte en sí mismo no le satisfacía lo suficiente, como él mismo decía respecto a aquella época de su vida: “no llevo la danza en la sangre, no llevo la pintura en la sangre, en la sangre llevaba anemia, yo quería salir, necesitaba algo más. Yo probé a todo”⁷⁰. En las siguientes palabras Antonio Gades se evidencia no sólo su carácter rebelde, sino también el futuro incierto que le deparaba el pertenecer a una familia marcada por su condición ideológica:

Con once [años] me coloqué con Gyenes el fotógrafo, de botones, luego con Campúa, y luego en el periódico ABC. Creo que tengo el honor de decir que me echaron de todos los sitios donde trabajaba. Entonces probé a todo, probé ciclista, probé futbolista, lo que nos dejaban a los hijos de los perdedores, como se llamaban⁷¹.

La situación de desventaja en la que se encontraba Antonio a causa del posicionamiento ideológico de su padre le llevó a luchar para superar esas condiciones de desigualdad social y económica en las que vivía. Antonio aseguraba que de pequeño no fue mucho a la escuela explicando la razón con las siguientes palabras: “¿Por qué? Porque tenía miedo. Miedo al maestro. Respeto, no. ¿Qué respeto?, ¡Miedo! Te pegaban, y cuando probabas una vez ya no querías ir más. Entonces fui poco. Aprendí a leer y a escribir”⁷². Cuando más tarde quiso volver a estudiar, la situación de desventaja derivada de la ideología de su padre se lo impedía, como comentaba su amigo y guitarrista Emilio de Diego:

Empezó a coquetear con el mundo del baile por salir de esa miseria que estaba viviendo, su familia vivía en una portería que era el hueco que dejaba el vano que la escalera dejaba en la casa donde ellos vivían en Pacífico. Ya no queda nada de eso, pero sí queda enfrente un colegio que era del Ayuntamiento, que todavía existe: “Fíjate [cita las palabras de Antonio Esteve], tengo un colegio enfrente que es oficial y mi padre es tan rojo que no me admiten”, hasta ese punto, y me decía “a ver Emilio si por lo menos podemos llegar hasta quebrados”, recuerdo que era una frase que me repetía⁷³.

⁶⁹ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”...[s.f.], p. 31.

⁷⁰ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza...*, min. 03:45-04:45.

⁷¹ *Ibidem*, min. 3:15-3:45.

⁷² GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades...”, s.f., p. 31.

⁷³ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades...*, min. 4:00-4:45. Queda constancia de este espíritu de superación en un cuaderno conservado en la Fundación Antonio Gades, aún sin catalogar, en el que efectivamente el bailarín escribía cuentas de quebrados, junto a otro tipo de textos manuscritos, como

La pobreza en la que Antonio Esteve vivía habría podido ser la razón por la que hubiera aceptado sin más aquel modesto puesto de trabajo en ABC, que sin embargo para sus padres era más que suficiente para solucionar el futuro de su hijo. No obstante, Antonio describiría años después otra de las motivaciones que le llevaron a no conformarse con este destino: “No creo que las dificultades económicas empujen más fuerte que un sentimiento de independencia [...] soy artista porque soy independiente”. Afirmaba identificarse con las personas que prefieren “crearse su propia vida”, es decir, que “no quieren ser burgueses”, y añade, “cuando digo burgueses no me refiero a gente acomodada”, concepto que matizaba del siguiente modo:

También hay obreros burgueses. Hombres que tienen sus horas fijas de trabajo, su hora fija para tomar una copa todos los días y en el mismo lugar, los domingos al fútbol o al cine... No quieren saber más. Yo no puedo con esto, ¿sabe a las únicas personas que envidia? A los pintores. Ellos no se someten a horarios pintan lo que quieren, cuando quieren... Luego, claro, el que triunfa gana dinero y acaba con las necesidades económicas que hubiera en su casa. Esto es una satisfacción. En mi vida no hay una alegría más grande que haber quitado a mis padres de trabajar y de la portería donde vivíamos⁷⁴.

Según los principios de la psicología de la danza definidos por Jim y Ceci Taylor es fundamental tener *objetivos a largo plazo*, es decir, aquellos que “se refieren a los sueños de los bailarines; a lo que quieren conseguir con sus carreras”⁷⁵. Antonio Esteve tenía un sueño, ser uno de los grandes, uno de aquellos artistas que el maestro Gyenes había retratado con su cámara y su sentido de la luz, de la estética, que magistralmente manejaba realizando la dignidad de la profesión, lo tenía claro quería “ser artista”:

Tenía entonces quince años y sueños, muchos sueños en mi imaginación. Yo quería sacar la cabeza, hacer algo, ganar dinero. En la casa donde yo vivía con mi familia había una señora que siempre hablaba de lo mismo. Leía el periódico, se enteraba de las idas y venidas de artistas famosos, y comentaba: ‘Estos sí que ganan dinero’. ‘A éste le conocí yo cuando no era nadie, ¡pasaba más hambre!... Y mira ahora, coches, viajes y todo lo que quiera’ [...]. Yo escuchaba, y una idea empezó a dar vueltas en mi cabeza: ‘Ser artista, ser artista...’ ¿Por qué no? Si otros llegaban, ¿por qué no yo? ¡Ya estaba! Ya lo había encontrado, por donde podía arrancar, el baile. Claro, el baile me gustaba⁷⁶.

El joven Antonio soñaba con aquellos famosos bailarines que había podido ver en las sesiones fotográficas del estudio del maestro Gyenes y como él mismo explicaba, la impresión que le produjo ver a Alejandro Vega y a Alberto Lorca le llevó años

poemas o cartas de amor. [Cuaderno de apuntes personales de Antonio Esteve] [Manuscrito]. Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG).

⁷⁴ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 106.

⁷⁵ TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza...*, *Op. Cit.*, p. 48.

⁷⁶ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades...”, [s.p.], p. 31.

después a tomar el mismo camino: “Entonces empecé a aprender a bailar, pero no sólo con los pies, yo quería llevarlo todo al compás, el cuerpo y los sentimientos”⁷⁷.

El día después de Reyes del año 1953 decidió comenzar sus clases de baile en una academia de baile, pero cada día, primero debía acudir a su trabajo en el periódico, donde entraba a las cinco y media de la mañana. Desde el barrio de Pacífico iba caminando, bordeaba la verja del Retiro ya que el parque a esas horas todavía estaba cerrado, y subía por la calle Serrano, mientras amanecía⁷⁸. Aunque no era muy normal en la época el hecho de que un niño quisiera ser bailarín, años después destacó Gades – con un matiz ideológico– cómo sus progenitores propiciaron un ambiente familiar que le permitió poder elegir: “a pesar de haberme criado en una dictadura en mi casa aprendí desde pequeño a ser libre”⁷⁹:

El baile significó para mí una evasión de mi ambiente pobre, pobrísimo. Primero quise ser ciclista y monté; luego, boxeador, y descubrí el baile. A mí no me asustaba nada, pero no había nacido para ningún trabajo que me obligara a estar a determinadas horas y durante tantas horas determinadas. Un día, mi padre me dijo: “Mira, allá tú”. [...] Siempre fui el malo, el loco de la familia. Pero creo que cualquiera que quiera salir de su ambiente será tildado de loco, porque figúrese que un hijo suyo dice que en las Bahamas quiere estudiar la vida de tal flor: de momento, para usted será un loco; luego a lo mejor resulta que hace un descubrimiento sensacional para la Humanidad⁸⁰.

Para poder pagar las clases de baile en la academia de la maestra “Palitos” –dado que daba a sus padres todo el sueldo íntegro que ganaba en su puesto en ABC, que tenía la sede en la calle Serrano número 61– a la salida de la edición, comenzaba su segundo trabajo como repartidor en la frutería de enfrente ganando un dinero extra gracias a la perspicacia que la necesidad agudizaba: “Sabíamos que la del quinto no dejaba propina, la del tercero sí, que a la del segundo le pesaba la bolsa. Era el servicio de inteligencia de nosotros, los niños pobres”⁸¹. Además de ser “chico de los recados” de la frutería y de una tienda de muñecas⁸², incluso tuvo que arreglar bocas de riego contratado por una

⁷⁷ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

⁷⁸ “Antonio Gades” [s.f.] [ca. 1964, Archivo de la Fundación Antonio Gades].

⁷⁹ GADES, Antonio. *Antonio Gades*..., p. 18.

⁸⁰ VARA, Orestes. “5 minutos de charla: Antonio Gades”. *La voz de Galicia*, La Coruña, 1 de junio de 1966, [s.p.].

⁸¹ En la página oficial de Antonio Gades se sugiere sin especificar ninguna fuente concreta en la que podamos constatar los datos, que Antonio Esteve primero acudía de madrugada al periódico donde permanecía unas cuatro horas hasta la salida de la edición, por las que cobraba tres con sesenta y cuatro pesetas a la semana, después iba al laboratorio del estudio fotográfico de Gyenes, después regresaba al periódico de nuevo, y era a continuación de esto cuando llegaba a la frutería, lo cual resulta un tanto contradictorio si se tienen en cuenta las fuentes de primera mano que hasta el momento disponemos, y en las que se puede confirmar tal y como se ha expuesto a lo largo de los anteriores epígrafes que con once años empezó a trabajar con Gyenes, después con Campúa y con catorce en el periódico ABC, por lo tanto habían pasado al menos tres años desde que dejó de ser botones de Gyenes. Véase <www.antoniogades.com> [Consulta: 6 de septiembre de 2019] y LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

⁸² *Ibidem*.

empresa que trabajaba para el Ayuntamiento, como relata el bailarín: “Entonces me parecía amargo. Mi madre sufría”⁸³.

La actitud de Antonio Esteve mostraba el convencimiento con el que perseguía su objetivo de convertirse en un famoso bailarín a pesar tener que aguantar las burlas de sus compañeros al verle arrodillado en el suelo con el husillo y la estopa:

Un día, ¡vaya suerte!, el de las bocas de riego me manda a arreglar una que está justo frente a la academia. Allí me voy con los trastos, y con un miedo de que me vieran...Y me ven y empiezan a reírse, y yo colorado y rabioso... “Mira el bailarín, arreglando bocas de riego. ¡Ja, ja, ja!”. “Algún día te acordarás”, pensaba yo, y ellos seguían riendo. Y ahora se acuerdan⁸⁴.

Los retos que se imponía Antonio a sí mismo eran en aquella época una constante en su vida, y tenía claro que, después de tres meses de recibir clases en la Academia “Palitos”, lo más importante para él era conseguir el “carnet de artista” –tal y como se denominaba en aquella época a la acreditación necesaria para poder ser contratado como bailarín– y para hacer el examen tuvo que alquilar un traje⁸⁵.



Imagen 8. Antonio Esteve Ródenas vestido como bailarín con la dedicatoria: “A mis tíos Antonio y Enriqueta y primos. A. Esteve”⁸⁶.

⁸³ “Antonio Gades” [s.f.] [ca. 1964]. Fondo Antonio Gades (CDAEM), Archivo de la Fundación Antonio Gades].

⁸⁴ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades...”, [s.f.], p. 31.

⁸⁵ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

⁸⁶ La firma además permite corroborar que es anterior a la entrada de Antonio en el Ballet Español de Pilar López, que fue la que le puso el nombre artístico de Gades, puesto que aparece la inicial y su apellido paterno: “A. Esteve”.

Probablemente éste fue el traje alquilado con el que Antonio hizo el examen para conseguir el “carnet de artista”, y el hecho de que acudiera al estudio fotográfico para inmortalizar el momento confirma la importancia que este logro suponía para él, de ahí la dedicatoria a su familia. Esta imagen, si se tiene en cuenta que el carnet de artista lo consiguió tres meses después de comenzar las clases en la academia de la maestra “Palitos”, correspondería a mayo o junio de 1953.

Una vez adquiridos los mínimos conocimientos de baile y el codiciado “carnet de artista” montó un modesto espectáculo llamado *¡Qué rico mambo!* que le permitió empezar a ganarse la vida haciendo giras por España, como relata el propio Gades:

A los pocos días me ofrecen el primer contrato; un bailarín negro; yo firmé, sesenta pesetas por actuación. Me preguntaba qué tenía que bailar; voy al primer ensayo y sale el negro con un bongó, otros empiezan a cantar aquello de “Por amor a Magdalena”, un día y otro ¡Qué juerga!⁸⁷.

Primero actuó en Madrid, luego en Santander y finalmente en Barcelona⁸⁸. Según cuenta un periodista fue un día en Santander cuando le vio Manolo Castellanos que trabajaba para los Festivales de España y le dijo: “Tú puedes ser un gran bailarín. Yo te recomendaré a mi amiga Pilar López” y el pequeño Antonio le dio entonces una tarjeta con su dirección⁸⁹. El joven Antonio no se hizo muchas ilusiones porque pensaba que se solían prometer tantas cosas... Sus comienzos no resultaron nada fáciles, ya que tuvo que superar ciertas dificultades, cuando tras actuar en la Ciudad Condal con la pequeña compañía del espectáculo *¡Qué rico mambo!* se encontró con un contratempo inesperado. Debían emprender el viaje en barco hacia las Islas Canarias pero cuál no sería su sorpresa cuando cayó en la cuenta de que le habían abandonado dejándole además como responsable de una deuda de dos mil pesetas:

Después, pasados unos días, el grupo “artístico” salía para Canarias; me citaron en el puerto a las diez, ¡el barco se había ido a las ocho! Me quedé allí en el puerto desconcertado, con mi maleta y la factura de la pensión que tenía que pagar el negro. ¡Era la primera faena que me hacían! Alguien que me conocía sintió lástima de mí- yo tenía quince años- y me ayudó durante muchos días. Por entonces llegó a Barcelona Pilar López con su compañía. Yo sabía que era una de las “grandes” y la fui a ver [...]⁹⁰.

⁸⁷ GADES, Antonio. “Los grandes del flamenco. Yo... Antonio Gades”. Sin fecha, ca 1965.

⁸⁸ Véase www.antoniogades.com [Consulta: 14 de abril de 2017].

⁸⁹ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín.....”, 1961, p. 16. En la página oficial de la Fundación Antonio Gades se afirma que fue en Circo Price de Madrid en 1953, no en Santander donde Manolo Castellanos vio actuar a Antonio Esteve y lo recomendó a Pilar López. En cualquier caso tomamos el dato que aporta Antonio D. Olano como válido, ya que en la página de la Fundación Antonio Gades no consta ninguna fuente concreta respecto a esta cuestión.

⁹⁰ GADES, Antonio. “Los grandes del flamenco. Yo... Antonio Gades”. Sin fecha, ca 1965.

Fue gracias a la patrona de la pensión –a la cual siempre estuvo agradecido por el apoyo moral que le brindó– que confió en él permitiéndole quedarse trabajando en un espectáculo de cabaret, contratado por Harry Fleming⁹¹. Este contratiempo tuvo un lado positivo: el poder asistir por primera vez a una actuación de Pilar López en esta ciudad, quedando fascinado por su figura⁹².

1.3.2. El espectáculo *¡Olé!* en el Teatro Circo Price de Madrid

Una vez hubo regresado a Madrid después de su primera gira, empezó a trabajar en el Circo Price en un espectáculo de variedades que se llamó *¡Olé!*:

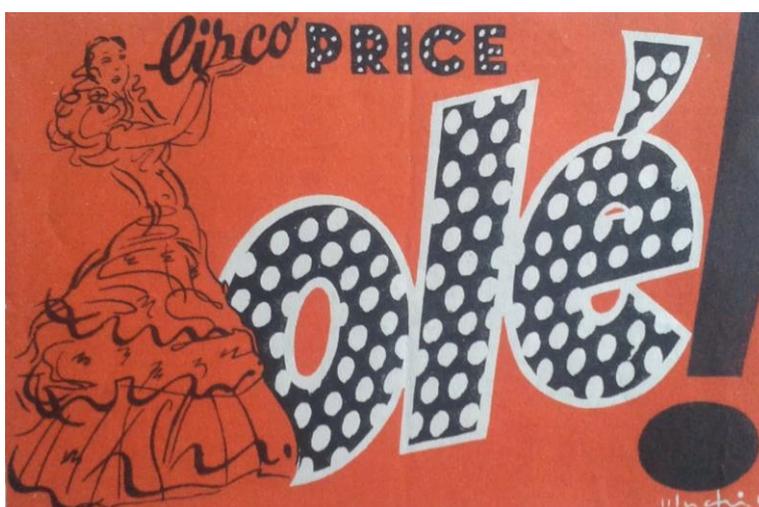


Imagen 9. Programa del espectáculo *¡Olé!* del Teatro Circo Price en 1953.
<<http://www.papelesflamencos.com>>

¡Olé! se estrenó el 26 de agosto de 1953, y como apuntan sus autores no era “un espectáculo más de variedades o de folklore...” sino que era una evocación de las figuras que encarnaron este género, como “La Fornarina”, “La Chelito”, Pastora Imperio, Antonio, “La Argentina”, Raquel Meller, “La Goya” o Carmen Flores. Se trata de “la biografía histórica de las variedades desde su nacimiento en un café cantante, con su gran cuadro de tocaores, bailaores y cantaores, hasta esas melodías modernas que hoy invaden el mundo entero...”. El creador de este espectáculo, Juanito Carcellé, rinde un auténtico homenaje a las variedades con cerca de cien artistas, presentando “una verdadera historia de lo que fueron desde sus primeros balbuceos en los teatrillos de género ínfimo al moderno folklore, pasando por los ‘ballets’ de gran empaque, por todo el folklore regional y hasta por los folklores de exportación e importación...”⁹³.

Los autores del guión y teatralización fueron Llabrés y Sicilia, el montaje y la dirección coreográfica estuvieron a cargo de Arsenio Becerra con J. S. Polack como

⁹¹ Véase www.antoniogades.com [Consulta: 14 de abril de 2017].

⁹² LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

⁹³ LLABRÉ y SICILIA. “Autocrítica de ‘¡Olé!’”, espectáculo del género de variedades de otra época, que esta noche se estrenará en el Price”. *ABC*, Madrid, 26 de agosto, p. 23.

narrador. Como el propio programa describe, se trataba de un “compendio histórico del llamado ‘género ínfimo’ (las varietés, las variedades y el folklore, pasando por el género chico)”. El espectáculo, incluía narrador, actrices, actores, bailarines, cantantes y músicos; estaba coreografiado sobre música de renombrados autores, cuyos arreglos musicales fueron realizados por Alfonso Rodríguez. En el elenco artístico constan Conchita Martín y José de Aguilar como cantantes, y María Remedios como “singular estrella coreográfica”. La música era interpretada por una orquesta y en las partes flamencas por el “cantador” Miguel de Aracena y los guitarristas Pepe Bronce y Montoyita. Entre los miembros del cuerpo de baile, se cita a las bailarinas Marisol Márquez, Mari-Nieves Álvarez, Gloria del Corral, Teresa Mora, Antonia Molinero, Rosita Durán, Juana Menchón, Francisca Martín, Teresa de Santiago, Milagros Bárcenas, Lola Martín, Angelines Bárcenas, Hortensia Díaz, Victoria Reina, y como bailarines a Isidro López, Diego Vigo, Antonio de la Cuesta y Antonio Esteve; por último, como bailaores gitanos se nombra a José Navarro Vito y José Santiago Amaya⁹⁴.



Imagen 10. Antonio Esteve Ródenas⁹⁵.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

⁹⁴ *¡Olé!* [Programa] [Teatro Circo Price].

<<http://www.papelesflamencos.com/search?q=ANTONIO+GADES>> [Consulta: 2 de diciembre de 2016].

⁹⁵ Por la edad y por el tipo de vestimenta, comparando esta fotografía con otras posteriores que se muestran en el capítulo 2 de esta tesis correspondientes al Ballet Español de Pilar López, se podría deducir que esta imagen debía corresponder a la época en la que bailaba en el espectáculo *¡Olé!*, a finales de 1953, justo antes de entrar a formar parte del Ballet Español de Pilar López, ya que en éste, solían vestir camisa blanca, según muestra la imagen 14.

Era la primera vez que el nombre del joven Antonio Esteve aparecía en el programa de un espectáculo de tal envergadura, que tuvo lugar en uno de los más importantes escenarios de la época, el Teatro Circo Price. La relevancia del mismo quedó evidenciada por la amplia cobertura que le otorgó el diario ABC, que le dedicó al menos dos artículos de sus páginas tanto el día del estreno como el día posterior, con la reseña correspondiente. El programa estaba dividido en dos partes, la primera constaba a modo de recopilación de una consecución de canciones y bailes que en otra época habían hecho famosas a las míticas *vedettes* o cupletistas, y la segunda, que presentaba las creaciones más conocidas de los autores modernos del género como Quintero, León y Quiroga, Jacinto Guerrero o el maestro Alonso. La crítica ensalzó el éxito que alcanzó su presentación, en relación a los efusivos aplausos que el público manifestó en cada una de las actuaciones que tuvieron lugar, y destacó cómo éstos llevaron a los intérpretes a saludar reiteradamente al finalizar la función. En cuanto al conjunto coreográfico en el que bailó Antonio Esteve se destaca del siguiente modo la frescura de los intérpretes, de acuerdo a una escenografía diseñada por Juan López Sevilla que mostraba los adornos en cadena que se suelen colgar en las verbenas en fila cruzando de un lado a otro las calles y puestos, así como con macetas iluminadas con flores: “Un buen conjunto coreográfico, montado por Arsenio Becerra, coadyuvó al mejor éxito de este programa, alegre, entretenido y distraído, que seguramente será en días sucesivos, como lo fue anoche, muy del agrado de los aficionados a este género”⁹⁶.

El empeño que Antonio Gades ponía, al máximo de sus posibilidades, queda plasmado en la manera de expresar aquellos intentos: “Lo daba todo, pero no sé lo que bailaba. ¿Qué se llevaba dar saltos?...Yo los daba”⁹⁷. Si se analiza el sentido de esta frase se puede llegar a la conclusión de la capacidad del joven Antonio para aprender a través de la imitación, fijándose en los pasos que realizaban los demás, aunque se puede observar que todavía, no había realizado ninguna reflexión acerca de cómo hacía las cosas.

Según los diferentes cuadros que Antonio Esteve bailó en *¡Olé!* mencionados en líneas anteriores, se puede observar que realmente las partes coreográficas abarcaban un amplio abanico de piezas importantes dentro del repertorio típico de la Escuela Bolera y el Flamenco, para las cuales hacía falta una indispensable formación en la danza, y unas destacadas aptitudes que posiblemente a Pilar López no le pasaron inadvertidas si es que realmente asistió a ver el espectáculo y descubrió al joven Antonio. Al poco tiempo de adentrarse en el mundo de la danza se dio cuenta de que, como él solía decir ante el hecho de subir a un escenario a bailar: “si una persona tiene vergüenza tiene que hacerlo lo mejor que pueda, sacar lo mejor de sí mismo”⁹⁸. Este camino de aprendizaje consciente tendría oportunidad de desarrollarlo a raíz de que Pilar López lo viera bailar

⁹⁶ BAYONA, José Antonio. “Anoche se estrenó en el Circo de Price ‘¡Olé!’, compendio histórico del género ínfimo”. ABC, Madrid, 27 de agosto de 1953, p. 21.

⁹⁷ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades...”, [s.f.], p. 31.

⁹⁸ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza...*, min. 06:50-07:45.

precisamente en este espectáculo del Teatro Circo Price, y le llamara para formar parte de su Ballet, Manolo Castellanos cumplía su promesa y el joven Antonio había conseguido su sueño⁹⁹: “¡Pilar López!, dice Antonio, ¡el teléfono se me cayó de las manos!”¹⁰⁰.



Imagen 11. Antonio Esteve Ródenas.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

⁹⁹ Respecto a la cronología que se ha establecido para este último epígrafe del presente capítulo de esta tesis doctoral, cabe apuntar que la página oficial de la Fundación Antonio Gades sugiere datos sobre los cuales se ha reflexionado, ya que en la misma se establece que fue después de bailar en el espectáculo *¡Olé!* cuando Antonio Esteve realizó la gira con *¡Qué rico mambo!*, y que rondaba el año 1952 cuando bailaba en un cabaret de Barcelona contratado por Harry Fleming, año en que Pilar López lo vio bailar por primera vez. Sin embargo, esto contradice las propias palabras de Antonio Gades en las que afirma que fue recién conseguido el “carnet de artista”, tres meses después de comenzar en la academia de la maestra “Palitos”, cuando marchó con el grupo de *¡Qué rico mambo!* de gira. Según las fuentes que se han ido citando a lo largo del capítulo, Antonio Gades acudió a la Academia por primera vez después del día de Reyes, es decir a principios de enero de 1953, por lo que el carnet de artista lo debió conseguir en abril o mayo, y por tanto, comenzó la gira en mayo o junio, justo para temporada estival, siendo contratado por Harry Fleming a lo largo del mes de julio, y su retorno a Madrid se debió producir antes del estreno del espectáculo *¡Olé!*, que tuvo lugar el 26 de agosto de 1953. Al no constar en la página oficial ninguna fuente para poder corroborarlo, se ha realizado un trabajo exhaustivo de comparación de estos datos con diferentes fuentes que permiten deducir que Antonio Gades bailó en dos espectáculos diferentes en Barcelona, el primero, titulado *¡Qué rico mambo!*, y el segundo con Harry Fleming, cuyas actuaciones con su orquesta de jazz en Barcelona se ha constatado que ya eran frecuentes por aquel entonces. Sería durante sus actuaciones con el espectáculo *¡Olé!* a finales de 1953 cuando Pilar López le vio bailar por primera vez, siendo a principios de 1954 cuando Antonio Esteve entró a formar parte de su Ballet Español, como se tratará en el siguiente capítulo. Véase el Anexo I de la presente tesis doctoral para una consulta detallada acerca de la comparación de las diferentes fechas, datos y fuentes en las que se ha fundamentado la propuesta de esta cronología.

¹⁰⁰ LEÓN-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105. En otra fuente se asegura que Antonio Esteve recibió en su domicilio una carta de Pilar López, por mediación de Manolo Castellanos, convocándole para una audición con el objetivo de contratarle para entrar a la compañía.

CONCLUSIONES

La infancia y adolescencia de Antonio Esteve Ródenas estuvo marcada por una posguerra en la que el hambre y las dificultades económicas eran aún más acusadas para los que habiendo luchado por unos ideales en defensa de la República tuvieron que sobrevivir una vez fueron vencidos. Su padre, Vicente Esteve, a lo largo de toda su vida mantuvo sus principios y fidelidad a su ideología comunista pese a quedar por las circunstancias abocado a formar parte del bando perdedor.

Antonio Esteve comenzó a trabajar con dos de los fotógrafos más importantes del momento, Juan Gyenes y José Campúa, lo que permite vislumbrar el contexto artístico de una generación que revolucionó el mundo del periodismo, captando el momento en toda su dimensión, mostrando la psicología del retratado, plasmando la realidad tal como era. El hecho es que Antonio Esteve ejerció un puesto modesto como botones y como ayudante de fotógrafo, sin embargo, el bagaje que estos artistas pudieron proporcionar al joven despertó su sensibilidad y capacidad para apreciar elementos artísticos que resultarían primordiales para su creación coreográfica: el uso de la luz y el contraste como un medio expresivo que caracterizó sus obras más importantes a lo largo de toda su carrera. Su capacidad para asimilar conceptos artísticos y su particular sensibilidad le permitieron percibir algo más de aquellos retratos que José Gyenes hacía a los famosos bailarines que visitaban su estudio, esto es, la esencia del propio arte de la fotografía y la danza unidas, el arte de la luz y las formas en función de lograr transmitir lo más importante: la emoción.

Antonio definía además otra de las razones que le llevarían a tomar la decisión de convertirse en un gran bailarín, un sentimiento de independencia, un impulso que le empujaba. Su personalidad desde tan temprana edad mostraba una manera de vivir libre, no quería atarse a un trabajo fijo, a una monotonía, quería ser artista, su objetivo desde aquel momento fue convertirse en alguien importante, ser famoso, ganar dinero para sacar a su familia de la pobreza en la que vivían. En enero de 1953 comenzó a asistir a las clases de baile de la academia de la maestra “Palitos”, que le enseñó lo imprescindible para tres meses después, hacer el examen que le otorgaría el carné de artista con el que ya se le podía considerar un profesional. Al poco tiempo fue contratado para un espectáculo titulado *¡Qué rico mambo!* con el que inició su primera gira por España, llevándole desde Madrid a Santander y Barcelona. En esta ciudad pudo ver por primera vez bailar a Pilar López. A su regreso participó también dentro del cuerpo de baile del un espectáculo titulado *¡Olé!* en el Teatro Circo Price, estrenado el 26 de agosto de 1953, donde bailó un repertorio bastante amplio de piezas de danza española. Allí le descubrió Pilar López, que le llamó para entrar en su Ballet Español.

Según los principios de la psicología aplicados a la danza, el primer paso para llegar a ser un buen bailarín es tener un objetivo claro, un sueño, el de Antonio Esteve era ser artista y para ello eligió la danza. Pese a las dificultades de esta primera etapa, en

la que tuvo que compaginar varios trabajos para poder pagarse las primeras clases de baile, el joven Antonio logró llamar la atención de Pilar López, que descubrió en él un gran potencial que se desarrollaría en los siguientes años, fundamentales para conseguir una sólida formación técnica y artística.

CAPÍTULO 2

ANTONIO GADES EN EL BALLET ESPAÑOL DE PILAR LÓPEZ (1954-1961)

**La “ética de la danza” y el aprendizaje de
la actitud escénica**

CAPÍTULO 2

ANTONIO GADES EN EL BALLET ESPAÑOL DE PILAR LÓPEZ (1954-1961)

La “ética de la danza” y el aprendizaje de la actitud escénica

INTRODUCCIÓN

La presencia escénica de Antonio Gades, que cautivaba al público en cuanto salía al escenario, fue una de las características más destacadas por parte de los críticos desde el inicio de su carrera artística. El dominio del arte de la danza era el resultado de años de trabajo que Gades llevó a cabo desde el momento en que decidió convertirse en bailarín hasta que alcanzó la fama, lo que le requirió una férrea disciplina, la cual pudo desarrollar gracias a Pilar López que le guió en este difícil camino una vez que le aceptó para formar parte en su Ballet Español. Antonio Esteve Ródenas adoptó su nombre artístico por sugerencia de su maestra nada más entrar a la compañía, pasando a llamarse para el público, Antonio Gades, y es precisamente esta transformación desde la persona a bailarín y coreógrafo, la que caracterizó su forma de ser en el escenario.

Antonio Gades entró en el Ballet Español de Pilar López en el año 1954, comenzando muy pronto a destacar por su tenacidad y capacidad de esfuerzo. El objeto de estudio del presente capítulo es la formación de Antonio Esteve a través de diferentes perspectivas, como los factores personales, familiares y los primeros trabajos realizados que le impulsaron a superarse a sí mismo y marcarse retos para seguir evolucionando.

En cuanto al estado de la cuestión, hasta el momento no existe ningún estudio académico que haya analizado en profundidad esta época del bailarín Antonio Gades en el Ballet Español de Pilar López, por lo que el presente capítulo pretende llenar un vacío en cuanto a esta cuestión¹⁰¹.

Se estructura el capítulo en tres epígrafes. El primero estará dirigido a establecer los factores personales que pudieron favorecer el desarrollo de su actitud escénica en su etapa de formación como miembro del cuerpo de baile del Ballet Español de Pilar López; el segundo se centrará en la evolución que Gades tuvo dentro de la compañía como primer bailarín y el tercero en las giras que realizó la compañía fuera de España.

¹⁰¹ Las diversas publicaciones existentes, como la página oficial de la Fundación Antonio Gades, el libro publicado por la misma en el año 2005, y el trabajo de investigación de Ermanna Carmen Mandelli hacen referencia a Antonio Gades en el Ballet Español de Pilar López, pero no realizan ningún estudio específico de esta etapa. Véanse MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo: l'Epos, 2004; GADES, Antonio. *Antonio Gades*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005 y www.antoniogades.com.

La metodología abarcará conceptos básicos provenientes de la psicología y del teatro moderno que nos servirán como herramientas para analizar el proceso de aprendizaje de la actitud escénica y de este modo, establecer diversas cuestiones que pudieron influir en su etapa de formación y la manera en que se forjó su personalidad artística. Para ello se analizarán los factores personales y psicológicos en base a los principios planteados por Jim y Ceci Taylor mencionados en el capítulo anterior¹⁰². Sin embargo, en esta ocasión los aplicaremos al análisis de la etapa en la que el bailarín entró a formar parte del Ballet de Pilar López, y del trabajo escénico que junto a su maestra llevó a cabo. Los datos de los que disponemos sobre la formación de Antonio Gades provienen principalmente de entrevistas publicadas a partir del año 1964, fecha en la que se puede decir que alcanzó la fama definitiva. La manera en la que Antonio Gades cuenta sus experiencias años después y las anécdotas que refleja, nos pueden aportar información muy valiosa acerca de los aspectos psicológicos que realmente le llevaron a conseguir desarrollar la actitud escénica con la que logró triunfar.

El problema metodológico que se presenta en cuanto a establecer una cronología exhaustiva en el primer epígrafe se debe a algunos aspectos: la ausencia de material de prensa y programas en la Fundación Antonio Gades acerca de los años que corresponden a su entrada en el Ballet de Pilar López en 1954 hasta 1957 y al menor protagonismo que Antonio Gades tuvo en estos años dentro de la compañía.

En cuanto a la consulta de fuentes y archivos consultados, para poder ofrecer una aproximación en referencia a los años precedentes a la entrada de Antonio Gades en el Ballet de Pilar López, se ha contado con el programa de una de las actuaciones que realizó dicho Ballet en París en el año 1951, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia. Asimismo, la cronología se ha tratado de completar mediante el análisis de las piezas que interpretaron los miembros de la compañía en la película de *Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville. Para el análisis de su evolución posterior, se han tomado como referencia los programas que a partir del año 1957 recopiló el guitarrista de la compañía, Ricardo Modregos, y que donó a la Fundación Antonio Gades, gracias a los cuales hemos podido definir las piezas concretas que interpretó el bailarín, y que constan también, a modo de catálogo, en el apéndice que hemos añadido en el anexo de la tesis.

¹⁰² TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza. Técnicas y ejercicios para superar obstáculos mentales y alcanzar la plenitud del potencial artístico*. Madrid: Gaia, 2008 (Título original: *Psychology of Dance*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Inc., 1995). En esta publicación se unen los avances realizados en las ciencias del deporte y la psicología aplicados al aprendizaje de la danza, con el objetivo de dar a conocer los aspectos que más influyen en el rendimiento y la preparación mental a la hora de desarrollar el máximo potencial del bailarín. Jim Taylor es un prestigioso psicólogo, reconocido por sus estudios sobre el rendimiento en el deporte y en las artes escénicas, y Ceci Taylor a su vez está ampliamente avalada por sus más de cuarenta años de experiencia como bailarina, profesora y asesora de danza.

2.1. LOS AÑOS DE FORMACIÓN EN LA ESCENA (1954-1956): EL APRENDIZAJE DE LA ACTITUD ESCÉNICA Y EL CONCEPTO DE “ÉTICA DE LA DANZA”

2.1.1. Los factores personales en los inicios como bailarín: el desarrollo de la actitud escénica y la “ética de la danza” heredada de su maestra Pilar López

Pilar López supo valorar el potencial de Antonio Esteve como bailarín, acogéndole como miembro de su Ballet Español en 1954, donde inició un proceso de formación en el que los factores personales jugaron un papel fundamental. Para entender en qué consistió este desarrollo, en primer lugar, explicaremos el término “actitud escénica” según los escritos de Jim y Ceci Taylor que lo definen como “la búsqueda del grado más alto de satisfacción personal y artística al bailar”. Esta búsqueda tiene razón de ser en la importancia del hecho de que los bailarines tomen conciencia “de lo que están haciendo en el momento presente y sientan la necesidad de mejorar su rendimiento”. Esto implica, además de los factores físicos y técnicos, un aspecto muy importante, la preparación mental, el saber afrontar el impacto que tienen las cuestiones psicológicas a la hora de actuar y que incluye aspectos como “la motivación, la confianza en uno mismo, la intensidad y la concentración”¹⁰³.

Las habilidades psicológicas que un bailarín puede aprender a utilizar para lograr un alto nivel de interpretación en el escenario, influyen entre sí, según un orden determinado, tal y como refleja la siguiente pirámide de la actitud escénica:



Imagen 12. Pirámide de la actitud escénica
Por Jim y Ceci Taylor en su libro *Psicología de la Danza*, p. 19.

En la base de la pirámide encontramos la motivación alta, que asegura la preparación total del bailarín. La preparación lleva a la confianza del bailarín en sí mismo y a creer de verdad en su capacidad de rendir al máximo. A su vez, la confianza en uno mismo conduce a un nivel ideal de intensidad cuando los bailarines empiezan su actuación. Entonces, la intensidad ideal origina una concentración centrada durante la actuación. La punta de la pirámide es el desarrollo de la actitud escénica y la capacidad de rendir al máximo¹⁰⁴.

¹⁰³ TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza...*, 2008, p. 12 y 19. Las investigaciones llevadas a cabo por estos autores aúnan los avances de la psicología con la experiencia de largos años dedicados a la danza y al deporte profesional en una necesidad de comprender los aspectos psicológicos que influyen en el aprendizaje de un bailarín.

¹⁰⁴ TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza...*, 2008, p. 19.

Como se puede observar, el principal factor para el desarrollo de la actitud escénica es la motivación, que es la base de cualquier aprendizaje. A partir de la entrada de Gades en el Ballet Español su motivación fue Pilar López, lo que expresó años más tarde, incidiendo en la palabra “suerte”, que repite varias veces cuando dice:

Tuve la gran suerte de empezar a tomar clase con una maestra fabulosa desde el principio, que es Pilar López, esa fue mi suerte, porque creo que la suerte del ser humano es encontrar buenos maestros, y yo tuve la suerte de encontrar a Pilar López¹⁰⁵.

Antonio Gades aprendió el repertorio observando a los bailarines que formaban parte del elenco masculino de la compañía, ya que en 1948 se habían incorporado Alejandro Vega y Alberto Lorca, y más tarde, en 1949, nuevas figuras como Juan Diego y Antonio Heredia para las actuaciones que tuvieron lugar en esa temporada en el Teatro Gran Vía. El año 1950 fue cuando Roberto Ximénez sustituyó como primer bailarín, en el mismo teatro, a José Greco que llevaba desde que en Estados Unidos Encarnación López “La Argentinita” contara con él como miembro de la Compañía de Bailes Españoles. En el elenco continuaban Manolo Vargas, Alejandro Vega y Alberto Lorca. En 1954 es otorgada la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid a Pilar López en reconocimiento a su labor coreográfica. Durante los años siguientes el Ballet Español realizó giras por Europa y América. En 1956 una nueva presentación en el Teatro Calderón de Madrid incluía como primeros bailarines a Paco de Ronda, Federico Casado “Caracolillo” con la colaboración especial de Alejandro Vega ya que Alberto Lorca tuvo que dejar de bailar por problemas de salud, continuando en la compañía como asesor artístico y maestro de baile. Entre los miembros masculinos del cuerpo de baile destacaron ya en esta ocasión Antonio Montoya “El Farruco” y Antonio Gades, y entre otras piezas se bailó “La Danza del Chivato”, que posiblemente fuera interpretada por Gades¹⁰⁶.

Se puede hablar por tanto de un aprendizaje en la escena de Antonio Gades, mediante el método de observación de sus referentes masculinos en las actuaciones y ensayos. Desde que entró en la compañía iba asimilando todos los detalles de la coreografía hasta conseguir interpretar las piezas de solista como primer bailarín¹⁰⁷. A

¹⁰⁵ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza...*, 2007, min. 05:27-0:5:30.

¹⁰⁶ Estos datos los aporta Juan María Bourio en el texto que elaboró para la exposición de su colección personal de documentos sobre danza española, basado en la recopilación personal de programas de las actuaciones a las que asistió, pero en concreto, no especifica cuál de estos dos bailarines interpretó esta pieza de la “Danza del Chivato” en esta actuación concreta, aunque sí se ha podido comprobar que Antonio Gades la bailó posteriormente como una de sus interpretaciones más alabadas por la crítica, como se muestra a continuación. Véase BOURIO, Juan María. *Colección Juan María Bourio. Archivo de Baile Español*. 8 de septiembre al 25 de octubre de 1992 [Catálogo de exposición]. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1999, pp. 40-41.

¹⁰⁷ El método de observación aplicado al aprendizaje de Antonio Gades en la escena me fue sugerido por Inmaculada Matía Polo en una conversación personal que tuvo lugar el 19 de noviembre de 2011 que sirvió como punto de partida para la realización del artículo RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. La ‘ética de la danza’ y el aprendizaje de la actitud escénica”. En: *Danza, educación e investigación. Pasado, presente y futuro*. José Luis Chinchilla Minguet, Ana María Díaz Olaya (coord.). Málaga: Ediciones Aljibe, 2015, pp. 369-384. Parte de los planteamientos de esta publicación han sido retomados

través de la experiencia indirecta, el ver cómo alguien cercano ha sido capaz de alcanzar el éxito, hace que la confianza en uno mismo crezca, ya que eso hace pensar al bailarín “si ellos pueden, yo también puedo”¹⁰⁸.

Los principios de la psicología de la danza destacan la importancia de tener objetivos para conseguir una mejora de la técnica del bailarín, y dentro de éstos se distinguen tres tipos: objetivos a largo plazo, objetivos de temporada y objetivos escénicos. Como se puede observar, alcanzar el dominio de la técnica, la capacidad interpretativa y la presencia escénica de Pilar López se convirtió en el objetivo a largo plazo de Gades, que tomó a su maestra como modelo. Por tanto, el siguiente paso para su evolución era proponerse un objetivo de temporada: llegar a ser bailarín principal de la compañía. Al principio las capacidades técnicas de Gades eran limitadas pero pronto consiguió una buena preparación, lo que atestiguan las palabras de Saul Goodman:

Aunque el entrenamiento inicial de Gades era limitado, aprendió a medida que trabajaba y progresó rápidamente en la compañía. Un intenso fervor, un apasionado involucramiento con la música, y extraordinaria autoridad (para su edad y experiencia) encontraron inmediatamente formas de reconocimiento en el público de todas partes. La mayor influencia en su desarrollo ha sido Pilar López –como su instructora, directora artística, y mentora. Ella le ayudó a explorar y dominar tanto las intrincadas dificultades como los puntos más refinados de la danza clásica y popular española. Le promovió como solista después de una temporada, su solo inicial en el repertorio, el cual consistía mayormente en piezas coreografiadas por la Señora López y por su hermana y predecesora, la legendaria Argentinita, fue la “Danza del Chivato”. Y en poco tiempo, el “bebé de la compañía” consiguió la posición de máxima importancia en el elenco masculino¹⁰⁹.

El objetivo escénico por tanto, era perfeccionar los pasos de la coreografía y bailarla al máximo de sus posibilidades, el hecho de que nada más entrar en el Ballet, Pilar López le diera este solo, la “Danza del Chivato”, potenció la confianza en sí mismo ya que como afirma el bailarín, ella y Castellanos creyeron en él desde el principio¹¹⁰. El empeño que el joven Antonio mostraba por dominar la coreografía de la “Danza del Chivato” quedó evidenciado en un cuaderno en el que –entre otros apuntes como poemas de amor de juventud o las fórmulas matemáticas a las que aludía su

en el presente epígrafe para su reelaboración y desarrollo dentro del contexto de la tesis doctoral.

¹⁰⁸ TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza...*, p. 78.

¹⁰⁹ “Although Gades’ initial training was limited, he learned as he worked and he progressed rapidly in the company. An intense fervour, a passionate involvement with music, and extraordinary authority (for his age and experience) found immediate acknowledgment from audiences everywhere. The major influence on his development has been Pilar Lopez –as his instructor, artistic director, and mentor. She helped him to explore and master the intricacies as well as the fine points of classical and popular Spanish dancing. Promoted to soloist after one season, his initial solo in the repertoire, which consisted mostly of works devised by Senora Lopez and by her sister and predecessor, the legendary Argentinita, was the ‘Danza del Chivato’. And in short time, the ‘baby of the company’ attained the position of foremost prominence in the male wing”. GOODMAN, Saul. “Antonio Gades. Brief Biographies: a monthly series about dancers you should know”. *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1964, p. 52.

¹¹⁰ LÉON-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”..., p. 105.

amigo y guitarrista Emilio de Diego cuando explicaba esa capacidad de superación de Gades– se pueden ver los dibujos esquemáticos que realizaba para aprender los pasos¹¹¹.

En este punto se introduce el segundo nivel de la pirámide de la actitud escénica, la confianza en uno mismo, que es otro de los factores psicológicos que más puede llegar a influir en la mejora del rendimiento. Este aspecto se puede trabajar, según estas técnicas propuestas para superar obstáculos mentales y alcanzar la plenitud del potencial artístico, con una herramienta que resulta bastante efectiva, el credo del bailarín, que consiste en “un grupo de afirmaciones que los bailarines se repiten mentalmente y les enseña a hablar en positivo y a fomentar la confianza en sí mismos”¹¹². Francisco Umbral describió años más tarde este concepto expresando con las siguientes palabras hasta qué punto influyó este factor psicológico en Antonio Gades: “Todo empezó cuando, una noche, fue con su madre a ver bailar a Pilar López. ‘Eso lo hago yo’, decía. Y estuvo cuatro meses diciéndolo. Pero a los cuatro meses era primer bailarín en la compañía de Pilar”¹¹³.

El tercer escalón de la pirámide escénica es la intensidad, que si se logra conseguir en cada ensayo, al final repercute en la actuación. El fervor de Gades y su apasionada interpretación de la música mediante el movimiento, hizo que progresara muy rápidamente. La confianza que el bailarín tenía en sí mismo derivaba en un óptimo nivel de intensidad, que luego le permitía poder expresarse artísticamente cuando subía al escenario, y en esto residía la base de éxito: “la danza para mí es un trabajo, trabajo y trabajo”¹¹⁴.

En la cúspide de la pirámide se encuentra la concentración, la capacidad de rendir al máximo, es decir, la actitud escénica. Cuando el nivel de intensidad ideal se mantiene durante toda la actuación, se produce un estado de concentración tal, que se permite al bailarín alcanzar el cien por cien de su capacidad, es lo que Antonio Gades concebía como la “ética de la danza”, definiendo con este concepto un rigor en la manera de trabajar que heredó de Pilar López y que más tarde transmitiría mediante frases que repetía constantemente a los bailarines que posteriormente formaron parte de su compañía a lo largo de los años. Antonio García Onieva describe lo que significaba para Gades la “ética de la danza”, con términos muy similares a los utilizados por la

¹¹¹ [Cuaderno de apuntes personales de Antonio Esteve] [Manuscrito]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹¹² TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza...*, p. 71.

¹¹³ UMBRAL, Francisco. “Antonio Gades, ¿sucesor de Escudero?”. *Teresa*. Madrid, 11 de marzo de 1965, [s.p]. Esta fuente no establece un marco temporal claro al afirmar que fueron cuatro meses lo que tardó en ser primer bailarín de la compañía, porque no sabemos a ciencia cierta la fecha exacta en la que Antonio Gades pudo asistir a una actuación de Pilar López con su madre, por lo que se puede deducir que la intención de Francisco Umbral era destacar ese factor psicológico de Gades que hemos definido, y el empeño que puso en lograr su objetivo de ser primer bailarín. El escritor sugiere que fueron exactamente cuatro meses, para reafirmar la idea de que tardó muy poco tiempo en destacar como primera figura. Mediante las fuentes que se han recopilado y teniendo en cuenta el análisis comparativo a lo largo del presente capítulo, veremos como Antonio Gades mostró una tenacidad fuera de lo común para lograr su objetivo y trataremos de establecer cuál pudo ser la cronología que más se pueda acercar a la evolución del bailarín dentro de la compañía.

¹¹⁴ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza...*, min. 00:00-01:00.

psicología de la danza para el desarrollo de la actitud escénica, ya que su maestro insistía en que cuando un bailarín está en el escenario debe dar el cien por cien de su capacidad, puesto que la gente que está sentada en el patio de butacas es lo que está esperando del artista. Por esta razón, como continúa explicando, la disciplina que requiere estar a ese nivel incluye muchos factores tales como el cuidado personal y físico, el descansar, la buena alimentación, el llevar la coreografía perfectamente memorizada, y el estar en condiciones para poder siempre dar ese máximo de cada uno:

Gades era muy estricto a la hora de trabajar, aunque luego cuando salíamos del teatro era un compañero más. Siempre pedía a sus bailarines que las tres o cuatro horas que estuvieran en el teatro estuvieran muy concentrados en lo que iban a hacer, luego daba libertad a cada uno para que viviera su vida como quisiera, pero en ese período de tiempo pedía la máxima concentración, porque para él era muy importante que el público que estaba sentado en el patio de butacas perciba lo mismo que nosotros estábamos interpretando. En cuanto a la estructura de los ensayos, no tenía ninguna en especial, pero, aunque él no nos lo exigía nosotros nos lo aplicábamos, y solíamos ir tres o cuatro horas antes y hacíamos una clase de clásico o de pies, y ensayábamos por nuestra cuenta. Luego él llegaba y trabajaba con nosotros las correcciones del día anterior o adaptaba alguna parte de la coreografía para bailarla en el escenario¹¹⁵.

De estas palabras se puede deducir a su vez cómo era el trabajo de Pilar López a su vez con los miembros de su compañía, la esencia de su forma de trabajar en el escenario, que ella misma definió:

Hay que ver, escuchar, salir bien vestido, porque el escenario te examina, y si sales mal vestido, te predispone en contra. Hay un canon de elegancia, estética y autenticidad que hay que respetar. [...] Esos pequeños detalles a los que nadie les da importancia son, seguramente, lo más importante¹¹⁶.

El énfasis que pone el bailarín en la importancia de tener un buen maestro es algo que estuvo presente también en el caso de Pilar López, quien tuvo como referente a su propia hermana, Encarnación López “La Argentinita”, estableciendo las bases de una manera de trabajar concreta, desarrollada por ellas a lo largo de muchos años, y que Antonio Gades denominaría la “ética de la danza”. Dentro de este concepto de “ética de la danza”, el rigor y la disciplina eran fundamentales para poder dar el cien por cien en el escenario y como define el bailarín: “la ética en la danza es no buscar el aplauso, no prostituir la cultura de un pueblo”¹¹⁷. Gades insiste en que fue Pilar López quien le inculcó desde el principio “la ética antes que la estética”¹¹⁸. Se podría entonces establecer que la cúspide de la pirámide del desarrollo de la actitud escénica, la capacidad de rendir al máximo, está intrínsecamente relacionada con el concepto de no buscar el aplauso fácil, sino de transmitir la intensidad y concentración que requiere el

¹¹⁵ RODRIGO DE LA CASA, Ana. Entrevista personal con Antonio García Onieva, 14 de febrero de 2013.

¹¹⁶ MORA, Miguel. “Pilar López y El Güito arte con humor”. *El País*, lunes 26 de mayo de 2003.

¹¹⁷ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza*....., 2007, min. 05:40-05:50.

¹¹⁸ *Ibidem*.

expresar la esencia de la cultura de un pueblo. Se trata por tanto de no utilizar la exhibición de la técnica sin más, a través de hacer simplemente más piruetas para agradar al público, sino de ofrecer lo mejor de uno mismo en función de un mensaje mucho más importante, más rico en significados, más fiel a la verdad. Antonio Gades siempre agradeció a su maestra sus enseñanzas: “Le debo todo, yo soy el trigo pero el surco y la semilla la plantó ella”¹¹⁹.

Años más tarde, otro de los bailarines que entraron a formar parte de la compañía, “El Güito”, transmite del siguiente modo las enseñanzas que Pilar López inculcó a los bailarines de su compañía, recalcando la faceta del baile masculino que ella supo desarrollar en ellos:

Yo tenía 14 años, y ella me había ido a ver a la academia de Antonio Marín con el doctor Barros, Pepe Caballero Bonald y Alfredo Mañas, el guionista de *Los Tarantos*. En el ballet estaban ya Gades y Mario Maya, pero ellos de figuras, a punto de irse a la mili. Y allí nos enseñó todo lo que sabemos: la puntualidad, la colocación, a mover los brazos, a colocar el cuerpo, a vestirnos, lo que era un escenario y lo que era una coreografía... O sea, lo que es bailar en hombre [...]. Es que usted nos dio peso, esa presencia que tenemos todos los que estuvimos en su ballet. Y a todos nos daba su sitio. Yo al principio daba tantas piruetas como Gades, hasta que un día usted me cogió aparte y me dijo: “Usted no necesita dar piruetas. Usted dé una vuelta flamenca y ya está”¹²⁰.

Eduardo Serrano Iglesias, “El Güito”, nació en el año 1942, por lo que según estas palabras, entró en el Ballet en el año 1956, con catorce años, obsérvese que por entonces José Caballero Bonald y Alfredo Mañas mantenían una amistad con Pilar López, y además Antonio Gades era ya una primera figura; sería años después cuando estos dos escritores colaborarían con él y tendrían un gran peso en su concepción artística¹²¹.

¹¹⁹ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza.....*, 2007, min. 05:40-05:50.

¹²⁰ MORA, Miguel. “Pilar López y El Güito arte con humor”. *El País*, lunes 26 de mayo de 2003.

¹²¹ Como consta en la página oficial de la Fundación Antonio Gades, cuando el ballet *Fuenteovejuna* estaba prácticamente completo y sólo quedaba por crear el principio y el final, el doctor José Luis Barros invitó a su casa de Udra, en Bueu, a José Manuel Caballero Bonald y a Antonio Gades, que a su vez llevó a Faustino Núñez para hacerse cargo de la música, y fue allí donde concluyeron la obra. www.antoniogades.com [Consulta: 29 de septiembre de 2019]. Se podría afirmar que fue a través de su maestra Pilar López como Antonio Gades entró en contacto con José Manuel Caballero Bonald y Alfredo Mañas. Años más tarde la colaboración del joven bailarín con ambos escritores daría lugar conceptualmente a importantes obras dentro de su carrera artística como coreógrafo, hecho en el que se profundizará a lo largo de la presente tesis doctoral.

2.1.2. La armonía entre la danza clásica y la española: La presentación del Ballet Español en el Teatro Eslava (1957) y *Carmen* de George Bizet en Verona (1957)

En los programas pertenecientes a la época en la que Antonio Gades empezó a sobresalir dentro de la compañía, desde el año 1957 hasta 1961, consta la siguiente presentación: “Ballet Español de Pilar López, creado por ‘Argentinita’”¹²². A pesar de que habían pasado ya más de diez años desde el debut de Pilar en el Teatro Fontalba en 1947, ella seguía manteniendo esta dedicatoria, para que la memoria de su hermana siempre estuviera presente en todos los aspectos, en el concepto, en la creación coreográfica, así como en el cuidado que ponía en la elección del vestuario:



Imagen 13. Programa de mano del Ballet de Pilar López. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Pilar López, estructuró su Ballet Español respetando el contenido y la forma que caracterizó a la compañía que fundó su hermana Encarnación López “La Argentinita”, en homenaje a ella y al espíritu con el que la creó. Del mismo modo que para “La Argentinita”, Pilar López, consideraba el programa como un manifiesto de sus ideas respecto a lo que significaba su compañía. El Ballet Español de Pilar López hizo posible la continuidad de las ideas de su hermana Encarnación, aunque la crítica establece ciertas diferencias de estilo entre ambas:

La hermana de la “Argentinita” tiene categoría propia para volar por esos escenarios, movida por su indudable calidad artística, aunque ella reserva siempre en sus programas la mención melancólica de lo que fué Encarna López, inolvidable... Esta devoción fraternal no sirve para que en el juicio crítico antepongamos la una a la otra;

¹²² *Teatro Arriaga. Presenta el Ballet Español de Pilar López. Creado por “Argentinita”*. [Programa de mano]. Bilbao, 17 de junio de 1958. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

cada cual tiene -o tuvo, cuanto a la prematuramente desaparecida- su estilo, y el de Pilar va perfilándose cada vez con mayor gracia y finura. Por ella, y también porque sabe rodearse de buenos artistas¹²³.

Pilar López, aunque partiendo de un concepto común, se diferenció de su hermana “La Argentinita” en ciertos aspectos como el hecho de que cambió el nombre “Compañía de Bailes Españoles” por “Ballet Español”. Se podría considerar esta decisión una manera de enfatizar la vertiente o concepción “clásica” de la danza española, en alusión a esta idea de los Ballets Rusos en los que la tradición académica de la danza era primordial como seña de identidad de la calidad artística de un lenguaje universal¹²⁴. De hecho, cuando Pilar López presentó su “Ballet” en el Teatro Eslava el 8 de noviembre de 1957, lo hizo con la intención artística de vincular su programa de danza española a la danza clásica, invitando incluso a la bailarina Alicia Markova, que había sido bailarina de la compañía de Diaghilev. La palabra “ballet” por tanto indica el concepto que la danza española adquiere con la figura de Pilar López, considerando su planteamiento de compañía dentro de esta tradición académica de la danza clásica, como la propia prensa destaca:

Pilar López vuelve sutilmente por los fueros del auténtico “ballet”, con un programa, con el de anoche, donde lo español tuvo su momento más interesante para el público en “La boda de Luis Alonso”, a cargo de ella, mientras lo estrictamente clásico se ajustaba, como una llama, al cuerpo de Alicia Markova en “La muerte del cisne”¹²⁵.

De ahí la importancia que se da a esta actuación del Eslava, ante un público entusiasta que llenó el teatro, en la que colaboró la bailarina clásica Alicia Markova, por el hecho de presentar como parte del repertorio, una yuxtaposición de piezas de danza española, equiparándolas a las obras maestras del ballet clásico. Por un lado “Las Sílfiles”, con música de Chopin y “La muerte del cisne” de Saint-Saëns, interpretados por Markova, y por otro, la novedad coreográfica que presentó Pilar López, los “Preludios e imágenes” de Debussy, “pieza de inimitable gracia e intención, que fue subrayada con acierto por la coreografía”¹²⁶, resaltando la “Toccata” ejecutada “con verdadera perfección”, así como las obras “Jardines bajo la lluvia”, “La boda de Luis Alonso”, y “Suite española” de Gerardo Gombau, “donde el baile castellano `a lo bajo` fue interpretado de manera deliciosa por Nana Lorca y Antonio Gades”. Afirma la prensa respecto a este concepto: “Pilar López ha encontrado fórmulas eclécticas para

¹²³ “Eslava: Pilar López” [s.f.] [ca. 9 de noviembre de 1957], [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹²⁴ En los capítulos posteriores de la presente tesis doctoral se profundizará en este concepto respecto a la evolución y reconocimiento de Antonio Gades a nivel internacional, como heredero de este estilo de danza clásica española, con unas características propias que a su vez le diferenciarán de su maestra Pilar López.

¹²⁵ “Eslava: Pilar López”..., [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹²⁶ “Presentación del `ballet` de Pilar López, en Eslava”. *Ya*, Madrid, 9 de noviembre de 1957, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

armonizar dos tendencias bien distintas, y que, como expresión de aquéllas, el programa de su presentación en el Eslava constituye un feliz hallazgo”¹²⁷.

De Alicia Markova se alabó “la expresividad, las armoniosas actitudes, la estampa delicadísima y, ante todo, los brazos, las manos, las muñecas tan llenas de vida, elegancia, gracia y hondura”¹²⁸. Sin embargo, la danza española fue lo más aplaudido por el público de este “arte tan personal y tan nuestro de Pilar López”, como resalta el crítico, destacando “la incansable capacidad de creación y renovación de la gran artista que lo encabeza”¹²⁹. Como hemos comentado, estrenó en esta actuación los *Preludios e Imágenes* de Claude Debussy, compositor que para los músicos nacionalistas españoles había sido una referencia a la hora de aplicar los elementos y procedimientos compositivos en este proceso de estilización. Pilar López había estudiado solfeo obteniendo notas brillantes en el Conservatorio de Música de Madrid, logró además menciones y premios de honor durante los cinco años de piano que realizó¹³⁰, sus conocimientos musicales quedaron patentes no sólo en el rigor con el que sus coreografías y su toque de palillos reflejaban los diferentes matices que los compositores habían plasmado en sus obras. El respeto que durante su interpretación mostraba hacia la música, se veía reflejado en las ovaciones que el público le otorgaba.

Asimismo, este bagaje le permitió poder abordar el proceso de creación con una profundidad que los críticos de la prensa, en su gran mayoría especialistas en música – más que en la disciplina de la danza propiamente dicha– supieron apreciar:

Hubo en estos espectáculos una cierta, bien intencionada y hasta en ocasiones plausible, propensión a destacar en primer término lo meramente folklórico, con algún riesgo de naturalizarlos, de modo singular en su tradición. Pero en esto ocurre el fenómeno inverso al de la guitarra cuando interpreta obras no escritas expresamente para ella o se remonta a composiciones donde, evidentemente, “no está” ese instrumento¹³¹.

Pilar López refleja el regionalismo en la *Suite española*, con música de Gerardo Gombau, que nos lleva a recorrer Galicia, Vasconia, Valencia, Castilla, Asturias, Cataluña y Aragón. La jota al final de su espectáculo era una de las características del programa de las actuaciones de Encarnación López en París, pieza que André Levinson había destacado de su repertorio, en relación con la *Jota de Aragón* de Glinka y la jota final de *Le Tricorne* de Manuel de Falla, como ejemplo de la estilización de la danza española llevada a cabo por los Ballets Rusos¹³². Pilar López mantenía por tanto este

¹²⁷ “Eslava: Pilar López”..., [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹²⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Presentación de Alicia Markova y Pilar López, con su ‘Ballet’, en Eslava”. Informaciones teatrales y cinematográficas. [s.f.] [9] de noviembre de 1957, p. 63.

¹²⁹ “Eslava: Pilar López”, s.f. [ca. 9 de noviembre de 1957].

¹³⁰ “Pilar López” [Bruselas, diciembre de 1960] [Programa de mano]. [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹³¹ “Eslava: Pilar López”, s.f. [ca. 9 de noviembre de 1957].

¹³² Véase LEVINSON, André. “Cosas de España” [Sin fuente, París, 21 de enero de 1924]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinista, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [pp. 4-5].

puesto de honor para la jota, así como al proceso de elaboración del material popular de Encarnación para trasladarlo al ámbito culto. Por tanto, para terminar la primera parte, como broche de oro, Pilar incluyó la “jota final, que resultó brillantísima y exigió repetición”¹³³, interpretada presumiblemente por toda la compañía al completo, como solía ser lo habitual, según muestra la siguiente imagen, en la que se puede ver a Antonio Gades liderando la fila de intérpretes masculinos:



Imagen 14. Espagne 1959, 17-21 avril.
Bibliothèque Nationale de France.
Espagne-1959 17-21 de avril. Photo PIC 9530.

Se puede observar la precisión con la que ejecutaban los pasos: el ojo de la cámara –que es infalible en este sentido para dar fe ello– ha recogido un preciso instante del baile ese rigor que Pilar exigía, al cual Antonio Gades aludía constantemente a lo largo de su carrera. La instantánea refleja cómo todos los bailarines están alineados con una perfección absoluta; están coordinados entre ellos de tal manera que los pies, los brazos, las manos y la cabeza están colocados exactamente en la misma posición, cuestión que requiere una capacidad de trabajo máxima por parte de cada uno de los componentes para lograr que, como la prensa refleja, el resultado del conjunto sea “perfectamente disciplinado, sin un fallo”¹³⁴. La actuación de Pilar López “mostró todas las facetas del baile español y supo en cada una de ellas dar acentos y matices magistrales”, añadiendo: “el numeroso conjunto la secundó admirablemente y mostró momentos de verdadero primor”¹³⁵. Una característica a observar en el espectáculo de Pilar López es la importancia que ella daba al cuerpo de baile, como aquí destaca el crítico. No se trata solamente de algo complementario o anecdótico, sino que su papel tiene un peso muy importante como parte de un todo. A lo largo del programa, se iban dando diferentes formaciones, solos, dúos, tríos o partes grupales que se enriquecían

¹³³ Véase “Eslava: Pilar López”..., [s.p.] Fondo Antonio Gades (CDAEM). , s.f. y FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Presentación de Alicia Markova y Pilar López...”, [s.p.] Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹³³ Véase “Eslava: Pilar López”..., [s.p.] Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ “Presentación del ‘Ballet’ de Pilar López, en Eslava...”, [s.p.] Fondo Antonio Gades (CDAEM).

mutuamente. La crítica, a su vez, aludía al rigor en la manera de hacer del cuerpo de baile, que con esmero transmiten la disciplina que su escuela les ha otorgado:

Que es asombroso pensar cómo los elementos se renuevan, se reemplazan y queda siempre el talismán de la brillantez, la disciplina, la buena tradición por ella impuesta. Desde que se levantan las cortinas, por vez primera, y las “Tres escenas andaluzas” nos presentan a la formación -ellos, ellas, grupos mixtos; desde que las siluetas se recortan sobre el fondo pálido verde azulado, hasta los bailes últimos a la guitarra, con Pilar más esbelta y entregada que nunca, volcando su raza, el espectáculo tiene rango; es de los que dignifican una cartelera¹³⁶.

Entre los intérpretes masculinos que formaban el elenco de bailarines ya despuntaba –en esta parte de bailes flamencos a la guitarra, siguiendo el modelo que ya dispuso Encarnación López en el que se acentúa lo racial– “la gitanería de Antonio Gades”¹³⁷.

En el año 1957 el Ballet Español de Pilar López representó *Carmen* de George Bizet en Verona (Italia), con Antonio Gades como primer bailarín, junto a su hermano Enrique Esteve que entró a formar parte del cuerpo de baile de la compañía¹³⁸.



Imagen 15. Antonio Gades y Enrique Esteve junto a Pilar López en Verona (1957).
Fotografía: Gaetano Richelli. Fundación Antonio Gades (CDAEM).

¹³⁶ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Presentación de Alicia Markova y Pilar López...”, p. 63.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Véase www.antoniogades.com.

2.2. LAS ACTUACIONES COMO PRIMER BAILARÍN DEL BALLET ESPAÑOL Y SUS GIRAS EN EL EXTRANJERO (1958-1961)

2.2.1. La evolución de Antonio Gades dentro de un “conjunto de solistas con clase”: Las actuaciones del Ballet Español de 1958 por las ciudades españolas y la presentación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid de 1959

Los bailarines del Ballet Español de Pilar López eran considerados individualmente, dentro del cuerpo del Ballet, como figuras estrella de la danza española, tanto femeninas como masculinas. Una de las características más importantes de los Ballets Rusos había sido la de otorgar a la figura masculina, un rol protagonista, el mismo nivel que el femenino—frente a la tradición de los ballets románticos, en los que simplemente, aparte de las variaciones en las que mostraba su virtuosismo, tenía la función de sostener a la bailarina en los *pas de deux*—siendo figuras como Massine, Nijinsky y Fokine, fundamentales para el desarrollo de un nuevo concepto de ballet.

Desde esta perspectiva, la evolución de Antonio Gades hasta que llegó a ser el bailarín principal del Ballet dentro de este conjunto de inmejorables intérpretes, tuvo un claro reflejo en los artículos de prensa. La presentación del Ballet Español de Pilar López en el Teatro Eslava a principios de noviembre de 1957, analizada en el anterior epígrafe, supone la primera crítica periodística en la que nos consta que el bailarín ya destacaba como intérprete. Las siguientes actuaciones de las que tenemos noticia, tuvieron lugar con ocasión de los Festivales de España, dentro del “Ciclo de Ballet Español”. La primera de ellas tuvo lugar el 11 de junio del año 1958, en cuyo programa por primera vez aparecen específicamente como “originales y exclusivas de Pilar López”.

El espectáculo estaba dividido en tres partes según un carácter diferente en cada una: la primera parte consta de danzas estilizadas (coreografías realizadas a partir de material que proviene del folclore, del flamenco o de inspiración propia) sobre música de compositores españoles, la segunda parte está compuesta únicamente por los Preludios e Imágenes (coreografía estrenada en el Eslava que hemos comentado en líneas anteriores), y la tercera parte, se diferencia de las otras por constar de piezas procedentes del folclore, de la escuela bolera y del flamenco propiamente dicho¹³⁹.

A continuación, se analizarán algunos aspectos del extenso programa, cuyas coreografías en su mayor parte ya habían sido presentadas en la actuación del Eslava, para determinar qué tipo de formaciones se iban estableciendo entre los miembros del elenco. Podemos ver cómo Antonio Gades interpretó como solista en la primera parte del programa la “Farruca del Molinero” de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla. En la segunda parte Gades bailó “La serenade interrompue” perteneciente a los

¹³⁹ *Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. 11 de junio de 1958* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Preludios e imágenes de Claude Debussy. Por otro lado, los dúos y tríos, evidencian la posición de Pilar López, cuando concibe estas agrupaciones, indistintamente formadas tanto por los bailarines como por los músicos.

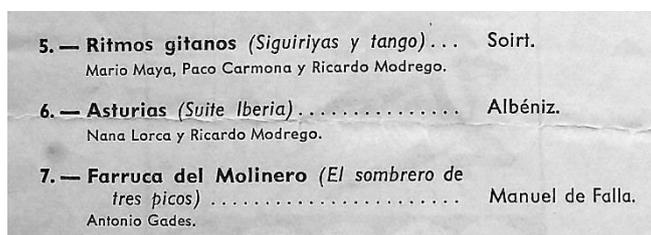


Imagen 16. Programa de mano (detalle)
Festivales de España. Ciclo de Ballet Español.
Ballet Español de Pilar López. 11 de junio de 1958.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Esto denota un gran interés por favorecer un equilibrio entre el protagonismo de unos y otros en igualdad de condiciones, tal como habían planteado los Ballets Rusos cuyos espectáculos fueron considerados por la crítica madrileña, poco especializada en danza como “grandes conciertos musicales”¹⁴⁰, en los que el papel de los bailarines, músicos, escenógrafos y figurinistas tomó una gran relevancia, entendido dentro de un grupo de colaboradores que debían contribuir al éxito global del espectáculo con seriedad y disciplina¹⁴¹.

Al final de la primera parte, la última pieza de “Suite Española” de Gerardo Gombau, titulada “Aragón”, presentaba la jota final, cuyo elenco podemos concretar tal como viene reflejado en el programa: PILAR LÓPEZ, Nana Lorca, Dorita Ruiz, M^a Luisa Montoro, Julia Cantala, Julia Alonso, Ana María. Antonio Gades, Alberto Portillo, Curro Vélez, Mario Maya, Eduardo Serrano, Paco de Alba y Antonio Monllor. Podemos observar que Pilar López, liderando el conjunto, primero nombra al elenco femenino, y después, separado por un punto y seguido, al masculino, en el cual aparece Antonio Gades citado el primero.

La época estival solía estar repleta de actuaciones, siendo el 17 de junio la siguiente cita del Ballet de Pilar López, esta vez en el Teatro Arriaga de Bilbao¹⁴². Siguiendo con la evolución que pretendemos mostrar, efectivamente, el aspecto que ya se había hecho notar, ahora se hacía evidente: Pilar López ahora presenta los nombres del elenco, en dos columnas diferentes, separados por género femenino y masculino, la de mujeres, encabezada por Nana Lorca, y la de hombres por Antonio Gades.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español”. En: *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Ivan Nommick (ed.), pp. 149-214. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2012, p. 179.

¹⁴¹ PASTORI, Jean Pierre. *Renaissance des Ballets Russes*. Laussane, Éditions Favre, 2009.

¹⁴² *Teatro Arriaga. Presenta el Ballet Español de Pilar López. Creado por “Argentinista”. 17 de Junio de 1958* [Programa de mano].

En la siguiente imagen se puede ver que los nombres de Nana Lorca y Antonio Gades, aparecen después de Pilar López, subrayados en bolígrafo azul, y en un recuadro está enmarcado el de Ricardo Modregos; probablemente estas señales fueron realizadas por el guitarrista, ya que estos programas fueron donados por él a la Fundación Antonio Gades.

La dirección del espectáculo, por primera vez aparece a cargo de Tomás Ríos, esposo de Pilar López, compositor de la música de algunas de las coreografías que formaban parte del programa.

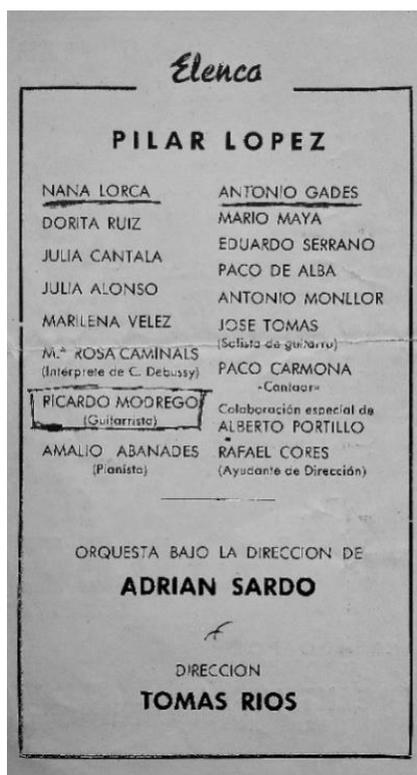


Imagen 17. Programa de mano (detalle)
Ballet Español de Pilar López en el Teatro Arriaga, 17 de junio de 1958.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Si comparamos el repertorio del programa anterior, podemos ver que esta vez hay algunos cambios en el elenco, en primer lugar, en las *Tres escenas andaluzas* de Tomás Ríos, Antonio Gades baila en la “Sonatina de los puertos” -que en la actuación pasada fue interpretada solamente por el elenco femenino- en vez de en “Guajira colonial”; en segundo lugar, “Castilla (baile bajo)”, perteneciente a la *Suite Española* de Gombau, fue interpretada por Nana Lorca y Antonio Gades (sustituyendo a Alberto Portillo), que ya bailaron juntos en la actuación del Teatro Eslava del 9 de noviembre de 1957, dúo que fue alabado por la crítica de la prensa en aquella ocasión. Antonio Gades vuelve a interpretar el solo de la “Farruca del Molinero” de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, y “La serenade interrompue” de *Preludios e imágenes*, sustituyendo a Curro Vélez.

Pilar López incluyó una interesante nota a pie de página en el programa, donde explica la intención artística de la coreografía que realizó sobre la música de la obra para piano “Preludios e Imágenes” de Claude Debussy, enfatizando así la intención de contraponer dos escuelas de danza, la clásica y la española, de acuerdo con su idea de denominar a su compañía Ballet Español, como se ha explicado en líneas anteriores. La crítica afirmó que Pilar López había encontrado “fórmulas eclécticas” para conjugar estos dos estilos tan diferentes dentro de su concepto de danza española¹⁴³. Esta clasificación provenía de la que en su momento realizó Antonia Mercé, y que Encarnación aplicó a su estructura de espectáculo, y que aquí Pilar López refleja en el programa¹⁴⁴.

Al interpretarse por primera vez los “Preludios e Imágenes” de CLAUDE DEBUSSY, PILAR LÓPEZ rinde homenaje de admiración al gran músico francés, por su amor a España. [...] Este programa, en el cual PILAR LÓPEZ presentó por primera vez los “Preludios e Imágenes” de CLAUDE DEBUSSY, enfrentando dos escuelas de baile, Clásica y Flamenca, fue estrenado en Madrid, Teatro ESLAVA, el día 11 de noviembre de 1957¹⁴⁵.

La actuación tuvo lugar el 8 de noviembre, aunque el programa afirma que fue el día 11, lo que nos confirma uno de los artículos en la prensa publicado el día después a la actuación, en la que se comentaba acerca de esta pieza lo siguiente:

La novedad culminante era, sin duda, la interpretación coreográfica de los “Preludios e imágenes”, de Debussy, pieza de inimitable gracia e intención, que fue subrayada con acierto por la coreografía, muy singularmente en la “Toccatá”, ejecutada con verdadera perfección. Al piano, Eleanor Fine demostró un dominio completo y una seguridad absoluta, por lo cual fue muy justo que compartiera los aplausos con los bailarines que en los “Jardines bajo la lluvia” recogieron acertadamente toda la carga de poesía y de expresión encerrada en los postreros compases¹⁴⁶.

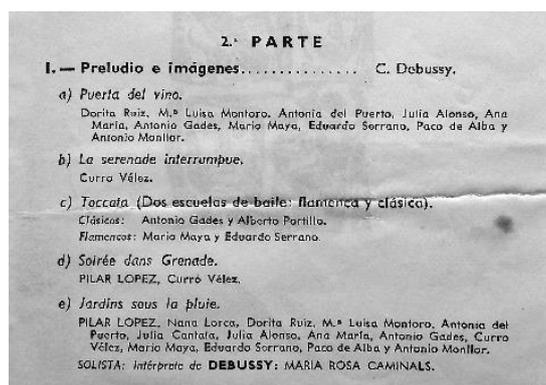


Imagen 18. Programa de mano con el elenco para la coreografía *Preludios e Imágenes* (detalle).
Festivales de España, 11 de junio de 1958.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

¹⁴³ “Eslava: Pilar López”..., [s.p.] Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹⁴⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena...”, pp. 204 y 49.

¹⁴⁵ *Teatro Arriaga. Presenta el Ballet Español...*, [Programa de mano].

¹⁴⁶ “Presentación del ‘ballet’ de Pilar López, en Eslava”..., [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

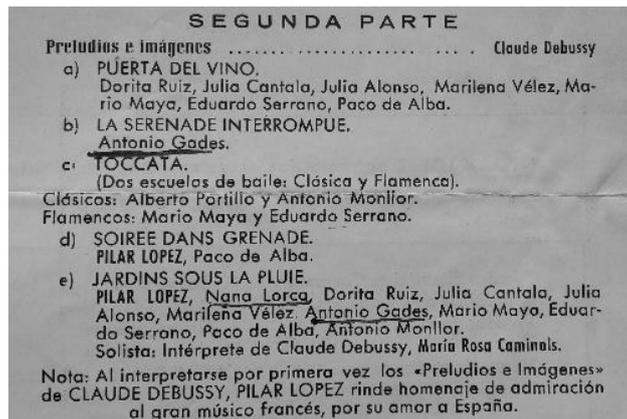


Imagen 19. Programa de mano con un elenco diferente para la coreografía *Preludios e Imágenes* (detalle). Teatro Arriaga, 17 de junio de 1958.

En la actuación anterior del 11 de junio distingue a los intérpretes de la pieza según la clasificación de bailarines “clásicos”, en este caso Antonio Gades y Alberto Portillo, y “flamencos”, Mario Maya y Eduardo Serrano. En la actuación del 17 de junio, cambió el elenco, actuando como bailarines clásicos Alberto Portillo y Antonio Monllor, ya que Gades realizó el baile como solista en “La serenade interrompue”.

De las críticas recibidas en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, el 18 de junio de 1958, podemos destacar la estilización que Pilar López realiza del folclore cuando se alude a la Suite Española de Gerardo Gombau afirmando: “en las danzas vascas no todo responde a la mayor propiedad de nuestros bailes”¹⁴⁷. Este regionalismo basado en lo folclórico y lo tradicional fue bien acogido por la prensa del régimen, que alaba su “propósito de prestigiar el espectáculo, ampliando su condición folklórica con la aportación artística de una presentación cuidada y una preparación muy ajustada a la categoría del espectáculo”, pronunciándose del siguiente modo el crítico en defensa de lo folclórico frente a lo flamenco y recalando la fuerte estilización de las mismas:

Tradicionalmente estos ballets, tienen su exponente más caracterizado con el baile flamenco o, mejor, gitano, del que se ha hecho ya una estilización de curso mundial. Pilar López refuerza sus programas con cuadros de danzas regionales de España, escenificadas, más que reproducidas con fidelidad¹⁴⁸.

En otra de las críticas se alaba de Pilar López la “finura, gracia, autenticidad de estilo, buen gusto, más técnica, facultades y brío”, calificando a su espectáculo de ser “depurado e interesante, en el que desfila la más variada gama de danzas españolas”. Se destaca la “precisión y agilidad” de Alberto Portillo en “Fandangos” de las *Tres escenas andaluzas*, la “majeza y pinturería” de Pilar López en “La boda de Luis Alonso” y el “sentío” y la “propiedad” con las que interpretó las “soleares”. Destacan también Antonio Gades por el “ritmo y gallardía” que confiere a la “Farruca del Molinero” de *El*

¹⁴⁷ “Pilar López, en el Arriaga”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 18 de junio de 1958.

¹⁴⁸ “Arriaga. ‘El Ballet Español’ de Pilar López”. *La Gaceta del Norte*, 18 de junio de 1958.

sombrero de tres picos, y Nana Lorca en “Asturias” por el “nervio y la pasión” con la que bailó¹⁴⁹.

Vemos cómo progresivamente Antonio Gades fue tomando protagonismo en las representaciones del Ballet Español, como un bailarín versátil, capaz de abarcar todo el amplio rango de estilos que caracterizaban a las coreografías de Pilar López. El programa que en 1957 presentó la artista en el Eslava, se mantuvo durante estas actuaciones de 1958, cambiando como hemos visto el elenco en cada una de ellas. Las siguientes apariciones mantuvieron la misma estructura, unos días más tarde, el 24 de junio de 1958, en el Teatro Amaya, de Eibar¹⁵⁰, que presentó en la portada del programa la figura de Pilar López, con un traje de volantes, y debajo su autógrafo, siguiendo la misma presentación que Encarnación en el programa de su actuación de París¹⁵¹. En esta ocasión, incluyó en el programa, al igual que en su momento hizo “La Argentinita”, la pieza para piano *Rumores de la Caleta*, intercalada con las coreografías, además de *Canción del Norte* de Tomás Ríos, interpretadas ambas por José Tomás como solista.

El Ballet Español fue uno de los invitados de nuevo a los Festivales de España, con ocasión del II Festival Internacional de Madrid, actuando el 16 de septiembre de 1958. Las piezas del programa cambiaron, así como el elenco que las interpretó bastante, siendo Antonio Gades una de las figuras que comienza a destacar como primer bailarín. Estructurado en dos partes, la Primera Parte presentaba Pepita Jiménez (Homenaje a la Argentinita), en la que PILAR LÓPEZ, Antonio Gades, Paco de Alba y Félix Ordoñez interpretan “Preludio Español” de Gerardo Gombau y “Pepita Jiménez” de Isaac Albéniz. El resto del repertorio está formado por una selección de coreografías realizadas sobre fragmentos de ópera y zarzuela como “Cavatina de Fígaro” de *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *Agua, azucarillos y aguardiente* (Madrid, finales del siglo XIX) de Chueca, *La Revoltosa* (Solo de orquesta) de Ruperto Chapí, entre las piezas habituales de Pilar que hemos citado anteriormente, en las que los *Preludios e Imágenes*, de Claude Debussy, se presentan al principio de la Segunda Parte del programa. Destacan como aportación de este programa el *Bolero* de Ravel-Branca, interpretado por PILAR LÓPEZ, Nana Lorca, Dorita Ruiz, Antonio Gades, Alberto Portillo y Paco de Alba en la primera parte, y en la segunda parte *L'Espagnolade* de Ernesto Halffter. Estas dos piezas, son una manifestación del concepto universal que la danza española adquirió tanto con Antonia Mercé, como con “La Argentinita”, en su lucha por superar el concepto que de los bailarines españoles se tenía en el extranjero,

¹⁴⁹ ACHURI, Pepe. “En el Arriaga. Presentación del ‘Ballet Español’ de Pilar López”. [Sin fuente] [18 de junio de 1958].

¹⁵⁰ *Teatro Amaya. Ballet Español de Pilar López. Eibar. Día 24 de Junio de 1958- A las 7.30 tarde y 10,45 noche-Único día.* [Programa de mano].

¹⁵¹ *Théâtre des Champs-Élysées. Vendredi 9 décembre 1932 a 21 heures. Soirée de danses, chants-romances populaires d'Espagne donée par Argentinita.* [Programa de mano]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [pp. 9-16].

que no sólo expresa con la coreografía Pilar López, sino con sus propias palabras cuando escribe:

El autor ha realizado esta composición, cuya inspiración es esencialmente española, haciéndola de acuerdo a la interpretación que se da en el extranjero –en muchos de los casos– a los bailarines españoles. Los intérpretes han seguido esta misma idea, dándoles a su interpretación coreográfica y a sus trajes un sentido irónico, valiéndose de todos los elementos de la “pandereta española”¹⁵².

La pieza *L'Espagnolade* fue ejecutada a dúo por Dorita Ruiz y Antonio Gades, donde el bailarín ya comienza a mostrar facilidad para la interpretación teatral y gestual que requería una faceta cómica e irónica. La pareja se fue convirtiendo poco a poco en el foco de atención de las críticas y en atractivo para el público, siendo denominado Gades primer bailarín, como muestra el cartel de la actuación en el Teatro de la Zarzuela el 6 de marzo de 1959:



Imagen 20. Cartel de la actuación del Ballet Español el 6 de marzo de 1959 en el Teatro de la Zarzuela. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

La crítica ensalzó “la disciplina y la dignidad del espectáculo” que presentó Pilar López en el Teatro de la Zarzuela en el año 1959, destacando las “grandes virtudes del conjunto, que no es sino un grupo de solistas con clase”, haciendo mención especial de la interpretación de Nana Lorca y Antonio Gades del *Fandango del Candil*, coreografiado por Encarnación y Pilar, con música de Enrique Granados¹⁵³.

¹⁵² *Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. II Festival Internacional de Madrid, 16 de septiembre de 1958.* [Programa de mano].

¹⁵³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Presentación de Alicia Markova y Pilar López...”, p. 63.

2.2.2. Las actuaciones de Antonio Gades en el extranjero como primer bailarín del Ballet Español

La compañía recorrió las principales capitales europeas. Del 17 al 21 de abril de 1959 el Ballet Español de Pilar López regresó a París, al mismo Théâtre des Champs-Élysées en el que había actuado ocho años antes. Esta vez fue Antonio Gades quien en este escenario destacó como bailarín solista con la “Danza del Chivato” de *La romería de los cornudos* (1933), de Gustavo Pittaluga¹⁵⁴.

En julio de 1959, actuaron en Londres, ensalzando la crítica a Antonio Gades, al comentar que en las últimas tres visitas que la compañía había hecho a la ciudad ya se adivinaba en él una promesa, pudiéndose ya apreciar en esta ocasión cómo había alcanzado un alto nivel como bailarín por la “corrección de su línea y su acercamiento al carácter de cada danza que se debe principalmente a la influencia de Pilar López”, caracterizándose por su buen gusto “incluso en sus espectaculares deslizamientos sobre las rodillas y giros en su solo de *Chivato*”¹⁵⁵. Describe la correcta posición de su cuerpo en la Jota, así como la colocación de las manos al coger las castañuelas manteniéndola por debajo de una manera discreta y además cómo mantenía la parte alta del torso bien erguida. También el crítico destaca la parte del espectáculo de danza española que fue interpretada por Alberto Portillo que bailó dos solos, *Fandango* y *Bolero clásico*, explicando la dificultad de estas “danzas clásicas” que necesitan ser interpretadas “como unas tijeras” de modo que las piernas y los pies tengan la suficiente técnica como para finalizar cada paso con precisión y realicen una brillante *batería*. Hace un inciso para recordar el hecho de que “cualquiera que haga su aparición en estas danzas será inevitablemente comparado con Alberto Lorca, que fue uno de los miembros más importantes de la *cuadrilla* de Pilar López y el cual se ha retirado para convertirse en coreógrafo y maestro de ballet en Madrid”¹⁵⁶.

El 18 de agosto de 1959 realizaron actuaciones en Aix-Les-Bains (Francia). El 13 de diciembre en el Théâtre des Nations de Casablanca (Marruecos) el espectáculo fue descrito por la prensa como “distinguido” y de “inusual calidad”, resaltando que el carácter de los miembros de su grupo era lo opuesto del concepto de “vedette”. A la gala asistieron señaladas personalidades como el Marqués de Cuevas, ministro plenipotenciario, encargado del Consulado General de España en Casablanca y M. Zemmouri, gobernador de la Provincia¹⁵⁷. Después fueron al Teatro Español de Tetuán,

¹⁵⁴ Esta actuación del Ballet de Pilar López de 1959 quedó inmortalizada en las fotografías conservadas en: Espagne, 17-21 avril. Photo PIC 9512-9512 [Danse]. Bibliothèque nationale de France. www. source gallica.bnf.fr [Consulta: 7 de septiembre de 2015].

¹⁵⁵ WILLIAMS, Peter. “Iberia in London: 2. The First Lady of Spanish Dance”. [S.f.] Julio de 1959, [s.p.].

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ MAURICE, Max. “Le Ballet de Pilar López un spectacle d’une rare qualité”, Casablanca, 13 de diciembre de 1959 y “Le ballet Espagnol un spectacle de grande classe” [Casablanca, 13 de diciembre de 1959].

bajo el patrocinio del Cónsul General de España, apareciendo en el Diario de África el siguiente titular: “Aпотеósico éxito de Pilar López y su ballet”¹⁵⁸.

En mayo de 1960, una de experiencias más importantes y que más impactaron a Antonio Gades fue el viaje que realizó con el Ballet Español de Pilar López a Japón, para participar en el Festival Internacional de Osaka, donde actuaron los días 30 de abril, 2, 5 y 6 de mayo¹⁵⁹.

Podemos ver cómo Pilar López mostró en este programa fotografías de todo el elenco, incluidos los guitarristas y cantaores, apareciendo Nana Lorca y Antonio Gades, como primeros bailarines, justo debajo de su fotografía, otorgándoles así un reconocimiento especial:



Imagen 21. Nana Lorca y Antonio Gades como primeros bailarines de Pilar López. Programa de mano del Festival Internacional de Osaka de 1960, Japón (detalle). Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Ese mismo año, durante el mes de julio realizaron una gira por ciudades de Holanda (Utrecht, Hilversum, Arnhem, Bolemendaal, Scheveningen, Vlaardingen, Ámsterdam y Rotterdam). En 5 de septiembre actuaron en el Teatro Olympia de Dublín¹⁶⁰, desde el 19 de septiembre, una semana en Liverpool¹⁶¹ y el 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre en Toulouse¹⁶². En Bélgica (Amberes) estuvieron el 29 de diciembre y el 6 de enero de 1961¹⁶³.

La gira por Italia comenzó en Turín, donde la prensa relacionó lo gitano con la figura de Federico, como refleja el titular “Balleti Spagnoli. Il gitano s’ispira a García

¹⁵⁸ “Aпотеósico éxito de Pilar López y su ballet”. *Diario de África*, 19 de diciembre de 1959.

¹⁵⁹ *Ballet Español de Pilar López. Osaka International Festival 1960. Festival Hall. April 30, May 2, 5 y 6 at 6.30 p.m.* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹⁶⁰ FALLON, Gabriel. “A night of delight at the Olympia” [Dublin, septiembre de 1960] y “Stylish dancing at Olympia”. *Evening Herald*, 6 de septiembre de 1960. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹⁶¹ *The Exciting Ballet Espanol of Pilar Lopez*, Liverpool, 19-26 de septiembre de 1960 [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹⁶² *ABC Theatre Pilar Lopez et sa Compagnie*. Toulouse, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

¹⁶³ Como consta en el programa, escrito tanto en flamenco como en francés, esta actuación fue auspiciada por el Consul General de España Don José G. de Gregorio. *Pilar López. Spaans Ballet, Zaal Majestic, Antwerpen, donderdag 20 december 1960, vrijdag 6 januari 1961. Ballet Espagnol, Salle Majestic, Anvers, jeudi 29 décembre, vendredi 6 janvier*. [Amberes, 29 de diciembre de 1960 y 6 de enero de 1961] [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Lorca”¹⁶⁴. Antonio Gades fue ensalzado por la prensa italiana en el artículo “Los Ballets de la López en el Teatro Odeón. Pilar es la España de ayer y de hoy”¹⁶⁵, en el que se muestra al bailarín como un referente del flamenco más actual cuando dice “asombroso en el `zapateado`, con un ritmo impresionante, plástico y al mismo tiempo agresivo, deslizante como un látigo, no es fácil seguirle”¹⁶⁶.

La actuación que tuvo lugar en Roma, en febrero de 1961, dio a Antonio Gades la oportunidad de darse a conocer definitivamente en Italia como primer bailarín del Ballet Español. En el programa definía Pilar López de la siguiente manera su intención de mostrar esta variedad a través de su propio repertorio, elaborado a lo largo de todos estos años, como ella expresa: “se puede admirar toda la forma de la escuela española del clásico Bolero de fines del siglo XVIII a las creaciones más modernas de la danza gitana”. Se refiere a las danzas clásicas (Danzas de Escuela) para clasificar “La Boda de Luis Alonso” y “Puente Trianero”, que pertenecen a la escuela andaluza. Pilar López realizó en esta ocasión una breve presentación de las piezas, cuya descripción incluyó en el programa junto a cada una de ellas.

Incluyó también, a modo de prólogo de su repertorio, una cita de Jean Cocteau que muestra el interés de Pilar por vincular a la danza española con aquellos intelectuales que la habían admirado:

La corrida, el flamenco, son una lengua que se habla con el cuerpo. JEAN COCTEAU¹⁶⁷.



Imagen 22. Antonio Gades en Roma en febrero de 1961 con el Ballet de Pilar López
Fotografía: Estudio Martino.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

¹⁶⁴ MILA, Massimo. “Balletti Spagnoli. Il gitano s’ispira a García Lorca” [Torino, enero de 1961].

¹⁶⁵ “I Balletti della Lopez al Teatro Odeón. Pilar è la Spagna di ieri e di oggi””; “fortissimo ello `zapateado`, tempista impressionante, plastico e al tempo stesso rude, guizzante come una frusta, non è facile vederlo”.

¹⁶⁶ CASALB. “I Balletti della Lopez al Teatro Odeon. Pilar è la spagna di ieri e di oggi”. *Corriere Lombardo*, Milán, 24-25 de enero de 1961.

¹⁶⁷ “La corrida, le flamenco, sont une langue qui se parle avec le corps. JEAN COCTEAU”. *Balletto Spagnolo di Pilar López creato da Argentinita*. [Programa de mano].

CONCLUSIONES

Pilar López fue capaz de ver las facultades del joven Antonio Esteve escogiéndole para pasar a formar parte de su Ballet Español, sugiriéndole que cambiara su apellido paterno por Gades, en referencia a las bailarinas de la antigua ciudad romana de Gades, la actual Cádiz. Los factores psicológicos y personales fueron primordiales para el desarrollo de sus facultades técnicas y artísticas, fundamentadas en las enseñanzas de Pilar, maestra y referente, que fomentó la motivación, la observación, la disciplina y el trabajo sobre la escena. La personalidad sensible y madura de Antonio propició su capacidad para adquirir una intensidad y concentración en la atención, que le llevó a desarrollar su potencialidad artística al máximo, siendo ésta su principal herramienta para alcanzar los objetivos a corto, medio y largo plazo. Estos principios de la psicología son primordiales para el desarrollo de la actitud escénica, según los cuales se podría establecer un paralelismo con el concepto que él denominó como “ética de la danza”. La buena predisposición física y mental fueron la clave para perseguir su máximo objetivo: convertirse en un buen bailarín para alcanzar la fama y así poder salir de la miseria en la que vivía su familia.

Entre las características que la prensa realizaba del Ballet Español de Pilar López, se puede destacar la calidad con las que el cuerpo de baile interpretaba las coreografías grupales, con rigor y disciplina, cuyas actuaciones se iban alternando con solos, dúos o tríos, interpretados por ella misma, o por los primeros bailarines de su compañía, con la particularidad de dar a todos ellos la misma categoría artística dentro de su espectáculo. El cuerpo de baile no era simplemente un complemento sino parte integrante de su concepto artístico. Por otro lado, es importante dentro de estas ideas, en parte heredadas de su hermana Encarnación López “La Argentinita”, la relevancia que dio a la danza académica dentro de la formación de sus bailarines.

Dentro de este contexto del Ballet Español, en el que se fueron sucediendo diferentes elencos masculinos, Antonio Gades empezó a destacar entre todos ellos como primer bailarín, lo que se reflejó en los programas, carteles, y críticas de la prensa. Las constantes giras de la compañía por el extranjero incluyeron países como el Festival de Osaka de Japón y gran parte de Europa, actuando no sólo en las principales capitales pero también otras ciudades de países como Inglaterra, Francia, Bélgica, Holanda, Francia e Italia, siendo este último, a través del acogimiento del público y la crítica de la prensa, uno de los lugares donde Antonio Gades recibió un reconocimiento especial y donde el bailarín continuaría su camino de forma independiente al Ballet Español de Pilar López, no sólo como intérprete sino como también como coreógrafo.

CAPÍTULO 3

PRIMEROS CONTACTOS CON LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES A TRAVÉS DE LA DANZA (1959-1962)

**Las actuaciones de Antonio Gades
externas al Ballet Español de Pilar López**

CAPÍTULO 3

PRIMEROS CONTACTOS CON LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES A TRAVÉS DE LA DANZA (1958-1962)

Las actuaciones de Antonio Gades como actor-bailarín externas al Ballet Español de Pilar López

INTRODUCCIÓN

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se iniciaron una serie cambios profundos en la economía española que afectaron al orden social y cultural establecido. Según plantea Nigel Townson, la aparición de nuevas actitudes y valores provocó cambios que comenzaron a abrir una brecha en la estabilidad interna del régimen, aunque estructuralmente seguía manteniendo sus instituciones. Sin embargo, como afirma el autor, este período ha sido relativamente poco estudiado por los historiadores, a pesar de que posee un interés incuestionable por dos causas fundamentales, por un lado, en lo relativo a la propia magnitud de los cambios que se produjeron y por otro, debido a la importancia que tuvo esta transformación en el gradual establecimiento de una orientación más aperturista dentro de ciertos sectores del régimen¹⁶⁸. Las investigaciones específicas sobre música en el primer periodo franquista, como las abordadas por Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias, entre otros autores, han mostrado dicha orientación desde comienzos de los años cincuenta, cuya solución de continuidad tuvo lugar a principios de los años sesenta¹⁶⁹.

En la época en que Antonio Gades triunfaba como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López, comenzó a compaginar su contrato con otras actuaciones externas a la compañía. Los dramaturgos españoles, en su búsqueda de un nuevo camino para el teatro, vieron en el bailarín un interesante potencial para unir la danza y la música mediante diferentes propuestas que planteaban un repertorio novedoso para la España de la época. La capacidad escénica que Antonio Gades había sido capaz de desarrollar durante sus años en el Ballet Español de Pilar López, le otorgó un atractivo

¹⁶⁸ TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. IX-XXVIII.

¹⁶⁹ Véanse PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7, Alberto González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-173; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado: la música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)”. En: *Music and francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout, Brepols Publishers, 2013, pp. 173-220 e IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor, Michigan, UMI-ProQuest, 2010.

para los directores de escena, por lo que decidió comenzar a experimentar una nueva faceta: la de actor-bailarín.

El objeto de estudio es la colaboración que Antonio Gades realizó con diferentes dramaturgos como actor-bailarín fuera del contexto del Ballet Español de Pilar López, para establecer qué influencias recibió de estos autores que pudieron incentivar su interés por el mundo del teatro y el arte dramático.

En cuanto al estado de la cuestión no tenemos noticia de ningún estudio académico que profundice expresamente en la relación de Gades con los autores teatrales de su época excepto los realizados con objeto de esta tesis doctoral. La mayoría de publicaciones que se han realizado en España en cuanto a la unión de las artes están relacionadas con la influencia que tuvieron las actuaciones de los Ballets Rusos durante su gira por nuestro país así como las colaboraciones del compositor Manuel de Falla con el matrimonio Martínez Sierra, tema que se abordará en profundidad en la segunda parte de esta tesis. Sin embargo, hasta el momento, los únicos estudios que han abordado la relación de Antonio Gades con el teatro a través de la danza, han sido planteados previamente por la autora en diferentes publicaciones académicas, y que servirán como base para desarrollar este capítulo¹⁷⁰.

La situación de la escena teatral empezó a cambiar en España a partir de los últimos años de la década de los cincuenta, constituyendo éste un periodo de renovación cuya influencia no ha sido todavía abordada respecto a la historia de la danza española, no existiendo hasta el momento, que tengamos noticia, ningún estudio referente al mismo. Con el presente trabajo se pretende arrojar nueva luz sobre la importancia que tuvieron estos cambios en el aspecto coreográfico analizando el por qué se escogió a Gades como una de las figuras más representativas del mismo. Se plantea la hipótesis de que el ambiguo aperturismo político de la dictadura hacia Estados Unidos que permitió el desarrollo de las nuevas tendencias teatrales en España propició el contacto del coreógrafo con los dramaturgos y directores más renovadores de la escena contemporánea española y extranjera vinculado a la figura de Federico García Lorca.

Se estructura este capítulo en tres epígrafes. El primer epígrafe estará dirigido a ofrecer un breve panorama del teatro español y las influencias externas que los dramaturgos españoles acogieron como innovadoras a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. El segundo epígrafe tratará de indagar en el repertorio que le llevó a entrar en contacto con los dramaturgos españoles, adquiriendo protagonismo en varias obras de teatro como bailarín-actor, de manera externa al Ballet Español de Pilar López, cuando todavía pertenecía al mismo. El tercer epígrafe por último, se centrará en la participación de Gades en el cine, junto a Gina Lollobrigida, que constituyó los inicios

¹⁷⁰ Estos primeros acercamientos a la relación de Antonio Gades con el teatro tuvieron lugar a partir de la realización del trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) realizado por la autora, que tomaron entonces como punto de partida el año 1964, y que en la presente tesis se ha pretendido completar. RODRIGO DE LA CASA, Ana. *Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra "Don Juan"*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

del bailarín en este medio. De este modo se pretende profundizar en la época en la que Antonio Gades descubrió las ideas referentes a lo teatral que venían del exterior mediante la escenificación de obras renovadoras para el público español.

Entre las fuentes utilizadas se encuentra el escaso material hemerográfico acerca de estas actuaciones de Antonio Gades y de los dramaturgos en cuestión y la bibliografía que se ha consultado al respecto, tanto en la Biblioteca Nacional de España como en el Archivo de la Fundación Antonio Gades.

3.1. PERSPECTIVAS ACERCA DE LA RENOVACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA (1958-1962)

3.1.1. Perspectivas para la renovación teatral española

Los años que siguieron al final de la Guerra Civil se tradujeron en un corte radical para el teatro español, como describe Enrique Ruiz García, en una época difícil en la que había que ir con “pies de plomo” ya que la censura coartaba cualquier intento de libertad de expresión:

Un dilema traumático escinde, todavía, todo lo que es representación ideológica o social del mundo. Las palabras queman. La guerra arroja, como consecuencia, el desconocimiento o repulsa de una parte de los autores españoles y, del otro, establece unas identidades: la del teatro que puede ser representado sin transportar consigo una tensión dialéctica. La censura gobierna esa etapa. El exilio o la muerte habían creado un enorme vacío. García Lorca y Machado, Unamuno y Valle-Inclán; Alberti y León Felipe, Casona y Bergamín, por una causa u otra, quedaron fuera de los escenarios¹⁷¹.

El exilio o la muerte de una parte de los autores españoles habían dejado sus obras fuera de la escena nacional¹⁷². Sin embargo, la política cultural del régimen franquista en estos años, teniendo en cuenta el panorama en el que se situaba España ante la comunidad internacional, comenzó a ser más indulgente para ofrecer una imagen hacia el exterior de reconciliación con la ideología de los exiliados españoles. En este sentido, figuras de la renovación teatral española como el granadino José Tamayo o Luis Escobar –que a su vez había aprendido de uno de los grandes directores del teatro español, Martínez Sierra¹⁷³– supusieron un eslabón fundamental entre los dramaturgos anteriores a la contienda, y los autores modernos.

José Tamayo, uno de los mayores precursores de la renovación teatral española, reincorporó a la escena española autores como Alejandro Casona o Valle-Inclán en

¹⁷¹ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta, 1971, p. 8.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Gráficas Córdor, 1965, p. 22.

pleno franquismo¹⁷⁴. Con esta intención surgió la *Compañía Lope de Vega*, que en sus principios comenzó dentro de la Universidad de Granada, pero con la ayuda económica de su padre, Tamayo logró profesionalizarla, como él mismo explicaba, su propósito era “representar las grandes obras del teatro universal, pero con un estilo que, en el fondo, resultase una réplica de disconformidad frente a lo que era, entonces, el teatro en España”¹⁷⁵. Como explica Gemma Pérez Zalduondo “la identificación de la cultura española con la religión y los autores clásicos de los siglos XVI y XVII fue uno de los ejes en los que se dibujó la estrategia cultural de inmediata posguerra”¹⁷⁶. En consecuencia, según puntualiza respecto a esta ambigüedad ideológica Enrique Ruiz García, el nombre de la compañía tomó como referente a “el Lope genio que hacía universales los protagonistas de la resistencia popular: desde *Peribáñez* a *Fuenteovejuna*”¹⁷⁷. El debut de la Compañía Lope de Vega tuvo lugar el 10 de octubre de 1946 en el Teatro Eslava de Valencia, con *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, y en 1947 presentaron *Otelo* del mismo autor. En este mismo año Samuel Beckett y Arthur Miller comenzaban a constituirse como referentes de la modernidad y renovación, sus obras parecían estar muy lejos de poder ser representadas en nuestro país, sin embargo, en 1952 Tamayo consiguió estrenar *Muerte de un viajante* de Arthur Miller en el Teatro de la Comedia de Madrid:

Dramáticamente significó un hecho extraordinario; teatralmente supuso una innovación considerable puesto que su estreno implicó, en cierta medida, una especie de movimiento sísmico. El teatro contemporáneo, el teatro *no elusivo*, repicaba, sin énfasis, pero tremendamente didáctico, en los escenarios españoles. Al año siguiente, mientras la crítica española comprendía, como el público, la importancia de esa obra, Arthur Miller se confrontaba con la persecución iniciada, sombríamente, por el senador McCarthy. Era la etapa política de *la cacería de las brujas*. La guerra fría desembarcaba en los Estados Unidos con toda su penosa guerrilla contra el teatro, la literatura y la libertad. No obstante, en 1956, *The Crucible -Las brujas de Salem-* era estrenada en España por Tamayo¹⁷⁸.

¹⁷⁴ José Tamayo (Granada, 16 de agosto de 1920-Madrid, 26 de marzo de 2003) estudió en un seminario granadino durante la época de la República donde pasó algunos años interno, y en cuya biblioteca tuvo la oportunidad de leer a los grandes maestros de la literatura teatral española. A los dieciséis años, comenzó su andadura en el teatro, un año después del estallido de la guerra civil, con los estrenos de *El Divino Impaciente*, de José María Pemán en el Colegio Calderón de Granada y más tarde de *La Vida es Sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

¹⁷⁵ Palabras del propio Tamayo con ocasión del veinticinco aniversario de la compañía, citado en RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona, Planeta, 1971, p. 9.

¹⁷⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La Música en España en el Siglo XX*, Vol 7, Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de cultura Económica, 2012, pp. 101-173, p. 115.

¹⁷⁷ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta, 1971, p. 20.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 61-62.

Muerte de un viajante y *The Crucible* (*Las brujas de Salem*) del norteamericano Arthur Miller, representaba las tendencias más innovadoras del teatro contemporáneo, provocando sus representaciones un revuelo por las connotaciones ideológicas que implicaban. En 1961, otro de los autores norteamericanos que José Tamayo puso en escena fue Tennessee Williams y su obra *La Caída de Orfeo*, en el Teatro Cómico de Barcelona, 1961 y no sería hasta 1962 cuando presentó *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, con los intérpretes Paquita Rico, Pepita Serrador, José Rubio, Rafael Arcos y José Sancho Sterling, decorado de José Caballero, figurines de Víctor María Cortezo, e ilustraciones musicales de Gustavo Pittaluga¹⁷⁹.

El resurgimiento del género lírico –en el que la danza española tradicionalmente había conformado una parte importante de la representación escénica– constituyó uno de los objetivos principales de la construcción de la identidad nacional. En 1956 José Tamayo fue contratado por la Sociedad General de Autores para resucitar el género lírico en la nueva etapa del Teatro de la Zarzuela que se inauguró con una de las obras más representativas de la renovación teatral de la época republicana escrita por el matrimonio Martínez Sierra, *Las golondrinas*, inspirada en los primitivos saltimbanquis, con música de José María Usandizaga¹⁸⁰. El concepto de esta zarzuela entroncaba también con el de Stravinsky en *Petrushka* (1911) con coreografía de Fokine y la interpretación de Nijinsky, y la pantomima moderna dentro del concepto escénico de *arte total* de los Ballets Rusos, inspirado en los cuentos populares rusos. El objetivo era renovar el género de la zarzuela, en la que la danza española tradicionalmente siempre había sido una parte importante a la hora de la representación escénica. Era necesaria desde hacía tiempo la creación de una programación seria que tuviera el apoyo de empresarios e instituciones, pero, sobre todo, hacía falta una figura de peso que diera a este proyecto el impulso definitivo, como explica el actor, cantante y escritor Emilio García Carretero: “José Tamayo ha sido el alma del Teatro de la Zarzuela durante muchos, muchos años. Para mí ha sido el director más importante de nuestro género lírico en los tiempos modernos”¹⁸¹.

Luis Escobar fue asimismo una de las figuras esenciales por su relevancia en el mundo del teatro. Adolfo Marsillach le consideraba como “el más importante director de teatro español de la inmediata posguerra”, afirmando que todos los que se dedicaban a la profesión fueron sus continuadores ya que como director era muy completo y su trabajo con los actores era muy profundo, por lo que creó escuela en nuestro país¹⁸².

¹⁷⁹ Obsérvese que José Tamayo escogió para las ilustraciones musicales a Gustavo Pittaluga, al igual que Rivas Cherif y Federico García Lorca, que contaron con este compositor para llevar a escena *La romería de los cornudos* en 1933.

¹⁸⁰ GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Gráficas Córdor, 1965, p. 17.

¹⁸¹ *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Emilio García Carretero (guión y coord.). [Videograbación]. Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, Iberautor Promociones Culturales, 2006.

¹⁸² “Luis Escobar falleció mientras dormía”. *El País*, 17 de febrero de 1991 <http://elpais.com/diario/1991/02/17/cultura/666745208_850215.html>.

3.1.2. La influencia del marxismo y las teorías del psicoanálisis freudiano en los años sesenta: el teatro social y la construcción del personaje

En cuanto al aspecto cultural, la llegada de Manuel Fraga Iribarne al gobierno en 1962 como Ministro de Información y Turismo supuso el inicio de un proceso lento pero gradual de flexibilidad respecto a los códigos de la censura, y mientras en los años cincuenta, autores como Camus y Sartre estaban prohibidos, a partir de principio de los años sesenta la literatura marxista comenzó a formar parte de las librerías españolas. En los círculos minoritarios el marxismo se convirtió en el movimiento predominante de la contracultura de la oposición que intensificó la actividad intelectual.

Entre los estudiantes más radicales estaba de moda la sociología marxista, así como los intentos de asociar el marxismo al psicoanálisis que se pregonaba por todas partes en el extranjero, y en el arte las historias empezaron a reflejar los conflictos de clases. Desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los años sesenta el rol del poeta, novelista y dramaturgo “social” se auto impuso como un movimiento literario caracterizado por el criticismo social, y para muchos era un medio para expresar su compromiso político describiendo las situaciones de la colectividad, de los más desfavorecidos o estigmatizados por la sociedad, como afirma Raymond Carr: “El marxismo de los nuevos realistas era el signo más evidente de la militancia en la oposición anti-franquista”¹⁸³. Aranguren, en la línea del catolicismo liberal que pretendía llegar a la juventud, importó desde Francia e Italia a través de sus escritos, el diálogo entre el cristianismo y el marxismo. El camino del “social realismo” lo abrió el poeta Gabriel Celaya, que había conocido a Federico García Lorca, y la libertad artística de la Segunda República, como afirma Raymond Carr:

Si el importado marxismo era la principal filosofía de rebellion, la cultura de los exiliados fue vista como una similar alternativa radical a la “esclerótica” cultura oficial, más intransigente en su reflejo del régimen que en la tradición liberal. Era la oposición de izquierdas la que, en los sesenta, continuamente recuperó la cultura del exilio en magazines como *Triunfo*¹⁸⁴.

Por otro lado, a partir de los años sesenta, el psicoanálisis fue una de las disciplinas que mayor interés suscitó, convirtiéndose en una moda, de manera que en el lenguaje común se empezaron a escuchar expresiones como “complejo de Edipo”,

¹⁸³ “The Marxism of the new realists was the most evident sign of their militancy in the anti-Francoist opposition”. La primera edición de esta publicación fue realizada por el autor en 1966, por lo que sus reflexiones nos dan una idea de la visión que transmitió en el extranjero acerca de la oposición cultural que estaba teniendo lugar entre los jóvenes intelectuales españoles en los años sesenta. CARR, Raymond. Spain 1808-1975. Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 123-127.

¹⁸⁴ “If imported Marxism was the main philosophy of rebellion, the culture of the exiles was seen as a similar radical alternative to the “sclerotic” official culture, more intransigent in his reflection of the regime than the domestic liberal tradition. It was the left-wing opposition that, in the sixties, steadily recovered the culture of exile in magazines like *Triunfo*”. CARR, Raymond. Spain 1808-1975. Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 123.

“sentido de culpa”, el “Ego”, el “Súper Ego” banalizándose y utilizándose en todo tipo de contextos. Sin embargo, a nivel más serio, el psicoanálisis supone una de las herramientas más utilizadas por los escritores, que se inspiran no sólo en el pensamiento de Sigmund Freud, sino también en el de Gustav Jung, sobre todo en lo que atañe al concepto del inconsciente colectivo, que ofrece un medio sutil de sacar a la luz contenidos hasta el momento censurados por la clase social dominante¹⁸⁵.

El año 1962 se podría considerar un antes y un después respecto al panorama teatral, tal y como refleja un artículo publicado en la revista *Primera Plana*. En éste se plantea un debate entre varios dramaturgos y directores de escena, que pone de manifiesto diferentes posturas ante la influencia de estas corrientes de pensamiento provenientes del exterior. El relativo aperturismo fomentado por el nombramiento de José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro propició la realización de películas y representación de obras teatrales que propugnaran nuevas formas y temáticas que no resultaran superficiales, sino que profundizasen en los problemas de la sociedad y de los personajes que las protagonizaban¹⁸⁶.

La relativa libertad que se respiraba fue debida al cambio que se promovió mediante un equipo joven dirigido por García Escudero, tal y como manifestó este encuentro que tuvo lugar al finalizar 1962, y que quedó plasmado en la revista *Primer Acto*, y en la que se destacaba una mayor libertad ante una nueva situación que abarcaba desde la presencia de una nueva ley de protección del teatro hasta un cambio de criterios de censura. En este diálogo, José Monleón pregunta a Alberto González Vergel su juicio acerca de “la renovación de los condicionamientos del teatro español y su verdadero alcance” a lo que éste responde:

Creo que estamos en una etapa de evolución. Efectivamente, frente a la temporada pasada y las anteriores, cabe esperar que la presencia de un equipo joven en la Dirección General y la presión del ambiente no ya de la profesión, sino del público, que empieza a estar menos desorientado, determine en cierta medida una apertura. Es decir, hoy la gente se expresa con más libertad. Esto hace que públicamente haya criterios contrapuestos frente a una serie de hechos que antes se aceptaban sin entrar en ningún análisis minucioso de ellos¹⁸⁷.

El relativo aperturismo político de esta etapa del franquismo exprimió la astucia de los directores y dramaturgos, que con cautela aprovecharon las posibilidades que esta coyuntura les brindaba en cuanto a qué tipo de obras y de qué manera podían ahora ser representadas. Estos conceptos teatrales repercutieron en la orientación que Antonio Gades adoptó para desarrollar su carrera artística como coreógrafo y bailarín, en su aspecto más relacionado con el arte dramático.

¹⁸⁵ CARR, Raymond. *Spain 1808-1975*. Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 123..

¹⁸⁶ GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962, p. 31, cit. en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2013, p. 143.

¹⁸⁷ MONLEÓN, José *et al.* “Diálogos sobre el teatro español” en *Primer Acto, Revista del Teatro*, nº. 38, diciembre de 1962, pp. 2-7.

3.2. PRIMEROS CONTACTOS DE ANTONIO GADES CON LOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES (1958-1960)

3.2.1. *L'Espagnolade* (1958) de Pilar López con el Ballet Español: lo cómico en el baile como crítica a un tópico acerca de la danza española

Durante la etapa en la que Antonio Gades bailó como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López, ya comenzó a destacar por sus dotes interpretativas, no sólo en la danza sino también como actor. Prueba de ello, fue la coreografía que Pilar López le ofreció junto a Dorita Ruiz titulada *L'Espagnolade* que bailaron para los Festivales de España en el Ciclo de Ballet Español del II Festival Internacional de Madrid el 16 de septiembre de 1958, en la que el aspecto cómico era crucial para el sentido irónico que contenía, en referencia a los tópicos que de lo español se tenía en el exterior.

Pilar había definido estos elementos bajo el término de “pandereta española” al aludir al material en el que se había inspirado para realizar su crítica coreográfica hacia esta cuestión¹⁸⁸. Martínez Sierra había utilizado del mismo modo la pantomima moderna con su Teatro de Arte, cuando en el manifiesto de sus intenciones artísticas decía que “no pocas veces es mucho más seria la enseñanza encerrada en la burla que la que contiene el sermón”¹⁸⁹.

Antonio Gades mostró unas aptitudes para el arte dramático que no pasaron desapercibidas para su maestra, y del mismo modo, para la escena teatral que en aquellos años estaba orientada a retomar las ideas de renovación que habían sido interrumpidas por la guerra civil. Esta idea de innovación estaba en gran parte relacionada con las ideas de Martínez Sierra, Manuel de Falla, Federico García Lorca y Rivas Cherif. Estos presupuestos fueron llevados a la escena por Encarnación López “La Argentinita” junto a su hermana Pilar López cuando con esa intención fundó la Compañía de Bailes Españoles en colaboración con Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejía.

La permanencia en el repertorio del Ballet Español de Pilar López de piezas como la “Farruca del Molinero” de *El sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla y la “Danza del Chivato” de *La romería de los cornudos* de Gustavo Pittaluga, rendía homenaje a aquellas obras argumentales que años después a modo de solos dentro de un programa formado por diversas obras, seguían formando parte de la idiosincrasia de la compañía de Pilar López. Estas piezas, interpretadas por Antonio Gades, eran objeto de todas las alabanzas de la crítica nacional e internacional, y daban fe de la calidad con las que las ejecutaba.

La coreografía *L'Espagnolade* de Pilar López se presentó en el Eslava en el que Luis Escobar dirigía la Compañía de Teatro, y donde con anterioridad a la guerra,

¹⁸⁸ *Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. II Festival Internacional de Madrid, 16 de septiembre de 1958.* [Programa de mano].

¹⁸⁹ GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra.* Madrid, Gráficas Cándor, 1965, p. 26.

Gregorio Martínez Sierra había desarrollado su proyecto del Teatro de Arte. Es bastante probable que fuera este dramaturgo el que advirtiera las dotes de Antonio Gades para el arte dramático, y que posteriormente propusiera al bailarín para interpretar La historia de un soldado, de Stravinsky, cuyo estreno tuvo lugar apenas unos meses después. El hecho de dar cabida a las actuaciones de Pilar López podría ser debido, asimismo, a los intentos de conectar con una línea renovadora de la escena, que incluyera la danza como una de sus prioridades junto al teatro¹⁹⁰.

3.2.2. La *Historia del soldado* de Stravinsky (1918): Lo “coreografiado y lo hablado se armonizan” en la versión escénica presentada en España en 1958

El aspecto argumental respecto a la danza empezó en estos años a ser considerado con obras como la que Antonio Gades interpretó en esta etapa como actor-bailarín: *La historia del soldado* (1918), de Igor Stravinsky. Era el año 1958 cuando en el Palacio del Cine de Madrid se llevó a la escena esta obra en un evento organizado por las “Juventudes musicales” que estableció de nuevo el vínculo de este compositor con el ballet ante el “entusiasmo fervoroso del público”. Sin embargo, esta representación tuvo algunos gestos de reprobación por parte de “dos o tres ruidosos disidentes” como en su momento ocurrió en el estreno de *La consagración de la primavera* (1913) con los Ballets Rusos. En España, Stravinsky seguía constituyendo una figura innovadora, ya que como destacaba Fernández-Cid, el triunfo de aquella noche se había alcanzado “por caminos nada trillados, con una obra que así, en su versión completa y escénica, supone para los actuales aficionados novedad, pese a la fecha de su estreno, cuarenta años atrás”¹⁹¹. Se introducía el concepto de *obra de arte total*, que englobaba el teatro, la danza, la música y la escenografía. Compuesta por Stravinsky sobre un texto de Ferdinand Ramuz inspirado en un cuento popular ruso que trata el mismo tema de Fausto: un soldado que regresa a su casa le vende su violín (su alma) al diablo a cambio de salud y un buen matrimonio, consiguiendo casarse con la princesa, con la condición de que no pueden salir del reino porque de otro modo, el diablo los llevará al infierno. *L'Histoire du soldat* se había estrenado el 28 de septiembre de 1918 en Lausanne (Suiza) con ocho músicos, incluyendo un director, Ansermet, una bailarina y tres actores. La obra, para ser leída, tocada y bailada, le permitió desarrollar las nuevas tendencias escénicas yuxtaponiendo las danzas populares rusas con la pantomima moderna cuya partitura constaba de un coral luterano, una marcha, un vals, un tango y un ragtime¹⁹². El texto de Ramuz fue adaptado al castellano por Carmen Conde, de

¹⁹⁰ La labor de Luis Escobar como director de la Compañía del Eslava se estudiará en adelante en relación con la importancia clave que tuvo la figura de este dramaturgo para el desarrollo de su carrera.

¹⁹¹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Versión escénica de la ‘Historia del soldado’ de Strawinsky”. Madrid, *ABC*, 7 de diciembre de 1958, pp. 109 y 110.

¹⁹² En enero de 1917 Stravinsky había realizado una adaptación para ballet de *Scherzo fantastique*. Hacía un mes que el Zar había abdicado cuando en abril marchó a Roma con la compañía de Diaghilev, después de la revolución bolchevique de octubre. Viajó a Suiza, donde a principios de 1918 ideó con Ramuz una obra de teatro bajo difíciles condiciones económicas. En esta época había retomado también la

modo que las glosas y los fragmentos instrumentales sirven como base al recitado del actor Luis Prendes. El ambiente plástico, las figuras, los diálogos, junto a la partitura de esta obra, supone el modelo sobre el que muchos otros intentos se fundamentan, siguiendo este mismo camino: “lo coreográfico y lo hablado se armonizan”¹⁹³. Intervinieron en la lectura, el baile y la acción dramática, Nana Lorca, como princesa, Antonio Cerro que interpretó con “intención y fuerza, temperamento” al personaje del soldado, y Antonio Gades realizando el papel del diablo: “A Gades se le aplaudió con entusiasmo un mutis. Justísima ovación a su estupendo trabajo de bailarín y actor, porque fué un “Diablo” convincente, de expresión, actitud y hasta dicción irreprochables”¹⁹⁴. Como especificaba este artículo de la prensa, Antonio Gades fue “cedido por el ‘ballet’ de Pilar López”, ya que en esta época era el primer bailarín de la compañía, junto a Nana Lorca, alcanzando uno de los momentos cumbre que le llevaría a ser reconocido a nivel internacional.

3.2.3. *Tiestes* (ca. Siglo I d.C.) de Lucio Anneo Séneca, dirigida por José Tamayo: la tragedia griega y el teatro clásico al aire libre

El periodista Antonio D. Olano escribió uno de los primeros artículos centrados en Antonio Gades de forma exclusiva que apareció en la prensa en diciembre de 1961, en el que realza el éxito internacional transcribiendo las propias palabras que había pronunciado Pilar López acerca de él: “Es el mejor bailarín de español del mundo”. Pero además dedica, entre otros apartados, un epígrafe titulado “Actor de teatro”, en el que muestra la versatilidad de Gades, ya que, había sido bien acogido en su nueva faceta afirmando: “figura en varios programas en el reparto de obras clásicas de teatro”¹⁹⁵.

Para añadir peso a esta cuestión, además, aporta un dato que corrobora que Antonio Gades se codeaba con los dramaturgos más relevantes del momento: “Tomó parte, como bailarín y actor, en ‘*Tiestes*’, de Séneca, obra dirigida por José Tamayo en el teatro romano de Mérida”¹⁹⁶.

José Tamayo había introducido en España un nuevo concepto de director–promotor teatral que, según las palabras de José Monleón, sustituía al viejo empresario de compañía, de modo que el papel que éste adoptara estuviera “movido por su vocación, se siente administrador de los bienes que el teatro produzca, en vez de hacerlo con un sentido de explotación...”¹⁹⁷.

composición de *Les noces* que sería estrenada el 18 de mayo de 1922. En 1942 John Cranko realizó una coreografía sobre la obra, y más tarde Jerome Robbins (1965), Maurice Béjart (1966) y Jiri Kylian (1986) entre otros. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Stravinsky, Igor]. Stanley Sadie (ed.). Second Edition. New York, Oxford University Press, 2001.

¹⁹³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Versión escénica de la ‘Historia del soldado’ de Strawinsky”. Madrid, ABC, 7 de diciembre de 1958, pp. 109 y 110.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”. *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961, p. 16.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁹⁷ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta,

Tamayo introdujo, conscientemente, una indudable modificación en la técnica teatral: la escenografía, la luz, los figurines, la música, el espacio vacío y los niveles superpuestos dieron expresión exterior –“*el tamayismo*” espectacular– a lo que había sido, en los planos internos de la creación teatral, una mutación amplísima respecto a las viejas formas de expresión¹⁹⁸.

El teatro al aire libre fue instaurado por Tamayo en espacios monumentales de piedra como los antiguos teatros romanos o los pórticos de las catedrales. La intención de este tipo de escenarios grandiosos y espectaculares era ampliar la comunicación, en primer lugar entre público y teatro, y en segundo lugar entre pueblo y teatro¹⁹⁹.

3.2.4. *El Hospital de los locos* (1961) dirigida por Luis Escobar: el Auto Sacramental y las licencias morales a través de los personajes alegóricos

Los Autos Sacramentales formaban parte de una tradición teatral española que abarcaba desde las comedias irreverentes del siglo XIII llamadas “juegos de escarnio” hasta los entremeses, al igual que en Inglaterra, constituían una pasión nacional. Los Autos, los “actos” o “acciones” eran representados por los actores en primera instancia dentro de la Iglesia, por tratarse de obras sagradas, sin embargo, después recorrían en carros la ciudad hasta los corrales de comedias en los que los balcones de las fachadas servían de palcos, y desde el siglo XIV el pueblo tenía oportunidad de presenciar el teatro con escenarios al aire libre, incluidos los teatros romanos como el de la ciudad de Mérida. Explica Enrique Ruiz García, José Tamayo con la Compañía Lope de Vega “reinició, restauró y culminó a escala nacional, esta vasta empresa de comunicación social, artística y cultural”²⁰⁰.

Los Autos Sacramentales presentaban dos caras de la misma moneda, por un lado se trataba de un arte “sacro”, como su misma terminología indica, por lo que *El Hospital de los Locos*, de José Valdivieso fue precisamente la obra elegida un mes después de finalizar la Guerra Civil por el Teatro de Falange para ser representada en el cine Capitol de Madrid el lunes 22 de mayo de 1939, en la “Semana teatral de homenaje al glorioso Ejército español” tras la reciente victoria de los nacionales, debido a la tradición que históricamente representaba que convenía en estos momentos de celebración del patriotismo, aunque cada teatro interpretaba este concepto de manera diferente²⁰¹.

Esta serie de actividades tenían “el fin de crear la imagen de una intensa actividad cultural que compensase el exilio de intelectuales y artistas” y aprovechando

1971, p. 62.

¹⁹⁸ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España...*, *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ GARCÍA RUIZ, Víctor, “‘La guerra ha terminado’, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (I.IV-31.XII.1939)”. En: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 22, Núm. 3. Lincoln (Nebraska), The Society of Spanish and Spanish-American, pp. 511-533, p. 515.

la coyuntura se ensalzaron las figuras de héroes de la historia española como el de Rodrigo Díaz de Vivar “El Cid”, entre otros.

Del mismo modo se enfatizó la importancia de compositores como Tomás Luis de Victoria del que se cumplía su IV centenario dando protagonismo a la polifonía sagrada española del siglo XVI, evento que según los dictámenes del régimen franquista pone de manifiesto “nuestro predominio en este aspecto de la cultura y produce el gran acontecimiento de la incorporación definitiva de la música polifónica al caudal de la Iglesia católica”²⁰².

El Hospital de los locos de José Valdivieso, contemporáneo de Cervantes y Lope, mezclaba la polifonía de Tomás Luis de Victoria, interpretada por el Orfeón Donostiarra, junto al recitativo del texto, declamado por los actores de la compañía del Teatro Eslava de Luis Escobar.

Únanse a este conjunto el propio Orfeón Donostiarra, que ha subrayado musicalmente las representaciones escénicas, la colaboración en algunos pasajes del maestro Moraleda al frente de la Orquesta Umbra, el vestuario de Pedro Prunas y, también, la colaboración escénica de Manuel Muntañola, para completar una consumada obra de arte y consiguientemente el triunfo estruendoso del “auto sacramental”, de Valdivieso, magnificado por la maestría directora de Luis Escobar²⁰³.

Por otro lado, el carácter simbólico que quedaba enmascarado bajo el tema religioso, dado que se trataba de personajes alegóricos, permitieron a los autores de los Autos Sacramentales a lo largo de la historia ciertas licencias morales que fueron a menudo percibidas por el clero cuando estas obras se representaban en las iglesias, lo que causó protestas alegando que se alejaban del propósito inicial para el cual fueron creadas, llegando a ser prohibidas por Carlos III en 1765²⁰⁴. Esto se podía extrapolar a la época franquista, en la que los valores morales católicos podían quedar en entredicho según esta perspectiva.

Este auto sacramental del siglo XVI, predecesor de los de Calderón, presentaba personajes que daban lugar a ese doble juego moral, como la “Culpa”, la “Gula”, la “Envidia”, el “Alma”, la “Locura”, el “Deleite” interpretados por la Compañía del Teatro Eslava de Luis Escobar, cuyo elenco de actores fue alabado por la crítica italiana como reflejó el corresponsal de *ABC* en Roma con la ocasión de la representación de la obra en la “XIII Sagra Musical Umbra” del año 1958, que se celebró en escenarios monumentales e históricos de ciudades como Perugia, Città di Castello, Gubbio y Todi:

²⁰² Orden del 19 de febrero de 1940 (BOE del 24 de febrero) citada en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La Música en España en el Siglo XX*, Vol 7, Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de cultura Económica, 2012, pp. 101-173, p. 115.

²⁰³ CORTES-CAVANILLAS, Julián. “El triunfo español del teatro y de la polifonía, en Italia”. Sevilla, *ABC*, 2 de octubre de 1958, p. 5.

²⁰⁴ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona, Planeta, 1971, p. 98.

Triunfo que ha tenido tal resonancia en toda Italia que, desde la “Scala” de Milán hasta Sicilia, se solicita para el próximo año la presencia del estupendo conjunto artístico para representar otros autos sacramentales y algunas de las obras más insignes de nuestro teatro clásico. Y conseguir esto en tierras de Italia es más difícil que poner una pica en Flandes²⁰⁵.

Antonio Gades también participó en este Auto Sacramental como “actor de teatro”, como ha quedado constancia en un artículo publicado por el diario *Pueblo* en 1961 donde se confirma que Luis Escobar “lo escogió, junto a Blanca de Silos, para que interpretase ‘El hospital de los locos’, en uno de los principales papeles”²⁰⁶.

3.2.5. La *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas: Teatro de tendencias líricas y musicales de resonancias lorquianas

El éxito de estas actuaciones de Antonio Gades se puede considerar como la antesala de las ideas que unos años más tarde desarrollará con uno de los dramaturgos que han representado en su más alto exponente esta línea de innovación de la escena teatral: Alfredo Mañas²⁰⁷. El interés del bailarín por el arte dramático despertó la amistad entre ambos, surgiendo un proyecto común que daría lugar a la obra teatral *Historia de los Tarantos*, escrita por Alfredo Mañas para ser interpretada por Antonio Gades:

Y ahora, la noticia más reciente, lo es doblemente porque se trata de la inauguración- al parecer inmediata- del teatro de la Torre de Madrid. La primera obra que se representará está escrita por Alfredo Mañas, el autor de la inolvidable “Feria de Cuernicabra”. Mañas había desaparecido, voluntariamente, del panorama teatral español. Ahora reaparece con todos los honores. Y ha elegido a Antonio Gades para que, al levantarse el telón del nuevo teatro, aparezca oficialmente ante el público un actor ya famoso, porque, su fama le fue dada por el baile: Antonio Gades²⁰⁸.

La *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas, estrenada el 14 de marzo en el teatro Torre de Madrid, fue una de las obras que Antonio Gades quiso interpretar de manera independiente, fuera del contexto del Ballet Español de Pilar López. El autor había pensado en él como uno de los protagonistas, y ya se había anunciado en la prensa que participaría en el estreno de esta obra. Antonio Gades había realizado sus últimas actuaciones con el Ballet Español de Pilar López a finales de enero de 1962, resaltando la prensa: “Antonio Gades es primer bailarín de la compañía por méritos propios”, lo que nos confirma su pertenencia al Ballet de Pilar López todavía en la fecha del estreno

²⁰⁵ CORTES-CAVANILLAS, Julián. “El triunfo español del teatro y de la polifonía, en Italia”. Sevilla, *ABC*, 2 de octubre de 1958, p. 5.

²⁰⁶ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”..., p. 16.

²⁰⁷ *La feria de Cuernicabra* (1958) de Alfredo Mañas supone una de las más importantes y menos estudiadas influencias en el desarrollo del concepto del ballet argumental que tendrá lugar en los años sesenta junto a Antonio Gades, ligado a las ideas de Manuel de Falla y Federico García Lorca, y que se estudiará en la segunda parte de la presente tesis doctoral como uno de los antecedentes de las ideas que condicionarán la posterior trayectoria creativa del coreógrafo.

²⁰⁸ *Ibidem*.

de *Historia de los Tarantos*, pero el siguiente artículo ofrece un dato muy relevante, ya que confirma la razón por la que finalmente no pudo actuar en el estreno: “Alfredo Mañas escribió para él el papel central juvenil de ‘Historia de los tarantos’. Pero un contrato, con Pilar López, le impidió presentarse en un escenario profesional dramático”²⁰⁹.

El caso es que no consta ninguna actuación más de Antonio Gades con el Ballet Español después de enero de 1962²¹⁰, y sin embargo, aunque el bailarín no pudo actuar en el estreno de *Historia de los Tarantos*, debió ser entre enero y marzo cuando decidió definitivamente seguir su propio camino independiente de Pilar López, ya que como veremos en el capítulo siguiente, marchó a Italia. En diciembre del año 1962, cuando *Historia de los Tarantos* todavía continuaba en cartel, Antonio Gades trató de compaginar sus actuaciones en la Scala de Milán con las de esta obra teatral, como afirmó en una entrevista publicada en Lisboa, en la que un periodista le preguntó a Gades qué le había hecho volver a España desde la Scala de Milán, a lo que contestó “Interpretar en el teatro los protagonistas de ‘La historia del soldado’, de Strawinsky y ‘Los Tarantos’ que, más tarde haría en el cine”²¹¹. Sin embargo, en otra entrevista, consta que finalmente Antonio Gades no pudo participar en la misma: “Quiso –la fuerza de su voluntad es su mayor secreto para el éxito– trasladarse cada día, en avión, de Italia, para poder hacer, al menos, una de las dos funciones. El propio Mañas le disuadió de su proyecto”²¹².

Historia de los Tarantos fue una de las obras con más éxito de la temporada teatral de 1961-1962²¹³. Alfredo Mañas había presentado *La Feria de Cuernicabra* (1958) con anterioridad a *Historia de los Tarantos* (1962), después de la cual “Mañas había desaparecido, voluntariamente, del panorama teatral español”, tal y como comentaba uno de los críticos²¹⁴. Se podría entrever en este “retiro voluntario” cierto enfrentamiento con la crítica en cuanto a las ideas que Alfredo Mañas planteaba en sus obras, que asimismo también se puede observar en una de las frases que otro periodista

²⁰⁹ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán. Antonio Gades”. *Pueblo*. Madrid, 19 de diciembre de 1962, p. 23.

²¹⁰ “Festivales de Invierno de Las Palmas. Ballet Español de Pilar López”. *Diario de Las Palmas*, 22 de enero de 1962, p. 9.

²¹¹ “Interpretar no teatro os protagonistas de ‘A história do soldado’, de Strawinsky, e ‘Os Tarantos’ que, mais tarde, havia de fazer no cinema”. VALLE RUIZ, Antonio del. “Antonio Gades. Não quero envelhecer no palco”. *Radio & Televisao*. Lisboa, 28 de agosto de 1965.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ En el reparto constan los siguientes nombres, como *Los Tarantos*: Soledad, madre (Mari Carrillo), Aurora, hija (Gemma Arquer), Alegrías, hija (Sara Lezana), Salvador, hijo (Carlos Villafranca), Ismael, hijo (Julián Mateos); y como *Los Camisones*: Angustias, madre (Lola Lemos), Juana, hija (Paloma Lorena), Rosendo, padre (Antonio Prieto), Sancho, hijo (Jesús Alonso Holgado), Jeremías, hijo (Julián Puerta Romo), Juan Encueros (Manuel Díaz González), El Picao (Juan Lizarraga). Véase SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar, 1963, p. 327. En esta publicación se recogen las obras más exitosas y de mayor calidad del arte escénico contemporáneo, desde el 1 de septiembre de 1961 hasta el 31 de agosto de 1962.

²¹⁴ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán...”, p. 23.

había sentenciado acerca del repertorio del Ballet de Pilar López, en la que pone de manifiesto el rechazo de lo argumental en el ballet:

Característica principal del mismo, acendrado españolismo, no supeditado a la región de mayor pujanza, la andaluza, lográndose más bien una síntesis perfecta de la riqueza y variedad del baile español en su totalidad geográfica. Ausencia de ballets argumentales, siempre dudosos en sus recursos mímicos, para mayor realce y predominio de la danza vertebrada y de savia popular²¹⁵.

La autorización de las obras por la censura en muchas ocasiones era un problema para estos dramaturgos, que, como Alfredo Mañas en la *Feria de Cuernicabra*, por un lado era alabado, pero por otro, creaba recelo al plantear una crítica social implícita en los diálogos y en la manera de reflejar el elemento popular con un carácter irónico. Su obra contenía elementos que lo situaban como una de las referencias del teatro contemporáneo español:

Alfredo Mañas nos ofreció en *La feria de Cuernicabra* un intento de continuar la tradición de la tragicomedia y el neopopulismo, con muy acusadas influencias de La Celestina, de los pasos y entremeses, y de Valle-Inclán y de García Lorca. Ahora, en *La historia de los Tarantos*, recuerda a *Bodas de sangre*, por un lado, y por otro, en la intervención de los elementos corales y en el afán de desnudar las almas de los protagonistas, colocándolos en actitud de deliberada inmovilidad, a Bertold Brecht²¹⁶.

Historia de los Tarantos, a pesar de ser una obra teatral, incluía la danza como uno de los elementos fundamentales, y ofrecía “acusadas tendencias –líricas, plásticas, y musicales– neopopularistas, en la que bailes y canciones se transforman en acciones corales como las que intervenían en las tragedias griegas”. Tanto los personajes principales como los secundarios realizaban monólogos de cara al público en los que desnudaban sus sentimientos más íntimos, con un carácter lírico: “sus temas son pasiones crudas, temperamentos ardientes y sin freno, ambiciones alocadas esgrimidas con armas casi siempre ilícitas; cuya suma, pura lógica, arman un drama en ocasiones alucinante cuya única evasión tiene un camino único: la poesía”²¹⁷.

Alfredo Mañas expresa el sentido de su obra citando a Sartre:

“El hombre es una pasión inútil”, ha dicho Sartre. Yo pienso muchas veces que España entera y de arriba abajo es una pasión inútil. Con *La historia de los Tarantos* he pretendido reflejar una parcela de esa pasión española tantas veces absurda, retórica, e inútil²¹⁸.

Poner en conflicto las pasiones humanas es la esencia de la tragedia, de manera que, con la palabra como guía, y con la utilización de diversos recursos escénicos hace

²¹⁵ “Festivales de Invierno de Las Palmas. Ballet Español de Pilar López”. *Diario de Las Palmas*, 22 de enero de 1962, p. 9.

²¹⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962...*, 1963, pp. XVII-XVIII.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 321.

participar a la imaginación creativa del propio espectador. Algunas de las críticas aludieron al “moderno y desconcertante –para algunos–, luminoso y primitivo espectáculo dramático”, influenciado por las fórmulas dramáticas de Brecht y el teatro neoconvencional de Beckett, que en un reaccionario panorama teatral fueron atacadas por algunos críticos, ante lo cual fue defendido por otros del siguiente modo:

Las intervenciones y el manejo del coro, su casi infantil condicionamiento crítico con la tragedia, son de las más hermosas intuiciones poéticas que un director nuestro ha mostrado jamás sobre un escenario. Pero también ha habido objeciones a este respecto. Se tiene entre nosotros una idea bastante confusa sobre la verdadera misión del director de escena. Se piensa que su labor ha de ser exclusivamente armonizadora. Mejor, preciosista. Se confunde el ritmo con la prisa. El buen gusto con la puesta en serie de lazos y prendidos... ¡Qué sé yo! ¡Todo esto explica tantas cosas! Y para terminar, amigo Alfredo: sigue adelante por ese camino que te has trazado y que demuestras conocer muy bien. No les hagas nunca ni una sola concesión. Aunque tengas que esperar otros tres años para sorprendernos de nuevo con algo tan rotundo, tan definitivo en tantos aspectos, como es esa querrela de viejo dolor que has escrito con sangre²¹⁹.

3.3. LA IMAGEN INTELECTUAL DE ANTONIO GADES

3.3.1. Un bailarín “devorador de libros”: aspiraba a hacer la carrera de Filosofía y Letras

En todo este periodo, como hemos visto en el capítulo anterior, Antonio Gades había realizado giras continuas por todo el mundo con el Ballet Español de Pilar López, lo que permitió poder asistir a representaciones de obras teatrales que aún en España no se habían estrenado y adquirir publicaciones que en nuestro país no estaban editadas. Al mismo tiempo, estos primeros contactos como actor con los autores más renovadores del momento, le abrieron la perspectiva hacia el mundo de los libros, y fue entonces cuando comenzó a estudiar intensamente. En un artículo de 1961 el periodista Antonio D. Olano destacó, no sólo su faceta de actor, sino su faceta intelectual, ya que en titulares destaca la intención del bailarín de realizar la carrera de Filosofía y Letras, como afirmaba el propio Gades²²⁰:

Son muchas las cosas maravillosas que encierran los libros y que yo desconozco... [...] No la estudiaré por tener un título universitario. Sólo por saber aceptaría gustoso los sacrificios que el estudio me está imponiendo, a cambio de adquirir cultura, y aunque, después de mis esfuerzos, no me examinase. No deseo colgar un título de mi estudio. Quiero asimilar lo que ese título lleva implícito²²¹

²¹⁹ Las palabras dedicadas al autor tienen carácter de manifiesto artístico de defensa de este nuevo camino artístico cuyas características se reflejan en esta “Carta abierta a Alfredo Mañas de Alberto González Vergel”. En: SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962...*, pp. 321-322.

²²⁰ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”..., p. 16.

²²¹ *Ibidem*.

Pese a no haber podido ir a la universidad insistía en haber tenido personas que le supieron aconsejar, sugiriéndole “lo que tenía que ir leyendo”; y por otro lado “la calle y los viajes” que para él eran “una universidad”, le aportaron muchas enseñanzas de la vida, sentenciando: “si vas por el mundo con una maleta vas aprendiendo”²²².

Gades se había hecho “un auténtico devorador de libros” y como afirmó el periodista, pronto comenzaría la carrera universitaria lo que mostraba una fuerza de voluntad inquebrantable, comentando: “está superando muchas dificultades este muchacho que, desde niño, se enfrentó a la vida sin más conocimientos que una cultura general”²²³. Explicaba el bailarín años más tarde que él llegó al baile porque no había tenido oportunidad de dedicarse a otra cosa: “Si hubiese podido estudiar estoy seguro de que no hubiese sido bailarín –asegura–, me interesaba la política, y hubiese querido entrar a ella a través de las leyes, o de la filosofía”²²⁴. Seguramente debido a las continuas giras y compromisos profesionales abandonaría la idea de matricularse en la carrera, pero es loable la ambición que manifestaba por ampliar su formación intelectual, ya que apenas había recibido una educación básica en la escuela durante su infancia.

En la biblioteca personal de Gades se conservan libros que abarcan diferentes ramas del saber, como *Hamlet* de William Shakespeare, en la undécima edición de 1956, publicado por Espasa Calpe; el Tomo III de las *Obras completas de Ortega y Gasset* (1917-1928) en su cuarta edición de 1957, publicadas en Madrid por Revista de Occidente, que contiene artículos como “La España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos” (1921), “La deshumanización del arte e ideas sobre la novela” (1925), “El espíritu de la letra” (1927) y “Mirabeau o el político” (1927)²²⁵; obras de los clásicos griegos como los Himnos Órficos de Hesíodo que incluía “La Teogonía”, “El Escudo de Heracles”, “Los Trabajos y los Días”²²⁶, publicación que tuvo como director literario a Blasco Ibáñez fechada aproximadamente en 1918; y asimismo encontramos también las Comedias de Aristófanes, en una edición de 1957, entre otros muchos títulos²²⁷. Algunos de estos ejemplares están firmados por el mismo Antonio Gades, lo que denota el interés de dejar constancia de su pertenencia personal, por otro lado, podemos deducir que adquirió estos libros durante esos años, por la fecha de publicación de las distintas ediciones y por la temática, que guarda una estrecha conexión con las colaboraciones teatrales que realizó en aquella época. Otros detalles que nos aportan más información son el tipo de trazo con el que escribe su nombre y por

²²² CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Madrid, Televisión Española, 2007, min. 7:45.

²²³ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”..., p. 16.

²²⁴ “Antonio Gades: La Furia Trágica del Flamenco”. *Clarín*, Buenos Aires, 27 de julio de 1972.

²²⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas de Ortega y Gasset* (1917-1928). Madrid: Revista de Occidente, 1957 (4ª ed.).

²²⁶ HESÍODO. *Himnos Órficos: La teogonía. El Escudo de Heracles. Los Trabajos y los Días*. Col. “Libros célebres españoles y extranjeros”. Valencia: Prometeo, 1918?

²²⁷ ARISTÓFANES. *Comedias completas: Los arcanienses. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz*. Barcelona: Iberia, 1957.

el hecho de que a partir del año 1963 el bailarín además añadirá la fecha junto a su rúbrica. Pero de todos estos títulos, el que más nos llama la atención es el de Carl Gustav Jung titulado *Tipos psicológicos*, publicado en Buenos Aires en 1960²²⁸, en el que las propias palabras del autor en el preámbulo para la edición en castellano –escrito en Zürich-Küsnacht en octubre de 1934– explicaban la clasificación que hace de los diferentes perfiles del comportamiento humano, con la intención de abrir su experiencia científica no sólo a los especialistas del campo de la psicología, sino a otras disciplinas que pudieran beneficiarse de sus aportaciones, como fue el caso del teatro, que se vio influenciado por este intercambio de conocimiento:

Un libro que ofrece algo esencialmente nuevo no puede esperar una plena comprensión. Y nada, ciertamente, se abre paso con mayor dificultad que los nuevos conocimientos psicológicos. Una psicología basada en la experiencia toca lo personal y lo íntimo siempre y excita por ello todo lo contrario e inaclorado del alma humana [...]. Mi división en tipos es más bien un aparato crítico destinado a depurar y ordenar un vasto material psicológico extraído de la experiencia, pero en modo alguno utilizable en el sentido de poner a los individuos su etiqueta singularmente y “prima vista”²²⁹.

La relación que encontramos entre estas ideas de Jung con la intención de Alfredo Mañas de reflejar a través de las pasiones, el alma de los personajes, queda patente en el interés que Antonio Gades mostraba por la psicología de los personajes a los que como actor comenzaba a enfrentarse, en esta misma línea, planteada por Alfredo Mañas en *Historia de los Tarantos* que escribió pensando en él. Se podría considerar por tanto la crucial influencia de Mañas en la decisión del bailarín por emprender un nuevo camino debido a los conceptos que esta obra presentaba en cuanto a innovación teatral tan relacionada con el mundo flamenco. La pasión que Alfredo Mañas sentía por el cante y el baile flamenco, tal y como refleja *Historia de los Tarantos*, creó un nexo común entre los dos artistas, ya que Gades a su vez, descubrió en el teatro un aliciente para seguir desarrollando su trabajo escénico en cuanto a lo que el arte dramático podía ofrecerle.

Las experiencias teatrales que Antonio Gades había tenido oportunidad de compartir con estos dramaturgos le habían abierto los ojos a nuevas perspectivas, y esta faceta fue llegando a su vida poco a poco, incentivando el interés cada vez más creciente por ella. Su papel como actor-bailarín había sido bien acogido por la prensa española, y fue cuando viajó a Italia, cuando le fueron surgiendo nuevos proyectos, como se verá en el próximo capítulo, en relación con una de las figuras esenciales del teatro español: Federico García Lorca²³⁰.

²²⁸ JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Colección Piragua, Serie Difusión Científica. Ramón de la Serna (trad.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 7-10.

²³⁰ El gran interés y admiración por las grandes figuras del arte, como se verá en sucesivos capítulos, le acercaron a pintores de la talla de Picasso o Joan Miró, Viola, Tapies, y a poetas como Alberti, que le proporcionaron un intercambio de ideas, de valores y de información a nivel intelectual y cultural muy importante para toda su carrera.

3.3.2. “Bailarín, torero y ex fotógrafo”: Los inicios en el cine junto a Gina Lollobrigida

En 1961, el artículo dedicado a Gades escrito por Antonio D. Olano, estaba presidido por una fotografía que mostraba al bailarín junto a Gina Lollobrigida, cuya supuesta relación protagonizó las noticias de la prensa extranjera, sobre todo la italiana. Antonio Gades había sido pareja de Gina en las danzas que la actriz interpretó para la versión extranjera de la película *Salomón y la Reina de Saba* (1958) de King Vidor. Pese a los rumores, él se mantuvo cauto sentenciando: “Creo que las cosas particulares no deben trascender a los demás. Me gusta, como a todo el mundo, la publicidad. Pero no tanto como para llevarla a aspectos íntimos...”²³¹.



Imagen 23. Antonio Gades con Gina Lollobrigida en *Salomón y la Reina de Saba* (1959) de King Vidor *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961 (detalle).

En la Prensa italiana también trascendieron habladurías acerca de la fama de Don Juan de Gades, afirmando que cuando estuvo en Suiza tuvo otra relación con la hija del que había sido Rey de Italia, Humberto, sin embargo el bailarín no se pronunció al respecto. El autor del artículo afirma que con anterioridad a *Salomón y la Reina de Saba*, Antonio Gades había participado en otras películas españolas, y que Miguel Herrero le acababa de proponer como uno de los protagonistas en *Capea*, aunque debió coincidir el rodaje con la gira que el Ballet Español de Pilar López tenía programada en Argentina por lo que finalmente no la pudo realizar como sugirió el periodista²³².

El mundo del toro era otra de las facetas por las que Antonio Gades sentía atracción; había probado a torear en capeas, incluso en una ocasión vestido con traje de luces en una plaza cercana a Madrid: “Sentía miedo. Pero, sobre todo, temor por la responsabilidad contraída. Para colmo, cogieron de mala manera a uno de mis compañeros de terna. Y más tarde al otro. Allí me quedé con la corrida sólo para mí...”.

²³¹ OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”..., p. 16.

²³² *Ibidem*.

La siguiente cita de Antonio Gades como torero iba a tener lugar en Madrid en la plaza Vista Alegre de Carabanchel, en Madrid. El dilema de abandonar los ruedos le asaltó, ante el riesgo que ésto suponía para su carrera de bailarín:

No tengo miedo a que me mate un toro. Creo que soy un torero artista, pero al que no le falta, ni mucho menos, el valor. Lo que temo es que de una cogida pueda quedar lesionado e inútil para siempre. Entonces tendría que dejarlo todo. Y a eso no me resigno. El baile es mi vida²³³.

En el artículo de Antonio D. Olano apareció publicada la fotografía de Gades ante las ruinas del Foro de Roma, con un capote suspendido en el aire y la posición de las manos con los brazos levantados, propia de un matador de toros, como si llevara las banderillas que acabarían clavadas en el toro²³⁴. Asimismo, Pilar López había citado en su programa para la actuación del Ballet Español en Roma una frase de Jean Cocteau que relacionaba la corrida con el flamenco, acentuando el carácter intelectual con el que consideraba la danza española. Lo intelectual, la fotografía, el baile y el toreo, quedaban plasmados en una imagen que resumía la manera de interpretar de Gades, elegante y estilizado, tomada por la propia Gina Lollobrigida, dejando constancia de todas estas facetas del bailarín²³⁵:



Imagen 24. Antonio Gades fotografiado por Gina Lollobrigida. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

²³³ OLANO, Antonio D. "Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo"..., p. 16.

²³⁴ Véase la imagen 25 del capítulo anterior de la presente tesis y obsérvese la similitud de su actitud corporal con la imagen 26.

²³⁵ Véase DÍAZ OLANO, Antonio. "Antonio Gades: Bailarín, torero y ex fotógrafo"..., p. 16.

CONCLUSIONES

Antonio Gades, como miembro del Ballet Español de Pilar López, ya destacaba por sus cualidades interpretativas, por lo que su maestra le dio la alternativa al crear una pieza coreográfica basada en la expresividad y capacidad burlesca del bailarín, L'Espagnolade. La amistad que unía a Pilar López en aquellos años con figuras como Alfredo Mañas o José Manuel Caballero Bonald sirvió de carta de presentación del joven bailarín ante el mundo del arte dramático. A finales de los años cincuenta Gades había tenido oportunidad de viajar al extranjero, donde pudo asistir a obras de teatro que en España aún no se habían representado, dándole un bagaje que le permitió experimentar más allá del repertorio de Pilar López. Autores como Luis Escobar, o Alfredo Mañas, le dieron papeles en diversas obras tan relevantes como *Historia de un soldado* (1918), cuya versión escénica de 1958 aún constituía una novedad para el público español, cuarenta años después de su estreno, que ya tuvo sus controversias en su momento. En esta obra en la que baile, palabra hablada y música se entrelazaban, Gades fue alabado por la prensa dada su capacidad de captar el carácter del personaje, así como en el declamado y dicción, que supo defender con bastante dignidad.

El principio de los años sesenta estuvo marcado por un relativo aperturismo, debido al cambio de gobierno de 1962 en el que Manuel Fraga Iribarne pasaría al mando del Ministerio de Información y Turismo, asignando a García Escudero para la Dirección de Cinematografía y Teatro. Se abrieron las posibilidades de editar libros hasta ahora prohibidos por el régimen, sobre todo en ciudades como Barcelona que estaban más cerca de la frontera, y asimismo de interpretar ciertas obras de autores que hasta el momento habían estado en el exilio, como fue el caso de Alejandro Casona. Este hecho propició un diálogo entre actores, dramaturgos y directores de escena que consideraban un soplo de aire fresco para la representación de ciertas obras que poco a poco fueron ocupando los escenarios españoles provenientes del exterior, como fueron las de Arthur Miller o Samuel Beckett, entre otros. Se propició un tipo de teatro que abordaba los temas sociales y los conflictos personales de los personajes ahondaban en la psicología del actor, que debía escudriñar el alma del sentimiento humano y asimismo, se planteaba este mismo papel activo por parte del público. Los directores y dramaturgos promovieron un clima de espíritu crítico a la audiencia que asistía a los teatros, confiados en un cambio que permitiera apreciar obras con un nivel intelectual más alto al del simple teatro de entretenimiento, con un planteamiento moderno y novedosos, y que en algunos casos estaba influido en parte por las ideas marxistas que eran compartidas apenas por una minoría.

El teatro basado en los textos de los clásicos griegos promovido por el director José Tamayo en la obra *Tiestes*, en la que consta que Gades colaboró, puso en contacto al bailarín con la tragedia griega que más tarde se destacará como una característica fundamental de sus creaciones. Este tipo de lecturas que en su biblioteca personal

comenzaron a tomar protagonismo en estos años le abrieron al mundo del pensamiento y la filosofía, en el que José Ortega y Gasset tomó cierta relevancia. Por otro lado Antonio Gades participó en un auto sacramental *El hospital de los locos* (1618), de José Valdivieso, dirigido por Luis Escobar, cuyas representaciones junto al Orfeón Donostiarra, alcanzaron un renombrado éxito en Italia que fue destacado por la prensa española, y donde la palabra unida a personajes alegóricos aportaba ciertos elementos de crítica social. Pero la obra que en este sentido cobró una mayor relevancia para la orientación artística de Antonio Gades fue *Historia de los Tarantos* (1962), de Alfredo Mañas, con resonancias lorquianas al tiempo que del teatro moderno, a partir de la cual surgiría una amistad y colaboraciones posteriores entre los dos creadores. Todas estas obras tenían en común una concepción dentro del teatro total, en el que la escenografía, el vestuario, la música y la danza estaban en función de los personajes y la acción dramática.

En todas estas obras en las que Antonio Gades participó fuera del contexto del Ballet Español de Pilar López en el que era primer bailarín, la unión entre las artes se constituía primordial, contexto en el que el concepto de actor-bailarín fue desarrollado por Antonio Gades con eficacia, alcanzando el beneplácito de la crítica. Se desatacaron desde el periódico *Pueblo* las diferentes facetas del bailarín, que le presentaban ante el público como un humanista e intelectual, que en contacto con los dramaturgos y las nuevas corrientes teatrales se posicionaba en un lugar favorable para la experimentación artística a través de la danza española. En este contexto de cierto aperturismo del régimen hacia el exterior, la mirada de Antonio Gades estaría dirigida a Italia, donde sus actuaciones como miembro del Ballet de Pilar López y los rumores de su relación con Gina Lollobrigida le habían dado a conocer ante el gran público.

CAPÍTULO 4

EL ÉXITO INTERNACIONAL DE ANTONIO GADES COMO BAILARÍN Y COREÓGRAFO INDEPENDIENTE (1959-1962)

**La danza española en el contexto
de las relaciones de España e Italia
con Estados Unidos**

CAPÍTULO 4

EL ÉXITO INTERNACIONAL DE ANTONIO GADES COMO BAILARÍN Y COREÓGRAFO INDEPENDIENTE (1959-1962)

La danza española en el contexto de las relaciones de España e Italia con Estados Unidos

INTRODUCCIÓN

El contacto con determinados artistas pertenecientes al mundo del arte dramático llevó a Antonio Gades a tomar la decisión de dejar el Ballet Español de Pilar López y comenzar un nuevo camino como intérprete y coreógrafo independiente, influenciado por las nuevas tendencias de renovación teatral en los comienzos de los años sesenta. Desde esta perspectiva, proponemos un análisis de la construcción de la imagen de Antonio Gades en el contexto de la política exterior, que se articuló a través de la promoción del turismo, base sobre la que se cimentaron las nuevas relaciones con países como Italia y Estados Unidos.

El objeto de estudio del presente capítulo es la presencia de Antonio Gades en Italia y Estados Unidos en la primera mitad de la década de los sesenta, para determinar los factores ideológicos, políticos y artísticos que pudieron influir en el desarrollo de su carrera en el extranjero, otorgándole reconocimiento a nivel nacional.

En cuanto al estado de la cuestión no consta que se haya realizado ningún estudio académico que profundice expresamente en la presencia de Antonio Gades en Italia o en Nueva York²³⁶. El único estudio académico hasta ahora publicado sobre el coreógrafo realizado por Ermanna Carmen Mandelli como parte de una tesis de laurea de temática más general sobre flamenco en una universidad italiana, paradójicamente, no menciona esta etapa del bailarín²³⁷. Encontramos por tanto un vacío en el estudio acerca de la influencia que estos cambios tuvieron en la historia de la danza española, hasta ahora poco explorada desde este punto de vista histórico y sociológico, y que a través de la figura de Antonio Gades pretendemos poner en valor, por la importancia de las consecuencias tanto ideológicas como artísticas que tuvieron en la evolución de su trayectoria. Supone este intercambio cultural entre España y Estados Unidos un punto muy interesante para profundizar en el aspecto de la instrumentalización de la danza como medio de difusión de la ideología en el segundo franquismo en relación con la política exterior y la promoción del turismo. Se continúa en este sentido con la línea de

²³⁶ Estos primeros acercamientos tuvieron lugar a partir de la publicación del artículo RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza española”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 509-524.

²³⁷ MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo: l’Epos, 2004.

investigación respecto a la relación entre música, ideología y política en el franquismo llevada a cabo por Gemma Pérez Zalduondo²³⁸ e Iván Iglesias²³⁹.

Antonio Gades recibió una serie de influencias que determinaron su manera de ser en el escenario con unas características concretas y un alto desarrollo de su presencia escénica, tal y como se ha planteado en el capítulo anterior. El bailarín estaba por tanto preparado para alcanzar la fama que perseguía desde los inicios de su formación. Analizaremos en qué aspectos su imagen encajaba con las intenciones políticas del régimen para ofrecer una imagen acorde con los nuevos tiempos, hecho que pudo facilitar su éxito internacional e impulsar definitivamente su carrera.

La situación de la escena teatral empezó a cambiar en España a partir de los últimos años de la década de los cincuenta, constituyendo éste un periodo de renovación cuya influencia no ha sido todavía abordada respecto a la historia de la danza española, no existiendo hasta el momento ningún estudio referente al mismo. Se plantea la hipótesis de que el ambiguo aperturismo político de la dictadura hacia Estados Unidos que parecía permitir el desarrollo de las nuevas tendencias teatrales en España se proyectó hacia el exterior a través de la figura de Antonio Gades vinculado a la figura de Federico García Lorca.

Se estructura este capítulo en tres epígrafes. El primero estará dirigido a indagar en los acontecimientos que llevaron a Antonio Gades a tomar la decisión de abandonar el Ballet Español de Pilar López y emprender un nuevo camino en Italia. El segundo epígrafe analizará la relación del Festival dei Due Mondi de Spoleto organizado por Giancarlo Menotti desde el año 1958 en relación con la importancia de la danza como nexo de los dos continentes, Europa y América, y los lazos artísticos comunes que se pretendían crear entre las jóvenes promesas de ambos lados del atlántico. En el tercer epígrafe se establecerán las posibles conexiones entre la presencia de la figura de Federico García Lorca a través de Luis Escobar en el 1960 en el Festival con el hecho de que Antonio Gades fuera una de las figuras invitadas por Menotti en el año 1962. En el cuarto epígrafe se profundizará en el repertorio que presentó durante sus actuaciones en La Scala de Milán como primer bailarín, ligado a la figura de Manuel de Falla y a un repertorio que le vinculaba con el de sus predecesoras Encarnación López “La Argentinita” y Pilar López que le legitimó ante el público internacional²⁴⁰.

²³⁸ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En *La música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7, Alberto González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-173.

²³⁹ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor (Michigan): UMI-ProQuest, 2010.

²⁴⁰ Entre las fuentes utilizadas se encuentran los programas, material hemerográfico, bibliografía, documentos audiovisuales y fotografías. Se ha consultado la Biblioteca Nacional de Roma, el Archivo di Stato de Spoleto, la Biblioteca Nacional de España y el Archivo de la Fundación Antonio Gades. En especial me gustaría agradecer en esta ocasión la buena disposición y colaboración de los archivos italianos, fundamental para la realización del presente estudio.

4.1. LA POLÍTICA EXTERIOR DE ESPAÑA E ITALIA CON ESTADOS UNIDOS Y RELACIÓN CON LA PROMOCIÓN DEL TURISMO

A mediados de los años cuarenta España e Italia habían quedado aisladas por la comunidad internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, debido al apoyo que sus respectivos regímenes habían prestado a la Alemania nazi. Por un lado, la España franquista, ante la derrota de los países del Eje, redefinió su orientación ideológica hacia un “nacional-catolicismo” que en los años cincuenta Estados Unidos empezó a utilizar como excusa para justificar la dictadura de Franco desde esta perspectiva ideológica, y así legitimarle como un aliado para los países democráticos en su lucha contra el comunismo soviético. En el caso de Italia, derrocado y fusilado Mussolini en 1945, la breve dictadura fascista dio paso a una democracia que estuvo bajo la amenaza tanto de la extrema izquierda como de la extrema derecha hasta mediados de los años setenta²⁴¹.

A raíz del Tratado de Washington de 1949, diez países de ambos lados del Atlántico, incluida Italia, se unieron con el compromiso de defenderse mutuamente ante cualquier ataque, en el contexto de la Guerra Fría²⁴². La entrada de España en la OTAN era uno de los objetivos que Estados Unidos pretendía, sin embargo, la oposición de algunos países europeos al régimen franquista lo impedía. La importancia estratégica que España empezó a adquirir para Estados Unidos ante el inicio de la Guerra Fría se hizo evidente, y los intereses de ambos países se vieron reflejados en el Pacto de Madrid de 1953, que tenía una vigencia de diez años. Este acuerdo bilateral permitió la instalación de bases aéreas y navales norteamericanas en nuestro país, ofreciendo Estados a Franco apoyo militar y aportaciones económicas de millones de dólares²⁴³. España fue logrando a partir de la década de los cincuenta la admisión paulatina en organizaciones internacionales como Naciones Unidas (1955), el Fondo Monetario Internacional (1958) y la Organización para la Cooperación Económica Europea (1958)²⁴⁴.

La relación de España e Italia con estos intereses comunes, tanto de índole económico, político como ideológico, respecto a Estados Unidos, se mostró evidente en el siguiente artículo del *ABC* del 13 de noviembre de 1959 en el que podemos

²⁴¹ BUCHANAN, Tom “¿Hasta qué punto era ‘diferente’ España? El segundo franquismo en el contexto internacional”. En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 71-86, p. 74.

²⁴² www.ext.gob.es [Consulta: 14 de noviembre de 2016].

²⁴³ En concreto fueron 6.700 militares estadounidenses los que se instalaron en España con sus respectivas familias y la economía española recibió préstamos que ascendían a 1.500 millones de dólares. Véase POWELL, Charles. “España vista desde Washington: de la dictadura a la democracia”. En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 215-244, pp. 216-217.

²⁴⁴ BUCHANAN, Tom “¿Hasta qué punto era ‘diferente’ España? El segundo franquismo en el contexto internacional”. En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 71-86, p. 72.

comprobar cómo España estaba en el punto de mira de la prensa italiana ante la entrevista que el presidente Dwight D. Eisenhower iba a tener con Francisco Franco:

Y hoy los máximos órganos de la Prensa italiana destacan con grandes titulares este encuentro, que, como es sabido, tendrá lugar el 21 de diciembre en Madrid, señalando que la invitación que el Caudillo hizo a “Ike” el 31 de agosto pasado a través del ministro de Asuntos Exteriores [...] ha sido acogida no sólo en razón a la cordialidad actual hispano-norteamericana, sino por otras potentísimas razones de tipo “geográfico” y de recíproco interés [...] El hecho concreto que se deduce de los comentarios italianos es que los Estados Unidos no desconocen —sino que lo tienen muy en cuenta— el factor estratégico de primerísimo orden que es España en la defensa de Europa²⁴⁵.

El objetivo de ambos países era reactivar la economía y fomentar la inversión del capital norteamericano, lo que se vio favorecido por el atractivo que ofrecían en cuanto a patrimonio cultural y a servicios dedicados al ocio, dirigidos hacia el turismo. La liberalización del comercio a partir de 1959 supuso la incorporación de España al mercado internacional, aunque el gobierno seguía siendo intervencionista basado en un modelo básico pero eficaz, incluyendo a partir de 1964 los llamados Planes de Desarrollo. El creciente aumento de inversiones extranjeras, sobre todo estadounidenses junto con el del turismo masivo, fueron los puntos en los que Manuel Fraga Iribarne, a su llegada al Ministerio de Información y Turismo en 1962, focalizó sus actuaciones para lograr la bonanza económica que tuvo lugar en los años sesenta²⁴⁶.

Italia también fue uno de los países que dirigieron la mirada hacia España, por las oportunidades de inversión económica que ofrecía. En la revista *Roma-Madrid*, publicada por la Cámara de Comercio Italiana con el objeto de favorecer el comercio exterior italo-español, ofrece un estudio comparativo acerca del aumento del mismo en 1963 respecto a 1962, y asimismo, muestra el interés que en 1964 suscitaba la oportunidad de invertir económicamente en nuestro país.

Entre los artículos que conforman el contenido de la misma, títulos como “La maquinaria italiana de edificación caminera y de extracción: instrumento eficaz ypreciado principalmente para la realización de programas de desarrollo”, “Desarrollo de la industria italiana del juguete” o “Normas para la importación temporal de automóviles”, constituyen ejemplos concretos que ilustran la apuesta de este nuevo gobierno tecnocrático por los Planes de Desarrollo, con el proyecto de realizar carreteras que permitieran el acceso a los lugares más turísticos. A su vez, evidenciaba una mejora de las condiciones laborales de un elevado número de españoles que habían emigrado a las ciudades deseosos de adquirir las comodidades de la vida moderna como

²⁴⁵ MASSIP IZÁBAL, José María. “La entrevista Eisenhower-Franco, una de las más importantes celebradas por el presidente: Aumenta la importancia estratégica de las bases instaladas en España”. *ABC*, 23 de diciembre de 1959, p. 49.

²⁴⁶ BUCHANAN, Tom “¿Hasta qué punto era ‘diferente’ España? El segundo franquismo en el contexto internacional”. En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 71-86, pp. 78-79.

eran los automóviles, que hasta ahora habían sido un objeto de lujo para unos pocos. Es muy significativo el hecho de que junto a estos artículos mencionados, la revista incluía otro texto titulado “Spoleto, ciudad vertical”, escrito por Guillermo Díaz-Plaja, lo que denota la importancia que esta ciudad italiana mediante sus eventos artístico había adquirido como foco de atracción del turismo que favorecía los intereses económicos y comerciales articulados a través de esta relación e intercambio entre España e Italia²⁴⁷.

La promoción turística en Italia se empezó a promover en estos años mediante la organización de festivales internacionales que atrajeran al público estadounidense a los pueblos y ciudades italianas, que además de un patrimonio arquitectónico, pretendían ofrecer una oferta cultural y artística que reuniera a las mejores figuras del momento. Para ello, como se puede observar en la siguiente ilustración, se instauraron varios puntos de reclamo a lo largo de toda Italia:



Imagen 28. Temporada artística italiana (Mayo-junio 1960)
Terza Edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1960 [Programa-catálogo].
 Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele” di Roma

Las relaciones culturales hispano-italianas habían sido constantes hasta la derrota de los países del Eje, período durante el cual la música de la Italia fascista se promocionó en España mediante el intercambio con músicos de este país gestionado por el Instituto Italiano de Cultura, aunque en el ámbito musical tuvo menor intensidad que los acaecidos entre España y Alemania²⁴⁸.

²⁴⁷ *Roma-Madrid. Órgano oficial de la Cámara de Comercio Italiana para España. Revista de Información comercial.* Año IX, núm. 16, Octubre, 1964.

²⁴⁸ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La Música en España en el Siglo XX*, Vol 7, Alberto González Lapuente (ed.). Madrid: Fondo de cultura Económica, 2012, pp. 101-173, p. 113.

4.2. LOS COMIENZOS DE ANTONIO GADES COMO BAILARÍN INDEPENDIENTE EN ROMA Y MILÁN (1962)

4.2.1. La Ópera de Roma: El *Bolero* de Ravel, con Anton Dolin

El panorama político y cultural que se estableció en Europa en relación con Estados Unidos plantea varias cuestiones acerca del papel que pudo tener la danza española y la razón por la que Antonio Gades encontró en Italia una oportunidad para comenzar su carrera como intérprete y coreógrafo independiente. ¿Qué circunstancias pudieron favorecer la decisión del bailarín para marchar a Roma y dejar el Ballet Español? ¿Su reconocimiento en Italia era en parte debido a su vínculo con Pilar López? ¿Qué factores ideológicos y políticos representaban para Italia estas referencias artísticas de lo español? ¿Cuál era la función de la danza respecto a la imagen que Italia y España pretendían ofrecer hacia Estados Unidos? ¿En qué sentido la danza sirvió como medio para la difusión de una identidad propia estadounidense? ¿De qué manera se construyó la identidad nacional de la nueva etapa del régimen franquista para ofrecer una imagen aperturista hacia Estados Unidos?

El reconocimiento de Antonio Gades en el extranjero estuvo ligado en sus comienzos a las actuaciones que había realizado como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López y a la categoría artística que esta artista había conseguido dar a la danza española a nivel internacional: “Se puede decir que Pilar López sea la embajadora de la danza española, ella lleva ‘el fuego español’ a través del mundo, haciendo conocer en todas partes la verdadera tradición de la danza de su país”²⁴⁹.

Antonio Gades, respaldado por el bagaje técnico, interpretativo y coreográfico que había recibido de ella, decidió emprender su carrera en solitario alentado por un impulso creativo que le llevó a buscar nuevas experiencias artísticas:

Mis diez años con Pilar están llenos de anécdotas [...], a mí me gustaba, y me gusta divertirme, y hacer bromas, y reír. Después pensé que tenía que dejar la compañía. Diez años son muchos años, y yo quería algo más, necesitaba ver cosas nuevas, conocer gente nueva, aprender. El “ballet” de Pilar era como un círculo cerrado, con una disciplina rígida; a mí me había servido mucho, muchísimo, pero ahora quería ser libre, irme. Irme, ¿adónde? Pues a Roma, allí tenía amigos. Y fui y los encontré y todo cambió en el panorama de mi vida²⁵⁰.

La intuición y el azar guiaron a Antonio Gades a la hora de abrirse camino en Roma, como destaca el bailarín cuando relata una anécdota acerca de una de sus primeras vivencias “intelectuales”:

²⁴⁹ “Si può dire che Pilar Lopez sia l’ambasciatrice della danza spagnola, essa porta ‘il fuoco spagnolo’ a traverso il mondo, facendo conoscere ovunque la vera tradizione delle danze del suo paese”. Véase *Balletto Spagnolo di Pilar López* [Roma, febrero de 1961] [Programa de mano].

²⁵⁰ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco” [s.f.], p. 31.

Mi avidez por cultivarme, por conocer, gente de la cual yo pudiera aprender cosas, me llevó a cometer un acto de audacia. Una vez en una “trattoria” yo estaba comiendo solo y vi en otra mesa a un hombre, también solo, que me llamó la atención: “Éste tiene que ser alguien”, se me ocurrió, y entonces me hice introducir por el “maitre”. El hombre me recibió con una sonrisa y me invitó a sentarme. Me presenté: “Antonio Gades”. Me tendió la mano y dijo: “Salvatores [*sic*] Quasimodo”... ¡Hala – pensé–, Quasimodo el poeta, el premio Nobel! ¡Madre mía! Nos hicimos amigos, grandes amigos. Y él me presentó a muchos otros. Me fui haciendo conocido²⁵¹.

Después de un tiempo en la ciudad surgió el contrato con Anton Dolin, Director de los Ballets Rusos, que en aquel momento era maestro de baile de la Ópera de Roma²⁵². Este vínculo se produjo a través de Pilar López, lo que se reflejó en el programa de la actuación de Antonio Gades con el Ballet Español en Roma en febrero de 1961 con las siguientes palabras: “Dollin [*sic*], Director de los Ballets Rusos, decía a la ‘Argentinita’ que los pasos que ella introdujo en el ‘Bolero de Ravel’ podrían ilustrar cinco ballets diferentes”. De hecho es esta riqueza de pasos que hace tan colorida y ardiente la danza española²⁵³.

La Argentinita había bailado en numerosas ocasiones tanto en Estados Unidos como en América del Sur gracias no sólo al apoyo del empresario Sol Hurok, sino también al de Anton Dolin, con el que mantuvo una larga amistad durante toda su vida²⁵⁴. La admiración de Anton Dolin por “La Argentinita” y el éxito alcanzado por Pilar López y su Ballet Español en su gira por Italia con Antonio Gades como primer bailarín, pudieron ser la razón de que Dolin invitara a Gades a la Ópera de Roma, donde éste realizó sus primeras creaciones coreográficas: “Cuando dejé a Pilar López fui a Roma para hacer, junto al maestro de la coreografía, Antón Dolin, el montaje coreográfico del ‘Bolero de Ravel’²⁵⁵. Aunque como explicaba el bailarín, su autoría no quedó reflejada como le hubiera correspondido: “Monté para Anton Dolin ‘El Bolero’, de Ravel, y otras obras. Todos los laureles fueron para él, mi nombre ni siquiera aparecía en los anuncios la noche del estreno²⁵⁶.”

²⁵¹ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco” [s.f.], p. 31.

²⁵² GOODMAN, Saul. “Antonio Gades. Brief Biographies: a monthly series about dancers you should know”, *Dance Magazine*, agosto de 1964, p. 52.

²⁵³ “Dollin [*sic*], Direttore dei Balletti Russi, diceva alla ‘Argentinita’ che i passi da lei introdotti nel ‘Bolero di Ravel’ potrebbero illustrare cinque balletti diversi. Infatti è questa ricchezza di passi che rende tanto colorata e ardente la danza spagnola”. *Balletto Spagnolo di Pilar Lopez* [Roma, febrero de 1961] [Programa de mano]. Es muy probable que muchos de los pasos de “La Argentinita” procedieran de las distintas versiones del Bolero tradicionales dentro del repertorio de Escuela Bolera.

²⁵⁴ Anton Dolin rindió un homenaje a Encarnación López en el artículo “La Argentinita: A Tribute”. *Dance Magazine*. Nueva York, noviembre de 1945, citado en BENNAHUM, Ninotchka Devorah. “Spanish Artists in Love and War, 1913-1945]. *Meditations on Female Embodiement and Populist Imagination*”. En: *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. K Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum and Michelle Heffner Hayes (eds.). Jefferson (North Carolina): McFarland, 2015, pp. 193-209, p. 204.

²⁵⁵ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán. Antonio Gades”. *Pueblo*. Madrid: 19 de diciembre de 1962, p. 23.

²⁵⁶ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”..., p. 31.



Imagen 25. Antonio Gades bailando una pieza de Escuela Bolera cuando aún era miembro del Ballet Español de Pilar López. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)²⁵⁷.

4.2.2. La Scala de Milán: Antología de ballet sobre obras de Federico García Lorca con Beppe Menegatti y la primera bailarina Carla Fracci

Durante la gira que realizó el Ballet Español de Pilar López por Italia en 1961, el coreógrafo Beppe Menegatti vió bailar por primera vez a Antonio Gades, tal y como relata el bailarín Ferruccio Soleri, que le acompañaba en aquella ocasión:

El primer encuentro fue cuando ví a Antonio Gades en un ballet con Pilar López, me quedé totalmente impactado por la bravura de este joven bailarín que junto a Beppe Menegatti hemos ido a conocer, nos convertimos en amigos. Después Beppe pensó hacer el espectáculo también con él, estaba entonces prometido con Carla Fracci, después se casó. Hicimos varios espectáculos juntos, no varios, hicimos me parece que tres, sobre García Lorca. En *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Gades hacía el amante y yo hacía don Perlimplín, el viejo Perlimplín, y Carla Fracci hacía Belisa. Y allí comenzamos a hacernos amigos y después el vino a la Scala, entonces todavía permanecíamos muy cercanos, vivimos también durante un tiempo juntos aquí en Milán²⁵⁸.

²⁵⁷ Como se puede observar en la fotografía, la técnica de Antonio Gades en Escuela Bolera era muy depurada, dada la posición del torso que ésta requiere, y que en esta imagen se evidencia. Respecto a la dificultad de los saltos que además este tipo de repertorio contiene, es necesaria una gran preparación clásica, ya que se baila con zapatillas de media punta, y el trabajo de pies debe ser muy preciso, por lo que Anton Dolin muy posiblemente aprovechó las cualidades que Gades ofrecía para este tipo de coreografía. Hay que tener en cuenta que ya Antonio Ruiz Soler había interpretado una pieza dentro del estilo de Escuela Bolera que incluía una serie de saltos con batería de gran dificultad en la película en la que participó también Pilar López, *Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville. Los subtítulos de Walter Terry en el filme, en inglés, estaban orientados a explicar los diferentes palos flamencos y sus bailes correspondientes para el público norteamericano a modo de viaje ilustrativo por los paisajes de la geografía española en relación al lugar de origen de cada uno de ellos. Véase NEVILLE, Edgar (Escritor/Director). *Duende y misterio del flamenco* [Película]. Madrid: Video Mercury Films, 1989.

²⁵⁸ “Il primo incontro ha stato quando ho visto a Antonio Gades in un balletto con Pilar López, sono rimasto totalmente colpito della sua bravura di questo giovane ballerino chè insieme a Beppe Menegatti siamo andati a conoscerlo siamo diventati amici. Dopo Beppe ha pensato di fare delle spettacoli con lui anche, lui era allora fidanzato con la Carla Fracci, dopo sposato. E abbiamo fatto parecchi spettacoli

Gracias a estas palabras de Soleri se ha tenido noticia de algunas piezas interpretadas por Gades junto a Carla Fracci durante esta etapa, por lo que a partir de estos datos que no aparecían en ninguna otra fuente se ha reconstruido cronológicamente parte de la trayectoria del bailarín en Italia, que aún no había sido estudiada en profundidad.



Imagen 26. Antonio Gades en un descanso de un ensayo en la Scala de Milán, 1962.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)



Imagen 27. Antonio Gades ensayando un paso de danza académica en la Scala de Milán.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Sugiere Ferruccio Soleri que con Antonio Gades interpretaron tres piezas sobre Federico García Lorca, pero en esta entrevista sólo comenta el título de una de ellas, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, a la que parecen pertenecer estas fotografías de Antonio Gades como se puede observar en la escenografía. Aunque Soleri no lo mencione específicamente, probablemente las tres piezas que formaban parte de la Antología se bailaran en la Scala, porque Carla Fracci era allí primera bailarina, ya que sí que comenta que Gades seguía visitándoles en dicho teatro a menudo.

insieme, non parecchi, habbiamo fato tre mi sembra, sull García Lorca. Nel *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Gades faceva l'amante e io faceva don Perlimplín, il vecchio Perlimplín, e la Carla Fracci faceva Belisa. E lí habbiamo cominzio a diventare amichi e poi lui veniba alla Scala, allora habbiamo rimasto ancora molto insieme, habbiamo habitato anche un tempo insieme quà a Milano". CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). Antonio Gades. *La ética de la danza*. [Documental]. Madrid: Televisión Española, 2007, min 14:53- 15:53. Véase también OLANO, Antonio D. "Un español maestro y primer bailarín de La Scala de Milán...", p. 23.

Carla Fracci, nacida en 1936 en Milán, estudió en la Escuela de Baile del Teatro de la Scala, entrando en 1954 en el cuerpo de baile. En 1958 había sido nombrada primera bailarina de la compañía y en 1962 se casó con Beppe Menegatti²⁵⁹.



Imagen 28. Antonio Gades con Carla Fracci, 1962
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

Las palabras del propio Gades confirman que en efecto fueron tres las piezas que coreografió sobre la obra del poeta para una “Antología de ballet”, tras colaborar con Anton Dolin en la Ópera de Roma: “Después me encargaron montar tres bailes de García Lorca, para una `Antología del ballet´. Bailé, en el Festival de Dos Mundos, el papel central de `Carmen´, cuya coreografía me encargaron también a mí”²⁶⁰.

²⁵⁹ CALVETTI, Paola. “Carla Fracci”. En: *Carla Fracci presenta i grandi protagonista della Danza. Lo stile, l'arte, i segreti*, Mario Nilo (dir.), Nº 1. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1991, p. 14.

²⁶⁰ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán...”, p. 23. Se podría deducir que otra de estas tres piezas fue la que Antonio Gades bailó en el Festival dei Due Mondi de 1962, *Il teatrino di Cristobal*, sin embargo de la tercera pieza de Federico García Lorca que formó parte de esta Antología no tenemos ningún dato hasta el momento.

4.3. EL FESTIVAL DEI DUE MONDI DE SPOLETO ORGANIZADO POR GIANCARLO MENOTTI (1958-1962)

4.3.1. Patrimonio histórico y arte contemporáneo como reclamo del turismo extranjero

La pequeña ciudad de Spoleto, situada en la región de Umbría, en el centro de Italia, alberga un patrimonio artístico importante que a finales de los años cincuenta empezó a ser valorado como atractivo para los visitantes extranjeros ante las nuevas perspectivas que la política exterior planteaba. La primera edición del Festival dei Due Mondi tuvo lugar en 1958, del 5 al 29 de junio. A finales del año 1959 los documentos internos del Ayuntamiento de Spoleto mostraban el alcance que habían tenido las dos primeras ediciones: “El Festival dei Due Mondi está en la víspera de la tercera edición y ya se ha impuesto a la atención de un público interesado y atento tanto a nivel nacional como internacional”:

El turismo, y el montaje de los espectáculos, han incrementado notablemente la actividad del ejercicio público, de los artesanos, de los comerciantes, de los propietarios de los albergues y de los alojamientos privados...Un nuevo porvenir turístico se perfila para nuestra ciudad²⁶¹.

Tanto el turismo como el montaje de los espectáculos fueron las dos causas que se atribuyeron al incremento de “la actividad del ejercicio público, de los artesanos, de los comerciantes, de los propietarios de los albergues y de los alojamientos privados”²⁶². Ante estos datos tan positivos, el Ayuntamiento se propuso “organizar siempre mejor los servicios, de modo que el turista tenga una buena impresión y se prometa volver a nuestra antigua ciudad”, mostrando así su agradecimiento al creador del Festival:

Al Maestro Menotti que ha organizado el Festival con amor sincero y profunda sensibilidad artística, y ha querido honrar Spoleto eligiéndola como sede del Festival, así como a sus colaboradores italianos y extranjeros, a todos los artistas y maestros, deseáramos dedicarles toda nuestra gratitud y la de los ciudadanos con el compromiso de que la Administración del Ayuntamiento colaborará siempre para el mayor éxito de la actividad²⁶³.

Si se comparan las cifras de visitantes del año 1957 (22.657 turistas), con las de la primera edición de 1958 (55.733 turistas) y la segunda edición (65.000 turistas), se evidencia en datos concretos el aumento del turismo en Spoleto gracias al Festival, prácticamente se triplicaron, por lo que se perfilaba un “nuevo porvenir turístico” para la ciudad. La repercusión internacional del Festival fue tal que hasta una casa editorial

²⁶¹ “Comune di Spoleto, Relazione della giunta comunale al bilancio preventivo per l’esercizio 1959”, Archivio di Stato, Spoleto, 1959, p. 28.

²⁶² *Comune di Spoleto. Relazione della giunta comunale al bilancio preventivo per l’esercizio 1959.* [Archivio di Stato, Spoleto, 1959], p. 28.

²⁶³ “Comune di Spoleto, Relazione della giunta comunale....., 1959, p. 28.

de Oxford solicitó fotografías de alguna de las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar, así como el artículo enviado a la revista *The Queen* el 19 de junio de 1962 titulado “Il due mondi di Menotti”, que explica el sentido del Festival dei Due Mondi, es decir, de “los dos mundos”, profundizando en la relación del compositor italiano con Estados Unidos:

A la edad de seis años, Menotti [...] quería ya convertirse en un compositor [...] [a la edad de dieciocho años] la madre de Menotti, deseosa de que su talento fuese disciplinado, lo mandó a América, donde se somete a la severa guía de Rosario Scalero en la “Curtis School”²⁶⁴.

Se destaca cómo durante los días que duraba esta creación menottiana, Spoleto se convertía en un “laboratorio musical”, y después Menotti regresaba a “su otro mundo, a su casa cercana a Nueva York” donde componía sus óperas. Sus propias palabras explicaban que el principal objetivo del Festival era “poner a los jóvenes artistas del nuevo mundo en contacto con aquellos del viejo en una atmósfera que propicie el más alto despertar de su talento” para presentarles ante “un público verdaderamente internacional”²⁶⁵.



Imagen 29. Portada del programa de mano para la primera edición del Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1958.

Imagen reproducida en *Spoleto 1958, Cronache da un Festival*.

Entre los documentos que se conservan en el Archivo de Estado de Spoleto también se encuentra el recorte de un artículo publicado en el *New York Times* el 1 de julio de 1962 dedicado a la ciudad de Spoleto, enviado por el representante de este

²⁶⁴ “Carpeta X, Documentos varios no clasificables, ‘Il due mondi di Menotti’, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Spoleto”. Archivo di Stato, Spoleto, 1962.

²⁶⁵ “Il due mondi di Menotti”, artículo enviado para su publicación en la revista *The Queen* el 19 de junio de 1962. *X-Varie non classificabili, 1962, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Spoleto 1962* [Manuscrito mecanografiado].

importante diario estadounidense para la publicidad en Italia, así como diferentes documentos pertenecientes a la Organización Periodística Internacional (Organizzazione Giornalistica Internazionale), representada por la Prensa Italiana en el Mundo (Stampa Italiana nel Mondo). Asimismo el artículo publicado en *Il popolo italiano* el 27 de julio de 1962 que reflejaba en cifras la población italiana que residía en Estados Unidos²⁶⁶.

El aspecto económico fue uno de los pilares en los que se fundamentaron las relaciones entre España e Italia con Estados Unidos, adquiriendo el intercambio cultural y artístico un papel preponderante como medio de establecer una red de intereses dirigidos a la acogida del flujo de turistas que aumentaba cada año propiciado por el Festival, reforzando de esta manera los lazos entre ambos países. La paulatina presencia en España de las grandes figuras del jazz provenientes de Estados Unidos teniendo en cuenta el contexto de la Guerra Fría tuvo un trasfondo estratégico militar y propagandístico, adquiriendo estos músicos el papel de auténticos “embajadores”, y cuya misión consistía primordialmente en difundir la cultura norteamericana²⁶⁷. Esta misma intención se puede ver en el Festival dei Due Mondi, en el que el jazz estuvo presente, no sólo en los conciertos específicamente musicales, sino también en las coreografías y música de los espectáculos de danza, procedentes de Estados Unidos²⁶⁸.



Imagen 30. Concierto de jazz en Piazza di Mercato
Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1958
Imagen reproducida en *Spoleto 1958, Cronache da un Festival*.

Las tendencias del arte contemporáneo americano se pretendían vincular con la tradición europea a través de las distintas disciplinas artísticas, danza, poesía, teatro,

²⁶⁶ Estos datos son muy significativos de la importancia que el Festival dei Due Mondi de Spoleto había adquirido respecto al reclamo turístico dirigido a esta población estadounidense de origen italiano, y los beneficios económicos que aportaba al país, ya que de 180 millones de la población total, 21 millones eran de origen italiano, y tanto las importaciones como las exportaciones de Italia a Estados Unidos alcanzaban sumas elevadas “Carpeta X, Documentos varios no clasificables, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Spoleto”. [Archivio di Stato, Spoleto, 1962.]

²⁶⁷ IGLESIAS IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor, Michigan, UMI-ProQuest, 2010.
pp. 184-189.

²⁶⁸ La fotografía de un concierto al aire libre en la Plaza del Mercado de músicos de jazz norteamericanos muestra el ambiente de intercambio cultural que se creaba durante el Festival. Véase *Spoleto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007, p. 98.

ópera, incluso pintura y escultura. El expresionismo abstracto de los pintores americanos de la Mostra di Spoleto entronca con una ascendencia común italiana dado que “muchos de ellos pintan con la tempera al huevo, esto es mediante aquellas antiguas fórmulas adoptadas por Cenino Cennini, de los pintores florentinos y de los umbros”²⁶⁹.

4.3.2. La herencia de la *Modern Dance* como nexos entre el nuevo lenguaje de la danza norteamericana y europea

Del mismo modo que se pretendía trazar una continuidad entre la tradición de los pintores italianos con el arte abstracto norteamericano se establece la razón de ser de la danza moderna estadounidense como una evolución que parte del mismo origen que la danza académica de la escuela rusa, como refleja *Il Messaggero dell'Umbria* del 13 de junio de 1958 que define en el titular del siguiente artículo la función de la danza en el Festival: “El ballet como expresión en la vida artística de los Estados Unidos”²⁷⁰. Se destaca en el mismo el hecho de que en 1934 George Balanchine—que provenía de la antigua Escuela Imperial de San Petersburgo y fue primer bailarín coreógrafo y maestro de ballet en la compañía de Diaghilev— al fundar la American Ballet School propició el contacto con el nuevo mundo, lo que supuso el nacimiento del ballet americano con unas características propias nacionales. Tanto Isadora Duncan, muy ligada a Balanchine, con su danza libre, como Martha Graham, creadora a su vez de un estilo de danza moderna expresiva, habían proporcionado a la danza de los Estados Unidos una riqueza que el Festival dei Due Mondi quería ofrecer al público internacional a través de los jóvenes coreógrafos herederos de esta línea artística.

En el Festival dei Due Mondi el jazz se manifestó a través del lenguaje de la *Modern Dance* norteamericana como nexo de unión entre los “dos mundos” que pretendía poner en contacto Giancarlo Menotti. Si se analiza detenidamente el programa de la primera edición de 1958, se puede destacar a coreógrafos como Jerome Robbins con los Ballets U.S.A y la coreografía titulada *New York Export: Opus Jazz*, o bien al Ballet de John Butler con la coreografía *Triad*, que incluye música de Duke Ellington entre otras²⁷¹.

Se crearon dos compañías en esta primera edición de 1958 con el objetivo de que los jóvenes talentos europeos y americanos pudieran obtener el éxito decisivo para sus carreras: Ballets U.S.A. y el Balletto da Camera. El primero, dirigido por Jerome Robbins, estaba compuesto por dieciséis jovencísimos bailarines, algunos pertenecientes al New York City Ballet, y el segundo, dirigido por John Butler, de sólo seis miembros, que eran relativamente conocidos en Italia por sus giras con el American

²⁶⁹ “molti di essi dipingono con la tempera a l’ouvo, cioè mediante quelle antiche formule adottate da Cenino Cennini, dai pittori fiorentini e dagli umbri”. *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1962*. [Catálogo-Programa].

²⁷⁰ Véase “Il balletto come espressione nella vita artistica degli Stati Uniti”. *Il Messaggero dell'Umbria*, 13 de junio de 1958, p. 5. Archivio di Stato di Spoleto.

²⁷¹ *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1960* [Catálogo-Programa].

Dance Theater también bajo su liderazgo. Esta última compañía reproducía las características del *piccolo teatro* para pocos personajes y un ambiente íntimo, se trataba de una manifestación artística muy apreciada en Estados Unidos, difundida por este coreógrafo que representaba uno de sus más significativos exponentes²⁷²:

Formado en la Escuela de Martha Graham, Butler se ha cimentado en otras experiencias teatrales y de estas se ha influenciado para crear un género de danza particular que basándose esencialmente en la `modern dance´ no desdeña recorrer otras experiencias²⁷³.

John Butler fue el encargado de organizar esta sección del Festival dedicada a la danza cuya orientación artística pretendía dar a conocer a nuevos talentos que representaran la vertiente más actual.



Imagen 31. *Giornale del Mattino*, 11 de junio de 1958.
Imagen reproducida en *Spoletto 1958, Cronache da un Festival*.

Los bailarines que elegía Butler para sus piezas habían recibido una buena preparación técnica dentro de la danza clásica académica, como se puede observar en la fotografía que muestra a uno de los intérpretes realizando un *arabesque* en el que la línea corporal se dibuja con precisión en el espacio. Al mismo tiempo, el coreógrafo utilizaba nuevas estructuras compositivas alejadas de ésta, como se puede observar, en la manera en que la bailarina entrelaza su figura entre las líneas rectas de las

²⁷² CIARPAGLINI, Giorgio. “Linguaggio nuovo dei Balletti di Butler”. *Giornale del Mattino*, 11 de junio de 1958. En: *Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007.

²⁷³ “Formatosi alla Scuola di Martha Graham, Butler si è cimentato in altre esperienze teatrali e da queste ha tratto contagio per creare un genere di danza particolare che pur basandosi essenzialmente sul `modern dance´ non disdegna di ricorrere altre esperienze”. CIARPAGLINI, Giorgio. “Linguaggio nuovo dei Balletti di Butler”. *Giornale del Mattino*, 11 de junio de 1958. En: *Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007.

extremidades en *allongé* de su *parteneur*. Se crea de este modo una expresión visual que va más allá de los códigos del ballet clásico dentro de la denominada *danza libera*.

A lo largo de las siguientes ediciones, se invitó a jóvenes promesas que pudieran encajar en este camino innovador y así dar a conocer nuevos talentos que representaran la vertiente más actual de la danza. El término *danza libera* (danza libre) establecía en el Festival un paralelismo con el atonalismo en música:

Se comprende entonces cómo resulta prácticamente imposible hacer confluir la nueva lengua coreográfica con aquella que se forma en la academia. En muchos aspectos la danza libre puede paragonarse al atonalismo en la música; y afín a aquello de no pocos atonales es el colorido psicológico fundamental de las creaciones de Butler: cada uno de sus trabajos quiere ser una aventura en los territorios más misteriosos del alma humana²⁷⁴.

El lenguaje de Butler asimilaba a través de la danza la fusión entre la realidad y la fantasía, con una orientación artística que se identificaba asimismo con el realismo fomentado por Menotti en el Festival.

Surge en este punto plantearse hasta qué punto se pudo forjar el entramado cultural, político y económico entre España e Italia a través de la danza en relación con Estados Unidos, y en concreto, el papel que jugó en la figura de Antonio Gades, por un lado, como continuador de la escuela de Pilar López, heredera de las ideas artísticas de su hermana Encarnación López “La Argentinita”, y por otro, mediante la vinculación con el poeta Federico García Lorca, que como se mostrará en los siguientes epígrafes, ya se puede observar desde sus inicios como coreógrafo independiente.

4.3.3. La presencia de los artistas españoles: el realismo poético de Federico García Lorca y la Compañía del Teatro Eslava de Luis Escobar

El estrechamiento de las relaciones de Italia y España con Estados Unidos se evidencia en el hecho de que la presencia de los artistas españoles en el Festival dei Due Mondi empezó a cobrar una especial relevancia a inicios de los años sesenta, coincidiendo con la entrevista que había tenido lugar entre Francisco Franco y Dwight D. Eisenhower, que acaparó la atención de la prensa italiana²⁷⁵. En las dos ediciones previas del Festival era absoluta la ausencia de autores o intérpretes españoles, y es, significativamente, a partir de la tercera edición de 1960 cuando se contempla por

²⁷⁴ “Si comprende allora come risulti quasi praticametne impossibile far confluire la nuova lingua coreográfica con quella formatasi nell’accademia. Per molti aspetti la danza libera puó paragonarsi all’atonalismo di musica; e affine a quello di non pochi atonali é il colorito psicologico fondamentale delle creazioni di Butler: ognuno dei suoi lavori vuole essere un’avventura nei territorio piú misteriosi dell’animo umano”. CIARPAGLINI, Giorgio. “Linguaggio nuovo dei Balletti di Butler”. *Giornale del Mattino*, 11 de junio de 1958. En: *Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007, p. 99.

²⁷⁵ MASSIP IZÁBAL, José María. “La entrevista Eisenhower-Franco...”, p. 49. Véase el primer epígrafe del presente capítulo de la tesis doctoral donde se comenta dicha repercusión de la entrevista en los medios italianos.

primera vez el mundo hispano de ambos continentes²⁷⁶. Desde la perspectiva realista que definía la idiosincrasia del Festival concebido por Menotti fue presentada en el Festival dei Due Mondi de 1960 la obra *Yerma* (*Poema trágico en tres actos*), de Federico García Lorca por la Compañía del Teatro Eslava de Madrid, dirigida por Luis Escobar²⁷⁷.

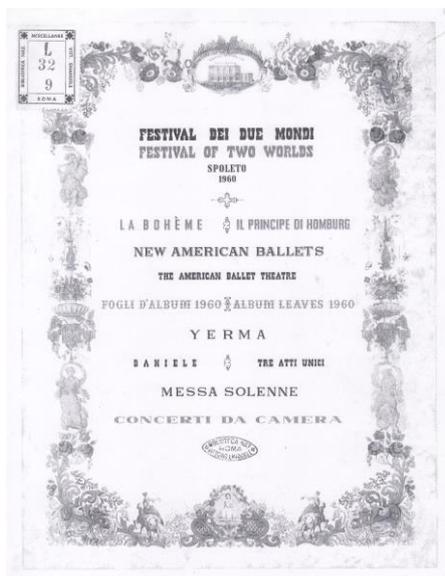


Imagen 32. Portada del catálogo-programa editado para la tercera edición del Festival dei Due Mondi (1960).
Biblioteca Nazionale "Vittorio Emmanuelle" di Roma.

En este catálogo-programa apareció un artículo bastante extenso titulado “Realismo poetico di García Lorca”, escrito para la ocasión por Francisco García Lorca, hermano del poeta²⁷⁸. La afinidad artística de Menotti por la obra de Lorca quedaba de este modo patente, ¿pero por qué escogió Menotti precisamente a Federico García Lorca, qué significado político e ideológico podía tener esta elección en relación con Estados Unidos? Para contestar a esta pregunta, es interesante profundizar en la figura de Francisco García Lorca, poeta, crítico literario y diplomático, que ante el estallido de la guerra civil en España fue acogido por la Universidad de Columbia donde trabajó como lector de literatura española del siglo XIX y de literatura comparada desde 1939 hasta el año 1957, pero no sería hasta 1967 cuando regresó a España. Como afirma el historiador Juan Pérez de Ayala: “Francisco es poco conocido, en la sombra, por la proyección de su hermano, pero es un personaje atractivo, un gran poeta, cosmopolita,

²⁷⁶ Para constatar esta apreciación se han analizado los programas de las tres primeras ediciones del Festival que constan a modo de recopilación en el programa-catálogo del año 1960. Véase *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1960* [Catálogo-Programa] [Spoleto, s.n., 1960].

²⁷⁷ Luis Escobar precisamente había escogido a Antonio Gades un año antes para interpretar uno de los papeles principales de *El Hospital de los locos*, que fue una de sus primeras actuaciones como actor teatral. Véase *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961, p. 16.

²⁷⁸ GARCÍA LORCA, Francisco. “Realismo poetico di García Lorca”. *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1960...*, pp. 21-25.

que vive la bohemia parisiense y tiene reconocimiento en el exilio académico de Estados Unidos”²⁷⁹.



Imagen 33. Federico y Francisco García Lorca (derecha), en la casa granadina de la Acera del Darro. Fundación Federico García Lorca (FFGL)

Asimismo, la esposa de Francisco García Lorca, Laura de los Ríos Giner, también fue profesora de literatura española en el Barnard College de la Universidad de Columbia. Laura era hija de Fernando de los Ríos, Catedrático de Derecho Político en la Universidad de Granada y de Gloria Giner de los Ríos, docente en la Escuela Normal de Granada y autora de numerosos libros de texto de la Institución Libre de Enseñanza²⁸⁰. El espíritu pedagógico, científico y humanista de esta institución impregnó las enseñanzas que Gloria transmitió tanto a su hija Laura, como a Isabel García Lorca, la hermana menor de Federico que acudía a su casa para recibir también de este modo una formación exclusiva, quedando las dos niñas unidas por la amistad desde su más tierna infancia. La infancia privilegiada de Laura favoreció también un entorno cultural y artístico en el que tuvo la oportunidad de aprender las canciones populares españolas acompañada al piano por Federico García Lorca y tocaba con Manuel de Falla a cuatro manos en las tertulias en casa del maestro, el Carmen de la Antequeruela en Granada, ante la presencia de figuras como Juan Ramón Jiménez. Al comienzo de la Guerra Civil Fernando de los Ríos fue nombrado ministro al servicio de la República, y al comienzo de la guerra la familia se exilió en París y después en Washington, con ellos iba Isabel García Lorca. Fue a principios de los años cuarenta cuando ambas familias se reunieron en Nueva York, incluyendo a los padres de Federico y a su hermana Concha y sus hijos, que lograron el pasaporte para salir de España después del fusilamiento del poeta y del marido de ésta, Manuel Fernández Montesinos, médico y alcalde de Granada, en 1936²⁸¹.

²⁷⁹ SAMANIEGO, Fernando. “Los amigos de Francisco García Lorca retratan al hermano oculto del poeta”. Madrid, *El País*, 20 de marzo de 2003.

https://elpais.com/diario/2003/03/20/cultura/1048114804_850215.html [Consulta: 10 de agosto de 2018].

²⁸⁰ Gloria Giner de los Ríos (Madrid, 1886-1970), hija de Hermenegildo Giner de los Ríos y Laura García Hoppe, estudió magisterio en Barcelona y completó su formación en Madrid en la Institución Libre de Enseñanza, fundada por su tío Francisco Giner de los Ríos. Véase la página oficial de la Real Academia de la Historia <<http://dbe.rah.es/biografias/47407/gloria-giner-de-los-rios>> [Consulta: 2 de agosto de 2020].

²⁸¹ “La niña que tocaba con Falla”. *Granada Hoy*, 8 de marzo de 2009.

Francisco García Lorca y Laura de los Ríos Giner se casaron por lo civil en 1942 en Middlebury (Estado de Vermont), asistiendo al enlace Jorge Guillén, Pedro Salinas, Díez Canedo, Américo Castro, Joaquín Casaldueiro, y otras personalidades del círculo intelectual del exilio español en Estados Unidos. Posteriormente en Nueva York, en la facultad de la Universidad de Columbia, donde Laura impartía clases, recordaba los tiempos en los que participaba en La Barraca, integrando en su labor docente el montaje de obras de teatro con Federico de Onís²⁸² y sus alumnos, representando tanto a los clásicos, como a los nuevos autores entre los que se encontraban Federico García Lorca, Pedro Salinas y su marido Francisco García Lorca²⁸³.



Imagen 34. Francisco García Lorca, durante su viaje de novios, en julio de 1942. *El País*, 20 de marzo de 2003.

El ambiente teatral y artístico estaba impregnado de los autores hispanos en el exilio que formaban parte de la vida cultural neoyorkina a la que pertenecía Menotti. Como refleja el estudio realizado por Allen Josephs y Juan Caballero, Federico García Lorca había realizado numerosas lecturas y puestas en escena de sus obras en el continente americano, llegando a ser proclamado embajador de las letras españolas durante una reunión de los representantes de numerosas repúblicas hispanoamericanas en marzo de 1934. En el año 1959 uno de los críticos teatrales norteamericanos más importantes, Stark Young, retomó su figura volviendo a incluir en un libro publicado en Nueva York en 1959 un artículo sobre el poeta titulado “Spanish Plays”, que ya había realizado anteriormente en 1935 para *The New Republic*²⁸⁴.

https://www.granadahoy.com/granada/nina-tocaba-Falla_0_239076237.html [Consulta: 10 de agosto de 2018].

²⁸² Federico de Onís Sánchez (Salamanca, 1885-Hato de Rey, 1966, Filólogo e Historiador de la Literatura, desde 1916 comenzó a viajar a la Universidad de Columbia (Nueva York) donde se encargó de organizar el Departamento de Estudios Hispánicos, referente mundial del hispanismo, cuya labor tuvo el objetivo primordial de orientar las relaciones entre España, Hispanoamérica y Estados Unidos.

²⁸³ “La niña que tocaba con Falla”..., [s.p.]. <https://www.granadahoy.com/granada/nina-tocaba-Falla_0_239076237.html> [Consulta: 10 de agosto de 2018].

²⁸⁴ YOUNG, Stark, “Spanish plays”, *The New Republic*, Washington D.C., 11 de febrero de 1935, reproducido posteriormente en YOUNG, Stark, *Immortal Shadows*. Nueva York, Hill and Wang, Inc.,

Yerma había sido estrenada por Federico García Lorca en 1934 en tiempos de la República, y fue más tarde cuando Luis Escobar llevó a los escenarios españoles esta obra con su compañía en el Teatro Eslava, el 21 de octubre de 1960, tras años en la sombra, lo que aportó una esperanza alentadora para el panorama teatral, para los autores y directores más renovadores²⁸⁵. La elección de obra para formar parte del festival italiano, suponía una manera de conectar con la intelectualidad norteamericana del momento y atraer a un tipo de turismo selecto que supiera valorar la categoría artística que Menotti pretendía otorgar a su Festival dei Due Mondi²⁸⁶.

El concepto de realismo poético de Federico García Lorca asimismo encajaba con el de las propias óperas de Menotti que “de carácter altamente realista y ligadas a los problemas de nuestro tiempo, se dirigían a los americanos que no tenían confianza en la gran ópera más convencional que veían en el Metropolitan”²⁸⁷. El Festival pretendía dar “nueva vida a las óperas tradicionales y llevar las nuevas óperas americanas al público europeo”. De los 170 espectáculos del festival que se realizaron en el año 1962, 19 fueron óperas y 13 ballets²⁸⁸.

Es significativa en este aspecto la colaboración que Gades realizó para la ópera *Carmen* en el año 1962, dirigida por Menotti sobre música de Georges Bizet. Se trataba de un drama lírico en cuatro actos, con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halevy, que tuvo como director de orquesta a Thomas Schippers, escenografía de Ernest O. Mondorf, vestuario de Peter Hall y la iluminación a cargo de Nikola Cernovich²⁸⁹. La ópera, un tanto “sui generis”, como apunta uno de los críticos de la prensa, fue “concebida en un espíritu, diremos, un poco cosmopolita, más adherida al semblante del Festival dei Due Mondi que al carácter en sí de la ópera, si bien los organizadores la han querido en el francés original del libreto de Meilhac y Halévy”²⁹⁰. Fue llevada a escena el 8 de julio de 1962 en el Teatro Nuovo di Spoleto, donde Giancarlo Menotti quiso

1959, p. 157. Citado en GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Allen Josephs y Juan Caballero (ed.). Madrid, Cátedra, 2012, pp. 41 y 48. YOUNG, Stark, “Spanish plays”, *The New Republic*, Washington, D.C., 11 de febrero de. Reproducido en YOUNG, Stark, *Immortal Shadows*, Nueva York, Hill and Wang, Inc., p. 157. Podemos observar como fue el mismo Stark Young el que publicó de nuevo estos escritos, retomando así en 1959 la figura de Federico García Lorca.

²⁸⁵ HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe. “El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960). En: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, Núm. 3. Lincoln (Nebraska), The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, pp. 571-592.

²⁸⁶ El estudio de Delfín Colomé muestra cómo el estallido de la Guerra Civil produjo una reacción en los coreógrafos de la *modern dance* estadounidense que se habían quedado completamente consternados ante esta catástrofe, creando piezas que reflejaban los sentimientos producidos por las atrocidades que se estaban cometiendo, entre ellas el cruel asesinato del poeta, como fue por ejemplo el caso de José Limón con su *Danza de la muerte* de 1937. COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939...*, *Op. Cit*, p. 172.

²⁸⁷ “Il due mondi di Menotti”. Carpeta X, Documentos varios no clasificables, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Spoleto.

²⁸⁸ Agencia “Tiber”, Perugia, 23 de julio de 1962, Archivio di Stato di Spoleto.

²⁸⁹ *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1962* [Catálogo-Programa].

²⁹⁰ [L’opera è] “concepita in uno spirito, diremmo, un po’ cosmopolita, più aderente al volto del Festival dei Due Mondi che al carattere in sé dell’opera, pur avendola gli organizzatori voluta nell’originale francese del libretto di Meilhac e Halévy”. Véase “Una ‘Carmen’ negra sul palcoscenico di Spoleto”. *Il Tempo*, 9 de julio de 1962.

jugar con los recursos y efectos de la ópera de masas, pero además eligió a una Carmen de color, y a un personaje de Don José “seguro y decidido, en ciertos instantes casi brutal, tanto que vienen a la mente algunas de las páginas más violentas de *Porgy and Bess*”²⁹¹, además de unos picadores sin caballo que aparecían en la escena vestidos de cow-boys, uno de los papeles que posiblemente interpretó Antonio Gades, con lo que quedaron patentes las referencias a la ópera americana.

El diálogo entre las diferentes disciplinas artísticas tomó relevancia también en el Festival dei Due Mondi en la unión de las artes plásticas, la música y la danza a través del cine, como fue el caso de la presencia de Luciano Visconti, así también del escultor Henry Moore que hizo los decorados para un *Don Giovanni* dirigido por el mismo Menotti²⁹².

En base al título del Festival y al momento histórico en que se creó, se puede decir, que la idea artística de Menotti de “los dos mundos” se vio muy favorecida por el nuevo panorama de la política exterior, que sin duda propició este intercambio de artistas y de público entre los dos países. Sin embargo, las declaraciones de Menotti fueron muy rotundas cuando años después afirmaba que el Festival de Spoleto “es el único Festival italiano libre, sin bandera política”, y explicaba que, a pesar de que el gobierno ayudaba económicamente, era importante el hecho de que muchos artistas acudían sin cobrar nada como invitados especiales, lo que les permitía esa independencia ideológica, recalcando: “Allí hicieron su debut gente como Antonio Gades, Patrick Chéreau o Ronconi. Recuerdo que en él se montó por primera vez a Lorca. ‘Yerma’, con Luis Escobar y Aurora Bautista”²⁹³.

4.3.4. Antonio Gades en el V Festival dei Due Mondi de 1962: *Pavana per una infanta defunta* de Maurice Ravel, *Carmen* de George Bizet y *Il teatrino di Cristobal* basada en Federico García Lorca

Antonio Gades, a continuación de su estancia en la Scala con Beppe Menegatti y bailando como primera figura junto a Carla Fracci, fue invitado al Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1962. El mismo Gades recuerda esta época de sus inicios como creador tras la experiencia de bailar en la Scala de Milán: “Después fui al festival de Spoleto [Spoleto] con Menotti²⁹⁴. Montamos el ‘Teatro de Don Cristóbal’, de García Lorca. Hice la coreografía de ‘Carmen’, la ‘Pavana para una infanta difunta’, etc. Yo no sólo me ocupaba de la coreografía; también bailaba”²⁹⁵. Para esta edición de 1962 se creó el Balletto del Festival dei Due Mondi en el que Antonio Gades formó parte no sólo

²⁹¹ [Don José] “sicuro e deciso, in certi istanti quasi brutale, tanto da richiamare alla mente alcune tra le pagine più violente di *Porgy and Bess*”. *Ibidem*.

²⁹² RABAGO, Joaquín. *Triunfo*, 2 de diciembre de 1978. “Gian-Carlo Menotti: ‘La ópera está viva, gracias’”, p. 67.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Se ha observado que en algunas fuentes españolas tanto de la época como actuales aparece “Spoleto” cuando la transcripción correcta es “Spoleto”.

²⁹⁵ GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”..., p. 31.

como intérprete sino también como coreógrafo. En el programa de la actuación completa constaban las siguientes obras: *Giudizio de Paride* (Musica di Gaspare Spontini/Allestimento scenico e costumi di Fiorella Mariani/Coreografía de Milorad Miskovitch); *Per una infanta defunta* (Musica di Maurice Ravel/Scena e costumi di Peter Hall/Azione coreográfica di Beppe Menegatti); *Evasione* (Musica di Frank Martin/Coreografía di Cristian Uboldi); *Come and get the beauty of it hot* (Musiche di Charles Mingus, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Gil Evans/Coreografía di Talley Beatty); *Teatrino di Cristobal* (Sogetto e regia di Beppe Menegatti, da Federico García Lorca/Musica di Joaquín Turina/Scene e costumi di Silvano Falleni/Coreografía di Antonio Gades e Joice Graam. Direttore d'orchestra Giampiero Taverna. Direttore artistico Beppe Menegatti²⁹⁶.



Imagen 35. Antonio Gades con Carla Fracci en *Per una infanta defunta* (1962) sobre música de Maurice Ravel, Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

Antonio Gades colaboró con Beppe Menegatti en la creación de *Per una infanta defunta*, sobre música de Maurice Ravel, con un concepto artístico que estaba en consonancia con la línea experimental promovida por Menotti en el Festival y por el nuevo lenguaje de la *danza libera*, como se puede observar en la anterior fotografía. Lejos del estilo clásico propiamente dicho en el que el bailarín suele portar a la bailarina, en este caso, se invierten los roles masculinos y femeninos, ya que la posición de Antonio Gades está por debajo de Carla Fracci. La utilización del peso del cuerpo al sujetarse en el antebrazo de ella denota una técnica proveniente de los nuevos lenguajes de la danza y del teatro físico²⁹⁷. De hecho, en el programa, la obra se cita como una

²⁹⁶ *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1962* [Catálogo-Programa]. Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG).

²⁹⁷ El término “teatro físico” como tal no surgió hasta años más tarde, aunque tuvo sus orígenes en la corriente dramática. Véase HERRERO MUÑOZ, Julián. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Colección Artes Escénicas. Sebastián Gómez-Lozano (coord.). Murcia: Diego Marín, 2014. En esta época estas teorías del arte dramático estaban en auge en Estados Unidos gracias a las enseñanzas de Lee Strasberg, que precisamente fue invitado al Festival de Spoleto ese año 1962 como se tratará en el siguiente epígrafe, y cuya influencia se pretendía dar a conocer en Italia, como aquí queda patente en la actuación de Antonio Gades, que también asimilaría en adelante algunos de estos presupuestos del arte dramático para su propia creación artística.

“acción coreográfica de Beppe Menegatti” en vez de utilizar simplemente el término “coreografía”²⁹⁸. Esto indica la intención de realzar la influencia del Método de Lee Strasberg, en el que la “acción dramática” era fundamental para el trabajo del actor. La influencia del teatro moderno se manifiesta en la iluminación que crea un efecto de claroscuros así como en la integración del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Spoleto a modo de escenario o lugar de representación de la obra, como se puede ver en la siguiente imagen.



Imagen 36. Antonio Gades con Carla Fracci en “*Per una infanta defunta*” de Maurice Ravel
Azione coreográfica di Beppe Menegatti, 1962.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

Parte de la “acción dramática” es interpretada al aire libre, y además el vestuario de Antonio Gades es casual, con pantalones y zapatos de calle, lo que aporta un elemento innovador. El acusado dramatismo se refuerza al descender el bailarín las escalinatas portando a Carla Fracci, que yace difunta en sus brazos. Aunque la bailarina lleva un tutú largo de tul, que recuerda a los utilizados en los ballets románticos, la camiseta blanca de manga larga y el pelo suelto aportan una estética diferente a la habitual en la danza académica, a favor de la interpretación actoral, que adquiere una temporalidad de carácter más contemporáneo. El vestuario de Antonio Gades y de Carla Fracci para *Pavana per una infanta defunta*, es muy similar al que llevaban los bailarines en “*The masque and the wild man*”, de John Butler, que fue presentado en la edición de 1958 del Festival, por consiguiente, se puede confirmar la influencia de la *danza libera* y los nuevos lenguajes coreográficos²⁹⁹.

²⁹⁸ En el original “azione coreográfica di Beppe Menegatti”. Véase *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1962* [Catálogo-Programa]. Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG).

²⁹⁹ Véase “Fusione di realtà e fantasia nei balletti di John Butler”, *Il Tempo*, 11 de julio de 1958. Del mismo modo, es interesante destacar que fue este mismo vestuario el que utilizó Antonio Gades en *Bodas de sangre*, por lo que la influencia del concepto de Butler se podría decir que pervivió en la memoria creativa de Gades años después.

4.3.5. Lee Strasberg y el Seminario Internacional de Actores del Festival dei Due Mondi (1962): La influencia de sus teorías en *Pavana per una infanta defunta*, de Maurice Ravel interpretada por Antonio Gades y Carla Fracci

Aquel verano de 1962 además, tuvo lugar un acontecimiento excepcional en la historia del Festival, y fue precisamente la celebración de un seminario internacional de actores que tuvo como invitado estrella a Lee Strasberg³⁰⁰. El hecho de que *Per una infanta difunta* tuviera ese carácter más teatral, venía definido como “azione coreografica” en el programa de la actuación, en vez de como “coreografía”, lo que refleja la influencia de Stanislavsky y Strasberg en esta concepción. Todas sus ideas las plasmó en un libro que comenzaría a escribir más tarde, 1974 con el objetivo de transmitir sus conocimientos y explicar cómo ideó su Método a partir de las ideas de Stanislavsky titulándolo *El arte del actor: de Stanislavsky al Método*, describiendo este proceso³⁰¹. Strasberg ideó “el método de las acciones físicas” a partir de las innovaciones de Konstantin Stanislavsky. Conocido entre los actores como “El Método”, consiste en hacer que el actor experimente durante la interpretación del papel, emociones semejantes a la que experimenta el personaje interpretado. Mediante ejercicios que estimulan la imaginación, la relajación muscular, la respuesta inmediata a una situación imprevista, la reproducción de emociones experimentadas en el pasado y la claridad en la emisión verbal³⁰². Podemos encontrar en las propias palabras de Strasberg la descripción de su método y de qué manera llevaba a cabo sus enseñanzas. Incluso explica una serie de sesiones que están específicamente dirigidas a bailarines-actores de los musicales de Broadway, en las que la unión del canto y de la danza se trabaja para poder mejorar aspectos como la expresión y las habilidades verbales y gestuales³⁰³.

El hecho de que Lee Strasberg estuviera presente en el Festival dei Due Mondi de Spoleto del año 1962 le permitió transmitir todos estos principios y de difundir su manera de trabajar entre los jóvenes actores que habían asistido al Festival procedentes de los dos continentes. Antonio Gades, dado su interés por el arte dramático es muy probable que aprovechara esta oportunidad de poder asistir a estas clases magistrales, ya

³⁰⁰ MORELLI, Sandro y TOSCANO, Gianni. *La città e il Festival dei Due Mondi. Spoleto: Storia di trent'anni*. Spoleto: Edizioni Ente Rocca di Spoleto, 1987. Este libro forma parte de la biblioteca personal del Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG).

³⁰¹ Lee Strasberg nació en Polonia en 1901, y llegó a los Estados Unidos en 1909, donde vivió en un barrio de inmigrantes en el Lower East Side de Nueva York, donde había una intensa vida cultural, tomando enseguida contacto con el mundo del teatro. En 1923 comenzó su formación como actor en el Teatro-Laboratorio Americano que dirigía Richard Boleslavsky, fundando en 1931 su Grupo de Teatro con Harol Clurman y Cheryl Crawford. Su objetivo era formar una compañía de actores que pudieran producir sus propias piezas y encontrar un sistema para la formación del actor fundamentada en el trabajo de Stanislavsky, dirigido a investigar una mejor comprensión de la naturaleza de la creatividad, basada en la “memoria emocional”. En 1951 se convirtió en director artístico del Actor Studio, al tiempo que dirigía sus espectáculos en Broadway. Véase STRASBERG, Lee. *L'Actors Studio et la Methode. Reve d'une passion*. Paris, InterEditions, 1989 (Título original *A Dream of Passion*, Boston, Little, Brown & Company, 1987, traducida al francés por Michele Garene).

³⁰² Véase HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*. New York, Da capo Press, 1986, y FROME, Shelly. *The Actors Studio: a History*. New York, MacFarland, 2001.

³⁰³ Ver STRASBERG, Lee. *L'Actors Studio et la Methode. La reve d'une Passion*. Paris, InterEditions, 1989.

que el propio Festival estaba concebido como un laboratorio artístico en el que las diferentes disciplinas entraron en contacto unas con otras, por lo que el bailarín encontró un ambiente propicio en el que nutrirse de las experiencias y teorías del teatro moderno. Por tanto, el intercambio entre Estados Unidos y Europa quedaba patente también a nivel actoral, ya que de este modo se pudo acercar a los jóvenes talentos invitados al Festival a las nuevas tendencias de interpretación desarrolladas por Strasberg en el Actors Studio de Nueva York³⁰⁴.

Los descubrimientos de Stanislavsky fueron analizados por Strasberg mediante ejercicios que permitieran al actor desarrollar la imaginación y lograr la credibilidad de la acción dramática sobre la escena:

He intentado, en mi análisis de los descubrimientos de Stanislavski así como en mi descripción de mis propias experiencias en el Théâtre-Laboratoire, subrayar el hecho de que el objetivo de la formación del actor –los ejercicios destinados a desarrollar la imaginación y a producir la credibilidad de la escena– es ayudar al actor a crear la necesaria realidad que exige una pieza. Este entrenamiento tiene que ver con el proceso creador del actor. Sin embargo, éste debe también ser capaz de expresar la realidad que su técnica consciente o inconsciente le ayude a descubrir. Stanislavski había perfectamente observado este problema de expresión del actor o, en otros términos, lo que el actor comunica al público³⁰⁵.

En su momento Harold Clurman había calificado a Strasberg de “fanático de la emoción verdadera”³⁰⁶, constituyendo en este sentido la acción dramática, la clave del acto creativo. Para este tipo de trabajo del actor Strasberg establecía que la preparación de todo arte debía ser consciente, ya que decía que uno no se debe fiar de la inspiración, sino que había que realizar una comprensión consciente de lo que uno quiere hacer, de manera que entren en juego las mejores de las capacidades de cada uno, dando sin embargo como consecuencia, un resultado inconsciente:

Para controlar vuestros momentos inconscientes y entrenar vuestra memoria inconsciente, ejercitad. Fijad una mancha consciente: clavad un clavo en un muro, por

³⁰⁴ En los años sesenta el llamado Método de Strasberg, director de este templo del arte dramático, ya constituía el máximo referente a través del cual se habían formado los principales actores de la edad dorada de Hollywood como Marilyn Monroe, Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Dustin Hoffman, Al Pacino, entre otros renombrados actores norteamericanos.

³⁰⁵ “J’ai essayé, dans mon analyse des découvertes de Stanislavski ainsi que dans ma description de mes propres expériences au Théâtre-Laboratoire, de souligner le fait que le but de la formation de l’acteur –les exercices destinés à développer l’imagination et à produire la crédibilité sur scène– est d’aider l’acteur à créer la nécessaire réalité qu’exige une pièce. Cet entraînement concerne le processus créateur du comédien. Toutefois celui-ci doit aussi être capable d’exprimer la réalité que sa technique consciente ou inconsciente l’aide à découvrir. Stanislavski avait parfaitement cerné ce problème d’expression de l’acteur ou en d’autres termes, ce que l’acteur communique au public”. STRASBERG, Lee. *L’Actors Studio et la Methode. Reve d’une passion...*, 1989, p. 87.

³⁰⁶ Entre los discípulos de Strasberg en el Teatro-Laboratorio americano se encontraban figuras del calibre de John Martin que se convirtió en el crítico de danza del New York Times, así como uno de los más importantes productores hollywoodienses Harold Hecht, el director de cine George Auerbach, Stella Adler que posteriormente en la época en que Strasberg fundó el Grupo de Teatro, se convirtió en una de las actrices más respetadas. STRASBERG, Lee. *L’Actors Studio et la Methode. Reve d’une passion...*, 1989, p. 85.

ejemplo. Ahora haced esta acción inconscientemente, pero recordad cómo lo habéis hecho, y qué habéis hecho, es decir lo que vuestro cuerpo ha hecho, cuál es la acción³⁰⁷.

Como se puede observar en las fotografías Antonio Gades realiza la acción concreta en la que llevar en brazos a la “infanta difunta”, cuyo dramatismo requería la aplicación de las ideas que Strasberg tuvo la oportunidad de transmitir a los actores en aquel seminario del año 1962. Efectivamente, cuando un periodista le preguntó a Antonio Gades acerca de la inspiración, este reflejó esta influencia de las ideas de Strasberg cuando le respondió: “Creo que la inspiración es muy bonita para un momento. Pero las horas de inspiración no existen. Y entonces para elevar un espectáculo de dos horas para que tenga una gran clase se debe tener una gran técnica, aparte de toda la inspiración que se quiera”³⁰⁸. De este modo, el V Festival dei Due Mondi adquirió esta connotación de “laboratorio artístico” a todos los niveles, afectando a lo musical, a lo lírico, a lo coreográfico, a lo cinematográfico, a lo teatral, a lo escultórico, uniendo así diferentes disciplinas bajo un mismo ambiente creativo y experimental.

4.4. “UN ESPAÑOL, MAESTRO Y PRIMER BAILARÍN DE LA SCALA DE MILÁN” (1962)

4.4.1. La formación de técnica clásica en París y su labor como maestro de baile en la Scala de Milán

La unión de diferentes disciplinas en un mismo ambiente con carácter de “laboratorio artístico” que planteó el Festival dei Due Mondi de Spoleto propició un intercambio que probablemente motivó a Antonio Gades a explorar el campo de las artes plásticas. El bailarín se dedicó durante un tiempo a otra de sus grandes pasiones, la pintura, “casi me gusta más que el baile”, afirmaba³⁰⁹.

Antonio Gades, después de su primera estancia en la Scala de Milán y de bailar en el Festival dei Due Mondi de Spoleto con Carla Fracci marchó a Francia³¹⁰. En París tuvo la oportunidad de dedicar tiempo a reflexionar acerca del arte, de la pintura:

³⁰⁷ “Pour contrôler vos moments inconscients et entraîner votre mémoire inconsciente, exercez-vous. Fixez-vous une tâche consciente: planter un clou dans un mur, par exemple. Maintenant, faites cette action inconsciemment, mais souvenez-vous comment vous l’avez fait, et ce que vous avez fait, c’est-à-dire, ce que votre *corps* a fait, quelle est l’*action*”. STRASBERG, Lee. *L’Actors Studio et la Methode. Reve d’une passion...*, 1989, p. 83.

³⁰⁸ AGUADO, José Luis. “El bailarín, Antonio Gades”. *El Diario de León*. León, 22 de junio de 1966.

³⁰⁹ AGUADO, José Luis. “El bailarín, Antonio Gades”. *El Diario de León*. León, 22 de junio de 1966. Antonio Gades realizó a lo largo de su vida numerosas obras pictóricas que se conservan en la Fundación Antonio Gades.

³¹⁰ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Madrid: Televisión Española, 2007, min. 10:29-10:40. Se deduce que se refiere a la primera vez que bailó en la Scala con Carla Fracci, después de haber estado en Spoleto, ya que más tarde volvió de nuevo a Milán contratado como maestro de baile y primer bailarín junto a Elettra Morini.

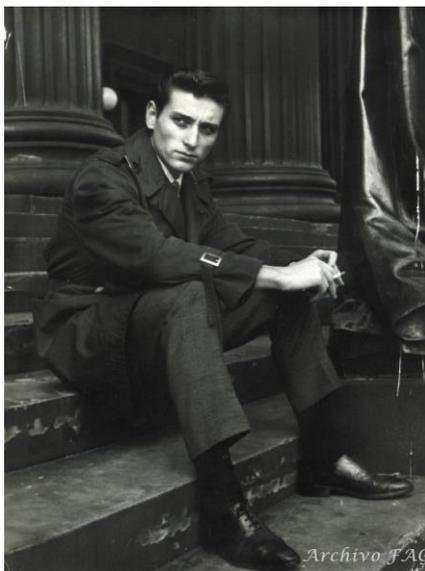


Imagen 37. Antonio Gades
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

He estado un año entero recorriendo todos los museos del mundo. Y otro año, estudiando pintura en París y Londres. Fue en el año 62, después de estar en Italia. Fui a París, para aprender pintura, me gasto todo el dinero en cuadros y en libros que traten sobre el tema³¹¹.

La estancia en París le permitió además lograr uno de los objetivos que se había propuesto: adquirir una buena formación en danza clásica. La concepción de la danza española y el flamenco, planteados desde el lenguaje universal de la danza, tal y como habían planteado los Ballets Rusos de Diaghilev, implicaba un buen dominio de la técnica clásica, siendo éste uno de los pilares en los que Antonio Gades fundamentó su estilo, razón por la cual primero Anton Dolin y más tarde el Teatro de la Scala le solicitaron para trabajar en Italia. Una de las claves de Pilar López fue el otorgar una buena formación académica a los bailarines de su compañía de “ballet español”, que ensalzó dentro de su lenguaje coreográfico mediante la exigencia de una disciplina rígida a todos los niveles. Gades explicó algunos años después en una entrevista en qué consistió la formación que había recibido de ballet clásico:

Mis comienzos en la danza fueron relativamente tardíos, ya que para un bailarín comenzar a los 16, lo es, sin embargo la característica de mi baile consiste en tener una gran preparación clásica, ya que estuve estudiando muchísimo tiempo en París y Londres³¹².

Según Saul Goodman, fue en Londres y en Roma donde tuvo Gades la oportunidad de tomar clase con Anton Dolin y en París asistió a clases con Madame Nora y Jacqueline Moreau en el Estudio Wacker³¹³. Aunque no podemos saber exactamente cuánto tiempo permaneció en cada una de estas ciudades para asegurar con

³¹¹ “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”..., 1965.

³¹² *El Diario de León*. León, 22 de junio de 1966.

³¹³ GOODMAN, Saul. “Brief Biographies”..., 1964.

certeza hasta qué punto era sólida, por aquel entonces, esta formación especializada en la danza clásica allí recibida. El hecho de haber bailado junto a Carla Fracci, primera bailarina en La Scala y luego en el Festival dei Due Mondi es bastante indicativo de que debía tener buena técnica ya en aquella época, y además, hace evidente que Gades debía haber pasado una temporada lo suficientemente larga como para hablar perfectamente, además del italiano, el francés³¹⁴. Efectivamente el mismo Gades responde a esta cuestión cuando afirma que después de haber bailado el papel central de *Carmen* en Spoleto, marchó a París “para estudiar clásico”, y fue allí donde recibió la oferta de la Scala de Milán “para ser primer bailarín y maestro del cuerpo de baile”³¹⁵.



Imágenes 38 y 39. Antonio Gades en La Scala de Milán durante una clase de ballet clásico. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

³¹⁴ Así consta en el artículo “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1965.

³¹⁵ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán. Antonio Gades”. *Pueblo*. Madrid, 19 de diciembre de 1962, p. 23.



Imagen 40. Antonio Gades como maestro de baile en La Scala de Milán.
 Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

4.4.2. El “flamenco clásico” de Antonio Gades: *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, *Carmen* de George Bizet y *Capriccio Spagnolo* de Rimsky Korsakov

Antonio Gades hizo su presentación como coreógrafo y primer bailarín de la Scala de Milán el día 20 de diciembre de 1962. A raíz de los ensayos y las clases que daba al cuerpo de baile en la Scala, le surgieron otras interesantes propuestas importantes para su carrera como era un contrato con el Bolshoi Ballet y la Escuela de Leningrado, actual San Petersburgo, pero debido al compromiso adquirido con el teatro italiano las tuvo que rechazar:

Por La Scala, de Milán —se alterna la ópera con el ballet—, desfilan las mejores compañías del mundo. Igos [Igor] Moisseiev llegó allí con el ballet nacional de su país. Presenció cómo Antonio Gades daba una clase, e inmediatamente después le ofrecieron un contrato como maestro y primer bailarín, en el Bolshoi Ballet y en la Escuela de Leningrado. Varias razones —entre otras, su ligazón con la Scala, de Milán— impidieron a Gades ser primera figura en el que es considerado el primer ballet del momento actual. Gades es un profesional y, como tal, estudia las ofertas. Pero es, sobre todo y ante todo, un español consciente de sus deberes, de sus obligaciones, y espera, quizá en un futuro próximo, ofrecer a España sus experiencias adquiridas en el extranjero. Claro está que su vuelta se hará esperar. Los italianos- país en el que confiesa encontrarse como en su propia casa- no quieren dejarle salir de allí³¹⁶.

La vinculación con los Ballets Rusos quedaba patente en la herencia de Pilar López que se reflejó en el tipo de repertorio que bailó Antonio Gades para su debut

³¹⁶ OLANO, Antonio D. “Un español maestro y primer bailarín de La Scala de Milán. Antonio Gades”. *Pueblo*. Madrid, 19 de diciembre de 1962, p. 23.

como primer bailarín en la Scala, que interpretó la coreografía del *Capricho Español* realizada por Massine, además de obras emblemáticas como *Carmen* de Bizet y *El amor brujo* de Manuel de Falla, y entre el repertorio clásico que abordó se encontraba el segundo acto de *Giselle*³¹⁷.

El estilo de Antonio Gades fue definido por Elettra Morini como un “flamenco clásico” que como ella misma explica, el bailarín creó con la coreografía de *El amor brujo* en la Scala³¹⁸. En el libro escrito por Elettra Morini, que tituló *Ballerina. La mia vita in punta di piedi* realiza una dedicatoria a Antonio Gades en el capítulo en el que cuenta su experiencia con el bailarín en la Scala, mostrando, tanto ella como su marido, el aprecio que ambos tenían por él³¹⁹:

A mi querido hermano Antonio para recordar los bellos tiempos. Con todo mi profundo afecto. Te quiero no lo olvides. Elettra / Antonio, las palabras de Elettra son las mismas que yo siento en mi corazón! Tu hermano del alma³²⁰

Elettra Morini explica cómo *El amor brujo* ocupaba un lugar privilegiado en sus recuerdos, cuya versión coreográfica fue creada por Luciana Novaro en 1962 con la colaboración de Antonio Gades para el papel del Espectro, y en la que Bruno Telloli interpretaba a Carmelo, y ella a Candelas:

Sucedió que en 1962 tenía la intención de hacer *El amor brujo* en La Scala. Y entonces, a mí se me daba bien este género de ballet flamenco, que al fin y al cabo es un flamenco clásico y por lo tanto con la dirección de Luciana Novaro que era la coreógrafa y mi directora Esmée Bulnes que decidieron llamar a Antonio Gades que en aquel momento se había convertido en bailarín más famoso después de Antonio Ruiz. Tengo que decir una cosa, que verdaderamente él ha cambiado la danza, el flamenco, porque ha aportado una parte clásica al flamenco, en el movimiento así abierto, grande, y ha hecho coreografías extraordinarias³²¹.

³¹⁷ CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Madrid, Televisión Española, 2007, min. 10:28-14:00. En estas imágenes documentales podemos ver una entrevista a la propia Elettra Morini y a Beppe Menegatti, junto con fragmentos de aquellas actuaciones en el Teatro de la Scala del año 1962 de *El amor brujo* y *Capricho Español*.

³¹⁸ CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Madrid, Televisión Española, 2007, min. 10:28-14:00.

³¹⁹ Elettra Morini entró en la Escuela del Teatro de La Scala a los nueve años, y después de ocho años de dura formación comenzó su carrera interpretando diferentes papeles en importantes ballets, colaborando con los principales coreógrafos como eran en esta época Antonio Gades, Rudolf Nureyev y Carla Fracci, así como directores de cine como Luchino Visconti, Federico Fellini y Franco Zeffirelli, entre otros. Su matrimonio con Tony Renis le dio la oportunidad de conocer a figuras importantes del mundo de la música y del espectáculo como Frank Sinatra, Maria Callas o Gregory Peck. MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano, Mondadori, 2001, p. 7.

³²⁰ “Al mio caro fratello Antonio per ricordare i bellissimi tempi. Con tutto il mio profondo affetto. Ti voglio bene non dimenticarlo. Elettra/ANTONIO, las palabras de Elettra son las mismas que yo siento en mi corazón! Tu hermano de l’alma”. TonyMORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano, Mondadori, 2001.

³²¹ “Ha successo che nell 1962 avevo le schiera di fare *El amor brujo* alla Scala. E quindi, io ero già portata per questo genere di balletto flamenco, che poi è un classico flamenco e quindi con la direzione di Luciana Novaro che era la coreógrafa e la mia direttrice Esmée Bulnes decidero di chiamare a Antonio Gades che nell momento era diventato il famoso ballerino doppio Antonio Ruiz. Io debbo dire una cosa,

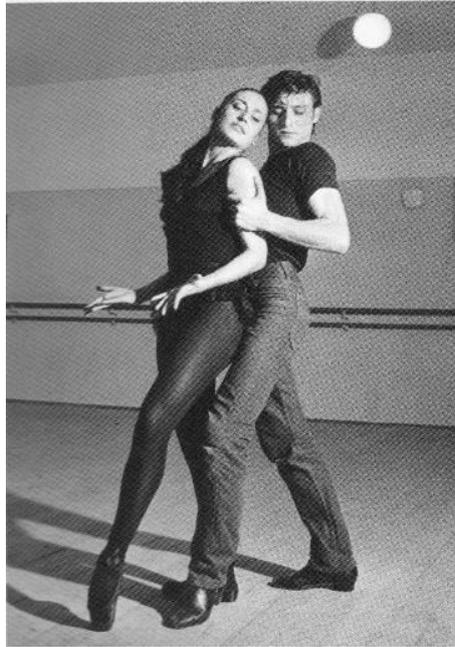


Imagen 41. Ensayo de *El amor brujo* con Elettra Morini. La Scala, 1962.
Fotografía: Erio Picagliani. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Elettra Morini describe sus miedos a la hora de interpretar un papel tan complejo confesando: “Temevo di non essere alla sua altezza”, reflejando hasta qué punto Gades ya era uno de los bailarines más admirados en Italia:

Además Gades era considerado un mito. Lo habíamos visto bailar en la compañía de Pilar López. A nuestros ojos, parecía “intocable”. ¡Y ahora, precisamente yo, tenía la ocasión de ser su pareja! Naturalmente, casi todas las chicas del cuerpo de baile estaban enamoradas de él... incluida yo. Descubrí en Antonio una naturaleza simple y fue una sorpresa, porque era un marcado contraste con la figura majestuosa e inaccesible que parecía en la escena. Se mostró generosísimo. Siempre dispuesto a ayudarme y perfeccionar mi estilo³²².

Ella nunca había tenido maestros españoles por lo que pensaba que quizás las diferencias técnicas entre uno y otro pudieran poner trabas en su interpretación, sin embargo, con sus palabras describe la manera que tuvo Antonio Gades de ayudarla en

che lui a veramente ha cambiato la danza, il flamenco, perché ha portato una parte classica nell flamenco, sull movimenti così aperto, grandi, e ha fatto delle coreographie straordinarie”. CAÑO ARECHA, Juan. (Escritor/Director). *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Madrid, Televisión Española, 2007, min. 10:28-14:00. En estas imágenes documentales podemos ver una entrevista a la propia Elettra Morini y a Beppe Menegatti, junto con fragmentos de aquellas actuaciones en el Teatro de La Scala del año 1962 de *El amor brujo* y *Capricho Español*.

³²² “Inoltre Gades era considerato un mito. Lo avevamo visto danzare nella compagnia di Pilar López. Ai nostri occhi, appariva “intoccabile”. E ora, proprio io, avrei avuto l’occasione di essere la sua partner! Naturalmente, quasi tutte le ragazze del corpo di ballo s’innamorarono di lui...me compresa. Scoprii in Antonio una natura semplice e fu una sorpresa, poiché era in netto contrasto con la figura maestosa e inaccessibile che appariva sulla scena. Si dimostrò generosissimo. Sempre pronto ad aiutarmi ad affinare il mio stile”. MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi...*, 2001, p. 66. Estas palabras muestran el afecto que se tenían ambos, y cómo era el ambiente de trabajo en estos niveles de exigencia y de dificultad interpretativa que suponía tener que dominar dos estilos, el clásico y el español, para lograr una compenetración artística única.

estos momentos de tensión contando cómo le explicó un “particular ejercicio de relajación practicado por él durante la pausa”³²³. Se observa una conexión con las ideas de Stanislavsky y el método de Strasberg, en las que la relajación supone una de las cuestiones más importantes para lograr la verdad del personaje. La manera para conseguir la atención creadora es lograr la armonía de todo el cuerpo a través del ritmo de la música y la respiración. Así describía el propio Stanislavsky este tipo de trabajo con sus discípulos:

El taller debe introducir gradualmente la música en los ejercicios de concentración de la atención. La música, al coincidir con el ritmo de la respiración, es decir, con la base de toda vuestra vida terrenal, debe aumentar la concentración al poner en armonía la totalidad del organismo. La música debe fundir pensamiento y sentimiento en su propio ritmo y ayudarlos gradualmente a lograr lo que llamamos la verdadera inspiración, es decir, el despertar de la intuición o del subconsciente. Hasta que os hagáis cargo de que la base de la vida –la respiración– no sólo es la base de la existencia física sino que junto con el ritmo constituye el fundamento de vuestro trabajo creador, vuestro trabajo sobre el ritmo y la respiración nunca serán realizados con plena conciencia, es decir, tal como debe ser realizado, en un estado de concentración tan completa que convierta el trabajo creador en inspiración³²⁴.

Elettra Morini reflejaba con las siguientes palabras reveladoramente explícitas cómo consiguió gracias a los consejos de Gades convertirse prácticamente en su personaje de Candelas, efecto que le duraba incluso horas más tarde de haber acabado la función: “Era tan partícipe del drama que vivía mi personaje, hasta el punto de llevarlo en mi interior incluso varias horas después del fin del espectáculo”³²⁵. Como decía Stanislavsky, cada actor “debe crear en sí mismo su propio ritmo de vida de su papel” y esto incluye las horas antes de la representación, como los de las pausas de la misma, y los momentos de después, de manera que el actor esté entrenado “en una atmósfera de amor al arte, debe llegar siempre a tiempo al teatro y prepararse, tanto interior como exteriormente para el ensayo, de tal manera que pueda afirmar con todo su ser: ‘Siempre estoy listo’”. De esta manera se lograba conseguir una transformación, Elettra ya no era Elettra, sino Candelas, es decir, el propio personaje que había desalojado completamente la personalidad de la bailarina³²⁶.

³²³ [Antonio Gades ha spiegato ad Elettra Morini un] “particolare esercizio di rilassamento da lui praticato durante le pause”. MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi...*, 2001, p. 66.

³²⁴ STANISLAVSKY, Konstantin S. *El arte escénico...*, 1999, pp. 190 y 191.

³²⁵ “Ero così partecipe al dramma che viveva il mio personaggio, da portármelo dentro anche parecchie ore dopo la fine dello spettacolo”. MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano, Mondadori, 2001, p. 66.

³²⁶ STANISLAVSKY, Konstantin S. *El arte escénico...*, 1999, p. 239.

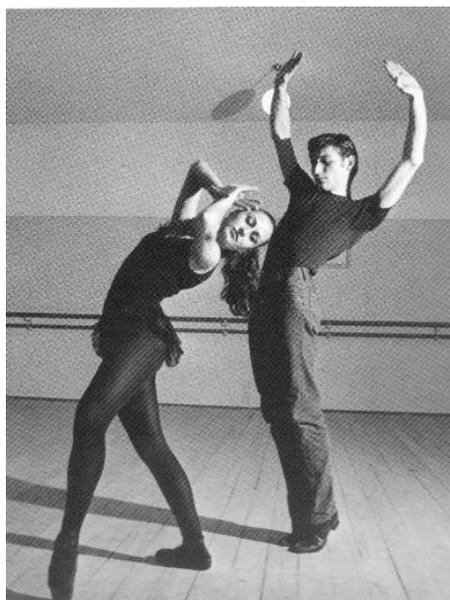


Imagen 42. Ensayo de *El amor brujo* con Elettra Morini. La Scala, 1962.
Fotografía: Erio Picagliani.

Sabemos gracias al testimonio de Elettra Morini, que fue allí en la Scala, durante esta época, cuando Antonio Gades coincidió con Esmée Bulnes, que era la directora del cuerpo de baile, lo que le permitió recibir una fuerte base de técnica clásica. Esta profesora daba clases de perfeccionamiento al cuerpo de baile para mejorar la técnica académica, y a su vez Antonio Gades como maestro de baile también incidió en el aprendizaje de las características del estilo español. Las siguientes palabras de Elettra Morini describen el proceso que llevó al bailarín a crear durante estos ensayos un estilo propio a partir de esta visión del flamenco a través del clásico, y además ponen de manifiesto la dificultad que conllevaba para una bailarina clásica estar a la altura de la interpretación del baile español, surgiendo así la idea de bailar con las puntas en vez de hacerlo con los zapatos de tacón como las bailarinas flamencas:

Quando hicimos *El amor brujo* la coreógrafa Luciana Novaro me dice que “claro, ponerme delante de él, la verdad...a ver, hagamos una cosa: tú baila sobre las puntas con estilo español, pero sobre las puntas”. Pero entonces, después, cuando hemos terminamos la obra, la directora del cuerpo de baile pidió a Antonio que permaneciera por un tiempo para mejorar el estilo del cuerpo de baile, sobre todo el mío, así que él me daba lecciones aparte. Por tanto, él ha creado verdaderamente un estilo, ha juntado el estilo flamenco con el clásico y ha creado este famoso ballet. Para mí Antonio Gades es el único en su género, porque están Rudolf Nureyev y Antonio Gades³²⁷.

³²⁷ “Quando habbiamo fatto *El amor brujo* la coreografa Luciana Novaro mi dice che “certo, affrontare lui così veramente...allora, facciamo una cosa: tu balla sulle punte facendo quello stilo spagnolo, però sulle punte”. Pero poi, doppo, quando habbiamo terminato le regite, la direttrice di il corpo di ballo ha chiesto a Antonio di rimanere per un periodo a migliorare lo stilo dil corpo di ballo, soprattutto il mio, quindi lui mi daba delle lezioni aparte. Quindi lui ha creato veramente uno stile, a messo insieme lo stilo flamenco con il classico e ha creato questo famoso ballet. Per me Antonio Gades è l’unico nell suo genere, perche poi ché Rudolf Nureyev e Antonio Gades”. CAÑO ARECHA, Juan [Película-Documental]. *Antonio Gades...*, 2007, min. 10:28-14:53.



Imagen 43. *El amor brujo* con Elettra Morini. La Scala, 1962.
Fotografía: Erio Picagliani.

Además de *El amor brujo*, otros ballets que interpretaron juntos fueron *El Capricho Español*, con coreografía de Massine, y *Giselle*. Elettra explica cómo Rudolf Nureyev no faltaba ni una sola noche al teatro para verle bailar comentándole: “es de enloquecer”³²⁸. La mezcla de lo clásico y lo español se reflejó en la belleza de la estética flamenca que Antonio Gades había creado como un estilo propio:

¡Su bravura y su encanto eran increíbles! Dotado de un genial talento artístico y coreográfico, ha transformado el flamenco nacido como una forma de danza popular-folclórica en un espectáculo teatral aplastante, ennoblecida por su prodigiosa capacidad interpretativa³²⁹.

La estancia en Italia aportó a Antonio Gades un bagaje intelectual que influiría en sus posteriores obras, ya que allí pudo acceder a publicaciones de autores que todavía en España era difícil conseguir. Es el caso de la obra teatral *Minotauro*, de Albert Camus, cuya adquisición fue plasmada por Antonio Gades mediante su rúbrica, el lugar y la fecha escrita por su puño y letra, que coincide con su debut en el Teatro de la Scala en el mes de diciembre: Milán 12-1962³³⁰. Estos datos confirman efectivamente su interés por el teatro, con una relación temática afín a las ideas creativas heredadas de la *modern dance* norteamericana de las que pudo empaparse aquel año en el Festival dei Due Mondi de Spoleto, que suponían una referencia constante a una de sus pioneras Martha Graham³³¹.

³²⁸ [Antonio Gades] “è d’impazire”. CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades...*, 2007, min. 10:28-14:53.

³²⁹ “La sua bravura e il suo charme erano incredibili! Dotato di un geniale talento artistico e coreografico, ha trasformato il flamenco, che nasceva come una forma di danza popolare-folcloristica in una performance teatrale trascinate, nobilitata dalla sua prodigiosa capacità interpretativa”. MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano: Mondadori, 2001, p. 66.

³³⁰ CAMUS, Albert. *Minotauro. Teatro di Albert Camus*. Milano: Bompiani, 1960. Un ejemplar correspondiente a esta edición se conserva en la biblioteca personal en el Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG).

³³¹ La pieza coreográfica de Martha Graham titulada *Errand into the maze* con música de Gian Carlo

CONCLUSIONES

El interés que la prensa italiana mostró por la reunión de Francisco Franco con el entonces presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower evidenció las intenciones del régimen de salir del ostracismo internacional y las posibilidades que este hecho abría para establecer relaciones entre España e Italia que posibilitaran el desarrollo de la industria, las infraestructuras y el comercio de nuestro país. En este intercambio comercial los objetivos de ambos países se centraban en atraer el capital estadounidense para propiciar este avance económico, para lo cual el turismo ejerció una importancia capital. El viejo continente podía ofrecer a los norteamericanos su cultura y patrimonio, teniendo en cuenta, entre otros motivos, la gran cantidad de exiliados, tanto españoles como italianos, que se habían refugiado en Estados Unidos e Hispanoamérica a causa de la segunda guerra mundial, a los que se trataba de ofrecer mediante los Festivales que se celebraban en verano, una razón para retomar sus raíces culturales con sus países de origen, y atraer así de este modo también, a la siguiente generación ya nacida en Estados Unidos.

En este entramado comercial y cultural, los avances de la aeronáutica fueron fundamentales, y las grandes compañías aéreas como Air Italia promocionaron sus vuelos directos entre Nueva York e Italia, para atraer al turismo norteamericano promocionando la estación estival que se incentivó con la creación de un circuito de Festivales en ciudades con un patrimonio histórico y arquitectónico relevante. La figura del compositor Giancarlo Menotti, de origen italiano pero residente en Nueva York, fundó un papel primordial cuando eligió la pequeña ciudad de Spoleto para realizar el Festival dei Due Mondi, cuyo objetivo fue crear un ambiente de “laboratorio artístico” que permitiera el intercambio entre artistas de ambos continentes.

Fue a partir del año 1960, a raíz de la famosa entrevista entre el presidente Eisenhower y Franco cuando Italia puso en su punto de mira a España. En este sentido Luis Escobar supone un nexo de unión y de representación de lo español en Italia cuando Menotti le invita al Festival dei Due Mondi en el año 1960, para representar *Yerma*, de Federico García Lorca, con la Compañía del Teatro Eslava de Madrid. El artículo de Francisco García Lorca escrito para el programa-catálogo del Festival, acerca del realismo poético que esta obra planteaba en conexión con el concepto de realismo que Menotti también propugnaba con sus óperas, sobre una temática orientada a tratar los problemas de la sociedad norteamericana del momento, y que se alzaron como premisa artística del Festival. La relevancia que los artistas e intelectuales españoles adquirieron en el exilio, como fue el caso de Francisco García Lorca junto a su mujer, que en el entorno de la Universidad de Columbia daban a conocer el legado de Federico entre la élite cultural neoyorkina entre la que se encontraba Menotti. Con una

Menotti fue estrenada en 1947 en el Ziegfeld Theater de Nueva York, es una alusión directa al mito griego del Minotauro en una metáfora de la superación de los deseos y temores sexuales del personaje principal femenino, que encarna a Ariadna en el laberinto.

ideología independiente y sin una bandera política determinada, tal y como declaró el propio Menotti, el Festival dei Due Mondi se alzó como uno de los defensores de ciertas ideas artísticas, aprovechando la coyuntura de intercambio internacional que entre estos países se estaba fraguando, para establecer lazos entre los dos continentes.

Se puede establecer que la figura de Antonio Gades jugó un papel importante en este cierto aperturismo que el régimen proclamaba de cara al exterior, y el contacto que el bailarín había tenido con ciertos dramaturgos en estos años, en especial en relación con la figura de Federico García Lorca, tanto a través de Alfredo Mañas con su *Historia de los Tarantos* (1962) como con Luis Escobar, que ya había sentado precedentes en Italia en 1960 al presentar la obra *Yerma* en el Festival dei Due Mondi de Spoleto.

Estos contactos con los dramaturgos abrieron un mundo lleno de posibilidades para a Antonio Gades que se puede considerar primordial en el hecho de que tomara la decisión de dejar el Ballet Español de Pilar López y comenzar su carrera como coreógrafo independiente en Italia. La fama que ya había adquirido el bailarín durante la gira que realizó con el Ballet Español de Pilar López, llevándole a ciudades como Turín, Milán y Roma, le convirtió en una de las figuras más requeridas por los coreógrafos italianos. El reconocimiento que Pilar López poseía como coreógrafa y heredera del arte de su hermana Encarnación López “La Argentinita” avaló a Antonio Gades para ser requerido por Anton Dolin, director de los Ballets Rusos, para montar la coreografía *Bolero*, de Maurice Ravel. El interés que en Italia se mostraba por la obra de Federico García Lorca, que la prensa italiana había vinculado a Pilar López, propició que Beppe Menegatti contara con Antonio Gades para el montaje de una Antología del baile, basada en tres obras del poeta, una de las cuales, *Il Teatrino di Cristóbal*, coreografiada por Antonio Gades, fue su carta de presentación en el Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1962.

La presencia de Antonio Gades en el Festival organizado por Menotti, confirmaba el importante papel que la cultura española ligada a la figura de Federico García Lorca representaba para este intercambio entre España e Italia en relación con Estados Unidos, ya que ésta fue la edición, en comparación con las anteriores, que más público extranjero atrajo a la pequeña ciudad de la Umbría italiana. El éxito de Gades fue rotundo, realizando la coreografía de *Carmen* para el montaje que llevó a cabo el propio Giancarlo Menotti, interpretando además, junto a Carla Fracci, primera bailarina de la Scala de Milán, *Pavana de una infanta defunta*, sobre música de Maurice Ravel. Esta obra, denominada en el programa del Festival como “azzione coreográfica” de Beppe Menegatti, evidenciaba la intención de integrar las influencias provenientes de los nuevos lenguajes que la danza estaba adquiriendo, en los que confluían la técnica académica europea, la herencia de la *modern dance* norteamericana y el interés de los jóvenes coreógrafos por las nuevas experiencias teatrales.

Se ha podido confirmar que fue en el Festival dei Due Mondi de 1962 donde Antonio Gades pudo profundizar en su faceta de actor debido a la presencia de Lee

Strasberg, fundador junto a Elia Kazan del Actors Studio en Nueva York al que habían acudido las más famosas estrellas del cine de Hollywood. Lee Strasberg era una eminencia reconocida en el ámbito del arte dramático, y las clases magistrales que impartió para el Seminario Internacional de Actores que allí se celebró debió constituir uno de los eventos más importantes del Festival, al que sin duda Antonio Gades asistió con interés y devoción. Prueba de ello fueron las palabras que dedicó a Elettra Morini poco tiempo después, para darle ciertos consejos a la hora de actuar, que mucho tenían que ver con el renombrado “Método” de Lee Strasberg.

La colaboración de Antonio Gades con la bailarina Elettra Morini surgió a raíz de la invitación que recibió el bailarín cuando estando en París para perfeccionar su formación en técnica clásica recibió una oferta del Teatro de la Scala de Milán para ser contratado como primer bailarín y maestro de baile, donde su “flamenco clásico” se erigió como un estilo propio a la hora de interpretar obras como *El amor brujo*, de Manuel de Falla o el *Capriccio Spagnolo* de Rimsky Korsakov. Antonio Gades estableció los pilares de un estilo propio sobre los fundamentos de dos conceptos: el alto dominio de técnica académica y el teatro, así como las teorías del arte dramático para el trabajo del actor aplicado a la danza española y el flamenco.

La estancia de Antonio Gades tanto en la Scala de Milán como en el Festival dei Due Mondi de Spoleto, le proporcionó reconocimiento, siendo la primera vez que es citado como coreógrafo en los programas, y en particular en referencia a la obra *Teatrino di Cristobal*, basada en la obra homónima de Federico García Lorca. Esta experiencia de Gades en Italia sin duda alentó la idea de dirigir su propio grupo de bailarines, razón por la cual, poco tiempo después, decidió regresar a España.

CAPÍTULO 5

EL DEBUT DEL BALLE DE ANTONIO GADES EN LA COSTA BRAVA Y SU PRIMER PAPEL COMO ACTOR PROTAGONISTA JUNTO A CARMEN AMAYA EN LA PELÍCULA LOS TARANTOS (1963)

**El flamenco y lo gitano para la promoción
del turismo y el desarrollismo económico en España**

CAPÍTULO 5

EL DEBUT DEL BALLET DE ANTONIO GADES EN LA COSTA BRAVA Y SU PRIMER PAPEL COMO ACTOR PROTAGONISTA JUNTO A CARMEN AMAYA EN LA PELÍCULA LOS TARANTOS (1963)

El flamenco y lo gitano para la promoción del turismo y desarrollismo económico en España

INTRODUCCIÓN

En los años sesenta la colaboración entre Estados Unidos y la España de Franco se materializó a través de una serie de intercambios de intereses económicos y políticos ya iniciados en la década anterior. Dentro del entramado de las relaciones internacionales, la cultura, y más concretamente, la música y la danza, constituyeron un aspecto más de la construcción de la identidad nacional. El aislamiento que había sufrido el régimen franquista por su inicial apoyo al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial se fue diluyendo progresivamente mediante un discurso aperturista, ofreciendo una imagen paternalista gracias a la cual la esencia de nuestras costumbres y de nuestra cultura había sido preservada. Al mismo tiempo, sin embargo, la tradición se presentaba en paralelo a la reciente modernización que se estaba produciendo y que trataba de atraer las inversiones extranjeras en nuestro país y desarrollar las posibilidades de la emergente industria turística.

En los años sesenta el flamenco adquirió unas connotaciones políticas diferentes a las del primer franquismo, ya que fue revalorizado y pasó a ocupar una posición relevante dentro del orden social y económico de nuestro país³³². Antonio Gades había alcanzado el reconocimiento internacional como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López, lo que le permitió lanzarse en 1962 a la búsqueda de su propio camino como bailarín y coreógrafo independiente en Italia, donde su reconocimiento se consolidó ante un público que procedía no sólo de los principales países de Europa sino también en gran parte, de Estados Unidos. Como se ha mostrado en el capítulo anterior. La danza de Antonio Gades adquirió en el contexto ideológico del franquismo una importante relevancia como puente cultural con otros destinos internacionales³³³.

³³² ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. "Qualities of Flamenco in the Francoism: Between the Renaissance and the Conscience of Protest". En: *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout: Brepols Publishers, 2013, pp. 265-83.

³³³ Las investigaciones referentes a la revalorización del flamenco masculino en los inicios del segundo franquismo a través de la figura de Antonio Gades en relación con Italia y la Feria Mundial de Nueva York han visto la luz en diversas publicaciones y que en el presente capítulo se han desarrollado para

Asimismo se pretende establecer la intención política de colaboración entre Estados Unidos y España a través de la participación de Antonio Gades en la película *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta, que fue nominada a los Premios Oscar de Hollywood para considerar la importancia de la danza española, y en particular del flamenco masculino como un elemento relevante a tener en cuenta dentro del proyecto de construcción de una nueva identidad nacional hacia el exterior.

El objetivo del presente capítulo es valorar hasta qué punto se produjo un trasvase de las teorías del cante flamenco hacia el baile, para establecer la influencia que esto pudo tener en la conformación del Ballet de Antonio Gades y en qué sentido su debut en Barcelona y la Costa Brava podría constatar que el coreógrafo consideró el flamenco desde entonces como uno de los pilares dentro de un concepto más amplio englobado por la danza española en todas sus vertientes. ¿Había en Barcelona cierto ambiente intelectual e ideológico que pudiera incentivar determinados aspectos que Gades quiso plasmar en su nueva orientación artística respecto al flamenco? ¿En qué sentido su estancia en Barcelona fue primordial para que Francisco Rovira Beleta contara con él para protagonizar *Los Tarantos*, y en relación con qué amistades tuvo lugar este contacto entre el director y el bailarín?

Se tratará de confirmar la hipótesis de que la concepción del arte flamenco de Antonio Gades tuvo un contexto favorable en Cataluña debido a las características sociológicas que allí se daban en torno a lo gitano, hecho por el cuál fue el lugar elegido para el debut de su compañía en relación con el turismo extranjero y sobre todo norteamericano.

La metodología que se plantea para el presente capítulo es de carácter multidisciplinar y abarca tanto los estudios históricos sobre el periodo como los específicos sobre cine, música y danza, abordados desde un punto de vista sociológico e

pasar a formar parte de esta tesis doctoral: RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, nº 95), pp. 81-112; “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid: JAM, 2015, pp. 245-256.

<<https://jammadrid.files.wordpress.com/2015/11/actas-viii-jornadas1.pdf>> [Consulta: 29 de marzo de 2018] y RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza”. En: *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018. En dichos trabajos ya se ofrecía un análisis de la participación del bailarín en la Feria Mundial de Nueva York que se ha completado con una última publicación que profundiza en este simbolismo aperturista del segundo franquismo: “La imagen del segundo franquismo en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965: El flamenco de Antonio Gades como símbolo del aperturismo”. En: *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Gemma Pérez Zaldondo, Belén Vega Pichaco y Elsa Calero Carramolino (eds.). Granada: Editorial Libargo, 2019. Parte del contenido de las anteriores publicaciones citadas ha pasado a conformar el presente capítulo a través de una nueva elaboración conjunta del material que ha dado lugar a la profundización y adquisición de un conocimiento aún más profundo de esta primera etapa de la trayectoria artística de Antonio Gades. La redacción del presente capítulo ha aportado una visión global esencial acerca de ciertos hechos que determinaron en gran medida la evolución posterior del bailarín y coreógrafo, cuyas conclusiones suponen un avance considerable respecto a estas publicaciones previas de esta misma autora.

ideológico. Para las cuestiones históricas principalmente se han adoptado como base las investigaciones promovidas por Nigel Townson en torno al segundo franquismo, y acerca de las cuestiones específicas de las relaciones de España con Estados Unidos a través de la música hemos seguido la línea de investigación desarrollada por Iván Iglesias respecto al jazz y al flamenco³³⁴.

El capítulo se estructura en tres apartados, de los cuales, el primero estará dedicado a establecer en qué aspectos el flamenco, vinculado a la ciudad de Barcelona, adquirió unas características particulares que sirvieron al régimen para ofrecer una imagen aperturista de acercamiento a Estados Unidos. El segundo encuadrará en este contexto político y artístico la vuelta a España de Antonio Gades donde formó su propia compañía de ballet, analizando el por qué del lugar elegido para su debut con objeto de estudiar mediante un caso concreto, cómo se articuló el engranaje del desarrollismo económico pensado para atraer a los turistas e inversores norteamericanos hacia nuestro país. El tercero pondrá en relieve los aspectos anteriormente estudiados mediante un análisis que permita relacionar la orientación del Nuevo Cine Español en relación con la intención de promover cierta temática de lo gitano desde un aspecto erudito en la película *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta en la que Antonio Gades realizó su debut artístico como protagonista en el mundo cinematográfico.

5.1. LA REVALORIZACIÓN DEL FLAMENCO EN LOS AÑOS SESENTA PARA LA PROMOCIÓN DEL TURISMO EN LA COSTA BRAVA Y BARCELONA

5.1.1. Cuestiones de género e ideología: Apreciaciones acerca del impacto de las turistas extranjeras en la consideración del flamenco masculino frente al femenino

Desde el punto de vista que proporciona un estudio de género en relación con la ideología, la sociedad, y el orden moral se pueden establecer a grandes rasgos dos posibles asociaciones respecto al flamenco a partir de las cuales plantear el análisis de los mecanismos de difusión de la ideología a través de la danza: primer franquismo/género femenino/folklore y segundo franquismo/género masculino/flamenco.

Los estudios de género referidos al primer franquismo a través del cine realizados por María Pilar Amador profundizan en la instrumentalización de la danza a través del papel que se adjudicó a la mujer en base a unos valores morales y estéticos determinados cuya función era primordial para conseguir que “los ciudadanos se integren en la ideología oficial y la adopten como suya”. Este aparato propagandístico incluía el control de los medios de masas, el sistema educativo y el púlpito, pero también utilizaban consignas y resortes emotivos. La autora se centra en la importancia

³³⁴ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, vol. 7, Alberto González Lapuente (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-160. IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor, Michigan: UMI-ProQuest, 2010.

del cine como producto cultural de la sociedad, que a su vez, participa también de los códigos y mensajes de la ideología del momento. El análisis del film *Ronda Española* recoge y representa la actividad de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en sus viajes por Hispanoamérica como ejemplo de los mecanismos de utilización de lo emotivo para mantener el lazo de los exiliados españoles con su identidad española³³⁵.

El medio para esta acción socializadora del franquismo serían las instituciones establecidas para esta misión, y en el caso de la educación de la mujer la propaganda fue llevada a cabo, por la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS). En todos los centros de enseñanza el adoctrinamiento de la mujer se ejercía mediante la docencia, que incluía en los planes de estudio asignaturas relacionadas con el hogar y la música³³⁶. La danza quedaba de este modo estrechamente ligada a la construcción de una identidad específica del género femenino a través de los Coros y Danzas³³⁷. La música y los bailes regionales sustituyeron en los programas escolares específicos femeninos pensados para esta misión a los ejercicios gimnásticos fuertes más propios de la enseñanza masculina³³⁸.

El impacto de las turistas extranjeras en los españoles de a pie ejerció un efecto directo en la transmisión de valores sociales y morales más que en las ideas políticas propiamente dichas. Sin embargo, esta intención modernizadora que desde el Ministerio de Información y Turismo se fomentaba, chocaba con ciertos sectores conservadores del régimen³³⁹. Entre otras cuestiones, la llegada de las jóvenes turistas a las playas de nuestra costa desde países como Suecia, Francia, Alemania o Estados Unidos, dejaba patente una concepción del cuerpo mucho más liberal en cuanto al uso de la nueva moda del bikini y la exhibición que esto suponía, actitudes por tanto difíciles de encajar con el decoro que la mentalidad católica había impuesto a las mujeres españolas. La amenaza de un posible cambio en lo establecido se tradujo en los años sesenta en una respuesta ideológica llevada a cabo por parte de la Sección Femenina para intentar mantener el control a través de la educación moral de las jóvenes. El manual escrito por Carmen Werner describe expresamente este tipo de comportamiento de las turistas y como contrapartida, ofrece pautas explícitas a las mujeres españolas de cómo debían actuar al respecto. Tradicionalmente había habido una diferenciación entre las normas de interpretación del flamenco, “las mujeres asumieron suaves y sinuosas, insinuantes actitudes carnales, en contraste con la linealidad, verticalidad, precisión y fuerza de los

³³⁵ AMADOR CARRETERO, María Pilar. “La mujer es el mensaje: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica”. En: *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, nº 2. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp. 101-120.

³³⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia...”, pp. 101-160.

³³⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “La danza in Spagna durante il Franchismo”, UTET: Torino (Italia), 2009. pp. 54-89, citada en *Ibidem*, p. 110.

³³⁸ AMADOR CARRETERO, María Pilar. “La mujer es el mensaje...”, p. 103.

³³⁹ PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político en la España de Franco”. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975...*, pp. 23-48.

bailaoras”³⁴⁰. La dudosa reputación de las bailaoras flamencas que desde el siglo XIX se asociaba a su presencia en locales de la noche, censurados por su decadencia en relación a actividades con la prostitución o el juego. En la mayoría de los casos se trataba de una profesión ejercida por mujeres de raza gitana, y se las consideraba el referente de la clase más degradada de la sociedad³⁴¹. Existían por tanto ciertas reticencias morales dentro de los valores del régimen hacia la voluptuosidad que suponía el baile flamenco femenino, por el movimiento de caderas y de hombros que éste implicaba en las bailaoras, el exhibicionismo de las piernas al levantarse la falda y el traje que marcaba las formas curvas del contorno de su cuerpo. Las características del baile flamenco femenino, con sus movimientos sensuales de cadera y su exotismo, representaban precisamente lo opuesto a los valores morales de recato y decoro que el régimen propugnaba para las mujeres españolas. Las palabras del manual *Convivencia Social (Formación familiar y social)* que estudiaban las jóvenes a través de la Sección Femenina específica que “hay que evitar que al andar se balanceen demasiado las caderas” y añade que “naturalmente, las piernas deben moverse, pero evitando ese movimiento de balanceo, que tan ordinario resulta”³⁴². No obstante, para el régimen franquista el flamenco comenzó a tener un atractivo particular para promocionar el turismo, dadas las circunstancias que se analizarán a continuación, que quizás hizo poner el punto de mira en una figura masculina como reclamo, Antonio Gades, que resultara menos comprometedor en el sentido moral, tratándose además de un flamenco universal como el que él representaba, legitimado por el éxito que había tenido en La Scala de Milán.

5.1.2. Barcelona y la intelectualidad en el flamenco: el gitanismo en Cataluña y la evolución paralela al jazz a principios de los años sesenta

Desde 1951 el turismo había tenido un ministerio propio experimentando un notable incremento que derivó políticamente en el Plan de Estabilización de 1959, contribuyendo así a la transformación de la sociedad, pero también de la dictadura que comenzó a experimentar una apertura hacia el exterior en muchos sentidos para mostrar valores ideológicos más plurales que dieran una imagen de modernidad política superando el tópico español de lo andaluz. Sin embargo, el impulso definitivo fue debido a los esfuerzos que el Ministro Manuel Fraga Iribarne focalizó en este aspecto

³⁴⁰ “the women took on soft and sinuous, insinuatingly carnal attitudes, in contrast to the linearity, verticality, precision, and strength of bailaoras”. CRUCES ROLDÁN, Cristina. “Normative Aesthetic and Cultural Constructions in Flamenco Dance”. En: *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes (eds.). Jefferson (North Carolina): McFarland, 2015, pp. 210-224 (cita en p. 215).

³⁴¹ CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.

³⁴² Carmen Werner, 1958, p. 46, citada en AMADOR CARRETERO, María Pilar. “La mujer es el mensaje...”, *Op. Cit.*, p. 103.

entre los años 1962 a 1969, mediante una coordinación entre los dos pilares de su ministerio: los medios de comunicación y el turismo³⁴³.

En los años sesenta la población rural emigró a la capital y a las ciudades más grandes en busca de una mejora de sus condiciones salariales, como fue el caso de la ciudad de Barcelona, muchas familias de procedencia andaluza o gitana encontraron en Cataluña un ambiente propicio, ya que este tipo de migración ya se había producido a principio del siglo XX, lo que favoreció que hubiera poblados gitanos previamente establecidos desde entonces en la capital. Esto otorgó a la ciudad de Barcelona un sustrato cultural en el que el flamenco tenía cabida desde los estratos más humildes de la población.

Las comodidades de la vida moderna que con el turismo se habían hecho evidentes para los españoles de a pie, empezaban a ser el referente por el cual, muchas familias dejaron sus pueblos natales para buscar trabajos en las nuevas fábricas que la tecnocracia franquista pretendía promocionar de cara a la economía exterior, y sobre todo, hacia los inversores extranjeros³⁴⁴. El desarrollismo que llenó las costas españolas de edificios pensados para el turismo se focalizó en zonas concretas como la Costa del Sol o la Costa Brava. Por otro lado, los empresarios norteamericanos que viajaban a España lo hacían en su mayor parte con sus familias, para lo cual, se creó una infraestructura de colegios y viviendas de nueva construcción, pensadas para dar una estabilidad a largo plazo a este nuevo público de un alto poder adquisitivo.

La influencia norteamericana ocupaba en los años treinta un relevante protagonismo en ciudades como Madrid y Barcelona, sobre todo en algunos restaurantes en los que se ofrecían “cenas americanas” y *dancings*, con orquestas de jazz que tocaban hasta la madrugada en espacios como hoteles y salones de baile exclusivos situados en las zonas aristocráticas de la ciudad. El jazz “en los años treinta era todavía un elemento importante de la modernidad y el esnobismo cultural que exhibían los jóvenes españoles de la intelectualidad y de la alta burguesía como símbolo de identidad”, había permanecido hasta 1936 ajeno a la política cultural republicana³⁴⁵. Sin embargo esta percepción del jazz vinculado al ocio elitista y lejos de la “cultura popular” fue cambiando debido a la gran demanda de público ante la necesidad de entretenimiento durante la Guerra Civil, por lo que los *music-hall* dieron cabida a todo tipo de espectáculos dentro del denominado “género ínfimo” o de las “variedades”³⁴⁶. La justificación de la aceptación del jazz por la política republicana como parte de la

³⁴³ Véase PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político en la España de Franco”, pp. 23-48. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975...*, pp. 23-48.

³⁴⁴ Véase PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político...”, pp. 23-48.

³⁴⁵ Harry Fleming fue uno de sus más reconocidos intérpretes, del cual consta la actuación que tuvo lugar en el Teatro Circo de Barcelona en enero de 1936. IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco...*, p. 111. Fue precisamente con Harry Fleming cuando a principios de los años cincuenta Antonio Gades realizó sus primeras apariciones en la escena como bailarín en Barcelona, antes de entrar en el Ballet Español de Pilar López, como se ha visto en el Capítulo 1 de esta tesis, de lo que se deduce la familiaridad del bailarín con este tipo de ambientes y locales.

³⁴⁶ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco...*, pp. 125-127.

propaganda ideológica se evidenció en un artículo de *La Vanguardia* en marzo de 1937 cuando con esta pregunta retórica se planteaba “¿Qué drama ni qué tragedia podría, en la ficción, alcanzar ni un mínimo del patetismo, del horror, de la emoción, de esta hora que vivimos?” y ante esta cuestión la función del *music-hall* o de las variedades empezó a ser valorado por su capacidad de “servir a la actualidad emocional de frívola ventana en que asomarse al alma popular”³⁴⁷. Incluso varias agrupaciones de jazz barcelonesas se ofrecieron para participar en actuaciones benéficas a favor de las milicias republicanas, por lo que ambos bandos, el republicano y el nacional, apreciaron este género como vehículo de entretenimiento para el pueblo ante el creciente aumento del desempleo. Al terminar la contienda las autoridades franquistas, lejos de prohibir el jazz, gestionaron los espectáculos de modo que este género se constituyó como uno de los más activos de la inmediata posguerra³⁴⁸.

La paulatina aceptación del jazz se acrecentó a medida que se fueron produciendo cambios en la política exterior, y a principios de los años cincuenta, coincidiendo con los acuerdos militares y económicos entre España y Estados Unidos de 1953 se organizaron, entre otras muchas actividades, en el Ateneo de Madrid un ciclo de conferencias titulado “Música Made in USA” y en el de Barcelona una exposición y conferencias de introducción al jazz impartidas por intelectuales y críticos musicales de Radio Nacional de España, con Enrique Franco como director e impulsor de estas iniciativas, que además dedicó un programa semanal a “La música de los Estados Unidos” en la emisora³⁴⁹. En el mismo Ateneo barcelonés se celebraron en 1954 unas “Semanas de Cultura Norteamericana” en cuyo acto de inauguración se afirmó que el entendimiento entre estos dos pueblos, el español y el estadounidense, tendría “una faceta intelectual del más alto valor”³⁵⁰.

La consideración del jazz como un arma de cooperación en el contexto de la Guerra Fría se había intensificado tras el cambio de actitud de las Naciones Unidas que había reconsiderado la justificación de la dictadura franquista para la reconciliación entre los pueblos, con el objetivo común de lucha por la paz mundial frente al comunismo. Esta oportunidad diplomática que se presentaba para el régimen no fue desaprovechada por el Ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella, que pese a evidenciar su ignorancia acerca del jazz, hizo lo posible por colaborar en favor de las relaciones hispano-norteamericanas para las que la música adquirió un papel primordial. Esta actitud del Ministerio denotó un discreto aperturismo con el objetivo de ofrecer una imagen moderna hacia el exterior dando el visto bueno a las numerosas conferencias sobre jazz que se llevaron a cabo en diversos centros culturales así como en la Universidad de Barcelona a principios de los años sesenta, a pesar de que

³⁴⁷“Music-hall en el Tívoli”, *La Vanguardia*, 19 de marzo de 1937, citado en IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco...*, p. 136.

³⁴⁸ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco...*, pp. 130-138.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 214.

³⁵⁰ PÉREZ EMBID, Florentino. “Colaboración cultural de España y Norteamérica”, en *Política de Colaboración Cultural*. Madrid: Ateneo, 1954, p. 30, citado en *Ibidem*, p. 215.

aún la censura estaba vigente con el objetivo de controlar este tipo de actividades. La llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne en 1962 favoreció esta imagen modernizadora introduciendo el jazz en las programaciones oficiales, tanto en Barcelona como en Madrid, así como en los Festivales de España, en los que se había tenido en cuenta la relevancia que éstos tenían para los espectadores extranjeros dado el considerable aumento del turismo europeo y norteamericano desde la década de los años cincuenta. La función del jazz resultó primordial para el régimen franquista en su objetivo de ofrecer una imagen moderna y cercana a los jóvenes intelectuales del momento, así como al turismo extranjero, focalizado en zonas como la Costa del Sol y la Costa Brava. ¿En qué sentido se podría hacer un paralelismo entre esta difusión del jazz y la revalorización del flamenco?

En estos años los intelectuales empezaron a mostrar interés por el flamenco “puro”, defendido por Antonio Mairena desde el gitanismo, que el régimen adoptó como un medio de atraer al turismo. El jazz dejó entonces de representar por antonomasia el medio de transgresión social y política, y el público que antes asistía a estos locales, como universitarios y profesionales de clase media, de repente comenzó a frecuentar en una mayor medida los tablaos flamencos en ciudades como Madrid y Barcelona³⁵¹.

El flamenco en los años sesenta adquirió para la segunda etapa del régimen franquista unas características políticas diferentes que le permitieron lograr una mayor visibilidad social y cultural. Entre éstas, la utilización por parte del régimen franquista de la relación del flamenco con el gitanismo como un medio de construir una nueva identidad española contribuyó a que comenzara a ser destacado como elemento diferenciador de una cultura e idiosincrasia concreta³⁵². Asimismo, como afirma Romualdo Molina “la política cultural de Franco durante las décadas cuarenta y cincuenta provocó la segregación de la retórica progitana: [...] de la retórica regional andalucista. Esta escisión se inicia con la supresión del andalucismo”. El gitanismo fue consentido y promovido como un elemento de identificación con lo español por no ser considerado peligroso, dado que “aun siendo críticos frecuentemente con el franquismo, no se organizaron nunca para transformar sus esporádicas resistencias en un movimiento político”³⁵³.

El carácter intelectual del flamenco se empezó a evidenciar al mismo nivel en que se consideraba al jazz en los años sesenta, llegando incluso a eclipsarlo en ciudades como Barcelona y Madrid. ¿Se podría establecer un nexo entre esta promoción de lo gitano con el hecho de que el debut de la recién creada compañía de Antonio Gades se realizara en Barcelona y la Costa Brava? ¿Fue el trabajo desarrollado por el coreógrafo y bailarín en este contexto asociado intencionadamente con la comunidad gitana de Cataluña en vez de la de Andalucía, para promocionar la Costa Brava como destino

³⁵¹ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco...*, p. 347.

³⁵² ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. “Qualities of flamenco in the francoism...”, pp. 265-283.

³⁵³ Molina (1998), citado en ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. “Qualities of flamenco in the francoism...”, p. 270.

turístico? ¿Qué características adoptó en ese caso el estilo de Antonio Gades respecto a la danza española propiamente dicha a través de su recién creada compañía? Las respuestas a estos interrogantes confirmarían la razón por la cual el ideario franquista desde el Ministerio de Información y Turismo habría visto una ventaja en la revalorización del flamenco a través de la figura de Antonio Gades, despojado de cualquier reivindicación social que históricamente se asociaba al andalucismo, extrapolándolo a la zona de Cataluña desde una retórica pro gitanista. Más allá de este planteamiento sin embargo surgen otras cuestiones en las que profundizar: ¿Se podrían advertir, tras esta aparente despolitización del flamenco hacia el turismo, ciertas características de reivindicación social implícitas en la presencia de Antonio Gades en Barcelona? De este modo se constataría además que el flamenco empezó a ser relevante como reclamo en zonas periféricas como Barcelona, donde se asociaría a minorías apenas influyentes a gran escala. Como ha afirmado Sasha Pack una de las explicaciones que Manuel Fraga Iribarne alegó ante los escépticos tecnócratas que ponían en duda la conveniencia moral del impacto del turismo extranjero –y por tanto las ideas que pudieran traer consigo– ya que el hecho de estar localizado en áreas periféricas como Barcelona o la Costa Brava, afectaría a una menor parte de la población española, y al fin y al cabo era en esta zona donde estaban concentrados los focos más rebeldes e independentistas³⁵⁴.

5.2. EL DEBUT DEL BALLETO DE ANTONIO GADES EN LA COSTA BRAVA Y BARCELONA (1963)

5.2.1. La “universalidad y belleza” del Ballet de Antonio Gades: “Nuevos valores plásticos y expresivos” de su arte personal

Durante la época en que Antonio Gades residió en París, donde decidió marchar con el objetivo de mejorar su formación en técnica clásica e iniciarse en la pintura, tuvo tiempo de reflexionar sobre la dirección que quería tomar en su carrera. Llegó a la conclusión de que todas estas experiencias artísticas en el extranjero le habían aportado un gran bagaje, pero había algo que le distinguía de otros coreógrafos que pudieran estar a su nivel, la cultura que su país le ofrecía para poder crear, para poder expresarse, y en este punto decidió volver a España y montar su propia compañía de baile:

Estuve en Italia, estuve en la Scala de Milán, estuve en París, yo no veía que lo que yo hacía allí lo podía hacer otro, en cambio yo tenía una riqueza, en nuestro folclore, que decidí trasladarme otra vez a España y empezar desde la nada. Empecé con dos compañeros, un guitarrista, un cantante, cuatro bailarines y una bailarina, y allí

³⁵⁴ Véase PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político en la España de Franco”. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975...*, pp. 23-48.

empezamos poco a poco, poco a poco, y he terminado ahora el último ballet que éramos cuarenta y tantos³⁵⁵.

La idea de Antonio Gades de enriquecer su estilo de baile con la tradición del folclore de su tierra a través de un lenguaje propio estaba muy en consonancia con la fórmula que ya se había visto reflejada en una de las publicaciones de la prensa local de Spoleto en relación al poder de atracción del turismo con el siguiente titular “Una alentadora constatación. Turismo y folclore no han faltado en la verde Umbria”. Todas estas manifestaciones del Festival dei Due Mondi habían atraído millones de turistas italianos y extranjeros a la región, pero sobre todo de público norteamericano, y Antonio Gades había sido uno de los protagonistas más destacados³⁵⁶. Las relaciones que en Italia se establecieron con Estados Unidos, se realizaron a través de lo español, mediante la recuperación de figuras como Federico García Lorca y Manuel de Falla, retomadas a través de un nuevo lenguaje en contacto con la renovación artística de los años sesenta del que Antonio Gades se había convertido en su máximo referente en el extranjero. La danza española con su figura había tomado el relevo de las anteriores generaciones que le precedieron en una misma línea de lo universal.

Antonio Gades volvió a España para crear su propia compañía en 1963, junto a Curra Jiménez como primera figura, y los bailarines Ana María López, Conchita Tena, Félix Ordóñez, José de la Peña, el guitarrista Emilio de Diego y el cantaor Julio Medina. El cartel presentaba a “Antonio Gades y su Gran Ballet” avalado por la fama conseguida como “primer bailarín de la Scala de Milán, del FESTIVAL DE OSAKA DEL JAPÓN, de Mariemma y de `Los Tarantos”³⁵⁷.

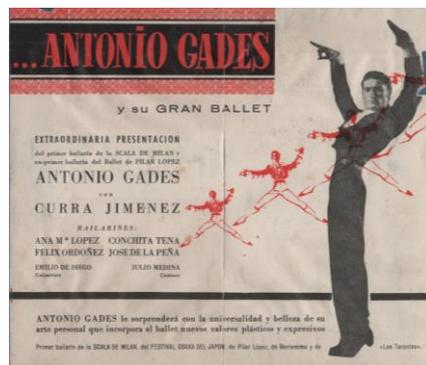


Imagen 44. Anuncio publicitario del debut del Ballet de Antonio Gades. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

³⁵⁵ CAÑO ARECHA, Juan. *Antonio Gades. La ética de la danza...*, min. 15:55-16:35.

³⁵⁶ “Una incoraggiante constatazione. Turismo e folklore non sono mancati nella verde Umbria”. *Il Messaggero dell’Umbria*. 30 de agosto de 1962. “”. El folclore que específicamente desarrolló Antonio Gades para el espectáculo de su compañía estaba fundamentado en el flamenco dentro de unas características concretas de arte universal basadas en las teorías de sobriedad y pureza planteadas por Vicente Escudero, como contraposición al folclore que se había fomentado a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

³⁵⁷ *Antonio Gades y su gran Ballet. Extraordinaria presentación* [Anuncio publicitario] [Costa Brava y Barcelona, s.f., Archivo de la Fundación Antonio Gades].

La sólida formación en técnica académica que Antonio Gades adquirió una vez que alcanzó la cima más alta a la que un bailarín clásico puede llegar a aspirar –ser primer bailarín de La Scala de Milán, le permitió tener una amplia visión artística imprescindible para poder abordar la creación de su propia compañía: “He sido primer bailarín en La Scala de Milán y luego tengo un estudio hondo de flamenco. Lo que quiere decir que primero me preparé para ser un buen bailarín y luego para interpretar toda la gama del baile”³⁵⁸.

Como matiza el coreógrafo con estas palabras, su lenguaje abarcaba toda la gama del baile, en concreto, hace alusión específica al flamenco cuando añade que además de llegar a alcanzar este dominio de la técnica clásica, poseía un “hondo estudio de flamenco”³⁵⁹. La utilización del término “hondo” parece sugerir no sólo la parte práctica, sino también la dimensión teórica y filosófica del flamenco, por lo que, su concepción de danza española adquirió unas características que el mismo Antonio Gades reflejó en el cartel de su debut en el año 1963: “ANTONIO GADES les sorprenderá con la universalidad y belleza de su arte personal que incorpora al ballet nuevos valores plásticos y expresivos”³⁶⁰.

La afirmación de su maestra Pilar López considerándole el “mejor bailarín español del mundo” fue utilizada en la prensa como un referente que avalaba la calidad de su espectáculo –reflejada en el término “Gran Ballet” utilizado en el anuncio publicitario de su presentación– que por primera vez se presentaba ante el público: “There is not finer Spanish Dancer in the world today than ANTONIO GADES... This statement was made by Pilar Lopez [*sic*] and Tomás Ríos on television recently, and coming from such authority it carries much weight”³⁶¹.

Para formar su compañía Antonio Gades se rodeó de bailarines que al igual que él, habían pertenecido al Ballet Español de Pilar López, como Ana María López, Félix Ordoñez y José de la Peña, por lo que compartían los mismos principios estilísticos, estéticos y éticos³⁶². Las firmas de Curra Jiménez, José de la Peña, José Luna, Emilio de Diego, Rocío, María Antonia, Andrés Escudero, Félix Ordoñez, aparecen en la dedicatoria dirigida a Antonio Gades a modo de regalo: un tratado de coreografía escrito

³⁵⁸ AGUADO, José Luis. “El bailarín, Antonio Gades”. *El Diario de León*. León, 22 de junio de 1966 [s.p.].

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Estos aspectos serán analizados los capítulos siguientes de la presente tesis doctoral en relación con el concepto de “hondo” o “jondo” en el flamenco que implica una perspectiva filosófica de este arte. Como también se ha comentado en el capítulo anterior, se trataba de un “flamenco clásico”, tal y como afirmaba Elettra Morini, primera bailarina de La Scala de Milán que interpretó con Gades obras como *El amor brujo* de Manuel de Falla.

³⁶¹ “No hay un mejor bailarín español en el mundo hoy que ANTONIO GADES....Esta declaración fue realizada por Pilar López y Tomás Ríos en televisión recientemente, y procediendo de tales autoridades le otorga mucho peso”. En “Antonio Gades is the finest exponent of Spanish dancing in the world today, says Pilar Lopez”. *Majorca Daily Bulletin*, 30 de junio de 1963, p. 5.

³⁶² Estos mismos bailarines, que aparecen en el anuncio del debut del Ballet de Antonio Gades, constan también en el elenco de actuaciones como *Festivales de España...*, 11 de junio de 1958 [Programa de mano] y *Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. II Festival Internacional de Madrid*, 16 de septiembre de 1958 [Programa de mano].

por Serge Lifar³⁶³. Debido a que las firmas coinciden con los miembros que en esta época formaban la recién creada compañía se podría deducir que fue en estos años cuando sus compañeros, conscientes de la gran inquietud que Gades sentía por la creación artística, debieron obsequiar con este libro al coreógrafo.

Las palabras de Lifar que dan comienzo a su libro, a modo de homenaje a la danza, muy posiblemente ya por entonces empezaron a resonar en el interior de Antonio Gades: “Le mouvement est l’expression première de la vie. Le mouvement est la vie”³⁶⁴.

El pensamiento de Lifar entendía la danza según la visión integradora de los griegos de la antigüedad clásica definida por el término *musiké*, como una disciplina que trataba la belleza del cuerpo desde la libertad conceptual, siguiendo la armonía y simetría clásica de las líneas, pero también como un medio de expresión de los sentimientos, es decir del *pathos*, en contacto con lo sagrado, con el *cosmos*:

La danza se ha convertido en mística: morimos por la danza en el “Sacre du Printemps”. A través de ella el hombre se ha entregado en ofrenda a lo inaccesible. Se ha elevado hacia la Luz, la belleza y en las horas de olvido se ha fundido en ellas [...]. El sentimiento de lo infinito del gesto en la danza, de lo infinito del pensamiento en (la) poesía, de lo infinito del sonido en (la) música, es la base de toda la belleza del Arte³⁶⁵.

Lifar divide su tratado en tres partes, la primera, dedicada a la concepción musical y plástica, en la que la figura del coreógrafo, tal como establece en el capítulo primero, debe abarcar diferentes aspectos como: la danza, el cuerpo humano, la cultura, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, el folclore y el teatro. En el capítulo dos explica la génesis del ballet, y en el tres la elección del tema, el tipo de acción y los personajes. En el cuarto capítulo “la mise en scène” en la que incide en el concepto de “realismo y verdad”. El capítulo quinto está dedicado a la escenografía, explica la importancia del rol que debe jugar la misma, diferenciando entre el “décor concret”, dentro del cual establece tres tipos (“décor utilitaire”, “décor ornamental”, “décor fonctionnel”) y el “décor abstrait”, dedicando un epígrafe a la cuestión de la ruptura o la continuidad. En el capítulo seis se centra en el vestuario, en el séptimo al plateau, entendiendo el ballet como una “sinfonía visual en tres planos”. El último capítulo de

³⁶³ LIFAR, Serge. *Traité de Chorégraphie*. París: Bordas, 1952. Entre otras publicaciones del que fue una de las más relevantes estrellas de los Ballets Rusos podemos citar *Le Manifeste du Chorégraphe* (París, 1935), *La Danse* (Denoël, París, 1938), *Diaghilev* (Londres, 1940), *Giselle* (Albin-Michel, París, 1942), *Quinze ans à l’Opéra (Avec P. Valéry et J. Cocteau)* (Champrosay, París, 1948), *Pensées sur la danse* (Bordas, París, 1946), *A l’aube de mon destin (Aux ballets russes)* (Albin-Michel, París, 1948), *Traité de danse académique* (Bordas, París, 1949), *Histoire du ballet russe. Couronnée par l’Institute* (Nagel, París, 1950). Lifar dedica el libro a Michel Fokine, que constituyó la base sobre la que se cimentó el Institut chorégraphique.

³⁶⁴ LIFAR, Serge. *Traité de Chorégraphie...*, p. 9.

³⁶⁵ “La danse est devenue une mystique: on meurt par la danse dans le Sacre du Printemps. A travers elle, l’homme s’est livré en offrande à l’inaccessible, s’est élevé vers la Lumière, la beauté et, dans les heures d’oubli s’est fondu en elles [...] Le sentiment de l’infini du geste dans la danse, de l’infini de la pensée en poésie, de l’infini du son en musique, est la base de toute la beauté de l’Art”. LIFAR, Serge. *Traité de Chorégraphie...*, p. 10 y 11.

esta primera parte está dirigido exclusivamente a lo musical tratando la relación entre el coreógrafo con el compositor, elementos como el ritmo, la melodía, y para terminar, analiza la función del director de orquesta. En la segunda parte, titulada “La réalisation chorégraphique”, reflexiona acerca de temas tan sugerentes como: “le geste et sa signification”, “la pantomime”, “les limites de l’expression chorégraphique”, “le principe de continuité”, “el corégraphe et ses interprètes”, “el acento”, “résonance du geste”, “les éléments subjectifs de la création” y “l’inspiration personnelle”. La tercera parte analiza un caso concreto de creación de un ballet “Le Chevalier et la damoiselle”, del que podemos destacar la importancia que otorga Lifar a la realización coreográfica de los temas conductores, fundamental para el desarrollo del aspecto argumental en la danza³⁶⁶.

Estos aspectos debieron influir profundamente en Antonio Gades a juzgar por las palabras con las que la portada del programa de su debut que destacan la “universalidad y la belleza de su arte personal que incorpora al ballet nuevos valores plásticos y expresivos”³⁶⁷. Especial relevancia adquirieron tres de los términos que entre otros muchos Lifar planteó en su libro en la definición del propio estilo de Gades: la sobriedad, la disciplina, y la emoción. En ellos Lifar establece que el intérprete y la relación con el resto de la compañía es fundamental, lo que se puede corroborar en el hecho de que los componentes de la compañía de Antonio Gades también habían pertenecido al Ballet Español de Pilar López, constituyendo estos conceptos la esencia de esta escuela heredada por todos ellos. Tanto los símbolos plásticos aplicados a la danza, como la expresión dramática de la mirada y del cuerpo que Lifar describió como la base de la pantomima moderna integrada en la danza, fueron puntos en los que Antonio Gades se fundamentó como base para lograr comunicarse con el público a través de su baile, como intérprete y coreógrafo.

El comienzo de Antonio Gades como director y coreógrafo de su propio Ballet, coincidió con un momento político y económico en el que el flamenco se convirtió en uno de los principales atractivos para los turistas norteamericanos, a los que iba dirigido en gran parte el desarrollo de la industria turística y de la inversión del capital extranjero en nuestro país como una de las prioridades del régimen. Antonio Gades, gracias al Festival dei Due Mondi de Spoleto, que en la edición de 1962 había recibido la visita de un gran número de visitantes norteamericanos, y que en este momento se encontraba trabajando en La Scala de Milán, fue el reclamo para la promoción de la estación estival de Malgrat de Mar, inaugurando con sus actuaciones, la temporada vacacional.

La intención de vincular a Antonio Gades con la identidad catalana, en vez de con la andaluza queda patente cuando en un artículo el periodista lo presenta como “Nacido en Elda, en Alicante. De padre catalán”. Asimismo, en relación con el ambiente que se respiraba en Barcelona, resalta su imagen intelectual y cosmopolita: “Licenciado en

³⁶⁶ *Ibidem*, pp. 227-230.

³⁶⁷ *Antonio Gades y su Gran Ballet. Extraordinaria presentación* [Anuncio publicitario] [Costa Brava y Barcelona, s.f., Archivo de la Fundación Antonio Gades].

Filosofía y Letras. Varios idiomas. Cultura amplia de tipo europeo”. Esta manera de mostrarle ante el público, por otro lado, pretende dar fe de la importancia que Antonio Gades daba a la formación del bailarín en todos los sentidos, no solamente en la técnica, sino también en el conocimiento y en la cultura, para que de este modo la danza española pudiera alcanzar un carácter universal: A pesar de haber dejado apartada su idea de realizar la carrera de Filosofía y Letras para dedicarse cien por cien al baile, como después él explica a un periodista, su pretensión es que la danza española sea considerada como un arte universal que se incluya en la programación de los grandes teatros de ópera, más allá del nacionalismo al que estaba circunscrita desde los estamentos del régimen franquista, describiendo el momento de evolución en el que se encuentra: “En estos momentos está intentando pasar de una ortodoxia folklórica a una heterodoxia que ha de situarlo muy por encima de ese nacionalismo al que está tan apegado”³⁶⁸. Esta heterodoxia, sin embargo, Antonio Gades la entiende dentro del concepto de autenticidad cuando apunta que esta heterodoxia no desvirtúa la esencia del baile español sino que por el contrario éste “sigue, o ha de seguir, un proceso normal de evolución propia de cualquier manifestación artística”. Gades manifestaba que la confianza que tenía en sí mismo y en los sólidos principios que aprendió de Pilar López le dieron la libertad para atreverse a hacer danza española en España sin diferenciar si va dirigido a un tipo de público u otro, dentro del concepto de “ética de la danza” tal y como su maestra le transmitió³⁶⁹. El sentido de este término lo expresa Antonio Gades en este contexto cuando afirma: “hay que hacer baile español para españoles, no esas imitaciones indignas para el turista que han llegado a deformar nuestro gusto. ¡Ah! Imitaciones que el mismo extranjero ya no admite...”. Estas palabras de Antonio Gades en aquellos momentos constatan que el espectáculo que montó con su compañía iba dirigido a un público español y extranjero erudito, conocedor de la esencia auténtica del flamenco y que por tanto, es capaz de distinguir entre un espectáculo de calidad artística o el tópico español cuya razón de ser la achacaba a la carencia de formación que los bailarines solían acusar y que él reivindicaba para su gremio: “Sólo hay una razón: falta de cultura de sus intérpretes. Un artesano jamás llegará a ser un artista. Esa diferencia sutil, pero tajante, es la que proporciona una cultura superior”³⁷⁰. Con entusiasmo y convencimiento ponía en valor la idea de que el baile español podía llegar “no ya a un nivel internacional, que ya lo tiene, sino incluso a formar parte dentro de la programación de los grandes teatros de ópera, tal como forma parte, la misma ópera o el ballet”³⁷¹, lo cual dice mucho de sus elevadas aspiraciones para conseguir el máximo reconocimiento y categoría artística para la danza española que él representaba³⁷².

³⁶⁸ GALLART, J. A. “Estudiante de Filosofía y Letras”. *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4 de julio de 1963 [s.p.] [Archivo de la Fundación Antonio Gades].

³⁶⁹ Véase el Capítulo 2 de la presente tesis acerca del concepto de “ética de la danza” que Antonio Gades heredó de Pilar López en la manera de plantearse su trabajo como bailarín profesional.

³⁷⁰ GALLART, J. A. “Estudiante de Filosofía y Letras”..., [s.p.] [Archivo de la Fundación Antonio Gades].

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² En estas palabras se evidencia el profundo impacto que el haber trabajado con el compositor de ópera

5.2.2. Flamenco, turismo y desarrollo económico: La promoción del debut del Ballet de Antonio Gades hacia el turismo y la inversión norteamericana

La figura de Antonio Gades adopta en este contexto una posición relevante a su vuelta a España, después de haber regresado de Italia, mediante un concepto de espectáculo en el que la danza española, y en especial el flamenco, adquiere unas características particulares. La presencia norteamericana en lugares turísticos se mostraba a través de la prensa en estrecha relación con la danza española como muestra una página de un periódico local. En ésta se anunciaba la llegada de Antonio Gades a Las Palmas de Gran Canarias para realizar la que fue la última actuación con el Ballet Español de Pilar López, en enero de 1962, con ocasión de los Festivales de Invierno junto a una sección titulada “Aeropuerto” –en la que se informaba de los intercambios que se producían en el contexto de la política exterior, gracias a las nuevas y modernas instalaciones potenciadas por el régimen– y en la que quedó constancia de noticias como la llegada de “un DC-4 de la NASA con técnicos del ‘Proyecto Mercury’ [...] y también uno de la Air Force USA”³⁷³.

El debut del Ballet de Antonio Gades tuvo lugar en la Costa Brava, durante los días 27, 28 y 29 de junio de 1963, concretamente en el Don Juan Night Club de Malgrat del Mar con la dirección musical del Maestro Oristell y, como se especifica, con la dirección y coreografía del propio Antonio Gades³⁷⁴.

Para confirmar la intención de fomentar un turismo extranjero de alto nivel económico basta analizar la siguiente página, conservada en el Archivo de la Fundación Antonio Gades junto al cartel del debut del coreógrafo, que a continuación se muestra, para una mejor ilustración del nivel de elaboración del mecanismo promocional:

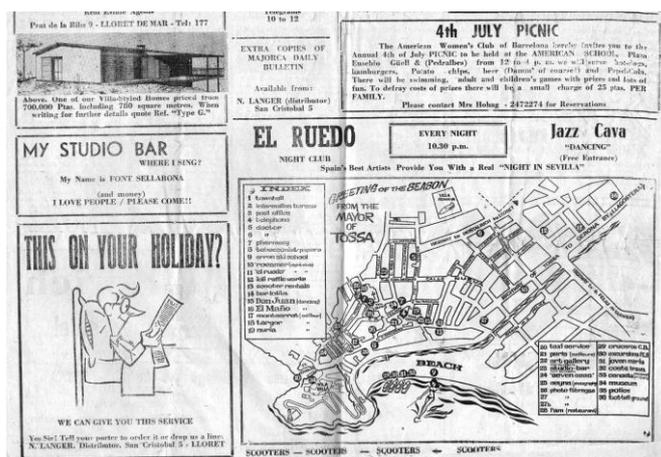


Imagen 45. Página del Majorca Daily Bulletin de junio de 1963 conservada por Gades en la que se muestra un mapa de Malgrat de Mar en el que se sitúa el

Giancarlo Menotti así como en La Scala de Milán habían ejercido en su pensamiento artístico, tal y como se ha tratado en el capítulo anterior de la presente tesis.

³⁷³ *Diario de Las Palmas*, 18 de enero de 1962.

³⁷⁴ *Don Juan Night Club Malgrat de Mar. Gran gala días 27, 28 y 29 de junio 1963*. [Anuncio publicitario] [, Archivo de la Fundación Antonio Gades].

Don Juan Night Club donde se realizó el debut de su Ballet. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

Como se puede observar, en uno de los recuadros donde se enmarcan los distintos asuntos que a continuación se analizarán, resalta el titular “4th July Picnic”, fecha de la fiesta nacional de los Estados Unidos, dirigido expresamente a los norteamericanos, ya que si leemos atentamente el contenido, podemos encontrar datos interesantes acerca del tipo de turismo que frecuentaba las playas de la Costa Brava: “The American Women’s Club of Barcelona herby invites you to the Annual 4th of July PICNIC to be held at the AMERICAN SCHOOL”³⁷⁵. Dicha escuela estaba situada en Pedralbes, por lo que se deduce de la propia página del periódico una abundante presencia de estadounidenses afincados en Barcelona y sus alrededores, por tratarse de una convocatoria pensada dentro del ámbito familiar. Esto era señal del intercambio económico que implicaba la inversión de capital extranjero en la emergente industria de Cataluña, cuyos dirigentes y trabajadores con sus respectivas familias se habían establecido allí de forma permanente. Este alto poder adquisitivo del tipo de público al que va dirigida la publicidad de esta página del periódico local se refleja en la venta de chalets recién construidos como una opción de primera vivienda de carácter residencial, o bien como segunda vivienda de vacaciones. Justo debajo, en el centro de la página se sitúa la bienvenida del alcalde de Tossa al público extranjero con la siguiente frase en inglés: “Greeting of the Season from the Mayor of Tossa”. Se facilita además un plano del paseo marítimo con la localización de los principales servicios como el Ayuntamiento, la Oficina de Información Turística, la Oficina de Correos, la Central Telefónica junto a los lugares de ocio para los veraneantes, entre los que se encuentran indicados con la palabra “dancing”, el Jazz Cava y el citado Don Juan Night Club, siendo este último precisamente el lugar donde hizo su presentación oficial el Ballet de Antonio Gades (indicado en el plano con el número 15) que estaba situado cerca de la plaza del Ayuntamiento, junto al paseo marítimo³⁷⁶.

Las principales reseñas acerca de la presentación del Ballet de Antonio Gades, pertenecen a la prensa que se editaba especialmente para el turismo extranjero. En el artículo titulado “Antonio Gades is the finest exponent of Spanish dancing in the world today, says Pilar Lopez” del *Majorca Daily Bulletin*, 30 de junio de 1963, se destaca el éxito de Gades a nivel mundial, con apariciones puntuales incluso en el cine y la televisión italiana.

Mediante este extenso y detallado artículo se pretendió acercar a los lectores de habla inglesa a la brillante y reconocida trayectoria de Antonio Gades, cuyo debut con su compañía tras las primeras actuaciones en Malgrat de Mar iba a tener lugar en

³⁷⁵ “El Club de las Mujeres Americanas de Barcelona os invita aquí al Picnic anual del 4 de julio que se celebrará en la Escuela Americana”. En: “Greeting of the Season of the Mayor of Tossa”, Malgrat de Mar, junio de 1963 (Sin fuente, en Archivo de la Fundación Antonio Gades).

³⁷⁶ “Greeting of the Season of the Mayor of Tossa”, Malgrat de Mar, junio de 1963 (Sin fuente, en Archivo de la Fundación Antonio Gades).

Barcelona el 1 julio en Tres Molinos Night Club³⁷⁷. Junto a su presentación se puede observar otro artículo titulado “Tourist talk” que constata la intencionalidad de dirigir este espectáculo de Antonio Gades al turismo norteamericano, cuando en el contenido del mismo se resalta la labor de la “American Colony” que organizaba encuentros con el objetivo de acercar las costumbres españolas y las estadounidenses. Uno de estos eventos se promovió por medio del titular “Get Together Luncheon” y estaba esponsorizado por Kay Smith, con el objeto de proponer un intercambio de costumbres culinarias mediante una mezcla ideal entre la idea americana del “lunch” y el concepto “epicúreo” de la cocina española³⁷⁸.

Se puede confirmar por tanto esta conexión que existía entre los medios de comunicación con la intención promocional de Antonio Gades y su Ballet, por medio de la cual se contempla esta interacción de la inversión norteamericana con la sociedad española cuando, siguiendo la misma fórmula anteriormente comentada, en *El Noticiero Universal* de Barcelona editado en español el 1 y 2 de julio de 1963 sucesivamente, aparece un anuncio del debut del Ballet de Antonio Gades en el Nightclub Tres Molinos de Barcelona³⁷⁹.

La idea de intercambio cultural entre lo propiamente español representado por el flamenco del Ballet de Antonio Gades se reforzaba con el debut del mismo en los más prestigiosos locales de moda de Barcelona y la Costa Brava, junto a bandas de jazz o música moderna extranjeras, como las dos orquestas que en esta ocasión presentaban a Erik Berman. Se trataba de un tipo de establecimiento en el que incluía restaurante y sala de fiestas, cuya reserva de mesas se realizaba por teléfono, como se puede ver, escrito en la publicidad en francés, español, inglés y alemán con las palabras “reservation”, “reservas”, “booking” y “vormerkungen”, lo que confirma el tipo de público extranjero al que frecuentaba estos ambientes³⁸⁰.

5.3. EL MUNDO GITANO Y LA CIUDAD DE BARCELONA PARA LA PROMOCIÓN DEL TURISMO NORTEAMERICANO: ANTONIO GADES EN SU PRIMER PAPEL COMO ACTOR PRINCIPAL EN *LOS TARANTOS* (1963), DE ROVIRA BELETA

5.3.1. Los conflictos de los personajes frente a la españolada como mensaje hacia el público extranjero norteamericano

En 1952 el Ministerio de Información y Turismo crea el Instituto de Orientación Cinematográfica, que censura las películas, las clasifica, y establece un sistema de

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *El Noticiero Universal*, Barcelona, 1 de julio de 1963, p. 23 y *El noticiero Universal*, Barcelona, 2 de julio de 1963, p. 24.

³⁸⁰ Esta producción italiana de Dino de Laurentiis, distribuida por Universal Films Española S.A. supone uno de los múltiples ejemplos de las relaciones económicas del régimen no sólo con Estados Unidos, sino también con Italia. Véase “Tres Molinos se honra con su presentación: Hoy debut. Antonio Gades y su gran ballet”. [S.f., Barcelona, en Archivo de la Fundación Antonio Gades] 1 y 2 de julio de 1963 [s.p.].

protección del cine español. El flamenco había tenido bastante presencia en el cine franquista durante la posguerra en un afán de “propagar por el mundo la autenticidad de lo español frente a lo ficticio y erróneo de esas españoladas, verdaderos atentados a la pureza y elegancia de nuestras costumbres” que los críticos achacaban a las “falsas interpretaciones del carácter español” llevadas a cabo por el cine extranjero³⁸¹. Aquel 1952, fundamental para el cine español, Edgar Neville marcó un punto de inflexión en la defensa de unos valores ideológicos concretos en cuanto a la concepción del flamenco a través del cine con su película *Duende y misterio del flamenco* (1952). Pilar López y Antonio Ruiz fueron elegidos por el cineasta como primeras figuras, estableciendo de este modo los referentes femenino y masculino de pureza e iniciando así un camino de reconstrucción y revalorización del baile y el cante en relación con las ideas que Lorca y Falla habían planteado en el *Concurso del Cante Jondo* del año 1922³⁸². El término de *autenticidad* en el flamenco fue orientado, dentro del llamado *neojondismo*, hacia un concepto filosófico que lo alejaba de lo artificioso del espectáculo escénico en favor de la sobriedad, dignidad y pureza de los palos básicos, como reflejaba el texto de González Climent, *Flamencología*, de 1955. Surgieron en esta época referencias historiográficas fundamentales como fue *Mundo y formas del cante flamenco* del cantaor Antonio Cruz García *Antonio de Mairena* y el poeta Ricardo Molina publicado en *Revista de Occidente* en 1963, en el que se defendía la contribución de los gitanos a este arte con sus implicaciones sociales y de identidad³⁸³.

En cuanto a la industria del celuloide, el dirigismo político en los años sesenta se focalizó hacia un cambio estructural con la destitución de Arias Salgado y el nombramiento de García Escudero como Director General de la Cinematografía, el cual promulgó la Orden de 19 de agosto de 1964, de desarrollo de la Cinematografía Nacional. Las bases de su proyecto fueron establecidas en dos ejes de carácter renovador: el proteccionismo industrial y la promoción del que denominó “Nuevo Cine Español”, por lo que empezaron a tener cabida directores noveles así como lenguajes más contemporáneos³⁸⁴. Se promovió una nueva corriente de cineastas que produjeran

³⁸¹ Pastor, citado en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2013, p. 52.

³⁸² Véase COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine...*, *Op. Cit.*; NIETO FERRANDO, Jorge y DEL REY REGULLO, Antonia. “Flamencos y pelícanos. Del flamenco purista a la fusión quinquí. *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) y *Dame veneno* (Pedro Barbadillo, 2007)”. En: *Parejas de baile. Presencias musicales en el cine español*, Miguel Fernández Labayen (coord.). Madrid: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes, 2012. <<http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/flamencos.htm>> <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/nieto_rey.htm?es> [Consulta: 28 de agosto de 2020] y FRANCO, Christian. “Hacia una oposición cultural y estética: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville”. En: *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.). Chicago y Turnhout: Brepols, 2017, pp. 323-350.

³⁸³ CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.

³⁸⁴ Se creó la categoría de *Interés Especial* para la clasificación de las películas que sustituyó a la anterior calificación de *Interés Nacional*, con un carácter más moderno y culto. Esta denominación se aplicó a películas que tuvieran un “interés suficiente” y que presentaran “características de destacada ambición artística”, que facilitarían “la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de

“cintas que por su calidad pudieran representar a España en festivales internacionales y aprovechar su repercusión en aras de lavar la imagen de la dictadura”³⁸⁵.

La construcción de la imagen de Antonio Gades y del flamenco masculino a través del cine se integra en este contexto estético e ideológico mediante la presencia del bailarín en el filme nominado a los Premios Oscar de Hollywood: *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta³⁸⁶.

Para el análisis que se pretende abordar, se puede considerar la nominación de *Los Tarantos* a los Premios Oscar desde dos perspectivas. Por un lado, la perspectiva propuesta por Raúl Cancio Fernández, la que establece que las acciones legislativas y políticas ejercidas por la dictadura condicionaron la producción, la temática y los contenidos. Por otro, las directrices de García Escudero hacia el aperturismo fueron descritas en su libro *Cine Español*, publicado en 1962, para explicar su visión del planteamiento del “Nuevo Cine” con el que pretendía hacer frente al continuismo y la “españolada” afirmando: “Nuestro cine es malo porque no profundiza, porque es superficial, porque rehúye los problemas [...]”³⁸⁷. De este modo se podría afirmar que tanto el gobierno franquista como el estadounidense estaban interesados en promover ciertos aspectos que estas películas del Nuevo Cine Español reflejaban en cuanto a ideología, identidad y género.

La nominación de *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta a los Premios Óscar en 1964 por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood como mejor película de habla no inglesa supuso el reconocimiento internacional de Antonio Gades ante el gran público. Para profundizar en el mecanismo ideológico que llevó a Gades a ser conocido en todo el mundo como referente del flamenco masculino, se analizarán las razones por las que *Los Tarantos* fue elegida para representar a España en los Premios Óscar de Hollywood. Rovira Beleta explicaba años después que lo más complicado era que el Régimen seleccionara la película: “como ya pasamos el primer punto que era el difícil, la presenté y no tuvimos el Oscar, fue nominada y se quedó en esto, en nominada, pero la competencia era muy dura porque estaba 8 y 1/2 de Fellini”. Los puntos clave que dieron valor al film para su candidatura fueron, según el propio

Cinematografía (EOC) o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos”. CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. BOE, cine y franquismo: El derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975). Valencia: Tirant lo Blanch, 2011, p. 108.

³⁸⁵ Véase *Ibidem*. Raúl C. Cancio Fernández ha realizado un estudio sobre el desarrollo del cine desde los años cuarenta hasta mitad de los setenta estructurando las distintas etapas del arte cinematográfico paralelamente a las distintas fases de la evolución franquista y las diferentes sensibilidades políticas que se fueron articulando de manera sucesiva.

³⁸⁶ *Los Tarantos* fue nominada como mejor película de habla no inglesa compitiendo con 8-1/2, de Federico Fellini, que resultó la ganadora en el año 1964. En esta categoría, el film debe estar producido fuera de los Estados Unidos y se considera un premio para el país que lo presenta.

Véase *Academy Awards, Nominees and winners*

<<http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1964.html>> [Consulta: 10 de octubre de 2014].

³⁸⁷ Raúl C. Cancio Fernández (1962), citado en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine...*, Op. Cit., p. 143.

cineasta, “la participación de Carmen Amaya y el argumento basado en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, realizado en versión gitana”³⁸⁸.

Entre los cineastas, el *asunto* es un término habitual utilizado para “expresar algo que no es la idea, ni el argumento, ni tampoco el tema o la historia exactamente, sino el alma que unifica todos esos conceptos. *El asunto* es aquello que genera entusiasmo por poner en marcha un proyecto, por dirigir una película que se está convencido que no será una película más”³⁸⁹. Para Rovira Beleta el asunto, o bien, lo gitano, fue fundamental, ya que encajaba con la esencia trágica de la cultura española que se pretendía transmitir a través del cine en estos años: “Un *Romeo y Julieta* gitano era una idea maravillosa porque eso de dos familias contrarias que se toman la justicia por su cuenta está a la orden del día entre gitanos”³⁹⁰. Dos años antes la oscarizada *West Side Story* había planteado este trasfondo social en el que se producía el enfrentamiento de dos bandas rivales de jóvenes inmigrantes puertorriqueños en la ciudad de Nueva York. *Romeo y Julieta* de Shakespeare había servido también a Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Jerome Robbins y Ernest Lehman para crear el musical *West Side Story* en 1957 cuya adaptación cinematográfica, efectuada en 1961, supuso una referencia fundamental para el cine musical de principios de los sesenta, lo que pone en evidencia la intención de acercamiento al público estadounidense. *Los Tarantos* del mismo modo reflejaba una forma de ser pasional y una manera de entender la vida que se adecuaba a la imagen que se quería dar de nuestro país en el exterior³⁹¹.

El personaje que interpreta Antonio Gades es esencial, tal y como reconoce el propio Rovira Beleta está basado en “Mercuccio” de la obra original de Shakespeare, que en el filme se llama “Moji”. El matiz que alude a la intencionalidad del cineasta de introducir la cultura estadounidense en el mundo gitano es el hecho de que, pese a que Gades no es de raza calé, su caracterización es presentada como tal, un gitano vividor que sabe aprovechar las ventajas de la llegada de las turistas norteamericanas, jóvenes y atractivas, que vienen a España en busca de nuevas experiencias y diversión. El bailar flamenco representaba para las jóvenes norteamericanas en *Los Tarantos* el prototipo viril de atributos raciales, que atrae su curiosidad por el mundo del que procede³⁹².

³⁸⁸ Estas citas están transcritas a partir de las entrevistas pertenecientes a imágenes de archivo que aparecieron como parte del programa *Cine de Barrio* de Televisión Española emitido para conmemorar el cincuenta aniversario del fallecimiento de Carmen Amaya junto a la emisión de la película *Los Tarantos*. *Cine de Barrio* [Programa de televisión], 19 de noviembre de 2013.

³⁸⁹ BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes, 2000, p. 17.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

³⁹¹ Para un análisis más profundo de la relación entre las nominaciones de *Los Tarantos* y *The Pleasure Seekers* a los Premios Oscar con la política exterior del franquismo y el flamenco véanse RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”, en *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid, JAM, 2015, pp. 245-256 <<https://jammadrid.wordpress.com/2015/11/19/libro-de-actas-viii-jornadas/>> y RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo y su proyección en Estados Unidos” en *Danza, género y sociedad*. Beatriz Martínez del Fresno y Ana M.ª Díaz Olaya (coords.). Universidad de Málaga, 2017 (Colección Atenea, n.º 95), pp. 81-112.

³⁹² Ramón J. Sender obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1935, se exilió tras la Guerra Civil en

Francisco Rovira Beleta cuenta cómo puso un interés especial en reflejar el hábitat desde dentro, y asimismo, el que el reparto estuviera acorde con esta condición:

Entonces llegó el momento de hacer el reparto y aquí siempre tendré que estarle agradecido a Paco Revés, que es un tío extraordinario, una persona fuera de serie que todavía vive. Él había lanzado a La Chunga y había estado viviendo siempre entre gitanos, lo que le convertía en un especialista del ambiente. Así que me fui con él a vivir prácticamente al Somorrostro. Pasaba allí todo el día, aunque volvía a dormir a casa. Y Paco Revés me iba introduciendo en el ambiente y seleccionando un poco a los actores que podían pasar por gitanos como por ejemplo Carlos Villafranca, que se pasa toda la película con un palillo en la boca. Enseguida nos dimos cuenta que la mujer ideal para encarnar a la madre de los Tarantos, que tenía que enfrentarse al padre de los Zorongos, que le había ido detrás de joven, era Carmen Amaya. Estaba rodando en Méjico, la telefoneamos y enseguida la convencimos. Yo no la conocía personalmente, pero desde luego sabía quién era. Para la pareja de jóvenes me decidí enseguida por Sara Lezana que la había conocido en los ensayos de la obra de Mañas. [...] Daniel Martín, además de que ya le conocía, era el que tenía unos rasgos más agitanados. Y contraté a Antonio Gades porque era un bailar gitano de verdad; le contraté en el aeropuerto de Milán³⁹³.

En una de las escenas lleva a las jóvenes norteamericanas a visitar el poblado para que presencien desde un punto de vista vivencial y participativo esta manifestación espontánea de arte flamenco y de su hábitat. De este modo Rovira Beleta mostraba el interés antropológico que podían suscitar las costumbres de esta etnia como parte del atractivo turístico y la “fiesta” en la que el cante y el baile está presente en su estado más puro, como medio de expresión de una cultura ancestral y primitiva. En la película se muestra una boda gitana cuya celebración dura hasta la noche, el carácter documental que adopta el cineasta permite conocer el rito en profundidad, todos se divierten, y el personaje de Antonio Gades, llamado el “Moji” lleva una botella de vino en la mano y anda entre su gente acompañado de las dos jóvenes norteamericanas, una a cada lado, a las cuales anima a seguir con la juerga diciendo “¡moveos!, ¡pasión, locura!”. Ellas están encantadas con él, beben y se lo pasan bien, sin importarles otra cosa que disfrutar del momento³⁹⁴.

El guion fue adaptado por Francisco Rovira Beleta a partir de la obra teatral *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas³⁹⁵. En la obra original la localización

Méjico y desde 1942 estableció su residencia en Estados Unidos hasta su muerte. Reflejó a través de algunas de sus novelas este interés de las jóvenes americanas por el mundo gitano y sus relaciones con los hombres españoles. Títulos como *La tesis de Nancy* en la que la protagonista mantiene una relación amorosa con un gitano al tiempo que realiza sus tesis sobre este tema en la Universidad de Sevilla, y siguientes novelas *Nancy*, *Doctora en gitanería* y *Nancy y el Bato loco*, son buenos ejemplos de este intercambio cultural.

³⁹³ BENPAR, Carlos. Rovira-Beleta. *El cine y el cineasta...*, p. 102.

³⁹⁴ ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El amor brujo* [Película]..., España: TECISA y FILMS RB, S.A./DIVISA HOME VIDEO, [1963] 2008, [min. 10:17-15:31].

³⁹⁵ Alfredo Mañas (Zaragoza, 1924-Madrid, 2001) fue guionista de cine y dramaturgo, padre del actor y director de cine Achero Mañas. El director teatral Manuel Canseco se refirió a él como “uno de los últimos bohemios del teatro” (“Fallece a los 76 años el guionista y dramaturgo Alfredo Mañas”, *El País*, 19 de enero de 2001).

de la acción dramática no se especifica, sino que se describe como un barrio cercano a la gran ciudad junto al mar, sin embargo Rovira Beleta la sitúa concretamente en la ciudad de Barcelona, alejando de este modo el concepto de gitanismo de su identificación exclusiva con Andalucía. Si se profundiza en este detalle, que se convierte en una cuestión fundamental para una reflexión de tipo ideológico, se hace pertinente una observación, y es el hecho de que una de las críticas que se realizaron hacia la obra de Alfredo Mañas en la época en la que se representó en los escenarios teatrales fue precisamente la carencia de un acento andaluz por parte de los actores:

La interpretación fue excelente por parte de todos los actores. Pero me parece que no hubo un gran acierto en el reparto. Un actor como Manuel Díaz González o una actriz como Mary Carrillo sacarán siempre limpiamente los papeles que se le confíen, pero no es esto suficiente. Oyendo a Mary Carrillo hablar de los cuatro hijos que tiene el personaje que ella encarna se admira al vigor profesional de la actriz, se aplaude su entrega y su talento, pero se echa de menos algo que cae dentro de las exigencias del tipo: eso que llaman *duende*. Mary Carrillo no puede convencernos como gitana o flamenca. El resultado es que se evapora la evidencia del tipo pensado por Mañas, y quedan solo el texto y la maestría de una actriz. Exactamente lo mismo cabe decir de Manuel Díaz González. Los Tarantos son poco folklóricos, y en este caso resultaba imprescindible que lo fuesen de manera total y absoluta. El otro grupo humano, encabezado por Antonio Prieto –espléndido en su trabajo– y Paloma Lorena, llena de vida y sinceridad, resultó mucho más convincente. No entiendo de ningún modo que haya rasgueo de guitarras, brillo de navajas, metáforas ardientes, palmoteo, jipíos y los habitantes de ese cuadro hablen como en Tarrasa o Lugo. Pero el desajuste no afecta al espectáculo como tal, sino a sus justificaciones intelectuales. Y esto acaso sea afinar demasiado.

Al parecer, todo depende de que estos flamencos que Alfredo Mañas lleva al escenario no son andaluces, pero para el espectador allí no hay más que unos flamencos andaluces..., pero que no hablan en andaluz. Surge así una especie de contradicción que nos mantiene inquietos, algo semejante a las parejas que vemos bailando a distancia sin que la música llegue hasta nosotros. En suma, echamos de menos el acento³⁹⁶.

Ante esta cuestión cabe preguntarse por qué razón Alfredo Mañas como escritor, dramaturgo y director eligió esta opción para la representación de su propia obra, quizás sea precisamente al contrario de lo que parece sugerir el periodista cuando afirma que esto afecta a las “justificaciones intelectuales” de la obra y sea esta la intención del dramaturgo. Según este planteamiento se podría pensar en la idea de que el flamenco y el gitanismo para Mañas constituyera para *Historia de los Tarantos* un elemento vertebrador no sólo de la acción dramática, sino del concepto de flamenco que esto implicaría, desvinculándolo conscientemente del tópico andaluz. Si además se realiza una reflexión acerca de la posible intención con la que el periodista pudo realizar esta crítica se podría interpretar que trataba de manifestar su disconformidad ante el posicionamiento ideológico del propio autor y director de la obra, Alfredo Mañas.

³⁹⁶ Palabras de Adolfo Prego publicadas en el diario *Informaciones*, Madrid, citadas en SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar, 1963, pp. 325-326.

Asimismo, podría haber sido esta idea, una de las claves que Alfredo Mañas indicara a Rovira Beleta cuando comenzaron a trabajar juntos para el guión de la película, aunque posteriormente el dramaturgo aragonés se retirara del proyecto por no llegar a un entendimiento con el cineasta.

Rovira Beleta compartía ciertos aspectos en común con Mañas cuando explicaba que a través de su película tenía interés de “sacar un gran partido del pintoresquismo y la filosofía de la raza gitana” con la intención de “huir de la clásica españolada” para lo cual decidió vivir con ellos durante el día en las barriadas de chabolas algún tiempo³⁹⁷. Aunque no consta en los créditos, Francisco Revés sirvió de asesor sobre temas gitanos y música³⁹⁸. Las palabras de Juan Antonio Bardem acerca de lo que para él debía transmitir el cine definían estas mismas intenciones años atrás: “Hay que situar al hombre en su circunstancia y en su tiempo. Humanizar el alma artística de la obra [...]. Esto lo conseguirá nuestro cinema no sólo con el análisis de la realidad, sino entrando en ella, empapándose de ella, e influyendo, luego, en ella, y transformándola si fuera preciso”³⁹⁹.

En el caso de *Los Tarantos*, se utiliza un lenguaje que entronca con este realismo social ya planteado en *West Side Story*, pero centrado en los problemas del mundo gitano cuyas características étnicas y primitivas reavivó el interés del régimen por el flamenco a esta comunidad para favorecer un acercamiento a la cultura norteamericana. Francisco Rovira Beleta conversaba con el crítico Joan Francesc de Lasa cuando éste le hizo el comentario acerca de que Peter Brook estaba pensando en llevar a la escena la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, pero con gitanos⁴⁰⁰. Por tanto, el mundo gitano era el alma que unificaba todos los conceptos de argumento e historia, es decir “el asunto”, que como explicaba Rovira Beleta era para él lo fundamental, añadiendo: “Después, con una buena historia en la mano podré encontrar o no un productor, pero eso es secundario”⁴⁰¹.

Para el argumento, Francisco Rovira Beleta se basó en la obra teatral *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas, cuya adaptación comenzó a realizar con el dramaturgo, con el que pronto dejó de colaborar por surgir entre ellos criterios contrapuestos, por lo que el cineasta continuó por su cuenta realizando el guion. Rovira Beleta afirmaba que aunque había visto *West Side Story* en París, antes de comenzar el rodaje de su película, el único parecido con aquella era el argumento común basado en *Romeo y Julieta*; sin embargo, Alfredo Mañas negaba haberse inspirado en

³⁹⁷ Dígame 1962, citado en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine...*, *Op. Cit.*, p. 151.

³⁹⁸ Véase ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El amor brujo* [Película]..., *Op. Cit.*

³⁹⁹ Palabras de Juan Antonio Bardem en 1954 citado en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine...*, *Op. Cit.*, p. 102.

⁴⁰⁰ BENPAR, C. *Rovira-Beleta...*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁴⁰¹ Como explica Carlos Benpar “‘Asunto’ es un término habitual en el oficio del cine, y muy del agrado del cineasta que nos ocupa, para expresar algo que no es la idea, ni el argumento, ni tampoco el tema o la historia exactamente, sino el alma que unifica todos esos conceptos. ‘El asunto’ es aquello que genera entusiasmo por poner en marcha un proyecto, por dirigir una película que se está convencido que no será una película más”. *Ibid*, p. 17.

Shakespeare⁴⁰². La obra teatral original escrita por el dramaturgo, con un profundo trasfondo social, trata de mostrar las diferencias sociales entre una familia de gitanos pobres, Los Tarantos, y otra de ricos, Los Camisones, a los que Rovira Beleta llamó Los Zorongos. Pero si se compara el texto de Mañas con la película, la principal diferencia es la localización de esta última en la ciudad de Barcelona; se pueden observar ciertos aspectos, además de la localización, que nos llevan a deducir una intención de acercamiento hacia el turismo norteamericano por parte de Rovira Beleta.

Ante esa aparente actitud superficial del personaje de “Moji” se esconde una naturaleza profunda y pasional que se vislumbra en otra de las escenas cuando durante una disputa en un bar defiende a su amigo Rafael, el hijo de La Taranta, razón por la cual es acuchillado y encuentra de este modo la muerte. La valentía de su personaje contrapone la alegría de vivir con la crudeza e ironía de la escena en la que afronta su agonía con una sonrisa en el rostro mientras dice adiós con la mano para despedirse de las jóvenes norteamericanas, que se marchan en un coche saludándole desde lejos y riendo con la idea de volver a verle el próximo año, ajenas a su grave situación⁴⁰³.

Por otro lado, en cuanto al contenido argumental, la película pone de manifiesto el atrevimiento de exponer una temática moral controvertida, ya que al tratarse de gitanos, según Rovira Beleta, era vista por la censura desde una perspectiva diferente, por lo que se podían plantear en este sentido ciertos aspectos que de otro modo habrían resultado prohibidos, como son las relaciones íntimas entre los dos amantes –Rafael, el hijo de La Taranta, matriarca de la familia, y Juana, la hija del patriarca de la familia rival– que pese a no estar casados, son presentadas de forma explícita en el film⁴⁰⁴. Asimismo, los valores morales que presenta la protagonista femenina, Juana, son opuestos a los que se le suponía a una hija de familia honrada, esto es, obediencia y acatamiento, que somete su voluntad a las directrices de sus superiores como son las leyes de Dios o del propio padre o marido. En el caso de Los Tarantos, Juana se niega a casarse con El Picao, tal y como su padre había dispuesto, que la maltrata para someterla, en una escena de una crudeza inusual en la época, que denunciaba una realidad de algún modo consentida o justificada por los valores morales dentro de las relaciones conyugales, ya que la mujer debía aceptar las normas que se le dictaban como buena esposa o prometida, sumisa y complaciente⁴⁰⁵.

⁴⁰² BENPAR, C. *Rovira-Beleta...*, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

⁴⁰³ ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El amor brujo* [Película]..., *Op. Cit.*

⁴⁰⁴ BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta...*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁰⁵ En la película *Ronda Española*, en la que un grupo de Coros y Danzas viaja en barco a Hispanoamérica para realizar una serie de exhibiciones internacionales, se muestra el papel de la mujer como modelo de comportamiento según los valores inculcados por la Sección Femenina de la Falange como manera de adoctrinamiento, potenciado por el cine nacional del primer franquismo a través de películas de temática folklórica que solían obtener un gran éxito comercial. Este acatamiento de lo establecido es transmitido en el filme mediante la ausencia de conflictos, dentro de un clima de completa armonía entre las protagonistas, que realizan las tareas domésticas que se les impone desde la educación en las escuelas –orden, el cuidado de la vestimenta y la apariencia personal– con recato, alegría y sumisión. Véase AMADOR, María Pilar. “La mujer es el mensaje...”, p. 102.

La acción socializadora y de adoctrinamiento por el cual la propaganda ideológica transmite para legitimar el franquismo se realiza mediante el cine en base a fórmulas que ejerzan un papel de estimulante emocional de las masas, suministrando consignas adaptadas a la esencia pasional de su temperamento. Esta socialización puede adquirir diversas formas dentro de un sistema político, a través principalmente de sus departamentos e instituciones, para conseguir que los ciudadanos se integren en la ideología oficial y la adopten como suya. Las diferentes estrategias utilizadas pueden servir para reafirmar estos valores, normas y modelos culturales vigentes o bien para provocar el rechazo hacia lo que se desea excluir⁴⁰⁶. En este sentido se puede observar un cambio de directrices en el cine español de los años sesenta dirigido a ofrecer una imagen de la dictadura más abierta hacia el exterior planteando el conflicto que crea la desobediencia a las normas sociales. Sin embargo, el flamenco se presenta con una doble lectura, por un lado, hacia el exterior, como un medio de transgresión dirigido a las jóvenes norteamericanas que acuden a España en busca de aventuras y emociones, y por otro, hacia el interior, con un mensaje que para la mujer española queda enmarcado dentro de la mentalidad impuesta por el orden moral del franquismo, que al utilizar el contexto del mundo gitano la aleja de esa posibilidad y se convierte para ellas en un modelo de cómo no deben comportarse, ya que esta rebelión ante lo establecido acarrea conflicto y consecuencias trágicas.

5.3.2. Tradición y modernidad en el flamenco: Carmen Amaya y Antonio Gades

En los años sesenta Carmen Amaya era un referente del flamenco femenino tanto en España como en el extranjero siendo sus rasgos gitanos y su fuerza racial su mayor atractivo, por lo que Rovira Beleta pensó en ella para el personaje principal de *Los Tarantos*. En los años cuarenta había sido la parte flamenca del repertorio de Carmen Amaya lo que había fascinado a Sol Hurok cuando la vio bailar en México. A su llegada a Nueva York, contratada por el empresario para presentarla en el Carnegie Hall, tuvo que montar un programa especial más adecuado para el teatro, basado más en la danza estilizada, compaginando sin embargo los ensayos del nuevo espectáculo con sus apariciones nocturnas en un tablao llamado Beachcomber donde resultó ser una revolución. Como afirma Luisa de Triana “ahí estuvo Carmen actuando casi seis meses y con enorme éxito. En seguida se corrió la voz de la gitana que había en el Beachcomber, y empezó a ir la gente famosa de Nueva York para verla”⁴⁰⁷. Carmen Amaya encarna en la película de Rovira Beleta a La Taranta en la que sería su última representación, precisamente en el barrio marginal que la vio nacer, el Somorrostro de Barcelona. Carmen Amaya murió el 19 de noviembre de 1963 antes de que se estrenara la película. El Somorrostro, un barrio de chabolas gitano donde ella había vivido

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁰⁷ CARRASCO, Marta. “El mito que merendaba pan con tomate”. *Carmen Amaya en su centenario. Por la Danza. Revista Trimestral de Danza*. Otoño N° 101, 2013, pp. 8-16, cita en p. 10.

durante su infancia, fue destruido poco después del rodaje en un afán por parte del gobierno de lavar la imagen de la ciudad ante una de las visitas de Franco a Barcelona, por lo que el film adquirió un valor documental insustituible desde el punto de vista antropológico y etnomusicológico, ya que refleja la manera de entender la vida de los gitanos ligada al baile y al cante flamenco⁴⁰⁸.

El rodaje de *Los Tarantos* se anticipó a lo que estaba previsto debido a la histórica nevada de noviembre del año 1962 que Rovira Beleta quiso aprovechar por la belleza y lo inusual de poder plasmar una Barcelona cubierta de blanco para la posteridad. En estos planos hay una intención precisa de mostrar la ciudad a modo de estampa turística, acorde con las diferencias sociales de las dos familias, como explica el cineasta:

Sí, porque la película se centra en dos puntos específicos: la Plaça de Espanya y Sants, que es el barrio rico donde viven los Zorongos, los contratantes de caballos; y el Somorrostro en Montjuic que es el barrio pobre, el de los Tarantos. Al margen que determinados planos, situados en uno y otro barrio estén rodados en localizaciones diversas como la famosa escena del balcón que rodé en la Plaça Lesseps, y sin balcón porque lo habían derrocado unos días antes, así que puse la cámara en el lugar del balcón e hice un plano subjetivo⁴⁰⁹.

El comienzo del rodaje se produjo un año antes de la muerte de Carmen Amaya, por lo que su presencia junto a Antonio Gades en el film sirvió de referencia y de valiosa carta de presentación del joven bailarín ante el público estadounidense.



Imagen 46. Antonio Gades con Carmen Amaya durante el rodaje de *Los Tarantos*.

Fotografía realizada por Colita.

Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

⁴⁰⁸ ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El amor brujo* [Película]..., *Op. Cit.*

⁴⁰⁹ La mención del balcón alude a la famosa escena de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare en la que se inspiró la declaración de amor entre los dos protagonistas de la película. BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta...*, *Op. Cit.*, p. 102. La escena se desarrolla con una paloma como trasfondo que se podría interpretar como un símbolo de los deseos de paz entre las dos familias rivales de los protagonistas, que no se cumplirá, por tanto, presagio de su trágico destino provocado por la defensa ante todo de la libertad.

En 1959 se había inaugurado en Barcelona una fuente con el nombre de Carmen Amaya, y ya por entonces arrastraba una insuficiencia renal que cuatro años más tarde le llevó a la muerte, el 19 de noviembre de 1963. El alcalde de la Ciudad Condal presidió un acto de homenaje a la gran artista tres años después de su fallecimiento, sin embargo, Antonio Gades fue testigo de lo que ocurrió el día de su entierro, experiencia que relataba con recogimiento, y que nos muestra hasta qué punto la adulación a lo norteamericano ocupaba un primer plano incluso en un momento tan trascendente para el mundo del arte y la cultura española:

Todos los fotógrafos del mundo estaban para Carmen pero de repente coincidió con que Eisenhower estaba allí y toda la publicidad que se debía haber dado a esa persona se desvió hacia este otro hecho. Los artistas que fueron desde aquí desde Madrid: Pilar López y Rosario que en un taxi se fueron hasta allí, y yo, que tuve el honor desgraciado de llevar el cuerpo, durante un momento⁴¹⁰.

Antonio Gades en el momento del comienzo del rodaje se encontraba ensayando para el debut que iba a tener lugar el 19 de diciembre de 1962 como primer bailarín de la Scala de Milán y la anécdota que él mismo cuenta hace reflexionar acerca de lo importante que fue la relación del coreógrafo con Cataluña, así como el sustrato cultural allí existente en relación con el flamenco para el desarrollo de los acontecimientos:

Esa fue la primera película donde aquello fue un golpe en el cine para mí, me dio a conocer en el mundo entero, con *Los Tarantos*. Además fue una casualidad porque yo estaba trabajando en la Scala de Milán y de repente, un día, yo tengo un amigo que se llama Juanma La Torre, que vive en Sitges, entonces él tenía una foto mía de una vez que estuve allí con él, y tenía una foto puesta allí, en su casa. Llegó a su casa Rovira Beleta, y estaba ya entrando en la película y de repente dice, “estoy desesperado, no encuentro a Mercuccio, necesito un físico [un bailarín con un físico concreto], tiene que ser ves, como ése que está ahí, una cosa así. Pero si ése es bailarín, y dijo él “no me digas”, “sí está en Italia”. Entonces dice, “pues yo lo tengo que ver”. Me llamaron por teléfono y yo le dije “pues yo no puedo, yo estoy trabajando en La Scala, no puedo ir, dijo “bueno, pues entonces voy yo a verlo”. Y en aquella época hacía falta el visado y esas cosas, y de repente llegó, me acuerdo, yo estaba por la parte de la aduana, llegó Rovira Beleta, llegó hasta donde la policía, me miró y dice “vales, vales”, y se fue [ríe], y ya. Me mandaron el contrato, yo trabajaba en La Scala y los días que no tenía funciones hacían el casting en producción, llegaba con el avión, rodaba las escenas y me volvía a trabajar allí, y así hice la película⁴¹¹.

El elemento de modernidad yuxtapuesto a lo tradicional se puede observar en el baile de Antonio Gades ciertos aspectos que podrían hacer referencia al género del musical, como por ejemplo, la coreografía que realiza Antonio Gades en una de las

⁴¹⁰ Palabras pronunciadas por Antonio Gades en el programa *Cine de Barrio*, cuyas imágenes de archivo se emitieron en ese mismo programa años más tarde, con ocasión de la conmemoración del cincuenta aniversario del fallecimiento de Carmen Amaya, en el que se proyectó la película *Los Tarantos. Cine de Barrio* [Programa de televisión], 19 de noviembre de 2013.

⁴¹¹ Imágenes de archivo de una entrevista realizada a Antonio Gades en *Cine de Barrio* el 18 de noviembre del año 2000. *Ibidem*.

escenas principales. Rodada de noche en Las Ramblas de Barcelona, el bailarín interpreta su Farruca bailando por encima de las sillas y las mesas en medio del paseo, mientras los barrenderos municipales realizan arcos de agua con las mangueras a modo de escenografía improvisada. Esta escena recuerda a una de las más famosas de la película *Cantando bajo la lluvia* (1952), dirigida por Stanley Donen y protagonizada por Gene Kelly, que baila chapoteando sobre el suelo mojado y el agua cayendo sobre él. Aunque Rovira Beleta explica que “tenía en la cabeza toda la película menos esa escena”, tenía claro que quería hacer algo “espectacular, que Las Ramblas fueran eso, un escenario irreal”⁴¹². Podría de este modo haber querido equiparar a Antonio Gades con el coreógrafo y bailarín Gene Kelly, así como relacionarlo con el cine de Hollywood, ya que en medio de la escena aparecen repentinamente elementos concretos como un coche y un joven vestido de marinero que nos trasladan al ambiente de los musicales norteamericanos de los años cincuenta.

La coreografía realizada por Antonio Gades es muy significativa por el contraste que se produce entre el carácter alegre y extrovertido del comienzo al compás de los tangos flamencos y el carácter sobrio que a continuación imprime la *Farruca*⁴¹³. Aunque Gades no era gitano, en la película se hace pasar como tal, y él mismo explicaba el criterio de rigor que su maestra le inculcó cuando dice: “Para el flamenco, Pilar siempre buscaba bailarines gitanos. Incluso para que bailase yo la farruca llevé primero al Gato para que me la enseñase”⁴¹⁴.

Esta famosa escena en la que Antonio Gades baila en Las Ramblas de Barcelona expresamente para una de las jóvenes turistas norteamericanas que le acompaña en una de sus juergas nocturnas, lo que muestra esta intencionalidad por parte del cineasta es presentarle ante el gran público estadounidense. En la escena, el bailarín es animado por un amigo, que no es otro que Peret, que toca su guitarra para él, y que compuso la música para la Farruca, aunque finalmente fue orquestada para la versión final⁴¹⁵. El asesoramiento musical de la película estuvo a cargo de Paco Revés que se ocupó de seleccionar todo lo referente al flamenco y a los temas gitanos⁴¹⁶. Posiblemente fue Paco Revés el que sugirió a Rovira Beleta la participación de Peret como representante de la rumba catalana para dejar constancia de la evolución que el flamenco estaba experimentando en su vertiente más moderna. La rumba catalana nació a mediados de los años cincuenta en Barcelona a partir de la rumba flamenca al adoptar los gitanos catalanes elementos de la música bailable afrocubana debido a la llegada de marineros

⁴¹² COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine...*, *Op. Cit.*, p. 157.

⁴¹³ Para un análisis detallado del argumento y de la coreografía véase BARRIOS PERALBO, M^a. Jesús. *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): El caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. [Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Ruiz del Olmo]. Málaga: Universidad de Málaga, 2014, <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6858>> [Consulta: 1 de septiembre de 2020], pp. 270-292.

⁴¹⁴ “Antonio Gades” [s.n.], [1964], [s.p.]. INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza: Archivo Personal de Antonio Gades.

⁴¹⁵ Véase ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El amor brujo* [Película]..., *Op. Cit.*

⁴¹⁶ Téngase en cuenta que en zonas como Florida y Nueva York, la influencia de los ritmos latinos estaban adquiriendo un gran auge, influenciando también la música de jazz.

provenientes de América, tanto norteamericanos como de origen latino, dada condición portuaria de la ciudad⁴¹⁷.

Al mismo tiempo, la influencia de las teorías de Vicente Escudero, gran defensor de la Farruca como baile masculino, le imprimió ese carácter de seriedad y tradición. La fotógrafa catalana Colita inmortalizó a Antonio Gades con Vicente Escudero en varias imágenes durante sus conversaciones por Las Ramblas.



Imagen 47. Antonio Gades con Vicente Escudero en Las Ramblas de Barcelona, 1963.
Fotografía realizada por Colita.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

En la siguiente fotografía se puede observar a ambos bailarines con la misma posición flamenca con los brazos en alto en Las Ramblas, como guiño a la herencia estética con la que se vinculó al joven bailarín, cuando en sus paseos escuchaba las teorías del maestro, que llegó a llamarle “ladrón de oídos”, evidenciando la influencia que a nivel intelectual ejerció en él y a la amistad que se estableció entre ellos⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Pedro Pubill Calaf (1935-2014), más conocido como Peret, era gitano catalán, y representó durante el segundo franquismo la difusión de la rumba catalana a nivel internacional. , ya que tomaba prestados elementos de la música caribeña en sus canciones, al tiempo que tocaba la guitarra con un estilo muy personal. Véase LLANOS CAMACHO, Isabel. *La salsa en Barcelona*. Lleida: Editorial Milenio, 2018, pp. 65-70.

⁴¹⁸ En esta misma postura corporal aparecerá Gades en el cartel de sus actuaciones que se exhibió en la entrada principal del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Se puede ver una fotografía del mismo en GADES, Antonio. *Antonio Gades (1936-2004)*..., p. 141.



Imagen 48. Antonio Gades con Vicente Escudero en Las Ramblas de Barcelona, 1963.
Fotografía realizada por Colita.
Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)

CONCLUSIONES

El debut del Ballet Español de Antonio Gades se promocionó principalmente hacia un público extranjero, y en especial fue dirigido a la numerosa colonia de norteamericanos afincados en la Costa Brava y en Barcelona. Su planteamiento de la danza española y del flamenco adquirió unas características específicas fundamentadas en el concepto de un espectáculo de danza española basado en un lenguaje personal en el que su formación en ballet clásico académico constituía el pilar de su estilo, y cuyas influencias el bailarín trasladará al flamenco con “nuevos valores plásticos y expresivos” que lo elevarán a la concepción de arte de categoría universal. Asimismo, la orientación de Antonio Gades hacia un flamenco intelectual influido por el ambiente cosmopolita de la ciudad de Barcelona, que había acogido entre otros estilos al jazz como base de la integración de la cultura norteamericana en nuestro país, empezó a tener cabida en un tipo de locales o salas de fiesta frecuentados por un público extranjero que buscaba una fórmula que permitiera combinar el ocio con una oferta cultural de calidad, en contacto con un lenguaje universal del que Antonio Gades se había convertido en una de las máximas referencias a nivel internacional. El bailarín y coreógrafo, después de años de giras por el extranjero y experiencias artísticas que le facilitaron el enriquecimiento artístico a todos los niveles, encontró en España el lugar para desarrollar su propio camino inspirado por las teorías de Vicente Escudero basadas en la autenticidad de la idiosincrasia española.

El cine fue uno de los medios mediante los que el régimen franquista propició una revalorización del flamenco, en base a un factor primordial, la retórica pro-gitana impulsada por el sector más aperturista, liderado por Manuel Fraga Iribarne, con unas razones económicas impulsadas por los tecnócratas de la época que fomentaron el desarrollismo. Esta focalización en el mundo gitano implicaba en cierto modo el

reconocimiento de un flamenco intelectual, ligado a las ideas de Federico García Lorca propugnadas ya en su momento por Pilar López y por Vicente Escudero, de ahí que se pretendiera presentar a Antonio Gades como heredero directo de ambos, unificando así en una misma figura la transmisión de estos valores. La película *Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta reunía todos estos ingredientes, lo que la convirtió en la principal candidata, pese a la sorpresa de su propio director, para ser nominada a los Premios Oscar de la Academia como mejor película extranjera, compitiendo al más alto nivel intelectual con películas como *8 y 1/2* (1963) de Federico Fellini, lo que mostraba la estrecha relación entre Italia y España respecto a la intención de establecer lazos que permitieran articular los intereses económicos recíprocos entre estos países y Estados Unidos. El cine por tanto, jugó un papel primordial en este intercambio, como escaparate comercial y cultural, tal y como se seguirá mostrando en posteriores capítulos, particularmente a través del flamenco y la figura de Antonio Gades como reclamo principal.

Antonio Gades se constituyó con su recién formada compañía en el referente nacional e internacional, y sus actuaciones se convirtieron en un medio de intercambio idóneo para este contacto entre las diferentes culturas, española y norteamericana. Esta intencionalidad movida primordialmente por intereses económicos de integrar la cultura estadounidense como parte de la nueva mentalidad española aparentemente podía resultar inofensiva, sin embargo, ciertos estamentos conservadores del régimen franquista advirtieron el peligro que esto podía conllevar para la estabilidad y continuidad de los cimientos de la propia dictadura. Este contacto del turismo con los españoles fue advertido por el clero como una amenaza para los valores morales que sustentaban la base del nacionalcatolicismo, y principalmente afectaban al recato y decencia con el que se había educado a las jóvenes españolas que cada vez más tenían la oportunidad de ver en las turistas norteamericanas y europeas pautas de comportamiento mucho más liberales respecto al uso del cuerpo y la manera de vestir. La cuestión de género por tanto se convirtió en una de las prioridades mediante las que preservar la actitud que las españolas debían adoptar al respecto, según los antiguos cánones dictados por la Iglesia.

El hecho de que se realizara la presentación del Ballet de Antonio Gades en este tipo de local, dirigida al público norteamericano de alto poder adquisitivo asentado en la Costa Brava y Barcelona, es un signo del papel que la danza española adquirió en este momento de reactivación de la economía de España. El fomento de la industria turística e inversión extranjera que se llevó a cabo a través de la prensa local se potenció asociada a la oferta cultural en la que Antonio Gades adoptó una especial relevancia mediante la presentación de un espectáculo de carácter exclusivo y de alta calidad artística, para el cual eligió un concepto de baile amplio, en el que tanto un conocimiento profundo de la danza clásica como del baile flamenco, forjaron su personalidad artística.

El carácter intelectual que adquirió el flamenco en Cataluña fue el resultado de una evolución que paralelamente se dio con el jazz, como se ha mencionado, en relación con este intercambio cultural que se estaba produciendo en estos años. Antonio Gades defendía esta formación intelectual que para él había sido primordial en su reconocimiento, diferenciándole de los demás creadores de su país, llegando a convertirse en uno de las figuras más solicitadas por los teatros y escuelas más importantes a nivel internacional, lo que otorgó a la danza española una categoría universal.

El flamenco se revalorizó como medio de difusión de lo español, pero con unas características específicas que preservaran ciertos cánones morales. En contraposición con el flamenco femenino que hasta entonces se había asociado a la voluptuosidad y movimientos de caderas sensuales de las bailarinas que atentaban contra la decencia y el decoro, se potenció desde los estamentos gubernamentales una estrategia aperturista a través de un flamenco que propiciara el entramado para el desarrollo económico, pero que a su vez preservara los valores morales de la tecnocracia del régimen principalmente formada por miembros del Opus Dei, es decir, que convenía una revalorización del flamenco basada en dos conceptos: la autenticidad y la masculinidad.

Se promulgó por tanto un flamenco sobrio, intelectual, erudito, en el que el baile masculino, con Antonio Gades como referente, se instituyó como el nuevo camino en el que la evolución se producía en paralelo con la promoción de lo gitano despojado del andalucismo que ideológicamente se vinculaba a cierta reivindicación social cuya nueva identidad se forjaba en la Cataluña industrial y moderna, siempre dentro de un contexto de lo gitano que permitía atribuir ciertas licencias morales a una etnia que alejaba la posibilidad de que las jóvenes españolas decentes se identificaran con ciertos comportamientos libertinos, y muy al contrario, los tomaran como un ejemplo de lo que no debían imitar si no querían sufrir las mismas consecuencias del destino trágico a los que este pueblo estaba abocado. El flamenco masculino se alzaba en *Los Tarantos* a través del personaje de Moji, interpretado por Antonio Gades, y de la pareja de amantes, como un símbolo de la valentía ante la alegría de la vida pero también de la aceptación de la muerte como parte de este desafío al orden social y moral. Hacia el interior y ante los posibles detractores de ciertos sectores del propio régimen el flamenco se justifica como un arte inocuo ideológicamente por estar focalizado en zonas periféricas de la costa en la que el turismo apenas pueda llegar a influir en la gran mayoría de la población española. El entorno marginal en el que se sitúa al poblado gitano en la película *Los Tarantos* se puede considerar como una metáfora con la que el régimen pretende ofrecer este aperturismo hacia el exterior que preserva no obstante toda a autenticidad de un mundo que ha permanecido aislado, y que ofrece la riqueza de la tradición y la cultura ancestral transmitida de generación en generación. Se puede considerar la ciudad de Barcelona y la Costa Brava un lugar estratégico para la evolución del baile flamenco dentro de los cánones de las ideas de autenticidad y

sobriedad, en relación con un lenguaje universal dirigido a los turistas e inversores extranjeros y especialmente norteamericanos. Fue precisamente en este momento, el año 1963 en el que tiene lugar el debut de Antonio Gades con su propia compañía en España, una intencionalidad de vincularlo con la figura de Vicente Escudero y la ciudad de Barcelona. En este contexto las ideas de Vicente Escudero para el baile masculino aportaron por tanto un marco teórico en consonancia con el planteado aquel mismo año para el cante flamenco por Antonio Mairena, en las cuales se profundizará en el siguiente capítulo en relación con la presencia de Antonio Gades en la Feria Mundial de Nueva York en el contexto de la política exterior de España con Estados Unidos.

En *Los Tarantos* se puede observar la intención de destacar la peculiaridad del mundo gitano, de su manera de entender tanto lo alegre como lo trágico de la vida y la muerte a través del flamenco, la yuxtaposición entre tradición y modernidad, y la actitud liberal de la mentalidad femenina de las jóvenes norteamericanas que se muestran atraídas por lo que nuestro país les ofrece. Todos estos conceptos se establecieron como formas de creación de nuevas relaciones de intercambio económico, social y cultural. En esta película en la que Gades aparece por primera vez ante el público americano, lo genuino del flamenco y lo gitano se presenta como un reclamo turístico con un cierto matiz intelectual de interés antropológico y sociológico, con el objetivo de abrir a España de nuevo al exterior.

La revalorización del flamenco en su estado más puro y auténtico se materializó en el película *Los Tarantos* (1963), en la que Carmen Amaya, con una fuerza racial y expresividad única, serviría como carta de presentación de Antonio Gades ante el público norteamericano a través de la gran pantalla.

CAPÍTULO 6

ANTONIO GADES EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK (1964-1965)

**La construcción de la identidad de lo español
a través del flamenco como símbolo
del aperturismo de España Hacia Estados Unidos**

CAPÍTULO 6

ANTONIO GADES EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK (1964-1965)

La identidad de lo español a través del flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” como símbolo de aperturismo hacia Estados Unidos e Hispanoamérica

INTRODUCCIÓN

En los años sesenta la colaboración entre Estados Unidos y la España de Franco se materializó a través de una serie de intercambios de intereses económicos y políticos ya iniciados en la década anterior. Dentro del entramado de las relaciones internacionales, la cultura, y en concreto, la música y la danza, constituyeron un aspecto más de la construcción de la identidad nacional. El aislamiento que había sufrido el régimen franquista por su inicial apoyo al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial se fue diluyendo progresivamente mediante un discurso aperturista. Dicho discurso pretendía lavar la imagen de la dictadura, ofreciendo una imagen paternalista que favoreció preservar la esencia de nuestras costumbres y de nuestra cultura. Al mismo tiempo, sin embargo, alardeaba de la reciente modernización que permitía acoger las inversiones extranjeras en nuestro país y desarrollar las posibilidades de la emergente industria turística.

Antonio Gades había alcanzado el reconocimiento internacional como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López, lo que le permitió lanzarse en 1962 a la búsqueda de su propio camino como bailarín y coreógrafo independiente en Italia, donde su reconocimiento se consolidó ante un público que procedía no sólo de los principales países de Europa sino también en gran parte, de Estados Unidos.

El objetivo es analizar el simbolismo que pudo tener la presencia del flamenco de Antonio Gades en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 para mostrar una imagen aperturista que justificara de algún modo la dictadura ante la comunidad internacional. Asimismo se pretende establecer la intención política de colaboración entre Estados Unidos y España a través de la participación de Antonio Gades en dos películas nominadas a los Premios Óscar de Hollywood para considerar la importancia de la danza española, y en particular del flamenco masculino como un elemento relevante a tener en cuenta dentro del proyecto de construcción de una nueva identidad nacional hacia el exterior.

En cuanto al estado de la cuestión se han adoptado como base las investigaciones promovidas por Nigel Townson centradas en este período, y acerca de las cuestiones

específicas de la relaciones de España con Estados Unidos a través de la música hemos seguido la línea de investigación desarrollada por Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias⁴¹⁹. En relación a estudios específicos sobre la Feria Mundial de Nueva York, Antonio Alcoba, ha dejado constancia de lo acontecido en el Pabellón de España, abordando un análisis del evento en torno al concepto de “patria” que la España franquista pretendía mostrar hacia el exterior, su labor como periodista corresponsal de prensa en aquel momento en la Feria Mundial y la posterior publicación de su libro, ha proporcionado datos e imágenes de gran valor documental para el presente capítulo⁴²⁰. Asimismo, han visto recientemente la luz dos publicaciones centradas en la importancia que la danza española, y en concreto la figura de Antonio Gades, adquirió en el contexto ideológico del franquismo como puente cultural con otros destinos internacionales⁴²¹.

La metodología que se plantea para el presente capítulo es de carácter multidisciplinar y abarca tanto los estudios históricos sobre el periodo como los específicos sobre cine, música y danza, abordados desde un punto de vista ideológico.

El capítulo se estructura en tres apartados: el primero, estará dedicado a establecer qué aspectos la Feria Mundial de Nueva York sirvieron al régimen para ofrecer una imagen aperturista de acercamiento a Estados Unidos, el segundo tratará de vincular esta estrategia política con la elección de Antonio Gades como una de las figuras estrella del Pabellón de España a través de la prensa y el cine, y el tercero encuadrará esta revalorización del flamenco masculino en relación con la figura de Vicente Escudero y el trasfondo lorquiano en la concepción del flamenco como arte de categoría universal y como medio para transmitir un mensaje de conciliación hacia los exiliados en Estados Unidos e Hispanoamérica y asimismo de apertura pero a la vez “autenticidad” para atraer a los turistas e inversores norteamericanos hacia España.

Se han consultado artículos de prensa conservados en el Archivo de la Fundación Antonio Gades, películas y fotografías protagonizadas por el bailarín. Asimismo, los libros, carteles y publicaciones acerca de la Feria Mundial de Nueva York, conservados en la Biblioteca Nacional de España, han sido de gran utilidad.

⁴¹⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, vol. 7, Alberto González Lapuente (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-160. IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor, Michigan: UMI-ProQuest, 2010 y *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil Española y el Franquismo (1936-1968)*. (Colección Biblioteca de Historia, nº 86). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

⁴²⁰ ALCOBA, Antonio. *El pabellón que hizo patria: 40 años después (historia de la joya de la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, en textos e imágenes)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2004.

⁴²¹ RODRIGO DE LA CASA, Ana. “La imagen del segundo franquismo en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965: el flamenco de Antonio Gades como símbolo del aperturismo”. En: *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). Granada: Editorial Libargo, 2019, pp. 273-299 y VEGA PICHACO, Belén. “América Latina y España en las ‘Olimpiadas’ artísticas...” (en prensa).

6.1. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK 1964-1965

6.1.1. La Feria Mundial de Nueva York y el *Unisphere*: La paz mediante el entendimiento y la colaboración entre los pueblos del mundo

La Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 ocupó una amplia parcela de terreno en el barrio de Flushing Meadows de Queens, y fue dedicada a celebrar la paz, el futuro tecnológico y la carrera espacial mediante la construcción de pabellones con diseños futuristas en torno a la plaza principal donde se situaba una escultura de grandes dimensiones, el *Unisphere*, un globo terráqueo hueco de acero inoxidable como icono del evento, unido al lema: “la paz mediante el entendimiento”⁴²².

En una época de múltiples movilizaciones por parte de los sectores más desfavorecidos de la sociedad estadounidense, como eran los diferentes grupos raciales que conformaban una gran parte de la población, era fundamental crear una imagen de diálogo. La lucha por la igualdad racial en Norteamérica tuvo en estos años un importante protagonismo a través de numerosas manifestaciones pacíficas lideradas primordialmente por Martin Luther King. En España, esta transformación de la sociedad estadounidense tuvo su eco en algunos artículos como el publicado el 9 de febrero de 1965 en el Diario Vasco, en el que se destacaba el sondeo llevado a cabo por la revista *Newsweek* mediante el cual se llegaba a la conclusión de que se habían logrado “sustanciales mejoras en derechos civiles” y que el negro norteamericano “se encuentra menos inclinado a la violencia que antes”. El tono pacifista de la noticia resalta la figura de Martin Luther King que estaba preparando una marcha ante el tribunal de Montgomery, en Alabama, y después hacia Washington, donde pretendía mantener conversaciones con el presidente Johnson “para tratar acerca de los impedimentos que se interponen a la inscripción de las gentes de color para presentarse a candidatos de las votaciones”⁴²³.

Por su parte, la población hispana tenía cada vez mayor protagonismo en este crisol de culturas que era Estados Unidos, y sobre todo, la ciudad de Nueva York. El caso de la comunidad puertorriqueña era especialmente particular ya que Puerto Rico, es uno de los dos estados asociados libres de los Estados Unidos de América. Hasta 1898 este país había pertenecido como territorio de ultramar a la corona española hasta

⁴²² “Recuerdos del futuro: la Feria Mundial de Nueva York 1964”. *Clarín*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 2014. <https://www.clarin.com/patrimonio/feria_mundial-nueva_york-1964_0_BJz-yCYqvQe.html> [Consulta: 5 de noviembre de 2018].

⁴²³ “El negro norteamericano más cerca que nunca de la igualdad”. *El Diario Vasco*, 9 de febrero de 1965, p. 6. Otros movimientos de izquierdas cuestionaban la “no violencia” de Luther King y comenzaron a fomentar actos violentos como método de reivindicación defendiendo la autodefensa alentados por los discursos de uno de sus líderes musulmanes más controvertidos, Malcom X, que fue asesinado el 21 de ese mismo mes de febrero de 1965. “Malcom X Disputes Nonviolence Policy”. *New York Times*, New York, 5 de junio de 1963, p. 29. <http://www.columbia.edu/cu/ccbh/mxp/images/sourcebook_img_64.jpg> [Consulta: 30 de enero de 2019].

la guerra hispano-estadounidense, y tras cuatro siglos de dominio español la lengua castellana y el catolicismo eran sus características más destacadas. Desde 1917 los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses, su estatus legal es similar al de un Estado de la Unión, sin embargo, aun estando bajo la soberanía estadounidense Puerto Rico no forma parte del territorio nacional de Estados Unidos.

John F. Kennedy había publicado un libro en 1957 explicando lo que los inmigrantes procedentes de todo el mundo, a lo largo de la historia, habían aportado para construir América, dedicando una mención especial a los puertorriqueños que representaban la mayor afluencia de población en los últimos años, y resaltando que se les trataba como inmigrantes cuando legalmente eran ciudadanos estadounidenses. El presidente había comenzado a revisar de nuevo el libro para volverlo a editar con el objetivo de apoyar la lucha que estaba librando en el Congreso por favorecer unas mejores leyes de inmigración cuando fue asesinado, el 22 de noviembre de 1963, por lo que fue publicado con carácter póstumo⁴²⁴.

Si se tiene en cuenta que Estados Unidos se encontraba en plena Guerra Fría se deduce la imagen imperialista que se pretendía ofrecer como medio de unificar en una causa común a diferentes países aliados en la lucha contra el comunismo, simbolizada por el *Unisphere* cuya intención era mostrar “la interdependencia de todos los pueblos de nuestro planeta”⁴²⁵. Hay que tener presente la compleja situación planteada por la llamada “crisis de los misiles” en octubre de 1962 que había puesto al mundo al borde de una tercera guerra mundial durante el mandato del Presidente John F. Kennedy, al enterarse Estados Unidos mediante un avión espía, que la Unión Soviética había instalado misiles nucleares en Cuba contando con la cooperación de Fidel Castro⁴²⁶. Por otro lado, la guerra de Vietnam estaba causando una gran preocupación a nivel mundial, al tiempo que múltiples protestas sucedían a favor de la paz en el seno de la sociedad norteamericana⁴²⁷.

El periódico *Blanco y Negro* mostró apenas un mes después de la inauguración de la Feria, el interés que el régimen tenía por concienciar a la sociedad española, creando una opinión respecto de la situación de la política exterior que ejerciera un efecto contundente en la mentalidad española, para así justificar de manera más significativa su afán por celebrar, justo en este año 1964 los “XXV Años de Paz”. Estas temáticas mencionadas en anteriores líneas se encuentran yuxtapuestas en una secuencia eficaz, aunando en el mismo número del diario una serie de extensos artículos ilustrados con sugerentes fotografías que analizan detalladamente desde una perspectiva

⁴²⁴ KENNEDY, John F. *A Nation of Immigrants*. Londres: Hamish Hamilton Ltd, 1964.

⁴²⁵ “El mundo del futuro se abre en la noche de la Feria”. *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de junio de 1964, pp. 65-80.

⁴²⁶ ROIG, Pedro. “¿Quién ganó la crisis de los misiles en Cuba?”. *El Nuevo Herald*, 24 de octubre de 2017. <<https://www.elnuevoherald.com/opinion-es/article180435721.html>> [Consulta: 15 de noviembre de 2018].

⁴²⁷ “El mundo del futuro se abre en la noche de la Feria”, *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de junio de 1964, pp. 65-80.

ideológica cada una de las cuestiones. Es digno de mención el hecho de que precisamente la portada mostraba la imagen del *Unisphere* (o *Unisfera*, como se le denominó en castellano), iluminada a todo color, con un extenso artículo en el interior con abundantes ilustraciones sobre la Feria de Nueva York en su aspecto más futurista, también en color, lo que contrasta con el resto de los artículos que están en blanco y negro, plasmando así el relieve que se le pretende dar al acontecimiento. La totalidad de los títulos de los diferentes artículos confirma la evidente relación entre los intereses del régimen por justificar su posición política y militar de colaboración entre Estados Unidos y España en defensa de un futuro abierto al desarrollo tecnológico, la carrera espacial y la paz mundial⁴²⁸.

España, en este contexto, se había convertido en uno de los principales focos de atención, ya que su situación geográfica era especialmente ventajosa para la instalación de bases norteamericanas, porque permitía el paso de los buques militares hacia el mediterráneo, hacia Oriente Medio y la zona occidental de la Unión Soviética. Lo mismo sucedía en cuanto a Puerto Rico, que suponía un punto primordial para el control de sus vecinos comunistas cubanos, y en esta alianza entre las diferentes naciones, la cultura española e hispanoamericana tomó una gran relevancia para Estados Unidos. En un libro publicado en 1952, el ex embajador e historiador Carlton S. Hayes, tras la retirada de las sanciones de la ONU a la dictadura de Franco, aportó su visión acerca del dictador como primer vencedor del comunismo por lo que consideraba que pasaba de ser el principal enemigo de Estados Unidos a convertirse en un aliado muy conveniente contra la Unión Soviética, por lo que, como ha destacado Iván Iglesias, promovió el estudio de la Historia de España en las escuelas norteamericanas, los viajes a nuestro país, y el interés por el arte y la literatura española⁴²⁹.

En el año 1953 habían tenido lugar los Acuerdos de Ayuda entre España y Estados Unidos, que incluían los Pactos hispano-norteamericanos, integrados por un Convenio Defensivo, un Convenio sobre Ayuda para la Mutua Defensa y otros sobre Ayuda Económica. Estados Unidos procedió a la construcción de las bases militares de Rota, Morón, Sanjurjo y Torrejón con el “fin de completar sobre territorio español el dispositivo estratégico de occidente” y en 1963 los acuerdos habían sido prorrogados por cinco años más. El objetivo común de mostrar este mensaje de paz fue primordial como estrategia política, por lo que el régimen franquista puso todo su empeño en organizar su participación en este evento⁴³⁰.

⁴²⁸ Se ha constatado el carácter ideológico y político de los diversos reportajes que fueron publicados en *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de junio de 1964, redactados con el objetivo de crear una opinión pública concreta acerca de cada uno de los temas tratados en los mismos.

⁴²⁹ Véase HAYES, Carlton J. H. *Los Estados Unidos y España. Una interpretación*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas S. A., 1952, pp. 198-227, citado en IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, *Op. Cit.*, p. 279.

⁴³⁰ Estos acuerdos fueron explicados con detalle a los visitantes del Pabellón de España de la Feria de Nueva York en la guía que para ellos se editó con ocasión del evento, por esta razón se puede considerar que toman una relevancia primordial para el desarrollo del presente capítulo. Véase *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones

6.1.2. El éxito del Pabellón de España: Modernidad y tradición como seña de identidad para la promoción del turismo internacional

El proyecto del Pabellón de España fue planificado en base a una premisa ya establecida en la III Feria Mundial de Comercio de Nueva York de 1959 en la que se reunieron los principales industriales de Madrid, y cuyo informe de actuación especificaba el objetivo de “analizar y estudiar las características del mercado norteamericano, así como sus gustos, mercancías de interés, precios y formas de venta”⁴³¹.

El creciente aumento de inversiones extranjeras, sobre todo estadounidenses, fue uno de los puntos fuertes del desarrollo económico en España durante los años sesenta⁴³². El catálogo oficial guía que se publicó para los visitantes del Pabellón de España comienza con una serie de páginas publicitarias dedicadas a promocionar las empresas y los productos españoles, y a continuación, se incluye un texto escrito por el comisario general Miguel García Sáez en el que se expresa con las siguientes palabras:

En nuestro tiempo los países no pueden permanecer aislados. Para mantenerse en forma han de proceder a una comunicación creciente que permita absorber novedades técnicas, ideas, métodos y productos de otros países. A la aspiración de autarquía, basada en una moral de desconfianza en las relaciones entre los pueblos, ha sucedido un ambiente de fecundos intercambios, en cuyo trasfondo late la conciencia de una cooperación internacional en un mundo edificado para la paz. El importante aumento de los intercambios comerciales internacionales durante el pasado año 1963, evidencia que España se incorpora de modo decidido a la corriente general de comunicación económica⁴³³.

Esta nueva imagen de la dictadura franquista también fue utilizada por Estados Unidos ante los sectores más reacios de su propio gobierno para justificar el entonces conveniente y oportuno acercamiento a un régimen que desde la Segunda Guerra Mundial había sido condenado a permanecer aislado por la comunidad internacional. Con este fin se construyó una imagen de lo español ligada a un modo de vida concreto, acorde con el mensaje que el régimen quería transmitir al celebrar en 1964 los “XXV Años de Paz” coincidiendo con la Feria Mundial de Nueva York.

de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 43.

⁴³¹ *III Feria Mundial de Comercio de Nueva York: 1959. Informe de actuación*. [Anexo de “Industria”], nº. 200, junio de 1959. Biblioteca Nacional de España (BNE): sig., VC/3891/29.

⁴³² BUCHANAN, Tom. “¿Hasta qué punto era ‘diferente’ España? El segundo franquismo en el contexto internacional”. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 71-86.

⁴³³ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965 y Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 2.

Se pretendió mostrar que las costumbres y la esencia de los españoles se habían preservado tal y como habían sido siempre, debido a la paz que Franco supuestamente había proporcionado al país:

Ante el Pabellón de España se abre, en consecuencia, una importante oportunidad. Preocupación básica en su montaje ha sido acertar a resumir la personalidad de España y exponerla de forma adecuada para un gran público. España es un viejo país, tiene una historia gloriosa y rasgos muy peculiares en su entendimiento de la vida⁴³⁴.

Estas ideas reflejaban el cambio de estrategia política que el régimen franquista presentaba ante la comunidad internacional con una clara razón económica y a la vez en concordancia con el mensaje de paz, cooperación y progreso tecnológico del lema de la Feria Mundial de Nueva York. La reactivación de la economía se vio favorecida por el atractivo que ofrecía España en cuanto a patrimonio cultural y a servicios dedicados al ocio, dirigidos hacia el turismo, sin embargo, estos cambios en la política exterior provocaron una situación contradictoria desde el punto de vista ideológico.

La burocracia “tecnócrata” instigadora de la regeneración económica, formada en parte por miembros de la institución católica del Opus Dei y con un vínculo estrecho con los grandes industriales, constituía el sector más conservador del régimen. Por un lado su actitud de acercamiento a Estados Unidos quedaba patente en la promoción del turismo, aunque por otra, se mostraban reacios a admitir los efectos colaterales que éste suponía considerándolo una amenaza para la autoridad del régimen, tolerándolo como un hecho coyuntural que ayudara a estabilizar la economía pero instaban a los empresarios a invertir en la industria más convencional. Entre estas cuestiones de cariz ideológico uno de los hechos que más preocupaba a estos sectores conservadores era la fuente de conflicto que podían suponer las costumbres liberales de las turistas extranjeras respecto a los valores morales de decoro de las mujeres españolas impuestos por la religión católica⁴³⁵.

A partir de 1962, Manuel Fraga Iribarne, recién nombrado Ministro de Información y Turismo propugnó un cierto aperturismo para propiciar dicho desarrollismo ligado al turismo como máximo interés, intentando conciliar las dos posturas: por un lado, la tradicional, en cuanto a que no se produjera ningún cambio ideológico que pudiera desestabilizar los cimientos del régimen y por otro, la de promocionar el desarrollismo. Estas dos posturas ideológicas daban así cabida al progreso económico, y a las nuevas comodidades que el turismo exterior fue mostrando gradualmente a los españoles de a pie. Estas mejoras de la situación económica se fueron reflejando en un paulatino cambio de mentalidad de los españoles debido a esta

⁴³⁴ *Catálogo oficial guía...*, p. 3.

⁴³⁵ Un ejemplo concreto de defensa del decoro ante las costumbres liberales del turismo fue el manual que redactó Carmen Werner para educar a las jóvenes españolas respecto a estos valores morales, como se ha comentado en el capítulo anterior, recogido en: CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.

rápida adopción de costumbres del mundo “moderno”. Para favorecer el regeneracionismo económico se imponía por tanto también la necesidad de mostrar que España también era “moderna” a nivel político, lo que implicó la promoción de estas actitudes liberales desde el Ministerio de Información y Turismo. Como consecuencia el marxismo gozó de una amplia difusión entre los estudiantes, artistas e intelectuales, poniendo en entredicho la doctrina impuesta por la dictadura⁴³⁶. Para justificar esta contradicción, desde el Ministerio se defendía la idea de que el turismo no suponía una amenaza para los valores fundamentales del régimen, dado que éste estaba concentrado en puntos de la costa relativamente aislados del resto de la población⁴³⁷.

El nombramiento de José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro por parte de Manuel Fraga Iribarne, apoyó la realización de películas que plantearan nuevas formas y temáticas que no resultaran superficiales, sino que profundizaran en los problemas de la sociedad y de los personajes que las protagonizaban⁴³⁸. La relativa libertad que se respiraba, debida a este cambio que se promovió mediante un equipo joven dirigido por García Escudero, se reflejó asimismo en el ámbito teatral. Así lo había manifestado José Monleón al finalizar 1962 a través de la revista *Primer Acto* en la que abrió un diálogo entre dramaturgos, directores y críticos. Destacaba una mayor libertad ante la nueva situación que abarcaba desde la presencia de una nueva ley de protección del teatro hasta un cambio de criterios de censura. Monleón invita a Alberto González Vergel⁴³⁹ a que emita un juicio acerca de “la renovación de los condicionamientos del teatro español y su verdadero alcance”, a lo que éste responde:

Creo que estamos en una etapa de evolución. Efectivamente, frente a la temporada pasada y las anteriores, cabe esperar que la presencia de un equipo joven en la Dirección General y la presión del ambiente no ya de la profesión, sino del público, que empieza a estar menos desorientado, determine en cierta medida una apertura. Es decir, hoy la gente se expresa con más libertad. Esto hace que públicamente haya criterios contrapuestos frente a una serie de hechos que antes se aceptaban sin entrar en ningún análisis minucioso de ellos⁴⁴⁰.

Los diferentes factores ideológicos y artísticos se reflejaron de modo simbólico en cada elemento elegido para el Pabellón de España, tal como muestran las palabras de

⁴³⁶ TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. XXVIII.

⁴³⁷ PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político en la España de Franco”. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 23-48.

⁴³⁸ GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962, p. 31, citado en COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2013, p. 143.

⁴³⁹ Alberto González Vergel (Alicante, 1922-Gijón, 2020), desde la juventud se dedicó a la dirección teatral en Alicante y más tarde en Murcia como director del TEU. Residió en Madrid desde 1949, fue director artístico del Teatro Español entre 1970 y 1975, recibiendo entre otros galardones el Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Televisión. Véase <<https://academiadelasartesescenicas.es/alberto-gonzalez-vergel/>> [Consulta: 15 de agosto de 2020].

⁴⁴⁰ MONLEÓN, José *et al.* “Diálogos sobre el teatro español”. En: *Primer Acto. Revista del Teatro*, n.º. 38, diciembre de 1962, pp. 2-7.

Miguel García Sáez que a modo de prólogo presentaban el *Catálogo Oficial Guía* publicado para los visitantes: “Este catálogo resume el contenido del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965. Pero, por grande que haya sido el esfuerzo por acertar en la selección de su contenido, el Pabellón tiene un valor de símbolo y expresa una capacidad”⁴⁴¹. El Pabellón de España reflejó la conciliación de estas dos posturas ideológicas mediante el equilibrio entre lo moderno y lo tradicional, cuya dicotomía se convirtió en la clave del éxito logrado en la Feria Mundial de Nueva York, ya que fue uno de los más visitados⁴⁴². La modernidad del edificio, diseñado por el arquitecto Javier Carvajal, estaba concebida desde la sobriedad de las líneas y formas, el contraste de luces y sombras, que unido a los elementos tradicionales como fuentes de estilo granadino que recordaban a los patios de la Alhambra o algunos muros blancos al estilo de la arquitectura vernácula andaluza, llamaron la atención frente a la línea futurista que mostraban el resto de pabellones, lo que le otorgó uno de los atractivos más memorables de la Feria⁴⁴³.

En el *Catálogo Oficial Guía*, del mismo modo, se mostraba la modernidad mediante la promoción de nuevas construcciones de hoteles y apartamentos dirigidos al turismo en la Costa Brava y la Costa del Sol, pero al mismo tiempo, la idea de que España “era diferente” se articulaba a través de un modo de ser del pueblo español que aún conservaba los valores y costumbres tradicionales:

En España, el turista encuentra, junto a las comodidades de la técnica moderna, las bellezas de otros tiempos, los estilos de vida antiguos y esa tranquilidad y serenidad que hacen de España un país “a tempo lento”, que es justamente lo que el turista busca, como descanso a la rapidez de la vida moderna⁴⁴⁴.

La danza española y más específicamente el flamenco como veremos más adelante, comenzó a ser considerado un medio eficaz para transmitir la idiosincrasia de un pueblo por su particular manera de entender la vida, por lo que empezó a tener cabida en estas zonas turísticas un tipo de espectáculo dirigido hacia el público extranjero⁴⁴⁵. Efectivamente, el catálogo, en el apartado dedicado a resumir “Doce mil

⁴⁴¹ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 3.

⁴⁴² Las fotografías de Antonio Alcoba captaron la enorme afluencia de los turistas que formaban largas colas en la entrada del pabellón. ALCOBA, Antonio. *El pabellón que hizo patria: 40 años después (historia de la joya de la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, en textos e imágenes)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2004, p. 73.

⁴⁴³ Véase “Recuerdos del futuro: la Feria Mundial de Nueva York 1964”. *Clarín*, 19 de septiembre de 2014. <https://www.clarin.com/patrimonio/feria_mundial-nueva_york-1964_0_BJz-yCYqvQe.html> [Consulta: 5 de noviembre de 2018].

⁴⁴⁴ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 43.

⁴⁴⁵ Véase como ejemplo ilustrativo el artículo dedicado a presentar al bailarín Antonio Gades en la Costa Brava en un periódico escrito para turistas de habla inglesa: “Antonio Gades is the finest exponent of Spanish Dancing in the world today, says Pilar López”. *Majorca Daily Bulletin*, 30 de junio de 1963, p. 3. [INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza: Archivo Personal de Antonio Gades].

años de historia en cien fechas”, resalta entre tales fechas significativas el año 1951 en el que tuvo lugar “el restablecimiento de relaciones con Estados Unidos”⁴⁴⁶. Como ha destacado Gemma Pérez Zalduondo, éste ha sido considerado el primer momento de apertura de la cultura artística tras la Guerra Civil gracias a la acción política de Joaquín Ruiz Jiménez desde el Ministerio de Educación, por la que se propició la transición hacia los lenguajes de vanguardia, que “tuvo, no obstante, su propia especificidad compuesta de herencias e innovaciones”. Asimismo, como afirma la autora, al Ministerio de Información y Turismo “se le encomendó la mejora de la imagen de España en el exterior y el desarrollo de la industria turística, que implicaba el estímulo de aquellas celebraciones que pudiesen incentivar el atractivo para los visitantes”⁴⁴⁷. Teniendo en cuenta estas premisas, Manuel Fraga Iribarne, proveniente del entorno de Ruiz Jiménez, propugnó a partir de 1962 desde el Ministerio de Información y Turismo una continuidad de esta intención aperturista, que en los años sesenta se vio condicionada por la necesidad de conciliar estas “herencias e innovaciones” que favorecieran por un lado los intereses de los tecnócratas y al mismo tiempo, por otro, pudieran evadir de algún modo y discretamente las exigencias ideológicas conservadoras que éstos imponían.

Estas dos posturas, teniendo en cuenta esta intención política de mostrarse “modernos” desde el punto de vista ideológico, dan pie a hacer un análisis de la iconografía utilizada en el Pabellón de España desde dos niveles de significación, y que se resumieron en algo tan aparentemente anecdótico como pudieron ser ciertos elementos que en su momento dejaron constancia del acontecimiento y los que pueden aportar valiosa información: los sellos con los que los visitantes enviaban a sus familiares de España expedidos por la Fábrica nacional de Moneda y Timbre para conmemorar la inauguración del Pabellón de España.

Desde el objetivo de conciliar estas dos posturas ideológicas antes mencionadas, el valor iconográfico de estas imágenes cobra un simbolismo digno de análisis. En una primera lectura, se podría deducir que se trataba de ofrecer una imagen más discreta ideológicamente hablando, es decir, hacia los sectores más conservadores del régimen franquista, basada en una lectura superficial dentro de los cánones del tópico español: los toros, el flamenco femenino de carácter “folclórico” y el deporte de pelota vasca. En segundo lugar, en un nivel de significación más profundo, se podría entrever la intención de transmitir un mensaje más liberal, hacia el exterior, mediante un lenguaje simbólico que a nivel artístico resultaba más fácil de camuflar con lenguajes metafóricos y poéticos dirigido a un público más erudito: la figura del torero intelectual

⁴⁴⁶ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 30.

⁴⁴⁷ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado”: la música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)”. En: *Music and francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout: Brepols Publishers, 2013, pp.173-220.

asociada a la del bailar flamenco masculino “jondo” que entienden su profesión como una manera de enfrentarse a la vida y a la muerte, a la alegría y el dolor, conectada con ideologías de reivindicación social, así como el de la pelota vasca con un mensaje conciliador dirigido a tantos españoles que tuvieron que elegir el exilio tanto por Estados Unidos como por Hispanoamérica, muchos de ellos gallegos, vascos y catalanes⁴⁴⁸.

En este proceso de resistencia o negociación por parte de la dictadura para adaptarse a la modernidad es donde “se encuentran algunas de sus fracturas y articulaciones políticas y culturales más significativas” y donde en consecuencia se crean “los escasos pero diversos espacios de subversión para aquellos que no compartieron sus prioridades y normas”⁴⁴⁹. En esta coyuntura de matiz ideológico y político la presencia del bailarín Antonio Gades adquiere un simbolismo crucial dadas sus manifiestas tendencias artísticas, cuyo análisis permitirá un acercamiento más profundo al tipo de mensajes que con la promoción de su figura se pretendió ofrecer, con una intención que iba más allá de las apariencias, y que englobaba un proyecto meticulosamente pensado para abarcar múltiples posibilidades de significación.

⁴⁴⁸ Téngase en cuenta que estas zonas eran en los años sesenta las más disidentes y conflictivas desde el punto de vista ideológico, razón por la cual la intención pacifista lanzada en la Feria Mundial de Nueva York, para el régimen adquiriría también connotaciones particulares.

⁴⁴⁹ IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política...*, *Op. Cit.*, p. 20.

6.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA MASCULINA DEL FLAMENCO EN EL SEGUNDO FRANQUISMO Y SU PROYECCIÓN EN ESTADOS UNIDOS MEDIANTE LA FIGURA DE ANTONIO GADES EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA⁴⁵⁰

6.2.1. El “éxito apoteósico” de la actuación de Antonio Gades en el acto inaugural del Pabellón de España ante la élite de la diplomacia norteamericana

La inauguración del Pabellón de España tuvo lugar el 23 de abril de 1964, celebrándose una cena de gala en la cual tuvo lugar la actuación especial de Antonio Gades, que triunfó ante la élite de la diplomacia norteamericana y española. Para ilustrar la relevancia del acto se cita a continuación la crónica del evento:

La inauguración del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York ha constituido el acontecimiento más importante de la misma. Hay que decir, sobre todo, que ha sido el de mayor calidad. Pocas veces se ha visto una tal afluencia de público, unos grupos tan selectos, una organización tan espléndida y unos resultados de tal excepción⁴⁵¹.

El preponderante papel diplomático que supuso a nivel institucional la actuación de Antonio Gades en el acto inaugural del Pabellón de España quedó patente en la detallada enumeración de personalidades que acudieron a la misma:

Presidían la inauguración el ministro de Asuntos Exteriores, don Fernando María Castiella y señora, que ocupaban el lugar de honor de la misma. El embajador de España en Washington, marqués de Merry del Val, y señora; los marqueses de Villaverde; el cónsul de España en Nueva York, embajador don Ángel Sanz Briz, acompañado de su ilustre esposa, quien estaba radiante de belleza y elegancia; el embajador de España en las Naciones Unidas, don Manuel Aznar, y el alcalde de Barcelona, don José María de Porciones. Querer dar una idea que fuese rápida y concisa de la gente congregada en los salones del pabellón sería puntualizar una lista interminable de personalidades en esta ciudad, en Washington y en ciudades como San Francisco y Los Ángeles, ya que grupos sociales de ellas se desplazaron para asistir al acontecimiento. Se calcula que se reunieron en nuestro pabellón alrededor de mil personas, en una cena de gala, en la que cada mujer era un prodigio de espiritualidad y gracia⁴⁵².

⁴⁵⁰ La autora de la presente tesis se ha basado para el desarrollo de este epígrafe en parte del material que ya en su momento redactó para un artículo realizado dentro del marco del proyecto de investigación HAR2013-48658-C2-2-P, *Danza durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): políticas culturales, identidad, género y patrimonio coreográfico*, dirigido por la Dra. Beatriz Martínez del Fresno desde la Universidad de Oviedo, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento. Este proyecto se coordina con el que desde Granada dirige la Dra. Gemma Pérez Zalduondo sobre la música del mismo período. Véase RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, nº 95), pp. 81-112.

⁴⁵¹ “Nueva York: Brillante inauguración del Pabellón Español en la Feria Mundial”. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de abril de 1964, [s.p.].

⁴⁵² “Nueva York: Brillante inauguración del Pabellón Español...”, *Op. Cit.*

La fiesta inaugural que tuvo lugar en el moderno Auditorio del Pabellón se celebró con carácter benéfico y como ensalza el periodista, el mérito de la organización recayó en el Comisario del Pabellón, Miguel García Sáez “cuya cultura, inteligencia viva y singular refinamiento han culminado en el milagro de realizar una inolvidable noche española, de rango y elegancia únicos” y el éxito absoluto de la actuación de Antonio Gades:

Los actos fueron muchos y todos notables. En el gran auditorio construido en el pabellón, los grupos de Coros y Danzas, otro gallego y uno gitano, de zambra, de Madrid, actuaron extensamente. El triunfador de la noche fue el bailarín Antonio Gades, quien se presentaba al público neoyorquino y obtuvo un éxito apoteósico. [...] A mi lado estaba la ex embajadora de Norteamérica en España, señora de Lodge, quien no conocía al bailarín y me hablaba entusiasmada, como todo el público, de su arte incomparable. Como sería el impacto causado, que al final el público en pie le aclamó incesantemente, rindiéndose ante la magia y brujería, el duende de Antonio de Gades⁴⁵³.

El éxito del bailarín en este acto inaugural fue equivalente a la expectación que creó entre los invitados la exposición de arte proveniente del Museo del Prado, que por primera vez se ofrecía a los estadounidenses, en la que se podían admirar las obras maestras de Goya, El Greco y Zurbarán, y que contrastaba a su vez con la muestra pictórica de artistas más contemporáneos como Picasso, Dalí y Miró⁴⁵⁴. Esta inauguración reunía los elementos que constituían la idea de lo español que coincidía con la imagen que a través de la danza había transmitido Pilar López por el mundo en relación con esta cultura artística, definida por un artículo italiano como trágica, fanfarrona y fatal, por tantos aspectos insoportable en su ostentación de la pasión, y sin embargo insuprimible en la consciencia europea (Lepanto, Carlos V, Cervantes, Goya, Lorca, Guernica)⁴⁵⁵.

La modernidad del estilo de Antonio Gades, junto a la tradición que éste había heredado de Pilar López, quedaba avalada por la fama internacional que el bailarín había alcanzado durante los años anteriores a la celebración de la Feria Mundial de Nueva York. El coreógrafo, después de la experiencia adquirida en Italia con su presencia en el Festival dei Due Mondi de Spoleto y en la Scala de Milán, había creado un nuevo lenguaje para la danza española, tal como afirman las palabras de Elettra Morini: “[...] él ha cambiado verdaderamente la danza, el flamenco, porque ha aportado una parte clásica al flamenco sobre el movimiento, así abierto [de los brazos por encima de los hombros y la cabeza], grande, y ha creado coreografías extraordinarias”⁴⁵⁶.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ “[...] tragica, fanfaron e fatale, per tanti aspetti insopportabile nella sua ostentazione de la passione, eppure insopprimibile nella coscienza europea (Lepanto, Carlo V, Cervantes, Goya, Lorca, Guernica)”. En: MILA, Massimo. “Balletti Spagnoli. Il gitano s’ispira a García Lorca” [s.f., enero de 1961] [s.p.]. INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza: Archivo Personal de Antonio Gades.

⁴⁵⁶ “[...] lui ha veramente cambiato la danza, il flamenco, perche ha portato una parte classica nel flamenco sul movimento, così aperto, grande, e ha fatto delle coreografie straordinarie”. *Antonio Gades. La ética de la danza*. [Documental]. Juan Caño Arecha (dir.). Madrid: Televisión Española, 2007, min.

Antonio Gades había vuelto a España en 1963 para crear su propia compañía junto a Curra Jiménez, los bailarines Ana María López, Conchita Tena, Félix Ordóñez y José de la Peña; así como el guitarrista Emilio de Diego y el cantaor Julio Medina⁴⁵⁷. Como se ha analizado en el anterior capítulo, el debut había tenido lugar precisamente en la Costa Brava y Barcelona a finales de junio y principios de julio, cuyo espectáculo fue promocionado principalmente hacia el público extranjero, y en gran parte norteamericano⁴⁵⁸. Por tanto, su figura se mostraba propicia para difundir la danza española a nivel internacional⁴⁵⁹. Las características modernas de su estilo flamenco fundamentado en una sólida formación en la técnica académica quedaron evidenciadas por su condición de “primer bailarín de la Scala de Milán, y ex-primer bailarín del Ballet de Pilar López” y por las siguientes palabras: “Antonio Gades le sorprenderá con la universalidad y belleza de su arte personal que incorpora al ballet nuevos valores plásticos y expresivos”⁴⁶⁰. Esta concepción de la danza española encajaba con el planteamiento que se había querido otorgar a la exposición pictórica, que abarcaba desde el arte medieval catalán hasta los pintores universalmente conocidos como el también catalán Salvador Dalí y el malagueño Pablo Ruiz Picasso. La tradición y lo moderno se reflejaron a través del flamenco que otorgó un importante elemento de identidad al Pabellón de España equiparando este arte al conocido lema del desarrollo del turismo en España: “Spain is different”. Se puede observar que la selección de la muestra pictórica, que abarcaba del mismo modo tradición y modernidad, se corresponde con las tres zonas de España que en el Catálogo del Pabellón de España tuvo una promoción más intensa, tanto desde el punto de vista turístico como industrial y comercial, Madrid, Barcelona y Málaga.

10:28-14:00. Elettra Morini explica que Antonio Gades interpretó junto a ella en la Scala de Milán obras como *El amor brujo* de Manuel de Falla, bajo la dirección y coreografía de Luciana Novaro o *Capricho Español* de Rimsky Korsakov. Véase el Capítulo 3 de la presente tesis doctoral.

⁴⁵⁷ [Recorte publicitario, *Antonio Gades y su gran Ballet. Extraordinaria presentación*, 1963, Costa Brava] INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid: Archivo Personal de Antonio Gades.

⁴⁵⁸ Véase *Majorca Daily Bulletin...*, *Op. Cit.*, p. 3, cuyo análisis se ha realizado en el capítulo anterior de la presente tesis.

⁴⁵⁹ Como ya se ha comentado, el éxito de Antonio Gades como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López le dio a conocer en los principales países de Europa. Además, el estudio realizado por Belén Vega Pichaco confirma su presencia en París en 1959 como uno de los bailarines más representativos de España, véase VEGA PICHACO, Belén. “América Latina y España en las ‘Olimpiadas’ artísticas...” (en prensa).

⁴⁶⁰ *Antonio Gades y su gran Ballet...*, *Op. Cit.*

6.2.2. Lo gitano y lo hispano como nexo común de la presentación de la película *Los Tarantos* (1963) en Nueva York: “la *West Side Story* española”

La revalorización del flamenco a través del gitanismo fue una estrategia utilizada por el régimen como un medio de construcción de una nueva identidad española como elemento diferenciador de una cultura e idiosincrasia concreta. En la presentación de Antonio Gades ante el público americano, los elementos genuinos del flamenco y del mundo gitano se presentan como peculiaridades que ofrecen interesantes características como reclamo hacia el exterior.

El cine fue uno de los medios de difusión del flamenco en la Feria Mundial en relación con este tipo de valores plásticos y expresivos que el gobierno del régimen favoreció mediante la selección de *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta para ser nominada a los Premios Oscar como mejor película de habla no inglesa. Antonio Gades protagonizó el papel de “Moji” junto a Carmen Amaya que interpretó a La Taranta, en la que fue la última actuación de la bailaora, puesto que murió poco después⁴⁶¹. El film fue proyectado en el teatro del Pabellón de España el 17 de junio de 1964 en una sesión privada, para invitados críticos y periodistas, que concluyó con una cena de gala organizada expresamente con este motivo, al final de la cual Antonio Gades, que actuaba diariamente en el Pabellón, ofreció alguno de sus bailes⁴⁶².

Si se realiza un análisis de la presentación de *Los Tarantos* ante los críticos en la Feria Mundial se pueden deducir varias lecturas o niveles de significación acerca del concepto de flamenco que se pretendía ofrecer. La prensa neoyorkina calificó la película como la “*West Side Story* española” y la película fue también proyectada en un cine comercial de la ciudad de Nueva York donde estuvo dieciséis semanas en cartel⁴⁶³. La coincidencia temática de *Los Tarantos* (1963) a *West Side Story* (1961), dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins a partir del musical de Broadway del mismo nombre compuesto por Leonard Bernstein en 1957, presenta un paralelismo entre la similar situación de marginación de los gitanos establecidos en la ciudad de Barcelona con la de los jóvenes puertorriqueños en el entorno urbano de Nueva York. En ambas películas, enfrentados los líderes de las dos bandas o familias rivales, se refleja el carácter conflictivo de una clase social en condiciones de pobreza que pese a haber emigrado

⁴⁶¹ Véase el capítulo anterior de la presente tesis en el que se han tratado otros aspectos sobre la película *Los Tarantos*. Carmen Amaya falleció el 19 de noviembre de 1963 por lo que no llegó a presenciar el estreno de la película cuyas escenas habían sido rodadas en el mismo barrio gitano que la vio nacer, el Somorrostro de Barcelona. El estreno de *Los Tarantos* había tenido lugar el 2 de diciembre de 1963 en el cine Comedia de Barcelona, seis meses antes de su presentación en la Feria Mundial de Nueva York en 1964. Véanse los títulos de crédito en ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El Amor Brujo*. [Película]. España: TECISA y FILMS ROVIRA BELETA S.A./DIVISA HOME VIDEO, [1963/1967] 2008 y BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes, 2000, pp. 165 y 166.

⁴⁶² “Éxito de las exhibiciones folklóricas en el Pabellón Español de la Feria Mundial”. *ABC*, Madrid, 18 de junio de 1964, p. 63.

⁴⁶³ “Fiesta de gala en el Pabellón de España de la Feria Mundial”, [s.n.] 18 de junio de 1964 [s.p.]. INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza: Archivo Personal de Antonio Gades.

desde su lugar de origen en busca de una mejora en la calidad de vida, encuentran la muerte provocada por la naturaleza pasional derivada de su propia forma de ser⁴⁶⁴.

Se puede observar cómo los roles de género se han invertido ya que tradicionalmente a finales del siglo XIX y principios del XX las juergas flamencas habían sido el principal aliciente para que el público masculino acudiera a los espectáculos donde las bailaoras femeninas exhibían sus cualidades sensuales y eróticas⁴⁶⁵. El bailar flamenco se convierte en el objeto de deseo debido a la nueva mentalidad femenina norteamericana que comienza a descubrir en los atributos raciales masculinos un elemento de atracción sexual que se mezcla con su curiosidad por el mundo gitano desde el punto de vista antropológico. De este modo Rovira Beleta mostraba, por un lado, el interés que suscitaban las costumbres de esta etnia como parte del atractivo turístico y, por otro, la “fiesta” en la que el cante y el baile está presente en su estado más puro, como medio de expresión de una cultura ancestral y primitiva. En una de las escenas de la película *Los Tarantos* se celebra una boda gitana que se prolonga hasta la noche. El carácter documental que adopta el cineasta permite conocer el rito en profundidad. Todos se divierten.

Los Tarantos denota el carácter documental con bastante similitud al que a su vez Edgar Neville adoptó para su película *Duende y misterio del flamenco* (1952), que en su momento supuso también un reclamo turístico de primer orden dirigido hacia el público extranjero. Ambos films siguen una misma idea y concepción de revalorización del flamenco, incentivando esa curiosidad del visitante por la autenticidad de lo autóctono, por lo que se puede establecer entre ambos filmes características comunes que difieren en ciertas particularidades: Neville se centra en el flamenco como reflejo del arte andaluz, haciendo un recorrido serio por los diferentes “palos” con un sentido didáctico, mediante un narrador que se dirige a un público pasivo que se posiciona como un observador externo; sin embargo Rovira Beleta despoja al flamenco de ese andalucismo y al contrario, plantea una integración de las visitantes extranjeras norteamericanas en el propio poblado gitano que se sitúa junto al mar en una zona marginal de la ciudad de Barcelona, para que presencien desde un punto de vista vivencial y participativo en esta manifestación espontánea de arte flamenco en su propio hábitat. Ya no se trata de reflejar la historia del flamenco desde un punto de vista del

⁴⁶⁴ La partitura de Leonard Bernstein para el tema principal *América*, escrita en compás de tres por cuatro introduce una característica propia del ritmo de guajira al alternar la acentuación binaria con la ternaria al igual que en el flamenco, aludiendo así a la influencia española a través de la cultura puertorriqueña en Nueva York. BERNSTEIN, Leonard. *América*. Barcelona: Canciones del mundo, 1964. El propio presidente John F. Kennedy había publicado un libro en 1957 explicando lo que los inmigrantes de todo tipo de procedencia habían hecho históricamente por construir América. El presidente había comenzado a revisar de nuevo el libro para volverlo a editar con el objetivo de apoyar la lucha que estaba librando en el Congreso por favorecer unas mejores leyes de inmigración cuando fue asesinado, el 22 de noviembre de 1963, por lo que fue publicado con carácter póstumo. KENNEDY, John F. *A Nation of Immigrants*. Londres: Hamish Hamilton Ltd, 1964.

⁴⁶⁵ Véase DÍAZ OLAYA, Ana María. “El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares (1868-1900)”. En: *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Beatriz Martínez del Fresno (ed.). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2011, pp. 199-218.

viajero romántico haciendo eco de las reminiscencias orientales y árabes de tiempos antiguos, sino de ofrecer el presente del flamenco en los nuevos tiempos, en los arrabales de una gran ciudad, cuyo poblado chabolista se sitúa junto a grandes contendores industriales de Barcelona, un lugar que sin embargo es idealizado por los protagonistas como un mundo aparte⁴⁶⁶.

El gitanismo fue consentido y promovido como un elemento equiparado a lo español, cuyo andalucismo, tradicionalmente ligado a una ideología reivindicativa de izquierdas, fue suplantado por la identificación con un flamenco vinculado con otras zonas de España. En este sentido, el gitanismo fue asociado al llamado *mairenismo*, un movimiento surgido en los años sesenta a partir de las ideas que Antonio Mairena reflejó en su texto *Mundo y formas del cante flamenco* de 1963:

El cante es existencial filosofía, porque surge [...] como expresión desgarrada o resignada de la angustia humana, de la conciencia dolorosa de los grandes problemas de nuestra existencia: muerte, destino, amor, pecado, libertad, salvación [...]. El flamenco se limita a consignar con amargura, pero sin pretensiones reivindicativas, el hecho de la injusta distribución de la riqueza⁴⁶⁷.

La película *Los Tarantos* es fiel a estos presupuestos, que encajaban perfectamente con la nueva orientación que se pretendía dar al cine español, frente a los tópicos de la “españolada” que había denostado la calidad de este arte. La tolerancia del régimen franquista hacia los gitanos ha sido vista por algunos autores como una muestra de integración de la diversidad cultural para la negación de su identificación con el fascismo, y como una intención de ofrecer una imagen de respeto por parte de la dictadura hacia los derechos humanos. En este contexto se forjaron las teorías de Antonio Mairena en los años sesenta proponiendo el cante gitano como un símbolo de la hondura y dignidad de este pueblo. José Caballero Bonald y José Monleón, concedores del arte flamenco, han sido considerados algunos de los máximos defensores y divulgadores de esta manera de entender el flamenco⁴⁶⁸. Las palabras del

⁴⁶⁶ Este *andalucismo* unido al políticamente inmune *mairenismo* dio lugar años más tarde a la serie de televisión “Rito y Geografía del Cante” a la que el propio José Monleón en 1967 aludió como un medio reivindicativo de “despertar la conciencia crítica y política de los espectadores”. Véase WASHABAUGH, William. “La invención del ‘cante gitano’: la serie ‘Rito y geografía del cante’”. En: *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (coords. y eds.). Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 1998, pp. 60-70. Se puede observar una vez más la ambigüedad del gobierno franquista en su supuesta intención de desviar la atención sobre el *andalucismo* que implicaba tendencias de reivindicación política, pero al tiempo, la permisividad y promoción del *gitanismo* como una identificación de lo español mediante la película *Los Tarantos* con el realismo social propugnado por Estados Unidos en el cine con *West Side Story* en un intento de mostrar la parte más tolerante de la dictadura.

⁴⁶⁷ MAIRENA, Antonio 1963, citado en ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. “Qualities of flamenco in the francoism: between the renaissance and the conscience of protest”. En *Music and francoism*, Gemma Pérez Zaldondo y Germán Gan Quesada (eds.), 265-283. Turnhout: Brepols Publishers, 2013, p. 275.

⁴⁶⁸ WASHABAUGH, William. “La invención del ‘cante gitano’: la serie ‘Rito y geografía del cante’”. En: *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (coords. y eds.). Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 1998, pp. 60-70.

Catálogo Oficial Guía se pronunciaban en esta línea del *mairénismo* ligado al *andalucismo* cuando afirma:

El “flamenco” de Andalucía es un tesoro, tanto musical como humano, por la fuerza y la estructura de su estilo, en el que la pasión, la alegría, los celos y la tragedia sirven toda la fuerza explosiva de la humanidad. El flamenco andaluz es, también, el único “folklore” que en España conserva toda su pureza, las más altas calidades del canto y del baile primitivo de los pueblos orientales. De aquí la sugestión apasionada en que nos sumerge el cante y el baile “flamenco” cuando este cante y baile andaluz se realiza en toda su pureza⁴⁶⁹.

Sin embargo, mediante la proyección de la película *Los Tarantos* en el Pabellón de España, con Antonio Gades como protagonista, pero sobre todo con la participación de Carmen Amaya, se desvía por otro lado la atención del discurso del *mairénismo* y el *andalucismo* hacia la ciudad de Barcelona que se erige como nuevo centro de las miradas hacia un arte que había estado identificado con Andalucía, lo que confirma una vez más esta constante ambigüedad por parte del gobierno que busca ofrecer distintas lecturas a través de los símbolos que escoge en cada momento. La presencia de Carmen Amaya, y de Antonio Gades ligado a su figura, no fue casual, sino que pretendía mostrar que el patrimonio artístico flamenco no pertenecía en exclusiva al pueblo andaluz, sino también a las siguientes generaciones que habían nacido en Cataluña y cuyas familias habían emigrado desde Andalucía a estas tierras tiempo atrás. La emergente industria catalana y su burguesía que ya a principio del siglo XX favoreció el contacto con las vanguardias artísticas provenientes de París y del modernismo imperante en aquellos años queda reflejada en las localizaciones que Rovira Beleta elige para el desarrollo de la acción dramática, que promociona un referente de ciudad moderna pero que a la vez ofrece un atractivo histórico-artístico con ejemplos del arte gótico, como la Catedral de Santa María del Mar que se muestra en la película. La presencia de la plaza de toros que aparece en varias escenas repetidamente se podría entender desde dos perspectivas; externa, como medio de identificación de lo genuino para atraer al turismo internacional hacia la costa catalana; interna, que aludiría al afán de imponer centralismo a través de símbolos que homogeneizaran la cultura española en estas zonas más disidentes.

El Somorrostro, el barrio gitano de chabolas donde se sitúa el poblado donde se desarrolla la acción, estaba ubicado a los pies de Montjuïc y tenía una importancia añadida para el arte flamenco ya que en este barrio nació una de las artistas más internacionales, Carmen Amaya. Al igual que ocurrió con el Nueva York filmado en *West Side Story* que sucumbió ante la voracidad de las inmobiliarias, algunas partes que sirvieron de escenografía, hoy inexistentes de la ciudad de Barcelona, quedaron inmortalizadas en el film. Este es el caso del Somorrostro, que desaparecería poco

⁴⁶⁹ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 75.

después del rodaje de *Los Tarantos* debido a la urgencia de acondicionar la ciudad para la celebración de los “XXV años de paz” de Franco. El carácter documental de las imágenes de la película adquirió una mayor relevancia ya que dejaron constancia de cómo era este barrio antes de ser destruido⁴⁷⁰. En una de las escenas de la película en la que los dos protagonistas, enamorados, pasean por el barrio del Somorrostro, Juana le dice al hijo de la Taranta, que describe este modo de vida, que ha sido preservado gracias al aislamiento y al carácter marginal, y que parece sugerir un paralelismo con lo que había sucedido en España gracias a esa “paz” que la había alejado del resto del mundo:

Ahora lo comprendo, aquí a este barrio venían las golondrinas, yo las veía cómo bajaban el vuelo al pasar por aquí. Y decía yo ¿por qué será? Ahora lo comprendo, los pájaros vienen aquí a ser felices. Qué lejos de la ciudad, es como si estuviéramos en un mundo distinto, donde cada uno trabaja sin prisa en lo que más le gusta, sin importarle el tiempo, como si éste se hubiese detenido desde hace muchos años. ¡Me gusta tu barrio Taranto!⁴⁷¹.

Sin embargo, por otro lado, los conflictos entre las dos familias rivales son consecuencia de esa manera de ser, utilizando en Rovira Beleta un lenguaje que entronca con este realismo social ya planteado en *West Side Story*, pero centrado en los problemas del mundo gitano. El hecho de que se eligiera la película para ser proyectada en el Pabellón de España confirma el interés del régimen por el flamenco asociado a esta comunidad, fundamentado en las características étnicas y primitivas que este pueblo ofrecía para el acercamiento a la cultura norteamericana. Para el argumento se basó en la obra teatral *Historia de los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas.

Durante los años cuarenta y cincuenta Carmen Amaya había destacado en Nueva York por las características étnicas y raciales de su manera de interpretar el flamenco, lo que causó sensación en los círculos artísticos entre los que se hicieron cada vez más conocidas sus actuaciones en locales como el Beachcomber al que acudían actores y personalidades importantes de la élite intelectual⁴⁷². El estreno de *Los Tarantos* en la Feria Mundial supuso la identificación ante el público norteamericano del flamenco masculino de Antonio Gades con la fuerza expresiva de Carmen Amaya, por lo que el bailarín quedó de este modo avalado por el mito de la bailaora como el siguiente eslabón generacional de este arte. Juan Marsé escribe acerca de un encuentro que tuvo con Antonio Gades en el que éste le expresaba la admiración que profesaba por Carmen Amaya:

⁴⁷⁰ ROVIRA BELETA, Francisco (dir.). *Los Tarantos y El Amor Brujo...*, *Op. Cit.*

⁴⁷¹ *Ibidem*, min. 27:35-28:14.

⁴⁷² Esto fue lo que fascinó al empresario norteamericano Sol Hurok cuando la vio bailar en México, contratándola para actuar en Estados Unidos. Véase CARRASCO, Marta. “El mito que merendaba pan con tomate”. En: *Carmen Amaya en su centenario. Por la Danza, Revista Trimestral de Danza*, (otoño 2013), nº. 101, pp. 8-16.

Una noche de 1964, en el local Los Tarantos de la Plaza Real de Barcelona, cuando el éxito y la fama empezaban a sonreírle, Antonio Gades me habló largo y tendido de Carmen Amaya. Gades se preguntaba de dónde salía el arte inaudito y maravilloso de esta mujer, y me explicó que la primera vez que la vio bailar no pudo articular palabra, ni durante el espectáculo ni después, cuando se la presentaron. Aquel rasgo tan personal e inimitable de su baile recio y al mismo tiempo tan femenino le dejó perplejo: “Antonio Esteve Ródenas, me decía a mí mismo viéndola bailar, olvídote de todo lo que sabes y de todo lo que deseas aprender, porque eso que estás viendo no se aprende. Se siente y basta”⁴⁷³.

6.2.3. La Medalla al Mérito Turístico a Antonio Gades otorgada por Manuel Fraga Iribarne en el Pabellón de España y la proyección de su figura a través de la prensa nacional e internacional

En septiembre de 1964 el crítico Arthur Todd confirmó en una de las revistas especializadas más importantes de Estados Unidos, que la danza se había convertido en la atracción más importante de la Feria Mundial de Nueva York, destacando el éxito del Pabellón de España por encima de todos los demás, y asimismo comparando la capacidad expresiva de Antonio Gades con la de Martha Graham y Rudolf Nureyev:

En las tres últimas décadas, América ha sido afortunada en poder disfrutar de los distinguidos talentos de tan notables artistas españoles como La Argentina, Argentinita, Vicente Escudero, Rosario y Antonio y Carmen Amaya, entre otros muchos. Antonio Gades con veintiocho años es ahora la más brillante incorporación a esta lista y él es, al menos para este observador, el mejor bailarín de España desde la legendaria La Argentina. Gades está bendecido con la elegancia y la meticulosa técnica de Escudero, el fuego y la pasión de la última Carmen Amaya. Gades es uno de los pocos bailarines que captan la atención, como lo hacen Graham y Nureyev, antes de que ni siquiera de un paso⁴⁷⁴.

El 12 de octubre de 1964 el ministro Manuel Fraga Iribarne, durante su visita al Pabellón de España, impuso la “Medalla al Mérito Turístico” a Antonio Gades, lo que jugó un papel primordial en la trayectoria profesional del bailarín ya que supuso el reconocimiento definitivo a nivel institucional⁴⁷⁵. El interés por difundir el potencial

⁴⁷³ MARSÉ, Juan. “Las formas inmortales de la hoguera”. *El País*, Madrid, 25 de agosto de 2005, <<https://bit.ly/2Sn9gOd>> [Consulta: 11 de noviembre de 2018].

⁴⁷⁴ “Over the last three decades, America has been fortunate enjoying to witness the distinguished dance talents of such notable Spanish artists as La Argentina, Argentinita, Vicente Escudero, Rosario and Antonio and Carmen Amaya, among a host of others. Twenty-eight-year-old Antonio Gades is now the most brilliant addition to this list and he is, at least for this observer, the greatest dancer from Spain since the legendary La Argentina. Gades is blessed with the elegance and meticulous technique of Escudero, the fire and the passion of the late Carmen Amaya. Gades is one of the world’s few dancers that gives one’s attention, as do Graham and Nureyev, before he ever takes a step”. En: TODD, Arthur. “Bright Pavillions”. *Dance and dancers*, 3 de septiembre de 1964, p. 29.

⁴⁷⁵ “En los periódicos de estos días se ha publicado la noticia de que a Antonio Gades, el extraordinario bailarín español, se le había concedido la [...] Medalla de Oro al Mérito Turístico. Además, le será impuesta en el Pabellón Español de la Feria. Antonio, que ha tenido una actuación sensacional en él se lo merece todo” [S.f., Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)]. Véase también “Distinción a los señores Gades, Cortés y Heras”. *ABC*, 13 de octubre de 1964, [s.p.]. [Archivo de la Fundación Antonio

turístico para el desarrollo económico de España hacia el extranjero se evidenció en este premio derivado del proyecto que en el año 1963 Manuel Fraga Iribarne desde el Ministerio de Información y Turismo había ideado para ofrecer una nueva imagen de nuestro país bajo el lema “Spain is different” y que, como se puede observar, aprovechó el alcance propagandístico que ofrecía la Feria Mundial de Nueva York entre 1964 y 1965.

Este entramado por el cual se premió a la figura de Antonio Gades a nivel institucional se articuló no sólo mediante el cine sino también a través de la relación con la prensa. En concreto, se puede constatar la promoción del desarrollo del turismo con la intencionalidad de revalorizar el flamenco masculino como tal, a través de la figura de Antonio Gades en un significativo artículo que el diario *Pueblo* dedicó a la gala de premios otorgados a los personajes más populares del año. Para el acontecimiento, se celebró una gran cena presidida por Fraga y el acto ocupó las páginas centrales del diario. Entre los premiados se encontraban personalidades de la ciencia y la cultura como el doctor Jiménez Díaz o el pintor Salvador Dalí y, como se puede confirmar, en la categoría de mejor bailarín flamenco, Antonio Gades. Además, se otorgó asimismo un premio a la figura nacional, que recayó sobre el comisario del Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, Miguel García Sáez. Lo más indicativo de esta relación entre todos estos premios y el desarrollismo impulsado por Manuel Fraga y los tecnócratas fue el hecho de que junto a estas categorías antes mencionadas se dedicó, en un mismo plano, otro premio a la ciudad de Benidorm que se constituyó como el paradigma por antonomasia del turismo nacional e internacional en esos años. ¿Pero por qué razón el gobierno decide poner su punto de mira en Antonio Gades con esa determinación y no en otros bailarines del momento?

Aunque ya en el año 1961 el diario *Pueblo* había dedicado un artículo destacando su importancia como primer bailarín en el Ballet Español de Pilar López, Antonio Gades alcanzó gran popularidad gracias en parte a su matrimonio con la actriz Marujita Díaz, celebrado el día 19 de marzo de 1964 en Madrid, teniendo en cuenta que ella era una de las estrellas más representativas del cine español de la época y que de su boda hablaron tanto publicaciones nacionales como internacionales⁴⁷⁶. El padrino del enlace fue Luis Escobar y la madrina Lucía Bosé, por lo que se puede deducir que el mundo del teatro y del cine quedó también ligado al bailarín desde el punto de vista de la popularidad que este acontecimiento suponía para su carrera. Luis Escobar había sido una figura fundamental en el Festival dei Due Mondi de Spoleto para el estreno de *Yerma*, de Federico García Lorca en Italia⁴⁷⁷. Por su parte, Lucía Bosé, actriz italiana casada con el torero Luis Miguel Dominguín, a su vez, atrajo toda la atención de la

Gades].

⁴⁷⁶ “Yo... Antonio Gades”, *Pueblo*, 1964, s.f.; “Marujita se casó con Antonio Gades” [s.f.] [Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)].

⁴⁷⁷ Véase Capítulo 4 de la presente tesis doctoral acerca de la presencia de los artistas españoles en el Festival dei Due Mondi de Spoleto en relación a la figura de Federico García Lorca.

prensa internacional, más aún si cabe, después de los rumores que en diversos medios extranjeros había tenido con anterioridad el supuesto romance de Antonio Gades con la también estrella del cine italiano Gina Lollobrigida.

Antonio Gades y Maruja Díaz se habían conocido apenas dos meses antes de tomar la decisión de esposarse, y el enlace se producía un mes antes de la gala inaugural del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. Cabe pensar que el hecho de que Luis Escobar fuese el padrino de la boda podría considerarse como un indicador de que tuviera algo que ver con la recomendación de Antonio Gades para actuar en dicho evento en el Pabellón de España ante la élite de la diplomacia española y estadounidense, dada su implicación directa dentro de los estamentos institucionales del régimen, y por tanto la persona clave para el lanzamiento definitivo del bailarín hacia el público norteamericano.

Antonio Alcoba, miembro del Gabinete de Prensa en la Feria Mundial de Nueva York, recordaba cuarenta años después la gran repercusión del éxito conseguido por nuestro país, lo que atribuye en gran medida al papel crucial que desempeñó la danza española, pero sobre todo, confirma la importancia que adquirió la presencia de Antonio Gades hasta el punto de ser considerado un icono:

En las mañanas solían intercalarse los conciertos de guitarra del maestro Manuel Díaz Cano, actuaciones de los Coros y Danzas, documentales [...]. Los espectáculos de verdadero impacto para los ciudadanos de Nueva York y visitantes de la Feria Mundial, fueron las actuaciones del Ballet Gallego, por su originalidad y ofrecer un aspecto inédito del folklore nacional. Los ballets españoles de Mariemma y de Manuela Vargas, por su exquisitez y belleza y el ballet de Antonio Gades, acompañado, aunque no actuase, por su entonces esposa Marujita Díaz. Gades obtuvo tal triunfo con su espectáculo que en escaso tiempo se convirtió en un ídolo de Nueva York⁴⁷⁸.

La popularidad de Antonio Gades fue en aumento desde que el 23 de abril de 1964 se había inaugurado el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York gracias a las actuaciones que realizaba con su compañía, proporcionándole un amplio abanico de ofertas para trabajar en diferentes países hispanoamericanos, debido en parte, a la alta afluencia de visitantes de estos países a los que en gran parte iba dirigido el diseño del Pabellón de España. A finales del mes de enero de 1965 Antonio Gades y Marujita Díaz, después del éxito logrado por el bailarín en los primeros meses de actuaciones en la Feria, regresaron a España tras permanecer durante algún tiempo actuando en Argentina, aunque pronto tendría que incorporarse de nuevo a las actuaciones en el Pabellón de España de la Feria que desde abril de 1964 en que se inauguró la Feria el artista llevaba a cabo de manera permanente⁴⁷⁹. El triunfo de Antonio Gades en la Feria Mundial le había otorgado una popularidad marcadamente

⁴⁷⁸ ALCOBA, Antonio. *El pabellón que hizo patria: 40 años después (historia de la joya de la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, en textos e imágenes)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2004, p. 18.

⁴⁷⁹ “De vuelta”. *Diez Minutos*, Madrid, 23 de enero de 1965, [s.p.].

notable hasta el punto de ser publicado en titulares el hecho de que ya era considerado el número uno de la danza española⁴⁸⁰. Por tanto su fama se equiparaba a la que hasta entonces había ostentado otro de los más destacados bailarines españoles, Antonio Ruiz Soler, que durante los años cuarenta y cincuenta había acaparado la atención del público internacional⁴⁸¹. La intención de enfrentar constantemente “a los dos Antonios” quedó patente en el nuevo espacio de televisión española titulado “Confidencial”. César González Ruano entrevistó al matrimonio formado por Marujita Díaz y Antonio Gades, y ante la pregunta que con cierto tono impertinente realizó al artista para provocar su enfrentamiento con su supuesto rival, éste contestó dando una lección al reputado periodista: “mire usted, yo de eso no entiendo. Yo sólo sé bailar; cada cual tiene sus virtudes y sus defectos”⁴⁸².

Antonio Ruiz había sido el máximo exponente de la danza estilizada en Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta por lo que podría haber sido la figura adecuada para representar a España en la Feria Mundial de Nueva York, de hecho en diciembre de 1964 alegaba: “Mientras yo esté en activo nadie me igualará”. Los compromisos de Antonio Ruiz en Estados Unidos, y precisamente en Nueva York quedan patentes en este fragmento que deja entrever esta intención de justificar el que no hubiera sido él sino Gades quien ocupara su puesto en la Feria Mundial:

Antonio acaba de llegar de Nueva York donde ha actuado con su ballet en el City Center Theatre de Fifty-Five Street. Tenía que haber ido al Pabellón Español de la Feria, pero su compromiso anterior con este teatro se lo impidió. Ocupó su puesto en la Feria Antonio Gades, a quien la crítica neoyorquina calificó del mejor bailarín español⁴⁸³.

Aunque Antonio Ruiz había hecho la afirmación rotunda de que no tenía rivales, sin embargo se insistía en destacar: “Antonio ha anunciado su sucesor: el marido de Marujita Díaz”⁴⁸⁴. Esta expresión de la periodista confirma la intención de la prensa en poner en su posición a Antonio Gades, hasta entonces bastante desconocido y cuya popularidad ante el gran público español crecía a pasos agigantados ligada a su matrimonio con la actriz española. El régimen franquista necesitaba proyectar a un

⁴⁸⁰ “Antonio Gades. Le danseur espagnol numéro 1 au Pani Club de Rosas”. [S.f., ca. 1964 o 1965].

⁴⁸¹ Véase respecto a la figura de Antonio Ruiz Soler el estudio realizado por SEGARRA, Lola. “Bailarines españoles en los EEUU (1938-1949). Aportaciones al desarrollo de la danza española estilizada”. En: *Líneas actuales de investigación en danza española*. Idoia Murga, Fuensanta Ros, Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2012, pp. 93-116.

⁴⁸² “Crítica de espacios: Lección de interviú”. *Alerta*, Santander, 21 de enero de 1965, [s.p.]. En este artículo se alaban las cualidades de César González Ruano como entrevistador por “poseer agudeza, sagacidad, intencionalidad, interés, a la hora de preguntar” frente a la “insustancialidad” de Tico Medina. Sin embargo esa “sagacidad” del maestro del “arte de la interviú”, es decir, de González Ruano, se tornó en “impertinencia” por las malas intenciones con las que atacó con su pregunta a Antonio Gades, y fue el propio entrevistado inteligentemente “el que dio la segunda lección”. El artículo nos aporta valiosa información acerca de la tensión que se pretendía crear desde los medios de comunicación para enfrentar a las dos renombradas figuras de la danza española.

⁴⁸³ BARRÓN, Amalia. “Antonio’ anuncia su sucesor: `Antonio Gades, cuando yo desaparezca’”. *España*, Tánger, 31 de diciembre de 1964 [s.p.].

⁴⁸⁴ BARRÓN, Amalia. “Antonio’ anuncia su sucesor...”, *Op. Cit.*, [s.p.].

artista, que representara específicamente la “autenticidad” del flamenco masculino pero a la vez moderno, que tuviera unas referencias reconocibles para el público norteamericano. Se optó por lanzar a una nueva figura, Antonio Gades, con un carácter diferenciador, en el que se viera reflejada una nueva orientación política que pretendía mostrar el mensaje de una España moderna que al mismo tiempo seguía conservando la esencia de la tradición transmitida a través del concepto de pureza del arte flamenco.

6.3. FLAMENCO Y POLÍTICA A TRAVÉS DEL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD PROTAGONIZADO POR ANTONIO GADES: *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco

6.3.1. El acercamiento entre dos culturas a través del jazz y el flamenco

El proceso de negociación para la instalación de bases militares norteamericanas en España se potenció con la elección del presidente republicano Dwight Eisenhower en 1952 y en el año 1953 finalmente se firmaron los acuerdos militares entre ambos países. A raíz del éxito de las giras de músicos como Lionel Hampton y Louis Armstrong en Europa y sus actuaciones en España durante 1954 y 1955, se empezó a ver el potencial del jazz como un medio eficaz de propaganda para la Guerra Fría, promoviendo la visita en 1957 de la “U.S. Army Field Band” a nuestro país, la cual tuvo una acogida muy favorable por parte del público. En el bienio 1959- 1960 las bases militares ya estaban terminadas e inauguradas. Se estableció un plan económico que permitió el “desarrollismo” basado en el modelo y el capital norteamericano, así como en la economía de libre mercado en la que el turismo fue uno de los pilares fundamentales⁴⁸⁵. La aceptación definitiva del régimen franquista en el ámbito internacional se consolidó con la visita de Eisenhower a España en 1959, evidenciándose la colaboración entre los dos países a través del intercambio cultural. A partir de entonces, la hibridación del jazz y el flamenco, que se adoptaron como los estilos musicales más representativos de estos países, adquirió un papel fundamental en este panorama de colaboración y de apertura de la dictadura. El flamenco y “lo español” se difundieron en Estados Unidos a través del jazz, del mismo modo que el jazz había servido para popularizar en España “lo norteamericano”⁴⁸⁶.

La estrecha relación entre España y Estados Unidos, en lo que a política cultural se refiere, se desarrolló a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta mediante la creación de valores y de un modo de pensar que promoviera la idea de “inocuidad ideológica del jazz” que resultó ser paradójicamente, “una de las razones por las que en aquellos años sirvió discreta y efectivamente como propaganda para el bloque occidental de la Guerra Fría”⁴⁸⁷. Sin embargo, fue necesaria “la invención del jazz como arte autónomo”, lo que “implicaba necesariamente su despolitización para poder basar

⁴⁸⁵ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, Op. Cit., pp. 188-206.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, pp. 187-206.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 89.

su valor únicamente en criterios estéticos”, en España esto ocurrió a finales de los años cincuenta⁴⁸⁸. Siguiendo una estrategia análoga, la revalorización del flamenco en los años cincuenta y sesenta estuvo unida a la defensa, por parte del régimen, de una retórica pro-gitana, despojada de cualquier vinculación comunista y contestataria que lo relacionara con el andalucismo como expresión de un pueblo históricamente deprimido, a pesar del incremento de las reivindicaciones obreras y protestas que habían sido llevadas a cabo incluso desde el ámbito académico a partir de 1962⁴⁸⁹. La colaboración entre ambos países en cuanto a la construcción de la imagen de España en Estados Unidos acorde con el cambio de estrategia política del régimen franquista trataba de mostrar una idea de “paz” para evadir cualquier tipo de mensaje de inestabilidad social que pudiera ser transmitido hacia el exterior. Esto se evidenció en los numerosos elementos que presenta el filme, relacionados directamente con la promoción del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York como escaparate para los productos españoles, su comercio y su oferta cultural como se puede deducir del Catálogo Oficial Guía, cuyo análisis será objeto de las siguientes líneas⁴⁹⁰.

The Pleasure Seekers (En busca del amor) (1964) de Jean Negulesco, fue estrenada el 25 de diciembre de 1964, y participó en la edición de los Premios Oscar de la Academia del año 1966 siendo nominados Lionel Newman y Alexander Courage en la categoría “Música: Mejor canción/Mejor composición de banda sonora–adaptación y tratamiento”⁴⁹¹. Esto significó una clara apuesta por premiar el intercambio entre distintos géneros como el flamenco, el musical y el *jazz* que son tratados a lo largo del film en continua y estrecha relación. Como afirma Iván Iglesias “el *jazz* fue incluido en la propaganda estatal destinada a mostrar a la España de Franco como un país renovado, tolerante y favorable al bloque occidental de la Guerra Fría” por lo que desempeñó un papel integrador en las políticas culturales y en la construcción de la nueva identidad nacional. Añade que tanto el régimen como las instituciones norteamericanas favorables al mismo lograron “difundir considerablemente la música española en los Estados

⁴⁸⁸ “El jazz se había convertido en la segunda mitad de los años treinta, principalmente a través del *swing*, en un símbolo cultural estadounidense y en un emblema de libertad, igualdad racial y democracia. Paralelamente, había adquirido notables vínculos con la izquierda política norteamericana. Como tal, formó parte de muchos de los actos celebrados en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York, en beneficio de la Abraham Lincoln Brigade y del bando republicano en general durante la Guerra Civil española”. En: IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, *Op. Cit.*, p. 167.

⁴⁸⁹ ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. *Qualities of Flamenco...*, *Op. Cit.*, pp. 265, 267 y 270.

⁴⁹⁰ Este aspecto ha sido estudiado previamente por la presente autora, véase RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Flamenco y política en el segundo franquismo a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, ed. Ana Llorens, 2015, pp. 245-256. <JAM.<https://jammadrid.wordpress.com/2015/11/19/libro-de-actas-viii-jornadas/>> [Consulta: 16 enero 2016].

⁴⁹¹ “Music: Scoring of Music–adaptation or treatment”. Véase *Academy Awards. Nominees and winners*. <<http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1966.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2020]. Asimismo Lionel Newman fue nominado en diez ocasiones desde la edición de 1938 a los Premios Óscar de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood en diversas categorías musicales, hasta que en 1969 logró ser ganador en la categoría “Score of Musical Picture- original or adaptation” por la adaptación de la banda sonora de *Hello, Dolly!* (1968) junto a Lennie Hayton. Ver *Academy Awards Nominees and Winners*, <<http://awardsdatabase.oscars.org/search/results>> [Consulta: 14 de febrero de 2020].

Unidos, facilitando una hibridación con el *jazz*” de modo que “se convirtió en un sugerente y reiterado recurso creativo para músicos de vanguardia como Charles Mingus, Gil Evans, Miles Davis, John Coltrane o Pedro Iturralde”⁴⁹².

El jazz en el cine musical se había dado en películas como *Kiss me, Kate* (*Bésame Kate*) (1953) de George Sidney, con música de Cole Porter, en el que el argumento lo pone en relación asimismo con William Shakespeare, ya que trata de un director teatral que ha preparado una comedia musical basada en su obra *La fierecilla domada*. El paralelismo entre esta vinculación del género musical y Shakespeare con *Los Tarantos*, como afirmó un periodista a mediados de los años setenta el hecho de que tiempo después esta película seguía siendo un referente del cine patrio era un buen indicador de que el régimen franquista había conseguido su propósito de construir una identidad nacional a través de la misma, añadiendo que según su punto de vista “no fue más que una obrita más cercana por mimetismo a los recientes éxitos de ‘Orfeo Negro’ y ‘West Side Story’ que de la adaptación shakespeariana que se pretendió”⁴⁹³. Aunque esta opinión no refleja el valor artístico y la importancia crucial que la película tuvo para la difusión del flamenco en el mundo, es evidente esta intencionalidad de acercarse a los éxitos del cine norteamericano vinculados a la promoción de lo latino y lo racial, aspectos que unidos a la puesta en escena del género musical lo acercaban aún más a este tipo de público extranjero. El estreno de la película *Samba* (1965) de Rafael Gil, protagonizada por Sara Montiel, es otro de los múltiples ejemplos en los que quedó patente por parte del régimen el empeño en propiciar la amistad con los países iberoamericanos a través del cine musical⁴⁹⁴. Asimismo, es menester recordar el papel de Pepa Flores en su cuarta película como niña prodigio, titulada precisamente *Marisol rumbo a Río* (1963) de Fernando Palacios, producida por su mentor Manuel J. Goyanes⁴⁹⁵. En el caso de Marisol, su aparición en uno de los programas de televisión más importantes de Estados Unidos, *The Ed Sullivan Show*, en 1961, ofrece una muestra del interés de promocionar el flamenco en este país mediante la imagen de una niña rubia y de ojos azules, algo inusual para el prototipo femenino español y sin embargo mucho más cercano a los rasgos físicos y estéticos de las jóvenes norteamericanas⁴⁹⁶.

The Pleasure Seekers (*En busca del amor*), de 1964, de Jean Negulesco, producida por la industria cinematográfica de Hollywood en Estados Unidos y rodada en Madrid, es a su vez una revisión de la película musical *Three Coins In The Fountain*, de 1954, del mismo director, que diez años antes fue nominada en cuatro categorías y recibió dos Premios de la Academia⁴⁹⁷. Este filme musical, diez años antes, trataba de promocionar desde un punto de vista turístico la ciudad de Roma hacia el público

⁴⁹² IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, *Op. Cit.*, p. 3.

⁴⁹³ GENOVER, Jaume. “Los films de la semana”. *Fotogramas*, Barcelona, 3 de diciembre de 1976, p. 41.

⁴⁹⁴ ANTENO. “Hace 10 años. 1965.” *Pueblo*, Madrid, 11 de enero de 1975, [s.p.].

⁴⁹⁵ Véase <<https://www.filmaffinity.com/es/film974559.html>>.

⁴⁹⁶ Véase “Marisol contratada para el Show de Ed Sullivan”. *Tele Radio. Revista Semanal de TVE-RNE* mayo de 1961.

⁴⁹⁷ *Academy Awards Nominees and Winners*, <<http://www.oscars.org>> [Consulta: 29 de agosto de 2014].

norteamericano, por lo que esta misma idea se trató de emular en 1964 con *The Pleasure Seekers*. Jean Negulesco era gran conocedor de España ya que, como contaba en una entrevista, dos años antes había venido para ver las obras de Velázquez y se había quedado a vivir en Madrid. Tal y como ensalzaba un periodista, amaba “entrañablemente a nuestro país” y admiraba “la dignidad y humanidad del alma española”⁴⁹⁸.

La producción fue realizada por *20th Century Fox*, y se trata de una comedia musical romántica que narra las aventuras amorosas de tres jóvenes norteamericanas que se deciden vivir una temporada en Madrid. En el filme, Negulesco contribuyó a difundir una idea preconcebida y estudiada acerca de nuestra cultura, basándose en su estancia en España, donde había vivido durante algún tiempo⁴⁹⁹. El guión fue elaborado por Edith Sommer y basado en la novela *Three Coins in the Fountain* de John H. Secondari⁵⁰⁰. A modo de comedia aparentemente intrascendente, *The Pleasure Seekers*, refleja los conflictos psicológicos que la liberación sexual de la mujer estaba planteando, así como el tipo de relaciones sociales relativas al género que producía el choque de culturas entre Estados Unidos y España. Si se realiza un análisis del mismo, se observa una fiel correspondencia con las temáticas tratadas en el *Catálogo Oficial Guía del Pabellón de España* de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965⁵⁰¹.

La película comienza con las letras de los créditos iniciales, de tipografía moderna, sobre un fondo en el que aparecen consecutivamente una serie de fotografías cuyo objetivo es instruir al público norteamericano acerca del arte de España, con la misma intención que el catálogo refleja en las siguientes palabras:

Los pueblos, como los hombres, no se comprenden sin conocer su pasado. Nuestro propósito ha sido presentar en la Feria Mundial de Nueva York toda España. La de ayer y la de hoy, o mejor la de ayer para explicar la de hoy en su personalidad cultural, actitudes populares, religiosidad, fiestas y gastronomía, producciones, comercio, etc. Juntos están El Greco y Picasso; la artesanía de sabor más tradicional y las manufacturas industriales más modernas; los objetos del arte religioso creados hace siglos y las nuevas tendencias en que se renueva aquél⁵⁰².

Desde el inicio de esta presentación, las imágenes y títulos de crédito están en consonancia con la música, se puede escuchar en un primer momento un acorde rasgueado de guitarra flamenca, seguido de una trompeta, que realiza un motivo musical basado en el típico adorno superior e inferior de la música española en torno a la nota Mi de la escala frigia. Se repite a continuación el mismo motivo medio tono más arriba,

⁴⁹⁸ “Negulesco estrena nueva película `española`” [s.f.] [Archivo de la Fundación Antonio Gades (FAG)].

⁴⁹⁹ Véase “Negulesco estrena nueva película `española`”, [s.f., 1964] [Archivo de la Fundación Antonio Gades].

⁵⁰⁰ NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers/En busca del amor* [Película]. EUU, 20th Century-Fox/Impulso Records, 1964/2009.

⁵⁰¹ *Catálogo oficial guía, Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid, Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965/Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 2.

⁵⁰² *Catálogo oficial guía..., Op. Cit.*

dando paso a una variación de la melodía del tema principal de la película titulado como ésta, “The Pleasure Seekers”, acompañado por una orquesta de jazz al estilo de las *big band* de la época, formada por instrumentos de viento y percusión que realiza ritmos sincopados propios de la música latina. Una vez que se han retirado los créditos iniciales, la música continúa cambiando de un compás cuaternario a un ternario e introduciendo elementos musicales del folclore de otras regiones de España, con los que se van fusionando los arreglos jazzísticos mediante variaciones sobre el motivo principal⁵⁰³.

La construcción de la imagen de Antonio Gades y del flamenco masculino a través del cine se articula en este contexto estético e ideológico mediante la presencia del bailarín en un filme cuya escena estelar rodó en los estudios de Hollywood en la época en la que actuaba en la Feria Mundial de Nueva York. Al igual que *Los Tarantos*, esta película fue nominada dos años después a los Premios Óscar de Hollywood en la edición de 1966, aunque en esta ocasión pese a ofrecer un contenido de temática española, la cinta participó en los Premios de la Academia como película de producción norteamericana, lo que ofrece una perspectiva de análisis interesante, en base al estudio realizado por Raúl Cancio Fernández por el que establece que las acciones legislativas y políticas ejercidas por el gobierno del segundo franquismo condicionaron la producción, la temática y los contenidos⁵⁰⁴. Teniendo además en cuenta las directrices hacia un cierto aperturismo por parte del Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, la nominación de esta película en la que Gades tuvo un papel protagonista tuvo una importancia relevante en la colaboración del gobierno franquista y, a su vez, del estadounidense, para promover aspectos relativos a valores ideológicos, de identidad y de género en aras de un intercambio cultural, económico y estratégico entre los dos países.

La yuxtaposición entre lo moderno y lo tradicional se puede relacionar con la constante alternancia de elementos musicales provenientes del jazz y de la música española que conforman los arreglos realizados para la banda sonora. El hecho de que *The Pleasure Seekers* fuera nominada a los Premios Óscar por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood en la categoría de mejor adaptación musical muestra la importancia que la idea de hibridación entre el jazz y el flamenco tuvo en este entramado de colaboraciones institucionales entre los dos países. Iván Iglesias ha definido el concepto de hibridación como “un proceso creativo que consiste en la combinación consciente de elementos formales o prácticas de músicas consideradas independientes para generar estructuras y prácticas musicales nuevas”⁵⁰⁵. Su análisis se

⁵⁰³ NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers...*, *Op. Cit.* min. 06:30-07:25.

⁵⁰⁴ CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2011. Este autor ha realizado un estudio sobre el desarrollo del cine desde los años cuarenta hasta mitad de los setenta estructurando las distintas etapas del arte cinematográfico paralelamente a las sucesivas fases y sensibilidades políticas de la evolución del franquismo.

⁵⁰⁵ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, *Op. Cit.*, p. 263.

centra, entre otros aspectos, en este sincretismo entre el jazz y la música española que se produjo en Estados Unidos desde mitad de los años cincuenta, y defiende –a diferencia de la mayoría de los escasos estudios acerca de este tema– que esta hibridación no se produjo alentada por una similitud de estructuras entre el jazz y el flamenco, “sino que tuvieron lugar en circunstancias posibilitadas en buena medida por la confluencia de los intereses del régimen de Franco y del bando occidental de la Guerra Fría”⁵⁰⁶. Siguiendo estas premisas, se puede observar cómo en este caso concreto, la hibridación tuvo también una clara intención política y propagandística. El tratamiento de los elementos musicales en el filme, están articulados en relación con el texto fílmico, y de cuyo análisis se deducen los múltiples contenidos extra musicales que esta hibridación pretendía difundir. Al analizar el filme según este planteamiento se puede observar que el tratamiento musical recurre a elementos perfectamente distinguibles tanto del jazz como de la música española y del flamenco, los cuales se intercalan en estrecha colaboración desde el comienzo y a lo largo de la película, tanto en lo relativo a lo musical como a la danza para reflejar el choque cultural que las diferencias de mentalidad referentes al género estaban provocando en la sociedad española, como se seguirá exponiendo a continuación.

6.3.2. La identificación de lo masculino como reclamo turístico hacia las jóvenes norteamericanas: el bailar flamenco y el *cowboy* del lejano Oeste

Las cuestiones de tipo racial y de género fueron los pilares en los que se basó la construcción del baile flamenco masculino en el segundo franquismo, simbolizado por Antonio Gades en el Pabellón de España, con una finalidad en parte dirigida a atraer desde una imagen de virilidad, valentía y elegancia a las turistas norteamericanas⁵⁰⁷.

El *Catálogo Oficial Guía* aludía a este concepto identitario de acercamiento a Estados Unidos mediante el contenido de uno de los apartados que fue titulado “El hombre español” estableciendo así un curioso paralelismo de España con el lejano Oeste americano:

Hace ya muchos siglos, cuando los hombres que entonces se consideraban civilizados creían que el mundo acababa a las puertas del Mediterráneo, España era el Far-West al que acudían los más fuertes, los más audaces. En España había grandes riquezas minerales y campos y sierras donde un hombre podía respirar el aire de la libertad. Aquellos valientes, que llegaron solos o con sus mujeres, vinieron por mar y por tierra. Eran las vanguardias de innumerables invasiones que a lo largo del tiempo han llegado a ese lejano Oeste de Europa que es España⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad...*, *Op. Cit.*, pp. 263-65.

⁵⁰⁷ RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, nº 95), pp. 81-112.

⁵⁰⁸ *Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, Pabellón de España*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1964, p. 6.

La identificación de la imagen del *cow-boy* del Oeste americano con la virilidad del hombre español había sido también utilizada por Giancarlo Menotti en el Festival dei Due Mondi de Spoleto de 1962 en el montaje que realizó de la ópera *Carmen* sobre música de Georges Bizet, contando con Antonio Gades para la creación coreográfica. La danza española tuvo cabida dentro de esta obra mediante una escenografía que situaba la acción en una plaza de toros y en la que los picadores sin caballos iban vestidos de *cow-boy*, al más puro estilo americano. Además, Menotti incluyó la cuestión racial al escoger como principales protagonistas a cantantes de color, con claras referencias a la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin⁵⁰⁹.

La masculinidad y virilidad del bailarín flamenco representadas por Antonio Gades quedaron patentes en las palabras de uno de los periodistas que resaltaron estas cualidades como una de las claves fundamentales que aseguraron su éxito ya en la primera actuación que había tenido lugar para la inauguración del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York:

Quienes conocen a Antonio de Gades sabrán que el bailarín ha devuelto al baile español su dignidad y su empaque masculino, la técnica impecable, la gracia varonil en el desplante, el nervio de acero de su figura, se adueñaron de salida del ánimo del público⁵¹⁰.

La temática del argumento de *The Pleasure Seekers* supuso una oportunidad para explotar estos atributos masculinos del bailarín, ya que está dirigida principalmente al público femenino norteamericano y muestra el contraste entre la mentalidad convencional y la nueva mentalidad liberal de la mujer a través de las aventuras de las tres protagonistas que llegan a España cada una con una manera distinta de afrontar las historias amorosas que van surgiendo durante su estancia en Madrid. Se presenta por un lado, un prototipo de hombre español atrevido e incluso descarado en su forma de acercarse al sexo contrario, vividor, pasional y bohemio, y por, elegante, formal y con buen estatus social. Este último caso es el que corresponde con la aparición de Antonio Gades que no interpreta el papel de ningún personaje, sino de sí mismo, como bailarín estrella en un momento concreto de la trama con el fin de promocionar sus actuaciones en la Feria de Nueva York, lo que supone un documento audiovisual importante como una breve muestra de su espectáculo.

En la nominación de *The Pleasure Seekers* a los Premios Óscar queda patente la intención de destacar hacia el público norteamericano un flamenco dirigido hacia un público elitista y exclusivo, por su vinculación a los ambientes en el que el jazz también estaba presente. Y del mismo modo, este concepto de flamenco reflejaba mediante esta yuxtaposición entre tradición y modernidad el cambio en la mentalidad femenina de las jóvenes norteamericanas que mostraban una libertad moral que era vista con buenos

⁵⁰⁹ “Una ‘Carmen’ negra sul palcoscenico di Spoleto”. *Il Tempo*, Roma, 9 de julio de 1962. [Archivio di Stato di Spoleto].

⁵¹⁰ “Nueva York: Brillante inauguración del Pabellón Español...”, *Op. Cit.* [s.p.].

ojos por el género masculino español, acostumbrados al recato y decoro que el franquismo imponía a las mujeres de nuestro país. Obsérvese la manera de establecer actitudes de comportamiento hacia el público femenino norteamericano mediante la expresión que se lee en este cartel realizado para la presentación de la película fuera de España: “They’re out to make the most of Madrid...and those hot-blooded Spaniards” que en español se podría traducir como “Ellas están fuera para sacar el mayor provecho de Madrid...y aquello que los españoles de sangre caliente están deseando”. Estas ideas se transmiten también en otro cartel en el que, en vez de esta frase, se incluye otra con el mismo doble sentido “Where do good little girls go when they want to be bad?”, que se podría traducir como “¿Dónde van las niñas buenas cuando quieren ser malas?”



Imágenes 53 y 54. Carteles de la versión original de la película *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco.
<<http://cartelesmix.es/cartelesdecine>> y
<<https://www.thevideobeat.com/mod-movies/pleasure-seekers-1964.html>>
[Consulta: 29 de febrero de 2020].

Del mismo modo, también a través de los diálogos y de las situaciones que se producen a largo del filme se dejan entrever este tipo de mensajes relativos a la cuestión de género y de la intención de generar opiniones acerca del hombre español, que desde el comienzo de la película están presentes. Después de los elementos que se presentan en los títulos de crédito al inicio ya comentados, la hibridación musical continúa introduciendo un ritmo ternario de jota que se entremezcla con instrumentación y arreglo jazzísticos para ilustrar ese intercambio de relaciones sociales provocadas por la presencia de las jóvenes norteamericanas en Madrid.

La primera escena muestra como si desde el punto de vista de un turista se tratara, la Plaza de Cibeles, y los coches típicos de los años sesenta circulando alrededor de la fuente al tiempo que suena una música con ritmo ternario de jota mezclada con jazz, un guardia urbano dirige el tráfico. Una joven desde un taxi se asoma por la ventana, observando los edificios de la Gran Vía de Madrid. Acaba de llegar a la ciudad. El vestuario al estilo de Jackie Kennedy con un collar de perlas retrata su personalidad, formal y educada. En clave de comedia un taxista choca con otro vehículo, y se desencadena una pelea entre el chófer y el otro conductor en plena calle, mientras que el guardia urbano trata de poner orden. Otra de las protagonistas, sale del otro taxi con el que ha chocado el primero y habla en español, con un acusado acento foráneo con el guardia, ante las miradas atónitas de un grupo de hombres, obreros, que la rodean admirando su belleza rubia y extranjera. De este modo se produce el encuentro entre las dos jóvenes estadounidenses, exclamando una de ellas a su amiga con entusiasmo: “¡Bienvenida a Madrid!”. Mientras se produce este inesperado encuentro, un chotis suena en un organillo típico madrileño en plena calle, los hombres se agolpan en torno a ellas diciéndoles piropos con aire divertido y descarado exclamando: “¡Adiós guapas!”.

En la siguiente escena, juntas, continúan su ruta por Madrid en el mismo taxi y la conversación entre ellas pretende acentuar el interés de la recién llegada por cualquier detalle referente a la cultura española, ya que comenta con verdadera erudición los monumentos que van viendo desde la ventanilla del taxi, a su paso por las principales calles de la ciudad. Su amiga atónita dice “Te has informado” y ella responde: “Lo sé todo sobre España”⁵¹¹.

La intencionalidad de vincular el turismo con la cuestión de las relaciones sentimentales de las protagonistas se evidencia a continuación cuando mantienen una conversación sobre chicos en los siguientes términos que a continuación se transcriben por su carácter explícito en cuanto al interés sociológico que representa en aquellos años en los que el comportamiento de las jóvenes extranjeras planteaban una libertad sexual que chocaba con la mentalidad conservadora española. En la escena las tres protagonistas están en la terraza del piso que comparten, y Ann-Margret viste una camiseta ancha de un equipo de fútbol norteamericano sin nada debajo y que deja ver sus largas piernas ante la mirada curiosa de uno de los vecinos que se asoma al balcón

⁵¹¹ NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers...*, min. 06:30-07:25.

con una sonrisa de agrado. Las dos amigas que ya llevan tiempo viviendo en Madrid responden a las preguntas impacientes de la recién llegada:

- No decís nada de los hombres españoles. ¿Me has oído? ¿Qué hay de los hombres españoles? [Ellas se dirigen miradas cómplices] [...]
- Los ricos están casados
- De acuerdo. Probaré los pobres
- No te cortejarían
- Estás de broma ¿los españoles son tan diferentes?

En el terreno literario, Ramón J. Sender había reflejado estos mismos elementos en su novela *La tesis de Nancy* (1962), en la que mediante las cartas que la protagonista, estudiante de Antropología y Literatura Española, manda a su prima Betsy a Estados Unidos, y en las que le transmite sus divertidas anécdotas:

¿Qué decirte de la gente española? En general, encuentro a las mujeres bonitas e inteligentes, aunque un poco..., no sé cómo decirte. Yo diría afeminadas. Los hombres, en cambio, están muy bien, pero a veces hablan solos por la calle cuando ven a una mujer joven. Ayer pasó uno a mi lado y dijo:

- Canela.

Yo me volví a mirar, y él añadió:

- Canelita en rama.

Creo que se refería al color mi pelo. [...]

De veras, a veces no entiendo las reacciones de la gente. Verás lo que me pasó en el examen de literatura clásica. Estaba sentada frente a tres profesores ya maduros, con su toga y un gorro hexagonal negro —el gorro no estaba sobre la cabeza, sino en la mesa—. Y uno de ellos se puso a hacerme preguntas sobre el teatro del siglo XVII. [...]

- ¿Puede usted señalar algún tipo característico del teatro de capa y espada?

- El gracioso —dije.

- Bien. Otro.

- La dueña.

- Otro, señorita.

- El cornudo.

Y los tres profesores, que eran calvos, se pusieron terriblemente rojos, hasta la calva, hasta las orejas. Yo miré disimuladamente a ver si mi vestido estaba en desorden, y luego a mi alrededor por si había sucedido algo inesperado; pero todo era normal⁵¹².

La ingenuidad y libertad de pensamiento de la protagonista, alejada culturalmente de la picaresca española y de los juegos de palabras o dichos del lenguaje coloquial, choca con el conservadurismo más tradicional. Esto da lugar a malentendidos que aportan a la novela un sutil matiz crítico tanto hacia la sociedad española como hacia la norteamericana, ya que como afirma el propio autor en la nota previa a su propia novela: “Hacer reír es tarea de discretos, según decía Cervantes”⁵¹³.

⁵¹² SENDER, Ramón J. *La tesis de Nancy*. (Colección Novelas y Cuentos). Madrid: Magisterio Español S.A., 1969, pp. 19-22.

⁵¹³ Ramón J. Sender (1901-1982), Premio Nacional de Literatura en 1935, exiliado en México tras la Guerra Civil y residente desde 1942 en Estados Unidos, reflejó a través de algunas de sus novelas este interés de las jóvenes norteamericanas por comprender la personalidad del hombre español. La novela *La tesis de Nancy* en la que la protagonista mantiene una relación amorosa con un hombre gitano al tiempo que realiza sus tesis sobre este tema en la Universidad de Sevilla, y las siguientes, que constituirían la continuación de la primera, *Nancy, Doctora en gitanería* (1974), *Nancy y el Bato loco* (1974), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) y *Epílogo a Nancy bajo el signo de Taurus* (1979), son buenos ejemplos de este intercambio cultural desde el punto de vista de las cuestiones de género. Sus novelas, principalmente publicadas a través de editoriales sudamericanas, fueron traducidas prácticamente a todos los idiomas, y

Estas alusiones a la libertad sexual que las jóvenes norteamericanas buscan en sus relaciones con los hombres españoles se reflejan en el título original *The Pleasure Seekers* o “Las buscadoras de placer”, que sin embargo los códigos de la censura en España se encargarían de enmascarar con la adaptación al español del título de la película, pasándose a llamar *En busca del amor*⁵¹⁴. Obsérvese cómo el cartel realizado para la versión española presenta a las protagonistas en una actitud corporal y forma de vestir mucho más recatada que en el cartel de la versión original, junto a las parejas que finalmente encontrarán al final de la película, después de sus sucesivas aventuras.



Imagen 55. Cartel de la versión española *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco. <<https://www.todocoleccion.net>> [Consulta: 29 de febrero de 2020].

6.3.3. La actuación de Anne-Margret junto a Antonio Gades: el interés de las jóvenes norteamericanas por aprender a bailar flamenco

La acción del filme se desarrolla en un despacho de periodistas corresponsales estadounidenses, donde trabaja Maggie, una de las tres jóvenes protagonistas, y que va a recibir la visita de su jefe, un rico de Nueva York dueño de veinte periódicos, por lo que quieren prepararle una bienvenida por todo lo alto. Maggie sugiere al jefe del despacho, un hombre casado del cual está enamorada, que contrate a su amiga Fran –interpretada por Anne-Margret– y a Antonio Gades –que hace el papel de sí mismo como estrella del flamenco– para la actuación de la fiesta privada que se celebrará en una gran mansión⁵¹⁵. Maggie llama a Fran para que se lo diga al bailarín, con el que ella está aprendiendo flamenco. Ésta, emocionada por la oportunidad que se le presenta, cuelga el teléfono, se viste, sale apresurada desde su apartamento del centro, atraviesa la Plaza

entroncan por su modo de hacer con el de las figuras más representativas del realismo español, cuyo estilo personal presenta situaciones aparentemente intrascendentes y cómicas que sin embargo dejan entrever una intención crítica que le permite transmitir mensajes que van más allá de las propias palabras. Véase SENDER, Ramón J. *La tesis de Nancy...*, pp. 9-18.

⁵¹⁴ Véase NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers/En busca del amor* [Película], EEUU, 20th Century-Fox/Impulso Records, 1964/2009.

⁵¹⁵ En los créditos aparecen los nombres de los principales intérpretes: Ann-Margret, Tony Franciosa, Carol Lynley, Gardner McKay y Pamela Tiffin, con la estrella invitada Gene Tierney.

Mayor, choca con alguien y sigue corriendo con el objetivo de avisar a su amigo Antonio lo antes posible. De repente, en una de las esquinas se ve una fila de carteles consecutivos, pegados en el muro, anunciando a Antonio Gades⁵¹⁶. Fran se detiene justo delante de uno de estos carteles para atarse el zapato, con lo que queda patente la intención de promocionar al bailarín, presentándolo como una estrella reconocida del flamenco y adelantando la escena en la que los dos artistas actuarán juntos en el filme⁵¹⁷. El diseño en blanco y negro del cartel subraya el claroscuro, con un foco de luz al fondo que da contraste a su figura. Las letras con su nombre aparecen en color rojo sobre el fondo negro. Se trata, precisamente, del mismo cartel que estaba situado en la entrada del Pabellón de España en la Feria de Nueva York. La estrecha vinculación de la película con la presencia de Antonio Gades en el Pabellón de España de la Feria Mundial se especifica en los créditos: “Danzas flamencas por Antonio Gades, con el amable permiso del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York”⁵¹⁸.

En *The Pleasure Seekers*, esta idea que ya aparecía en *Los Tarantos* sigue estando presente, no obstante, la participación de Antonio Gades adquiere un carácter bastante distinto. Ya no encarna a un gitano alegre y juerguista, ni representa un personaje, sino que hace de sí mismo como artista consagrado, serio y elegante. La fiesta en la que tiene lugar su actuación ya no es un poblado gitano donde todos bailan y cantan, sino una mansión privada y lujosa cuyos invitados pertenecen a una clase social elevada.

La escena se desarrolla en el interior de una gran mansión en la que una orquesta de jazz con influencias de la música latina toca mientras los invitados bailan y charlan tranquilamente. De repente, la batería con un redoble indica que la actuación va a comenzar. El guitarrista realiza una introducción y la imagen de Antonio Gades surge de la oscuridad con su sombra reflejada en la pared blanca, interpretando un fragmento del espectáculo flamenco que estaba presentando en la Feria Mundial de Nueva York, acompañado de una escenografía que sugiere el carácter “jondo” de la seriedad de su coreografía, adquiriendo connotaciones escénicas de elevada calidad artística.

Entre los objetos que forman parte de la decoración se encuentran un cuadro y un baúl antiguo, muestra del arte que se podía encontrar en la exposición del Pabellón de España. Al fondo se puede apreciar una ventana con el vidrio de color rojo que contrasta con el claroscuro, y en un lateral un farol típico de la artesanía granadina: se trata de una composición que utiliza elementos del diseño del cartel antes mencionado. A continuación irrumpe en escena Ann-Magret, que realiza una breve coreografía flamenca junto al bailarín, lo que da idea de la importancia de presentar su figura junto a una de las estrellas de la música y el cine norteamericano del momento.

⁵¹⁶ Véase UMBRAL, Francisco. “Antonio Gades ¿sucesor de Escudero?”. *Teresa*, Madrid, 11 de marzo de 1965 [s.p.] y fotografía en la que aparece Antonio Gades junto al cartel de su espectáculo en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York.

⁵¹⁷ NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers...*, min. 12:57-14:39.

⁵¹⁸ “Flamenco dances by Antonio Gades, by kind permission of the Spanish Pavilion at the New York World’s Fair”.



Imagen 49. Antonio Gades y Ann-Margret bailando flamenco en una escena de la película *The Pleasure Seekers* de Jean Negulesco (1964). Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

El flamenco popular, bailado en su hábitat original que se mostraba en *Los Tarantos* se presenta ahora en *The Pleasure Seekers* en un contexto diferente, ante un público selecto conformado por la élite norteamericana y española en un marco de relaciones diplomáticas entre los dos países en el que la prensa, y en este caso concreto los corresponsales norteamericanos en Madrid, jugaron un papel fundamental. En este sentido destaca la utilización de la propia arquitectura como escenografía dentro del patio central del palacio de estilo tradicional andaluz, que representa el tipo de construcciones que adoptaron las familias adineradas de Hispanoamérica para construir sus residencias. En contraste con la seriedad y sobriedad de la coreografía de Antonio Gades, que aporta a la figura del bailarín connotaciones intelectuales marcadas por sus características de pureza en consonancia con el atractivo que se pretende dar de la manera de ser de lo español, la hibridación entre el flamenco y el jazz se produce en la transición entre la coreografía que Ann-Margret con Antonio Gades y la que la actriz interpreta a continuación, realizada por Robert Sidney.

Ann-Margret, de origen sueco aunque nacionalizada estadounidense, era una cantante, bailarina y actriz que había alcanzado una fama considerable en Estados Unidos al interpretar un papel protagonista junto a Elvis Presley en *Viva Las Vegas* (1964), y constituyó en los años sesenta un icono de mujer *sexy*, de carácter fuerte y rebelde, tal y como muestra su personaje en *The Pleasure Seekers* (1965)⁵¹⁹.

⁵¹⁹ En la década de los setenta realizó la adaptación cinematográfica de la ópera rock homónima *Tommy* (1975), del grupo británico The Who, por la que estuvo nominada a los Premios Óscar en la categoría de mejor actriz, al igual que Pete Townshend en la categoría de mejor adaptación musical, véase *Academy Awards*, 1976.

Del mismo modo que Elvis en Estados Unidos era el ídolo del rock, se pretende dar a conocer a Antonio Gades como un icono del flamenco dirigido hacia las jóvenes norteamericanas. La coreografía conjunta de Ann-Margret y Antonio Gades da paso a continuación a la interpretación de la cantante y actriz del tema central del filme. Del mismo modo en el que se ha analizado al comienzo de la película, y siguiendo con la pauta propuesta por los arreglos realizados por Lionel Newman para la banda sonora, la hibridación no se produce solamente en la transición entre las dos coreografías, sino también en el enlace musical que se realiza entre la música flamenca y este tema principal del filme, compuesto por James Van Heusen. Los fragmentos de música flamenca se van sucediendo y entremezclando con los de jazz y la voz de Ann-Margret. El mensaje esencial que subyace en el texto fílmico está a su vez integrado en la letra del tema principal titulado al igual que la película, “The Pleasure Seekers”, escrita por Sammy Cahn, y que ocupa, junto a la actuación de Antonio Gades, la parte central de la película.

A continuación se transcribe un fragmento que plasma esta intención de formar una opinión de España en las turistas norteamericanas, asociada a una manera de entender la vida particular, bohemia, lejos de las ataduras de una rutina convencional:

Hay gente que huye de las cosas divertidas de la vida,
su aburrimiento lo puedes cortar con un cuchillo,
son los que ven los aviones volar,
pero yo tengo que estar con los que vuelan.
Ahorradme a la gente que trabaja de ocho a cinco que está viva a medias,
me quedo con el grupo a quien no le importa el dinero.
A mí dadme a los que buscan el amor⁵²⁰.
Ahorradme a los aficionados a las palabras y a los pájaros,
en otras palabras, son para los pájaros.
A mí dadme a los que buscan el amor, sí señor.
A las nueve, cócteles, a medianoche, cenamos,
después vino espumoso, en un restaurante
mientras los gitanos tocan al amanecer⁵²¹.

El mensaje es un claro manifiesto a favor del estilo de vida “español”, que se promueve desde los estamentos del régimen franquista hacia el exterior, en consonancia con las siguientes palabras del Catálogo Oficial del Pabellón de España:

Un slogan turístico que ha dado la vuelta al mundo asegura que España es diferente; pero diferente de todo lo demás tanto como de sí misma. Una de las cosas que

⁵²⁰ La frase original en inglés a modo de estribillo que se repite a lo largo del tema sería “Give me the pleasure seekers”, cuya traducción literal del inglés –“Dadme a los que buscan el placer”– posee connotaciones diferentes hacia el público norteamericano más acordes con la idea que se quiere dar de España como lugar en el que se disfruta de cada momento de la vida.

⁵²¹ NEGULESCO, Jean: *The Pleasure Seekers...*, *Op. Cit.*, min. 24:24-30:06. El texto en español es una transcripción de los subtítulos originales de la película; la letra original en inglés y la interpretación de Ann-Margret se puede encontrar en <<https://www.youtube.com/watch?v=7MmOqPKs4Io>> [Consulta: 19 de julio de 2015].

más aborrece el español es la monotonía; ha sabido crear una nación donde todo es distinto⁵²².

Después de la actuación de Antonio Gades y Ann-Margret la fiesta continúa. La orquesta de jazz vuelve a tocar, amenizando la noche y creando un ambiente elitista, moderno y sofisticado. Se pretende así mostrar la adaptación de la sociedad española a los nuevos tiempos, y la integración de lo norteamericano en nuestra cultura.

CONCLUSIONES

La participación del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 tenía un objetivo primordialmente económico, enfocado en el desarrollo del turismo y de la inversión de capital norteamericano en nuestro país. La importancia de Antonio Gades se evidenció a nivel institucional cuando Manuel Fraga Iribarne le otorgó la Medalla al Mérito Turístico en dicho Pabellón. El flamenco de Antonio Gades constituyó uno de los pilares fundamentales como parte de la síntesis de la personalidad española para proyectar una imagen aperturista de España en el mundo, en la que la danza española había adquirido una relevante función diplomática.

La utilización del flamenco como medio propagandístico de una nueva imagen que justificara la dictadura desde un punto de vista más “democrático”, formó parte de un proyecto a gran escala para potenciar el desarrollo del turismo y de la economía española. Estos intereses políticos no se habrían materializado sin la colaboración de Estados Unidos, que, en los años sesenta y una vez logrado el objetivo de instalar sus bases militares en nuestro país, empezó a concretar su modo de luchar contra el comunismo en plena Guerra Fría, encontrando en Francisco Franco un aliado conveniente y necesario, por lo que se estableció una alianza común basada en la proyección de una imagen de la dictadura como defensora de la paz internacional, mediante el acercamiento cultural que se realizó entre los dos países a través de dos plataformas cruciales para construir esa idea sobre España: La Feria de Nueva York y el cine de Hollywood.

Este relativo aperturismo fue articulado a través del cine mediante películas de carácter realista que profundizaban en los problemas de la sociedad, como fue el caso de *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta, que además mostraba un acercamiento al público estadounidense. El flamenco masculino y el mundo gitano tomaron protagonismo como seña de identidad de lo español por el carácter étnico y racial que la figura de Antonio Gades simbolizó como atractivo para las turistas norteamericanas.

Antonio Gades, un año después de su debut internacional cinematográfico en *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta, nominada a los Premios Óscar de Hollywood, fue contratado para actuar como bailarín estrella en una producción norteamericana: *The*

⁵²² Catálogo oficial guía..., p. 75.

Pleasure Seekers(1964) de Jean Negulesco. La nominación a los Premios Oscar de la Academia tanto de *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta, como de *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco en los años 1964 y 1966 respectivamente, confirma el interés que suscitó en aquellos años la utilización de diversos géneros como el jazz, el musical, y el flamenco en relación con la intención política, tanto de Estados Unidos como de España, de acercar al público norteamericano a nuestra cultura. La aparición de Antonio Gades en un momento de la trama de la película constituye el hilo conductor de los acontecimientos que se van sucediendo. Los diálogos, actitudes corporales de las actrices, coreografías, música, letra de las canciones, entre otros muchos detalles que se han ido analizando desvelan multitud de mensajes ideológicos, en cierto modo controvertidos para la moral del régimen franquista en lo referente a las cuestiones de género y de comportamiento liberal de las extranjeras en España, que chocan con otros que pretendían favorecer las intenciones políticas de la nueva etapa del régimen franquista. Esta es la razón por la que la comedia musical resulte idónea con el objetivo de que estos aspectos de una importancia sociológica relevante queden enmascarados entre otra serie de tópicos que también tienen lugar en la película en un plano más superficial.

El mismo año en el que se estrenó *The Pleasure Seekers* (1964), Antonio Gades se encontraba actuando en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, de modo que el tratamiento que se hace del flamenco en la película supone uno de los medios concretos de colaboración internacional que el régimen franquista en su segunda etapa utilizó dentro del engranaje de la política exterior en relación con los intereses creados hacia Estados Unidos. La existencia de estas dos películas ha permitido analizar de manera pormenorizada en un caso concreto esta colaboración entre los dos países ya que en ambas el flamenco es tratado como uno de los ejes principales, y además representado por un mismo intérprete, Antonio Gades, ha permitido obtener conclusiones desde diferentes puntos de vista. Por un lado, *Los Tarantos* producida en España, trata de despojar al flamenco de los tópicos de lo español mediante un cine que muestra la realidad social de los conflictos de la raza gitana con un interés documental y antropológico. Por otro, *The Pleasure Seekers*, producida por la industria de Hollywood, plantea un acercamiento a la cultura española desde el conocimiento de su historia, su arte y su patrimonio desde una perspectiva igualmente erudita a la vez que informal, en el que el flamenco, aunque en algunos momentos cae en ciertos tópicos, al contar con la presencia de Antonio Gades evidencia las directrices planteadas desde la nueva dirección de Cinematografía y Teatro encabezada por José María García Escudero que pretenden distanciarse de la españolada mediante una imagen intelectual del flamenco. Si en cierto modo el contenido de la letra del tema central de la película interpretado por Anne-Margret aluden a esa visión exótica de lo gitano para expresar la idea de búsqueda de las jóvenes norteamericanas del prototipo masculino que ama el placer por la vida bohemia y sin ataduras en contraposición con el modo de vida norteamericano, el

contrapunto es aportado por la categoría con la que se presenta a Antonio Gades, como una estrella consagrada del flamenco, y cuyo espectáculo supone el punto central de la película a modo de publicidad reflejando el carácter serio, intelectual y sofisticado de sus actuaciones en la Feria Mundial de Nueva York.

La película *The Pleasure Seekers* es un ejemplo claro y concreto de cómo se llevó a cabo este intercambio en el que la adaptación musical por la que fue nominada a los Premios Óscar, propició una difusión del flamenco unido al jazz como arma ideológica y política. Estos dos géneros musicales se promovieron en los años sesenta como los idóneos para representar el acercamiento entre las dos culturas: la española y la norteamericana. Para ello se eligió a dos iconos con los que identificarlos a través del cine: Antonio Gades y Anne-Margret.

La equivalencia de contenidos políticos e ideológicos entre el *Catálogo Oficial Guía del Pabellón de España* y *The Pleasure Seekers* se plasma en la película a través de aspectos concretos como la trama, los diálogos y las imágenes, que se corresponden a nivel musical tanto en el tratamiento de los elementos y arreglos empleados en la adaptación de la banda sonora, como en la estructura en que se inserta la utilización del flamenco y el jazz en constante relación.

En definitiva, la hibridación entre los dos estilos musicales surge de una intención política de acercamiento entre las dos naciones, como resultado de un proceso previo de despolitización. Dicho proceso pretendía evitar que tanto el flamenco como el jazz fueran identificados con las ideologías de izquierdas a las que habían estado ligadas, dadas las características de marginalidad de los sectores sociales que los crearon, desarrollaron e hicieron uso de ellos para la reivindicación o la reafirmación de una identidad. Sin embargo, esta despolitización no puede obviar en un nivel más profundo la estrecha vinculación tanto del jazz como del flamenco precisamente con esas tendencias ideológicas de izquierdas, del que también eran conscientes tanto el gobierno estadounidense como el franquista, y del que supieron sacar provecho paradójicamente para esa supuesta lucha contra el comunismo, bajo la consigna de la labor pacificadora y conciliadora entre los pueblos, y en este caso, ideologías, que había adquirido la Feria Mundial de Nueva York.

CAPÍTULO 7

LOS ORÍGENES DE SUITE FLAMENCA (1963-1965)

El trasfondo ideológico y artístico del flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” en el espectáculo de Antonio Gades para el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)

CAPÍTULO 7

LOS ORÍGENES DE SUITE FLAMENCA (1963-1965)

El trasfondo ideológico y artístico del flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” en el espectáculo de Antonio Gades para el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)

INTRODUCCIÓN

En esta segunda etapa del régimen franquista, el flamenco adquirió unas connotaciones políticas diferentes a las del primer franquismo, ya que fue revalorizado y pasó a ocupar una posición relevante dentro del orden social y económico de nuestro país⁵²³. Como se ha mostrado en el capítulo anterior, la danza de Antonio Gades adquirió en el contexto ideológico del franquismo una importante relevancia como puente cultural con otros destinos internacionales como Estados Unidos e Italia⁵²⁴. El objetivo es analizar las implicaciones ideológicas y artísticas que supone la presencia del flamenco de Antonio Gades en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 en relación con el flamenco masculino y el concepto lorquiano de “lo jondo” que supondrían el germen de la obra que posteriormente sería denominada como *Suite Flamenca*.

En cuanto al estado de la cuestión, la aportación que Delfín Colomé realizó mediante la publicación de su libro *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939*, ha resultado fundamental para una visión que de lo español y de la figura de

⁵²³ ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. “Qualities of Flamenco in the Francoism: Between the Renaissance and the Conscience of Protest”. En: *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout: Brepols Publishers, 2013, pp. 265-83.

⁵²⁴ Las investigaciones referentes a la revalorización del flamenco masculino en los inicios del segundo franquismo a través de la figura de Antonio Gades en relación con Italia y la Feria Mundial de Nueva York han visto la luz en diversas publicaciones previas de la autora de la presente tesis doctoral: RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid: JAM, 2015, pp. 245-256.

<<https://jammadrid.files.wordpress.com/2015/11/actas-viii-jornadas1.pdf>> [Consulta: 29 de marzo de 2018]; “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, nº 95), pp. 81-112 y “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza española”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 509-524. En dichos trabajos ya se ofrecía un análisis de la participación del bailarín en la Feria Mundial de Nueva York que se ha completado con una última publicación que profundiza en este simbolismo aperturista del segundo franquismo: “La imagen del segundo franquismo en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965: el flamenco de Antonio Gades como símbolo del aperturismo”. En: *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo (eds.), pp. 273-299. Parte del contenido de las anteriores publicaciones citadas ha pasado a conformar la redacción definitiva del presente capítulo.

Federico García Lorca se transmitió en Estados Unidos a través de la *Modern Dance* norteamericana, lo que ha permitido plantear una nueva mirada hacia lo que supuso la presentación del flamenco de Antonio Gades en este país⁵²⁵. Por otro lado, diversas investigaciones referentes a la revalorización del flamenco masculino en los inicios del segundo franquismo a través de la figura de Antonio Gades en relación con Italia y la Feria Mundial de Nueva York han visto la luz en diversas publicaciones previas de la autora de la presente tesis doctoral⁵²⁶. Asimismo, algunos de los aspectos que la presente autora ya planteó en diversos congresos sobre danza y que fueron recogidos en los artículos anteriormente mencionados, han sido desarrollados mediante interesantes investigaciones realizadas por diversos autores en el libro titulado *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*⁵²⁷.

Con posterioridad a todos estos trabajos, se ha publicado un artículo que aborda la participación de la bailarina flamenca Manuela Vargas en la Feria Mundial de Nueva York⁵²⁸. En este estudio no se hace mención de la presencia de Antonio Gades en la Feria Mundial, que sin embargo Antonio Alcoba, junto a la actuación de Manuela Vargas, sí que había citado explícitamente como el hecho más destacable del acontecimiento. La visión que aporta Virginia Sánchez acerca del papel del flamenco a través de la presencia de Manuela Vargas puede considerarse como una de las posibles lecturas que el régimen pretendía ofrecer en la Feria de Nueva York, que concordaba con un enfoque más conservador o comercial, en este sentido al mismo nivel que la participación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, aunque realiza una diferenciación entre el carácter profesional de la bailaora y su compañía frente al carácter *amateur* de los Coros y Danzas⁵²⁹.

Se tratará de confirmar la hipótesis de que la concepción del arte flamenco de Antonio Gades pretendía ir más allá de la simple muestra del “folclore” de nuestro país, reivindicando por un lado una “pureza” que lo alejaba de todo elemento superfluo y de espectáculo comercial, y por otro, una modernidad que implicaba un trasfondo

⁵²⁵ COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

⁵²⁶ RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid: JAM, 2015, pp. 245-256.

<<https://jammadrid.files.wordpress.com/2015/11/actas-viii-jornadas1.pdf>> [Consulta: 29 de marzo de 2018]; “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, nº 95), pp. 81-112 y “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (en prensa).

⁵²⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y VEGA PICHACO, Belén (eds.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Chicago/Turnhout: Brepols, 2018.

⁵²⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. “La participación de Manuela Vargas en la New York World’s Fair (1965)”. En: *Revista de investigación sobre flamenco ‘La madrugá’*, nº. 14, diciembre de 2017, pp. 51-73. <<https://revistas.um.es/flamenco/article/view/307741>> [Consulta: 11 de noviembre de 2018].

⁵²⁹ Observamos este enfoque por parte de la autora a pesar de que la estructura del espectáculo de Manuela Vargas era heredera del que había llevado a cabo Antonio Gades a lo largo de 1964.

simbólico con un peso ideológico concreto, cuyo objetivo era acercar este arte al público norteamericano.

La metodología que se plantea para el presente capítulo es de carácter multidisciplinar y abarca tanto los estudios históricos sobre el periodo como los específicos sobre cine, música y danza, abordados desde un punto de vista ideológico.

El capítulo se estructura en tres apartados: el primero, estará dedicado a establecer en qué aspectos la Feria Mundial de Nueva York sirvió al régimen para ofrecer una imagen aperturista de acercamiento a Estados Unidos, el segundo tratará de vincular esta estrategia política con la elección de Antonio Gades como una de las figuras estrella del Pabellón de España a través de la prensa y el cine, en el tercero se encuadrará esta revalorización del flamenco masculino en relación con la figura de Vicente Escudero y el trasfondo lorquiano en la concepción del flamenco como arte de categoría universal, como medio para transmitir un mensaje de conciliación hacia los exiliados en Estados Unidos e Hispanoamérica y asimismo de apertura pero a la vez “autenticidad” para atraer a los turistas e inversores norteamericanos hacia España.

El material consultado para la realización del presente capítulo reúne por un lado, artículos de prensa recopilados por el propio Antonio Gades, conservados en el Archivo de la Fundación Antonio Gades, películas protagonizadas por el bailarín, fotografías y por otro, libros y publicaciones acerca de la Feria Mundial de Nueva York y carteles, conservados en la Biblioteca Nacional de España, y asimismo, diversos documentos recopilados por la propia autora acerca de la Feria Mundial de Nueva York y el Pabellón de España, como sellos, postales y *souvenirs* de la época, que han aportado valiosa información.

7.1. EL ESPECTÁCULO FLAMENCO DE ANTONIO GADES EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA: EL LENGUAJE UNIVERSAL A TRAVÉS DEL CONCEPTO DE *BALLET* Y *LO JONDO*

7.1.1. Antonio Gades y su espectáculo “Dances of Spain” (1964-1965)

Antonio Gades presentó su espectáculo flamenco titulado “Dances of Spain” en el Pabellón de España desde el mismo día de la inauguración que, como se ha mencionado, tuvo lugar el 23 de abril de 1964 y durante las dos temporadas que duró la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965.

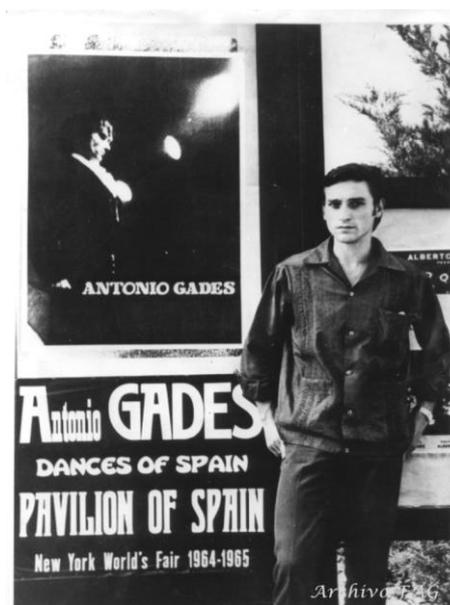


Imagen 50. Antonio Gades, 1964-1965, junto al cartel de su espectáculo en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

El estilo de Antonio Gades se empezó a asociar con un carácter moderno más acorde con la estrategia aperturista que, no obstante, al mismo tiempo, seguía conservando la pureza y la esencia flamenca de una tradición de escuela. Se publicó un monográfico dedicado a Antonio Gades, editado para presentar su espectáculo en la Feria Mundial de Nueva York, en el que se puede analizar este contraste entre tradición y modernidad evidente en el diseño del catálogo. La intencionalidad es clara, mostrar una imagen de Antonio Gades que reunía por un lado, el respeto al flamenco más puro, al mismo tiempo un estilo basado en una refinada formación en la técnica académica que le imprimía un carácter actual, al más alto nivel artístico. Este concepto fue reflejado por las fotografías realizadas por Antonio Cores y seleccionadas junto a Jesús de la Sota para el catálogo del Pabellón Español de la Feria dedicado a su figura⁵³⁰.

⁵³⁰ Antonio Cores Uría (San Fernando, Cádiz 1936-Almuñecar, Granada, 2020), de orígenes asturianos, tomó contacto con la fotografía en los estudios de Cine de Bolougne de París y establece su residencia en Madrid en 1961 hasta 1971 dedicándose a fotografía publicitaria, de moda, industrial, de arquitectura y de flamenco. En 1963 le fue otorgado el Premio de Carteles Representativos de España por su cartel para la

La contraposición entre las fotografías de Gades y su cuadro flamenco, en blanco y negro (lo tradicional), con el color y la tipografía de las letras (lo moderno) reflejan visualmente este concepto⁵³¹.



Imágenes 51 y 52. Antonio Gades. [Catálogo-Programa].
Biblioteca Nacional de España (BNE).

Las letras de tipografía moderna en diferentes colores repiten el título con el que se presenta el espectáculo “Spanish Dances”, para ofrecer una idea inmediata del contenido del mismo. En la siguiente página, continuando con este mismo diseño, se entremezclan sin espacio entre ellos y en ocasiones entrecortados, los términos que aluden de un modo más erudito a los *palos* del flamenco, entre los que se puede leer “soleares”, “sevillanas”, “polo”, “farruca”, “bulería”, “tanguillos” o “caña”.

Esta manera desenfadada de introducir visualmente al público en el conocimiento del arte flamenco, se complementan los textos elaborados por tres autores, Edgar Neville, Alfredo Mañas y José Manuel Caballero Bonald, que estuvieron presentes desde los inicios de Antonio Gades como bailarín y que posteriormente colaboraron con él en diferentes momentos de su carrera artística. Los textos presentan un contenido

Feria Mundial de Nueva York donde decoró con treinta fotografías el Pabellón de España. Realizó junto a Jesús de la Sota el catálogo para la Feria dedicado a Antonio Gades, donde se incluyen fotografías del bailarín así como los textos de Edgar Neville, José Manuel Caballero Bonald y Alfredo Mañas, entablando con todos ellos una íntima amistad, así como con el poeta Rafael Alberti y el guitarrista Paco de Lucía. Conoció a Pablo Picasso en 1966 por mediación de Luis Miguel Dominguín, que entonces tenía ochenta y cinco años. Véase Blanco Agüeira, Silvia (2015). «Antonio Cores: patrones vernaculares para fotografías contemporáneas». *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España* (Barcelona: Arquia): 185-197 y citar La Nueva España artículos.

⁵³¹ NEVILLE, Edgar. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa] Paul Dammar (ed.). Barcelona: s.n., 1964, pp. 17-19.

mucho más erudito, como es el escrito por José Manuel Caballero Bonald, que de un modo didáctico y explicativo, pretende profundizar en el origen de la tradición de estos *palos* flamencos⁵³².

Se deduce del texto de José Caballero Bonald que las explicaciones que ofrece siguen el orden del espectáculo, ya que entre el “Fandango de Huelva” y el “Mirabrás” consta de un solo de guitarra, ensalzando la importancia de la interpretación instrumental junto a la danza, a un mismo nivel, dato que permite corroborar que el coreógrafo adoptó la misma estructura de recital que estableció primero Encarnación López “La Argentinita”, y que después adoptó Pilar López para su Ballet Español⁵³³. Esto permitiría afirmar que la publicación editada por la Comisaria General del Pabellón de España de la Feria Mundial fue concebida como catálogo y al mismo tiempo como programa genérico para todas las actuaciones que se llevaron a cabo en el moderno Teatro del Pabellón de España durante las dos temporadas de 1964 y 1965 por parte de Antonio Gades y su cuadro flamenco.

La estructura del espectáculo, por tanto, está conformada por las coreografías que Antonio Gades creó para ser interpretadas por él junto a su cuadro flamenco, basado en los principales *palos* o ritmos, melodías y letras tradicionales del flamenco según el siguiente orden: “Bulería”, “Martinete”, “Farruca”, “Taranto”, “Siguriya”, “Soleares”, “Fandango de Huelva”, “Solo de guitarra”, “Mirabrás” y “Rumba”⁵³⁴. El espectáculo se concebía como un todo, en el que cante, palmas, guitarra y baile se situaban en un mismo nivel de categoría artística desde una perspectiva moderna, como se puede observar en la siguiente imagen que ocupa otra de las páginas del monográfico, que incluye una gráfica musical con un diseño de estética vanguardista, equiparando así el flamenco a las tendencias musicales más contemporáneas:

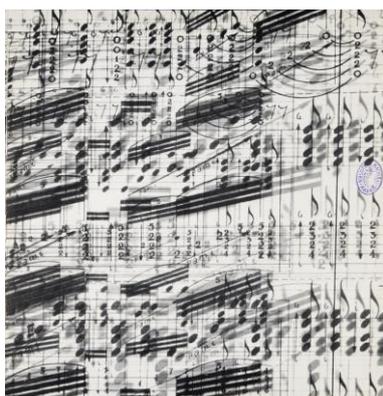


Imagen 53. *Antonio Gades*. [Programa-catálogo publicado por la Comisaria General del Pabellón de España de la Feria Mundial]. Biblioteca Nacional de España (BNE).

⁵³² CABALLERO BONALD, José Manuel. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa] Paul Dammar (ed.). Barcelona: s.n., 1964, pp. 20 y 21.

⁵³³ Como se ha podido corroborar mediante un minucioso análisis, en los programas de las actuaciones de Encarnación López “La Argentinita” ya se observaba esta estructura de recital en la que se intercalaban las coreografías con las piezas instrumentales en un mismo nivel. Véase *Théâtre des Champs-Élysées. Vendredi 9 décembre 1932* [Programa de mano]. Bibliothèque Nationale de France.

⁵³⁴ CABALLERO BONALD, José Manuel. “Antonio Gades”..., *Op. Cit.*, pp. 20 y 21.

7.1.2. Antonio Gades como heredero de la escuela de Pilar López: “El flamenco que se prefiere por esos mundos, un flamenco con facultades de bailarín clásico”

La intencionalidad es clara, mostrar una imagen de Antonio Gades que reunía por un lado, el respeto al flamenco más puro y al mismo tiempo un estilo basado en una refinada formación en la técnica académica que le imprimía un carácter actual, al más alto nivel artístico. El estilo de Antonio Gades se empezó a asociar con un carácter moderno más acorde con la estrategia aperturista que, no obstante, al mismo tiempo, seguía conservando la pureza y la esencia flamenca difundida por Vicente Escudero años antes en Estados Unidos, con la que se le pretende vincular desde el punto de vista intelectual más vanguardista.

Este concepto coreográfico de espectáculo flamenco, tal y como afirma Edgar Neville, estaba basado en el rigor y el orden que estableció Pilar López para el baile gitano, una escuela a la que el coreógrafo aportó características modernas mediante la estilización del movimiento. Este concepto de escuela y de la influencia del ballet clásico en la danza española, aporta esta modernidad a su estilo. Edgar Neville, realiza un breve recorrido por la historia de la danza europea para trazar esa línea de continuidad de Antonio Gades con esas dos vertientes de la danza, el ballet clásico y el flamenco. En primer lugar alude a la tradición clásica como “esa evasión sublime del espíritu que era el ballet que venía de Italia” que llegó por un lado a Rusia, influenciando en la creación de la Escuela Imperial de San Petersburgo, y por otro “a España, donde el baile tenía una gloriosa tradición, y se encontró con que aquí había ya dos maneras de bailar; el baile de zapatillas, como eran casi todos los bailes folklóricos, y el baile de percusión, baile andaluz por esencia, baile de taconeo y ritmos sincopados”. El baile de zapatillas fue el que adoptó la escuela italiana dando lugar a la Escuela Bolera, y la otra escuela, el baile de percusión, es la que ha llegado hasta nuestros días como Flamenco:

En Madrid y en Sevilla principalmente se fundaron academias que pusieron orden y técnica en las coreografías y en las maneras de bailar; y esas escuelas han llegado a nuestros días, y son sin duda alguna las que han llevado el baile español a las mayores cumbres de su historia. A las pobres academias más o menos de varietés que conocimos años atrás han sucedido magníficos maestros, gente con conocimientos superiores del baile, profesores y profesoras que habían sido ellos mismos grandes artistas y, sobre todo, las primeras figuras de nuestro baile, que al pretender ampliar el campo de su espectáculo y crear verdaderos ballets con nuestras dos escuelas, tuvieron que dedicarse ellas mismas a formar discípulos capaces de actuar ante públicos internacionales, acostumbrados a ver a los mejores conjuntos de Rusia, Francia, Inglaterra y América⁵³⁵.

⁵³⁵ NEVILLE, Edgar. “Antonio Gades” ..., *Op. Cit.*, pp. 17-19.

Según expone Edgar Neville “El bolero español era la mejor muestra de nuestra escuela clásica y se incorporó al repertorio del mundo, no solamente en ‘solos’ sino también en ‘pas à deux’ y en ‘pas à quatre’”⁵³⁶. Pilar López con su Ballet Español propició el máximo desarrollo de estas dos escuelas, la Escuela Bolera y el Flamenco:

Pilar presentó varios cuadros de escuela bolera, entre ellos el famoso “Bolero de Ravel”, con una coreografía tan delicada como lo pudiera ser el más refinado número de un ballet extranjero. Pero a ello añadió la sorpresa de haber puesto orden y rigor a nuestro explosivo baile de percusión, al baile andaluz, al baile gitano, y el efecto fue un éxito delirante⁵³⁷.

En la estructura de las líneas escritas por Neville para presentar a Antonio Gades, se observa una correlación en el orden en el que expone su contenido, ya que, tras hablar de Pilar López hace referencia a Antonio Ruiz Soler, el “deslumbrante Antonio, con su conjunto y su insigne figura”⁵³⁸ para, a continuación, introducir a Antonio Gades como “la figura futura de nuestro baile”:

A Gades le conocimos desde que era un niño, discípulo predilecto de Pilar, le contemplamos dar clase, serio, reconcentrado, buscando la difícil perfección. Le vimos en sus primeros “solos”, en sus “pas à deux”, y no era de adivinos el darse cuenta de que estábamos ante una futura figura de nuestro baile. Así es que cuando le vimos independizarse y formar su espectáculo estuvimos seguros de que le esperaba el éxito. Gades es un gran bailarín de escuela con muchos recursos y con unas facultades extraordinarias para bailar el flamenco que hoy se prefiere por esos mundos, un flamenco con facultades de bailarín de ballet clásico⁵³⁹.

Se puede considerar que el hilo conductor del texto de Edgar Neville trata de explicar las bases sobre las que se asienta el reconocimiento de Antonio Gades como el representante del flamenco más actual, sustentado en la escuela de Pilar López, en la que la danza clásica española y el flamenco adquieren connotaciones de lenguaje universal, al más alto nivel de los grandes ballets con una larga tradición fundamentada en la tradición de la escuela desarrollada por la danza académica europea.

Antonia Mercé “La Argentina” había diferenciado en 1916 tres tipos de bailes españoles, para cuya clasificación utilizó el término “clásicos” para referirse a los bailes de la escuela bolera, “regionales” para definir los bailes populares de ciertas provincias

⁵³⁶ NEVILLE, Edgar. “Antonio Gades” ..., *Op. Cit.*, pp. 17-19.

⁵³⁷ *Ibidem*. El reconocimiento de la escuela de Pilar López, heredera a su vez de la de su hermana Encarnación López “La Argentinita”, tuvo un episodio relevante en el caso de la coreografía *Bolero* con música de Maurice Ravel, que fue precisamente el encargo de Anton Dolin que permitió a Antonio Gades comenzar su carrera como bailarín y coreógrafo independiente en el Teatro de la Ópera de Roma, como se ha explicado en el capítulo 4 de la presente tesis doctoral. En este sentido, como afirma Edgar Neville, la equiparación de esta coreografía de Escuela Bolera eleva la danza española a la más elevada categoría del ballet europeo. El autor pretende de este modo dar a entender esta misma consideración para el Flamenco, en esta línea de reconocimiento como un lenguaje artístico de carácter universal al más alto nivel de las coreografías de ballet representadas en los grandes teatros.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ *Ibidem*.

españolas, y los “gitanos” para los flamencos propiamente dichos⁵⁴⁰. Encarnación López “La Argentinita” había escrito precisamente sobre “El baile gitano”, utilizando el mismo término que había utilizado Antonia Mercé “La Argentina”, en referencia al flamenco. Se trata de lo que parece estar concebido como un capítulo de lo que pretendía ser un libro sobre “Baile español”, que estaba en proceso de preparación, del cual solamente nos consta este artículo publicado en el *Nacional*, 12 de diciembre de 1937. Se podría deducir que Encarnación López pretendía estructurar el contenido del mismo en varios capítulos, que muy posiblemente siguieran la clasificación propuesta por Antonia Mercé para los distintos tipos de bailes españoles, en la que el baile flamenco se entendía según un criterio racial, como expresa “La Argentinita” cuando dice: “los gitanos tienen las venas llenas de ritmo como nosotros las tenemos llenas de sangre”⁵⁴¹.

En esta clasificación asimismo parece haberse basado Edgar Neville en su película *Duende y misterio del flamenco* (1952) cuando, de una manera pedagógica y didáctica, explicaba las diferentes variantes de la danza española, contando con la propia Pilar López y algunos miembros de su Ballet Español como intérpretes principales, así como con el propio Antonio Ruiz. La intención de Neville era mostrar, además de la vertiente de Escuela Bolera y de Danza Estilizada, la faceta flamenca de estos bailarines, y de este modo recuperar la pureza de este arte y otorgarle de nuevo el reconocimiento que merecía. Un narrador, y al tiempo, los subtítulos en inglés realizados por Walter Terry, estaban orientados a explicar los diferentes palos flamencos y sus bailes correspondientes para el público norteamericano, asociados a modo de viaje ilustrativo, a los paisajes de la geografía española en relación a su lugar de origen⁵⁴². Neville en su film hace referencia a la Sigüiriya de Silverio aludiendo directamente a las palabras de García Lorca en “Juego y teoría del duende”⁵⁴³.

⁵⁴⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español”. En: *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Ivan Nommick (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2012, pp. 149-214, p. 204.

⁵⁴¹ LÓPEZ JÚLVEZ, Encarnación. “‘El baile gitano’ (De un libro sobre ‘Baile Español’, en preparación), por Encarnación López ‘La Argentinita’”. *La Nación*, Madrid, 12 de diciembre de 1937. Recueil factice de programmes et d’articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [p. 36].

⁵⁴² NEVILLE, Edgar (escritor/director). *Duende y misterio del flamenco* [Película]. Madrid: Video Mercury Films, 1989. Para un estudio específico sobre esta película consúltese FRANCO, Christian. “Hacia una oposición cultural y estética: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville”. En: *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.). Chicago y Turnhout: Brepols, 2017, pp. 323-350.

⁵⁴³ Véase GARCÍA LORCA, Federico. *Conferencias*. [Granada]: Comarés, Patronato Municipal Huerta de San Vicente, [2001] pp. 175-176.

7.2. EL ORIGEN DE SUITE FLAMENCA: “LO JONDO” A TRAVÉS DEL ESPECTÁCULO “DANCES OF SPAIN” DE ANTONIO GADES EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK

7.2.1 La influencia de las teorías acerca del flamenco masculino de Vicente Escudero en el espectáculo de Antonio Gades: “asimilar lo mejor de la gran tradición bailadora gitana, andaluza y castellana y sublimarlo al contraste con lo más puro y clásico de la danza europea”

En un artículo titulado “Antonio Gades ¿sucesor de Escudero?” escrito por Francisco Umbral, Gades se define opuesto a Antonio Ruiz cuando dice que, aunque lo admira mucho, en su manera de bailar “no hay nada de concepción, de estética ni de ballet que se pueda parecer a lo de Antonio”, sino que su arte se fundamenta en “la estética de Pilar López y las teorías de Vicente Escudero”⁵⁴⁴. Su posición al respecto quedó clara en la siguiente entrevista:

- Se habla de ti como el sucesor de Antonio.
- Yo no soy sucesor de nadie, respondió. En arte, cuando se alcanza cierta categoría nadie sucede a nadie. Yo no tengo nada que ver con él.
- ¿Y con otros artistas?
- Tengo la escuela de Pilar López, muchas cosas de los flamencos y las teorías de Vicente Escudero, aunque no le he visto bailar.
- ¿Existe teorías en el baile?
- Estéticas, sí.
- ¿Tienen algo que ver éstas con el llamado “duende”?
- El duende es una cosa que se nace con él o nunca se tiene⁵⁴⁵.

El tratar de comparar a Antonio Gades con Antonio Ruiz con un cierto afán de importunarle fue una constante en las entrevistas que se le solían realizar durante aquella época, quizás como pretexto para ganar audiencia, y aprovechando también la fama de su mujer, la actriz Maruja Díaz, cuyas apariciones en los programas de la televisión empezaron a ser un reclamo importante para los medios de comunicación. Así lo refleja este artículo que describe la manera de insinuar del entrevistador en cuestión cuando intentó provocarle pretendiendo dar a entender una rivalidad con el bailarín Antonio Ruiz, y ante la cual Gades supo responder con dignidad:

Ya la noche siguiente, volvió la necesidad de recordar el magisterio de González Ruano. Entrevistaba en el nuevo espacio “Confidencial” al matrimonio de artistas Maruja Díaz-Antonio Gades. Aquí junto al “siempre lo mismo” habitual, afloraba la impertinencia (sagacidad lo llaman ellos). Y fue el entrevistado, Antonio Gades, el que dio la segunda lección. Ante la pregunta capciosa que pretendía –como siempre- enfrentarle a otro artista, contestó el triunfador del pabellón español en la Feria

⁵⁴⁴ UMBRAL, Francisco. “Antonio Gades ¿sucesor de Escudero?”. *Teresa*, Madrid, 11 de marzo de 1965 [s.p.].

⁵⁴⁵ CANDAU [S.f., ca- 1964-1965, Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM)].

de Nueva York: “mire usted, yo de eso no entiendo. Yo sólo sé bailar, cada cual tiene sus virtudes y sus defectos”⁵⁴⁶.

Antonio Gades pretendía ser identificado ante el público en contraposición a la figura del afamado Antonio Ruiz, y para ello se definió su estilo, por un lado, como un flamenco influenciado por una refinada formación en la técnica académica que le imprimía un carácter actual, al más alto nivel artístico como heredero de Pilar López, pero a la vez respetuoso con la tradición más pura, lo que le vinculaba con las teorías de Vicente Escudero. Esta dicotomía presente en Antonio Gades es la que se propone como causa principal de que él fuera el elegido, en lugar de Antonio Ruiz, para encarnar el referente masculino del flamenco en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York.

Las teorías sobre la sobriedad del baile flamenco de Vicente Escudero se enmarcaban en una tradición que se remonta a principios del siglo XIX, como él mismo explica en su libro *Mi baile*, publicado en 1947:

Han sido muchos los cultivadores de este género en España, pero desde Miracielos, que fue el primero, a principios del siglo XIX, que bailó con acompañamiento de guitarras, fueron el “Raspao”, “Enrique el Jorobao” y Antonio Bilbao, los que durante más de un siglo han mantenido la tradición y de quienes hemos aprendido todos los demás, lo que el flamenco tiene de genuino⁵⁴⁷.

En la época de los cafés cantantes, dentro de la evolución del baile flamenco, se fijaron formalmente los estilos correspondientes a cada sexo, con una diferenciación del estilo viril para el hombre y del femenino para la mujer. El estilo de la mujer se caracterizaba por la “utilización de la bata de cola, que realzaba su figura y confería belleza plástica, a la vez que obligaba a la bailaora a recortar sus desplazamientos y crear una forma de baile más intimista y retrospectiva, componiendo figuras y actitudes casi rituales”. Por el contrario el hombre “concentra su técnica en la fuerza y el virtuosismo del zapateado, adoptando posturas de cintura y brazos mucho más sobrias”⁵⁴⁸.

El estilo de baile de Vicente Escudero se fundamentó en los paradigmas de la vanguardia europea del primer tercio del siglo XX, inspirándose en el cubismo de pintores como Juan Gris y Pablo Picasso para transmitir la esencia de lo primitivo, de las líneas y las formas pictóricas del baile. Como afirma Cavia Naya, Escudero fue “una de las personalidades más comprometidas con la renovación de la danza española [...] el único que se planteó en los primeros años de su carrera artística la necesidad de introducir el baile español en el entramado de la vanguardia europea experimental”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ “Crítica de espacios. Lección de interviú”. *Alerta*, Santander, 21 de enero de 1965 [s.p.].

⁵⁴⁷ ESCUDERO, Vicente. *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón, S.A., 1947, p. 24.

⁵⁴⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (dir.). *Historia del Flamenco*. Vol. II. Sevilla: Tartessos, 2002, p. 259.

⁵⁴⁹ CAVIA NAYA, Victoria. “Vicente Escudero: Baile y Vanguardia”. En: *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: SITEM-Glares,

El estreno de la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, que tuvo lugar el 22 de mayo de 1925 en el Théâtre du Trianon-Lyrique de Paris⁵⁵⁰, constituyó “una de las manifestaciones más importantes de este primitivismo de vanguardia español”⁵⁵¹. Los principales intérpretes fueron Antonia Mercé y el propio Vicente Escudero, y aunque la obra supuso una vuelta a las raíces del flamenco que se identificaban con lo gitano y la tradición oriental europeísta romántica del siglo XIX, se trataba de una tradición que ofrecía una nueva perspectiva dentro de la vanguardia, siendo considerada como una de las obras de referencia de la modernización de la danza española.

Escudero elaboró una disertación específica acerca del baile flamenco masculino enfatizando ese carácter vanguardista en su espectáculo titulado *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada* del año 1959⁵⁵². Este concepto de actuación fue concebido en un formato innovador, ya que, a modo de manifiesto artístico, plantea una visión del flamenco desde un punto de vista erudito e intelectual tanto en el plano teórico como práctico:

Conferencia bailada y cantada

Yo puedo ofrecer esta nueva modalidad en el arte flamenco puro, modestia aparte, por ser el único artista que abarca estas tres facetas que son: estar documentado, bailar con pureza los bailes flamencos y cantar con la misma pureza los cantes grandes (cantes matrices), que son: la Debla, los Martinetes, las Tonas [Tonás], la Caña y el Polo, padres de la Soleá y de la Siguriya.

Puedo asegurar que todavía no se ha dado el caso de que una sola persona haya conjuntado estas tres facetas, en este arte que va por todo el mundo, digno de tratarle con dignidad.

La semilla que yo he sembrado estos últimos años con polémicas, reportajes, artículos, libros y últimamente en los Estados Unidos con mi baile y mi decálogo, ya conocido en el mundo entero de la danza, está dando su fruto. Se nota muy pronunciadamente que el baile flamenco masculino en este sentido, y recalco masculino, va por mejor camino, pero hay que insistir hasta llegar al camino de la pureza, como también hay que insistir en el cante.

Por otro lado, el público tiene derecho a conocer lo auténtico de este arte, sobre todo que en esta época existe una gran confusión. El público acata de buena fe lo que le dan, con tal de que le llegue al oído y a la retina.

Esta conferencia es de pocas palabras, nada más que las justas para hacer comprender la autenticidad del baile y del cante flamenco, hoy tan mixtificados y adulterados.

2002, pp. 123-175, cita en p. 131.

⁵⁵⁰ Sobre los datos del estreno de *El amor brujo* véase

<https://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-escenicas/el-amor-brujo-ballet> [Consulta: 9 de abril de 2020].

⁵⁵¹ BLAKE, Jody. “Su peineta, su chal, su flor: las bailarinas españolas de Natalia Goncharova”. En: *La noche española, flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*, Patricia Molins y Pedro G. Romero (eds.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 142-159, cita el p. 148.

⁵⁵² ESCUDERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada con la colaboración de Carmita García* [Programa]. Madrid: s.n., 1959, pp. 3 y 4. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Los bailes grandes son: las Alegrías, el Zapateado y la Sigüiriya Gitana, y calífico de transición hacia los mencionados bailes los Tientos y la Farruca.

La Sigüiriya es el baile más profundo, más “jondo”, se puede decir que es de época reciente, pues yo lo creé en el año 1940 en el Teatro Español de Madrid, acompañado por el excelente guitarrista Eugenio Gonzáles. Anteriormente sólo se cantaba, jamás nadie ni siquiera intentó interpretar bailando ese cante tan grave y misterioso. Para bien interpretar el misterio de la Sigüiriya Gitana hay que dirigirse a la liturgia implorando a Dios.

Ahora intercalan en el baile flamenco la acrobacia, la velocidad, amaneramientos y elementos extraños. A esto lo llaman evolucionar, diciendo “que hay que seguir la época en que vivimos”. Yo creo más bien que esto es una mixtificación facilona y comercial que rompe nuestro estilo tradicional y racial.

El baile flamenco no admite ni evolución ni estilización, porque ya nació estilizado. Lo que sí hay que hacer es agrandarlo dentro de sus normas para no desvirtuar su pureza, como hizo con el cante el más fiel y mejor cantador de flamenco de todos los tiempos: don Antonio Chacón. Lo mismo hizo don Ramón Montoya con la guitarra.

Después de todo esto yo pensé que sería labor merecedora agrandar también el baile flamenco masculino, y creo haberlo conseguido.

Vicente Escudero⁵⁵³

Si se analizan las palabras escritas por Vicente Escudero en el texto mencionado anteriormente, la búsqueda de la pureza en el baile estaba en consonancia con la del cante en torno al concepto de “lo jondo”, como poco después defendieron Antonio Mairena y Ricardo Molina en el texto *Mundo y formas del cante flamenco*, de 1963, en el que se asentaron los preceptos de “purismo”⁵⁵⁴. Era ésta una cuestión que estaba en aquellos años en pleno debate, y por tanto, estos preceptos que se plantearon para el cante, también influyeron en el texto que José Caballero Bonald elaboró para el monográfico que presentaba a Antonio Gades en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Teniendo en cuenta la manifiesta intención de Vicente Escudero en desarrollar la pureza del flamenco a través del baile flamenco en paralelo al arte del cante, se analizará a continuación hasta qué punto la figura de Antonio Gades constituyó una línea de continuidad de sus teorías.

⁵⁵³ ESCUDERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad...*, *Op. Cit.*, pp. 3 y 4.

⁵⁵⁴ Cristina Cruces Roldán ha realizado un análisis estético del contenido del texto de Antonio Mairena y Ricardo Molina *Mundo y formas del cante flamenco*, de 1963, donde los autores asentaron “los principios compartidos que la afición todavía reconoce como ‘purismo’”. Véase CRUCES ROLDÁN, Cristina. “El aplauso difícil. Sobre la ‘autenticidad’, el ‘nuevo flamenco’ y la ‘negación del padre jondo’”. En: *Comunicación y música, tecnología y audiencias*, vol. 2, Miguel Aguilera, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds). Barcelona: UOC, 2008, pp. 167-210, cita en p. 170. Posteriormente este mismo artículo ha sido publicado en CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018. Esta definición, dada la repercusión que la autora afirma haber tenido a lo largo de los años, lleva a pensar que dicho texto de Antonio Mairena y Ricardo Molina, junto al de Vicente Escudero que ocupa el foco de este capítulo, posiblemente también influyera en la conformación del monográfico sobre Antonio Gades por la similitud de contenido y por las características del diseño tanto del catálogo-programa como de las fotografías y los textos de los autores que se irán analizando.

Las referencias a las teorías de Vicente Escudero son claras en la siguiente descripción que Alfredo Mañas realiza acerca de la manera de bailar de Antonio Gades:

Ensayo, estudia, investiga, pregunta; baja día a día a las más hondas grutas del baile primitivo. Allí está la huella de Paco el Jorobado, aquel contrahecho que “se ponía bonito” cuando bailaba, las manos de Lamparilla, que se fue al otro mundo a los dieciocho años con la categoría de genio, el zapateado furioso y geométrico de Antonio el de Bilbao, el baile cubista e inspirado por una matemática superior de Vicente Escudero⁵⁵⁵.

Se puede observar cómo Alfredo Mañas cita a los mismos bailaores que como decía Escudero “durante más de un siglo han mantenido la tradición y de quienes hemos aprendido, todos los demás, lo que el flamenco tiene de genuino”⁵⁵⁶. En la época de los cafés cantantes en los que Vicente Escudero se formó admirando a estos artistas, se fijaron formalmente dentro de la evolución del baile flamenco, los estilos correspondientes a cada sexo, femenino y grácil en la mujer y por el contrario, viril en el hombre, que “concentra su técnica en la fuerza y el virtuosismo del zapateado, adoptando posturas de cintura y brazos mucho más sobrias”. Escudero afirma que la manera de bailar femenina se había desvirtuado por lo que carecía de pureza ya que advierte que “en estos tiempos las mujeres bailan casi igual que los hombres” centrándose en los zapateados en función de la demanda del público: “se han perdido aquellas líneas, aquella majestad, aquel braceo como se decía antiguamente –de arriba a abajo y de abajo a arriba–, de líneas femeninas y misteriosas de la Macarrona, de la Malena, de la Fernanda y de otras de la época pasada que acariciaban la tierra con sus pies de seda”. Por esta razón, consideró necesaria una definición que avalara las características de pureza específicas del baile masculino.

Esta autenticidad del baile masculino que Vicente Escudero había aprendido de todos estos grandes bailaores en los cafés cantantes, donde el mismo debutó en 1898, quedarían codificadas años más tarde en lo que denominó “Decálogo del arte flamenco puro” del año 1951 y cuyos aspectos fundamentales estableció del siguiente modo:

- 1º Bailar en hombre
- 2º Sobriedad
- 3º Girar las muñecas de dentro a fuera con los dedos juntos
- 4º Las caderas quietas
- 5º Bailar asentado y pastueño
- 6º Armonía de pies, brazos y cabeza
- 7º Estética y plástica sin mixtificaciones
- 8º Estilo y acento
- 9º Bailar con indumentaria tradicional

⁵⁵⁵ MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa] Paul Dammar (ed.). Barcelona: s.n., 1964, pp. 22 y 23.

⁵⁵⁶ ESCUDERO, Vicente. *Mi baile...*, *Op. Cit.*, p. 24.

10º Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos y sin otros accesorios⁵⁵⁷.

Dedicado al “muy buen bailarín” José de la Vega, trató de resumir los puntos esenciales de lo que él consideraba “la máxima pureza del baile flamenco”, que aprendió en la edad de oro de los cafés cantantes, al principio de su carrera, animando a los bailaores del siglo XX a “seguir la verdadera tradición del baile flamenco puro y masculino”. La faceta de pintor de Vicente Escudero refleja muy bien la postura erguida con las caderas en el eje vertical, tal y como sería lo correcto según su criterio de sobriedad y pureza, frente al desplazamiento de las caderas fuera del eje con el consiguiente movimiento amanerado más propio del flamenco femenino:

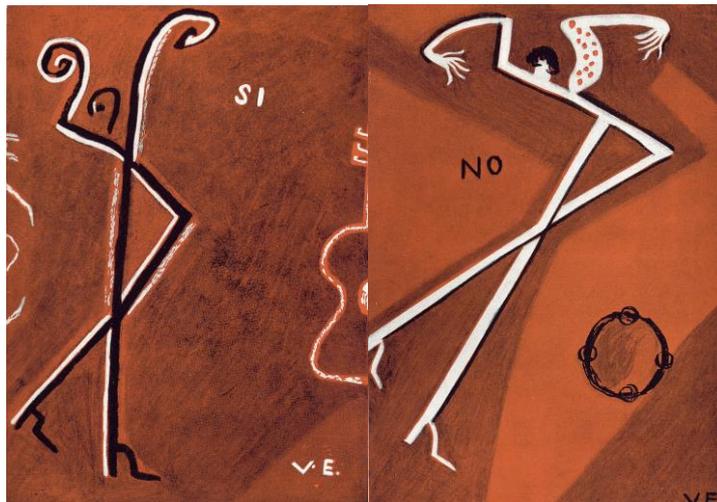


Imagen 54. “Sobriedad”

Imagen 59. “Frivolidad”

Vicente Escudero en su nueva modalidad: *Conferencia bailada y cantada* (1959), pp. 22 y 23.
Biblioteca Nacional de España (BNE)

© Herederos de Vicente Escudero, Madrid, 2020.

Resultan muy visuales ciertos elementos que aportan connotaciones de crítica como el ensalzamiento de la guitarra y la esquematización de líneas del propio dibujo en “Sobriedad”, es decir, el flamenco puro en contraposición con la pandereta, los lunares y un trazo más grueso como alusión a los tópicos de lo español con carácter comercial del que Escudero pretende alejarse y al que asocia el título de “Frivolidad”: “¿Conferencia? Es más bien un espectáculo de bailes y cantes flamencos puros, interpretados por Vicente Escudero con unas palabras para documentar al público del SI y el NO del arte flamenco”⁵⁵⁸.

Estas características masculinas del bailar flamenco que habían quedado claramente definidas ya en 1959 por Escudero, se corresponden en muchos aspectos con la proyección de la imagen que se quiso dar de Antonio Gades en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, como se analizará a continuación. En primer lugar, José Manuel Caballero Bonald explica en el monográfico dedicado al espectáculo flamenco

⁵⁵⁷ ESCUDERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad...*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁵⁵⁸ *Ibidem...*, *Op. Cit.*, p. 26.

Dances of Spain de Antonio Gades, el origen de cada *palo*, estableciendo el origen en el canto y su posterior evolución en el baile. Caballero Bonald insiste en la capacidad que debe tener el intérprete para transmitir “la intensidad dramática del primitivo flamenco”⁵⁵⁹ en contraste con bailes de carácter campesino como el *fandango de Huelva* o los bailes *por fiestas* como la más moderna *rumba gitana* de influencias americanas, más concretamente afrocubanas: “Lo único que importa es que su resultante final no se evada de las estrictas fronteras del flamenco. La *rumba*, cuando el intérprete conoce el secreto de la manifestación *jonda*, es un baile orgiástico y desenfadado, alegremente contagioso cuyos mejores giros no han olvidado su filiación con las *bulerías*”⁵⁶⁰. En las palabras de Caballero Bonald se puede observar la intención de explicar al público la evolución hacia lo moderno sin que el flamenco pierda la esencia, la pureza que se conserva precisamente en los palos matrices. El escritor realiza una explicación de la pureza de estos cantos y bailes con la misma intención y estructura que Escudero en su *Conferencia bailada y cantada*, enfatizando el carácter del “flamenco primitivo” que contiene la fuerza racial de lo gitano. Éste es el caso de la *Farruca*, que es destacada por Caballero Bonald por ofrecer “unas insuperables garantías de pureza flamenca y temple gitano”, así como por ser “un baile solemne y contenido, cargado de emotividad y efusión, sostenido a la vez por la mansedumbre y la violencia de su propia entraña racial”⁵⁶¹.

El primer punto del decálogo “1º Bailar en hombre” pretende establecer una diferenciación de género entre la manera masculina de bailar y la femenina. Pilar López también inculcó a Antonio Gades “lo que es bailar en hombre”, tal y como afirmaba Eduardo Serrano “El Güito”, explicando que ella les enseñó a los bailarines de su Ballet este concepto, así como “la puntualidad, la colocación, a mover los brazos, a colocar el cuerpo, a vestirnos, lo que era un escenario y lo que era una coreografía [...]”.

Alfredo Mañas para describir a Antonio Gades como se ha visto en el texto anteriormente citado hace alusión al joven bailar “Lamparilla”⁵⁶². Obsérvese que también Vicente Escudero había destacado una imagen de “el antiguo gran bailar ‘Lamparilla’ a los diecisiete años” comentando que ya entonces se podía ver “cómo bailaba en serio”, idea que corresponde con el punto de su catálogo “2º Sobriedad”.

⁵⁵⁹ CABALLERO BONALD, José Manuel. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa] Paul Dammam (ed.). Barcelona: s.n., 1964, pp. 20 y 21.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa]..., pp. 22 y 23.



Imagen 55. “Lamparilla”.
Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada (1959), p. 20.
Biblioteca Nacional de España (BNE)
© Herederos de Vicente Escudero, Madrid, 2020.

Se observa una clara conexión entre este aspecto y la selección de fotografías escogidas para el monográfico dedicado a Antonio Gades en las que su actitud escénica seria y erguida otorgan al bailarín un porte masculino similar al que caracterizaba a Vicente Escudero, como se muestra en las siguientes imágenes:



Imagen 56. Vicente Escudero en la “Siguiriya Gitana”.
Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada (1959), p. 25.
Biblioteca Nacional de España (BNE)
© Herederos de Vicente Escudero, Madrid, 2020.



Imagen 57. *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa publicado por la Comisaría General del Pabellón de España de la Feria Mundial]. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Del mismo modo, el tercer punto, “3º Girar las muñecas de dentro a fuera con los dedos juntos” parece ser sugerido visualmente en las imágenes que formaron parte del catálogo-programa para definir el estilo de baile en el espectáculo de Antonio Gades, y que se muestra a continuación. Como se observa, en la primera fotografía, la posición de la mano con los dedos juntos podría ser una instantánea que trata de captar uno de los momentos en los que gira las muñecas, pero también podría ser la posición en la que se suelen hacer *pitos* o chasqueos de los dedos para producir juegos de ritmos con los taconeos o las palmas de los acompañantes de su cuadro flamenco. Incluso la segunda fotografía concuerda con la posición de la mano de Vicente Escudero que se comentará en líneas posteriores, en cualquier caso, el hecho de que se incluyan estos detalles muestra la intención de resaltar su estilo con el máximo rigor.



Imagen 58. Detalle de las manos del bailarín. Fotografías: Antonio Cores. *Antonio Gades* [Catálogo-Programa publicado por la Comisaría General de Pabellón de España de la Feria Mundial].

La “estética” aprendida de Pilar López a la que Antonio Gades se refiere cuando fundamenta la base de su estilo, coincide en bastantes aspectos con las teorías de Vicente Escudero en las que también afirma sustentar su razón de ser como bailarín, y en concreto, se ha observado una gran similitud entre su maestra y Escudero en algunos puntos de su decálogo flamenco masculino. Pilar López asimismo, había puesto una

especial atención en la manera de realizar los programas de sus actuaciones con el Ballet Español, diferenciando la importancia de cada estilo de baile, al separar por géneros al elenco masculino del femenino a la hora de citar los nombres de los miembros de su compañía, un detalle que corrobora esta concordancia en la manera de concebir las características propias de la manera de bailar de las mujeres y de los hombres.

Las propias palabras de Pilar López, evidencian la coincidencia con las teorías de Vicente Escudero respecto a ciertos valores cuando decía “hay un canon de elegancia, estética y autenticidad que hay que respetar”, lo que correspondería con los puntos del decálogo “7º Estética y plástica sin mixtificaciones” y “9º Bailar con indumentaria tradicional”. Esta “estética” se puede observar en las fotografías del espectáculo flamenco de Antonio Gades que muestran un cuidado por la utilización de un vestuario tradicional: pantalones de rayas oscuros, chaqueta negra, chaleco y camisa blanca con cuello de volantes.

La influencia de Escudero en la manera de bailar de Antonio Gades es evidenciada por Mañas de nuevo cuando describe el “gesto de ave de rapiña al levantar los brazos con ese giro al ralentí, lleno de delicadeza”. Antonio Gades representó para el flamenco la modernidad al elevar los brazos según el estilo de Vicente Escudero “por encima de la cabeza y componiendo esas figuras geométricas llenas de estética y de elegancia”, llevando más allá si cabe la estilización de las posiciones flamencas al alargar todavía más los brazos en *allongé*, asimilando los códigos de la técnica clásica académica. Como decía Vicente Escudero, el baile flamenco “no admite ni evolución ni estilización, porque ya nació estilizado” y añade que lo “que sí hay que hacer es agrandarlo dentro de sus normas para no desvirtuar su pureza”.

El estilo de Antonio Gades, tal y como fue presentado por Edgar Neville, Alfredo Mañas y José Caballero Bonald, podría ser definido con las mismas palabras que Gerardo Diego había dedicado años antes a Vicente Escudero: “supo asimilar lo mejor de la gran tradición bailadora gitana, andaluza y castellana y sublimarlo al contraste con lo más puro y clásico de la danza europea”.

La dimensión más experimental la había desarrollado Vicente Escudero en el ámbito flamenco, como explica Victoria Cavia Naya, debido a la “necesidad de traducir sus ideas, sensaciones y sentimientos”, lo que le llevó a realizar una búsqueda interna para “encontrar su propia técnica, inventar y reinventar continuamente las frases de sus movimientos con el fin de exteriorizar la fuerza interior”. Caballero Bonald introduce este concepto de “búsqueda interna” refiriéndose a la interpretación de Antonio Gades del Martinete cuando afirma que hace falta “mucho sabiduría interior para manifestar a través del dramatismo de la danza el estremecido ritual del cante”.

Francisco Umbral por su parte, confirmó el “impacto” que había conseguido Antonio Gades tras la primera temporada de estar actuando ininterrumpidamente en la Feria Mundial de Nueva York con su espectáculo flamenco:

SEGÚN Mr. Terry, un crítico de Nueva York, Antonio Gades es el mejor bailarín español que se había visto nunca en aquella ciudad. Teniendo en cuenta que los rascacielos de Wall Street y la calle 42 vieron bailar, allá por los años treinta, al valisoletano Vicente Escudero, la afirmación del míster nos resulta un tanto arriesgada, pero reveladora del impacto que, efectivamente, ha conseguido Gades con ocasión de la Feria Mundial, en cuyo pabellón español ha bailado constantemente como único artista con actuación permanente en esa gran plataforma de lanzamiento de España.

Estas palabras destacadas por Francisco Umbral constatan la intención de legitimar la figura de Antonio Gades como representante de la nueva identidad del bailarín flamenco masculino: “El arte español tiene en Gades, sin duda, un nuevo ‘monstruo’ [...] lo prueba para nosotros, el que Vicente Escudero, solitario y altivo, le haya dado su amistad y predilección”.

El crítico neoyorquino Walter Terry había sido precisamente el encargado de realizar los subtítulos en inglés para la película *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, como se puede ver en los créditos de la película⁵⁶³. El negativo original de esta película se perdió, pero se conservó una copia en el MOMA de Nueva York, razón por la cual los subtítulos están en este idioma y transcriben las palabras de la voz en off del narrador que pertenecen a Fernando Rey.

Las referencias quedan claras en cuanto a la explicación pedagógica hacia el público estadounidense del origen de los palos flamencos y de su pureza, lo que Vicente Escudero llamaba estar “documentado”, y en consecuencia, se puede afirmar que Antonio Gades fue presentado por Edgar Neville, Alfredo Mañas y José Manuel Caballero Bonald en la ciudad de Nueva York en esta ciudad ante un público intelectual, vinculado a sus teorías, lo que se refleja en el hecho de que el propio MOMA conservara una copia de *Duende y misterio del flamenco*, y que fuera el propio Walter Terry quien realizara una de las reseñas más importantes de su actuación para la prensa especializada en danza. Como explicaba Francisco Umbral respecto a la trayectoria de Antonio Gades, fue durante su estancia en Barcelona en 1963, con ocasión del rodaje de *Los Tarantos* y del debut de su recién creado ballet, cuando el bailarín conoció a Vicente Escudero y por tanto, cuando entró en contacto por sus ideas, sino también por el ambiente artístico y social en el que se integraba, entablando amistad con pintores representativos de la vanguardia española como Miró, Viola o Tapies. Asimismo, como sugiere Francisco Umbral, estas teorías de Vicente Escudero fueron las que fraguaron el estilo masculino de Antonio Gades y las características de su espectáculo flamenco, y fue después de estar en Barcelona, cuando el conocido tablao madrileño Corral de la Morería “le entroniza” como figura “Estrella”, desde donde partió hacia la Feria Mundial de Nueva York:

⁵⁶³ NEVILLE, Edgar (dir.). *Duende y misterio del flamenco* [Videograbación]. Madrid: Video Mercury Films (distribuidor, D.L. 1989).

Scala de Milán. “Los Tarantos”, con Carmen Amaya. Conoce a Miró, a Viola, a Tapiés. Se hace pintor. Y rueda la bola, sigue enredándose la madeja. Pasea con el viejo Vicente Escudero bajo la noche catalana. Aprende de don Vicente todo lo que hay que aprender. Pinta y expone. Baila. El madrileño Corral de la Morería le entroniza como figura “Estrella”. Durante ciento ochenta días actúa en el pabellón español de la Feria noeyorquina. Rochefeller, el alcalde Nueva York; Helena Rubinstein, los Windsor, la fabulosa Maurokova [Makarova], primera bailarina y directora del “ballet” del Metropolitan de Nueva York, son ya los amigos del chico de los recados. Paul Newman y la gente dorada de la parte este de la ciudad de los rascacielos acuden con frecuencia a su camerino.

Asimismo, como sugiere Francisco Umbral, estas teorías de Vicente Escudero fueron las que fraguaron el estilo masculino de Antonio Gades y las características de su espectáculo flamenco, y fue después de estar en Barcelona, cuando el conocido tablao madrileño Corral de la Morería “le entroniza” como figura “Estrella”, desde donde partió hacia la Feria Mundial de Nueva York

Suite Flamenca podría ser por tanto considerada como heredera de este espectáculo flamenco con todas estas características que la conformaron desde su origen, en relación al concepto “jondo” lorquiano expresado por la *Modern Dance* norteamericana, pero también ligado al ballet de tradición académica proveniente de los Ballets Rusos dentro de un lenguaje de categoría universal. De hecho, *Suite Flamenca* ha sido una de las obras que ha pervivido hasta la actualidad en el repertorio de la danza española, interpretada posteriormente en las representaciones de la Compañía Antonio Gades junto a *Bodas de Sangre* (1974).

7.2.2. Misticismo y vanguardia de Antonio Gades en relación con Vicente Escudero y el cineasta granadino José Val del Omar: Coincidencias de “lo jondo” de *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-1960) en la concepción artística del Pabellón de España

En cuanto al concepto del duende y de la pureza en el flamenco masculino, Escudero incluye en su exposición la siguiente nota en su *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada*:

Es muy difícil penetrar en su hondura misteriosa, y es muy difícil su exposición. Pero sí afirmo que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva. A los diez puntos de mi decálogo tiene irremediabilmente que ajustarse aquel que quiera bailar con pureza.

Escudero incluye a continuación una reseña en la que afirma que la revista *Destino* de Barcelona había mencionado en cierta ocasión: “Vicente Escudero defiende el baile flamenco puro con un tesón que podríamos llamar heroico”⁵⁶⁴. A este activismo

⁵⁶⁴ ESCUDERO, Vicente. Vicente Escudero en su nueva modalidad..., *Op. Cit.*, pp. 3 y 4.

artístico se unieron diversos artistas de la vanguardia española del momento, cuyo “Manifiesto” a continuación hacía constar el apoyo a este posicionamiento ideológico:

ESCUADERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada con la colaboración de Carmita García* [Programa]. Madrid: s.n., 1959, p. 16.

MANIFIESTO

Los abajo firmantes, pintores españoles, creyendo interpretar el criterio de todos nuestros artistas plásticos, informados del noble propósito que anima a nuestro glorioso bailarín –un español universal- Vicente Escudero de llevar por toda España en una magistral conferencia ilustrada por él mismo la rigurosa autenticidad del baile flamenco en sus esencias más puras a través de todos los tiempos –frente a las lamentables adulteraciones que ha sufrido en nuestros días-, acogen con simpatía esta iniciativa suya y se adhieren públicamente a lo que de manera tan egregia representa.

Las firmas autógrafas también están incluidas en este texto de Escudero concebido a modo de catálogo-programa, con nombres destacados como Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Manuel Viola, José Caballero, FM Mateos, Rafael Zabaleta, A. Redondela, Cossío, Grandio, Martínez Novillo, Álvaro Delgado, Francisco Arias, Máximo de Pablo, Juan Caneja, Alberto Martín Artajo, L. García Ochoa, Rafael Pena, Saura, Miró, Millares, Manrique, Mignoni, Tapies, Capuletti, Eduardo Vicente⁵⁶⁵.

El ámbito de las artes plásticas es tomado en cuenta por Vicente Escudero en relación al concepto que Federico García Lorca y Manuel de Falla pretendían poner en valor cuando organizaron el Concurso de Cante “Jondo” en Granada en el año 1922, y como prueba de ello la siguiente imagen incluida en *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada* de Escudero ofrece una idea visual en consonancia con el arte de vanguardia:

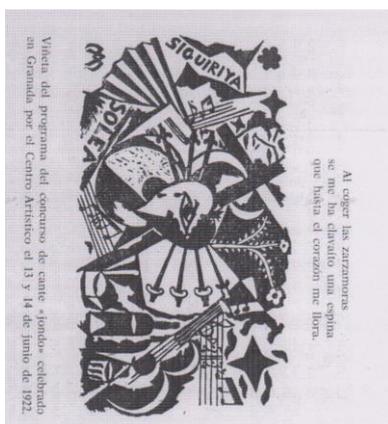


Imagen 59. Viñeta del programa del Concurso del Cante “jondo” celebrado en Granada por el Centro Artístico en 1922.

Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia bailada y cantada (1959), p. 25. Biblioteca Nacional de España (BNE)© Herederos de Vicente Escudero, Madrid, 2020.

⁵⁶⁵ Se pueden ver las firmas correspondientes en ESCUDERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad...*, *Op. Cit.*, p. 16.

Como se puede observar en la anterior imagen, el corazón atravesado por las espadas se presenta como una metáfora visual de “lo jondo”, y la palabra “Siguiriya” encarna esa manifestación artística en el flamenco, como se verá en las siguientes líneas.

Alfredo Mañas en su texto dedicado a Antonio Gades, publicado junto al de Edgar Neville y el de José Manuel Caballero Bonald para presentar al bailarín, establece una conexión de manera poética y metafórica con las teorías de Vicente Escudero:

Se ha dicho de Antonio Gades que bajó a las más hondas grutas del baile primitivo: el zapateado furioso y geométrico de Antonio el de Bilbao, el baile cubista e inspirado por una matemática superior de Vicente Escudero, los santos del imaginario de Berruguete en su danza inmóvil y por saetas, zapateados, seguidillas, debblas, martinets y bulerías. Allí no se es bailarín por llevar el ritmo ni por darle gusto al cuerpo. Allí existe un por qué, un misterio con orden, una inspiración ordenada: el baile es la liturgia del cuerpo⁵⁶⁶.

Pero a su vez, si se analizan estas palabras con más profundidad, cuando Alfredo Mañas define el baile primitivo de Antonio Gades aludiendo a “los santos del imaginario de Berruguete en su danza inmóvil”, parece referirse concretamente a la película *Fuego en Castilla* (1958-1960) del cineasta granadino José Val del Omar, rodada en parte en el interior del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en la que participó Vicente Escudero. Val del Omar especifica esta idea de unir música, danza y escultura en mismo concepto de “lo jondo”, no referido al arte flamenco andaluz sino a la sobriedad castellana, cuando presenta su película con las siguientes palabras: “Sobre la Clave Española de Alonso Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso de Berruguete y Juan de Juni”⁵⁶⁷.. Para crear esa “danza inmóvil” a la que parece aludir Mañas. Val del Omar imprime un vibrante juego de luz que proyecta sobre estas obras maestras del arte barroco como son las esculturas *Santa Ana*, de Juan de Juni y *San Sebastián*, de Alonso de Berruguete. Vicente Escudero en *Fuego en Castilla* no baila ni sale en la pantalla, sino que aporta el elemento sonoro producido al golpear la madera con sus nudillos, contribuyendo de este modo a expresar el movimiento exaltado de la expresión del alma humana en éxtasis místico⁵⁶⁸. Este

⁵⁶⁶ MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa] Paul Dammar (ed.). Barcelona: s.n., 1964, pp. 22 y 23. Este texto fue publicado posteriormente también en *Madrid*, Madrid, 24 de julio de 1965 [s.p.] [Archivo de la Fundación Antonio Gades].

⁵⁶⁷ VAL DEL OMAR, José. *Fuego en Castilla* [Videograbación]. En: VAL DEL OMAR, José. *Elemental de España*. Barcelona: Cameo Media D.L., 2010, min. 01:17.

⁵⁶⁸ La música realizada por el cineasta para sus películas integraba fragmentos de obras clásicas, así como sonidos registrados y transformados por él mismo en un ambiente sonoro que pasaba a formar parte integrante del mensaje con el objetivo de transmitir en unión con la imagen y la palabra, ya sea escrita o narrada. Junto a los ritmos castellanos que Vicente Escudero creó para la misma, se pueden escuchar obras para clave española de Alonso Almagro, es decir, que la intención del propio Val del Omar era yuxtaponer tradición y modernidad mediante la utilización de diversos géneros musicales, como consta en la ficha técnica: “Fragmentos de obras españolas del Renacimiento, mambo jazz y ritmos flamencos golpeados por Vicente Escudero. Igor Stravinski”. Véase VAL DEL OMAR, José. “Fuego en Castilla”..., p. 29.

recurso filmico es además un concepto que Val del Omar denominó “Táctil Visión”, y que explicó en una de sus ponencias acerca de su “Teoría de la Visión Táctil” en el Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica en Turín: “Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese latido”⁵⁶⁹. El fuego o la vibración de la luz, se convierte por tanto en un medio de comunicación del hombre con lo espiritual, en relación con “lo jondo”, como el propio Val del Omar expresa con sugerentes y poéticas palabras:

Castilla se presenta sin color, sin melodía, sin timbres y sin palabras. En un monorritmo jondo de un ciego temblor de uñas, ante el mundo que está próximo y propicio a sumergirse en el gran espectáculo de la invasión del valle de las Diferencias por el fuego que nos reintegra en la unidad⁵⁷⁰.

El misticismo que emana de *Fuego en Castilla* es entendido por parte del cineasta como una intención de “ver, incluso palpar, la unidad cósmica” mediante la invención de este recurso técnico y artístico que denominó como “Táctil Visión”. A su vez el baile de Escudero “inspirado por una matemática superior”, tal como define Alfredo Mañas para establecer un paralelismo con el baile de Antonio Gades, alude asimismo al término que utiliza Val del Omar en su *Aguaespejo Granadino* (1953-1955). En esta primera película titulada que conforma el tríptico *Elemental de España*, al que pertenecen también *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño Galaico* (1961), Val del Omar introduce la siguiente frase en la secuencia inicial: “Matemáticas de Dios. ‘El que más da...más tiene’”⁵⁷¹. Esta expresión aparece en otra de las secuencias centrales de la película, escrita pintada sobre un muro blanco típico del barrio del Abaycín, acompañada de la voz del narrador que la declama repitiéndola varias veces para enfatizar, no sólo de manera visual sino también sonora, la importancia del mensaje de la misma dentro de la idea artística relacionada con “lo jondo” en el flamenco en conexión con lo místico⁵⁷².

Aguaespejo granadino fue subtitulada por el cineasta como *La gran siguiiriya* aludiendo a la hondura de este cante, como así defendía Vicente Escudero: “La Sigiiriya es el baile más profundo, más ‘jondo’, se puede decir que es de época reciente, pues yo lo creé en el año 1940 en el Teatro español de Madrid, acompañado por el excelente guitarrista Eugenio Gonzáles”⁵⁷³.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Festival International du Film (14°. 1961. Cannes)

⁵⁷¹ VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [Videograbación]. En: VAL DEL OMAR, José. *Elemental de España*. Barcelona: Cameo Media D.L., 2010, min. 00:26-00:37.

⁵⁷² Se puede observar imágenes de una gitana y un gitano mirando hacia arriba y leyendo la frase en el muro, otorgando de este modo Val del Omar un valor no sólo artístico a su arte, sino también espiritual, de redención de un pueblo a través de la expresión de su propia idiosincrasia, de su propia esencia, min. 11:26-12:25.

⁵⁷³ ESCUDERO, Vicente. *Vicente Escudero en su nueva modalidad...*, *Op. Cit.*, pp. 3 y 4.

Edgar Neville en *Duende y misterio del flamenco* (1952) hacía alusión a la siguiiriya de Silverio, palabras en las que resuenan las de Federico García Lorca⁵⁷⁴. La arquitectura andaluza de herencia árabe está presente en las diferentes secuencias de la película de Val del Omar en los jardines y fuentes del Palacio del Generalife y de la Alhambra, que junto al ambiente sonoro presentan el agua como un reflejo de la luz y la naturaleza divina desde la manifestación jonda del flamenco a través del cante y del baile en contacto con lo terrenal, con el misterio de la vida y la muerte, del día y la noche, de lo real y de los sueños o del subconsciente⁵⁷⁵.

El propio Manuel de Falla se inspiró en los jardines del Generalife para componer sus obra orquestal *Noches en los jardines de España*⁵⁷⁶. Fragmentos de esta obra, y de otras como *El amor brujo* suenan, entremezclados con otros muchos sonidos, imágenes y con las palabras de la voz en *off* del narrador, para formar parte de un todo, presentado por Val del Omar como: “Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica”⁵⁷⁷. La idea de “lo jondo” ligada al mundo gitano y a las vanguardias artísticas tienen en *Aguaespejo granadino* un protagonismo esencial que lo une tanto a Manuel de Falla como a Federico García Lorca en consonancia con las ideas del Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922.

Las imágenes de Val del Omar unidas a la música de Falla evocan de forma plástica y lírica el sentido argumental de la primera versión de *El amor brujo*, la gitanería de 1915, descritas por María de la O Lejárraga del siguiente modo:

Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba; cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente⁵⁷⁸.

Así describe el triunfo del día sobre la noche, de la alegría sobre la oscuridad el siguiente poema de Val del Omar:

Borda el sol
flores de bulto
y derrama su alegría

⁵⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico. “Juego y teoría del duende”. En: *Conferencias*. [Granada]: Comarés, Patronato Municipal Huerta de San Vicente, [2001], pp. 173-197.

⁵⁷⁵ VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [Videgrabación]. En: VAL DEL OMAR, José. *Elemental de España*. Barcelona: Cameo Media D.L., 2010.

⁵⁷⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009, pp. 88-90.

⁵⁷⁷ Estas palabras las escribe Val del Omar para introducir la película. Véase VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [Videgrabación]. En: VAL DEL OMAR, José. *Elemental de España*. Barcelona: Cameo Media D.L., 2010, min. 00:00-00:17.

⁵⁷⁸ Las palabras de Manuel de Falla evidencian una concepción teatral propiamente dicha ya en esta primera versión que más tarde, en 1925 se convertiría en ballet, cuando en una carta a su amigo el pintor Ignacio Zuloaga le escribe acerca de dos cuadros líricos que pretende que él dirija en cuanto a aspectos como el vestuario, decorados y escena. Véase GALLEGU, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990, p. 114.

hasta el fondo del barranco.
Quiere besar al prodigio que allí quedó bien sembrado
la escuela donde se enseña
sin esperar a la luna
y a plenas luces de día
a fugarse a los gitanos
con las pupilas abiertas

Al tiempo que el narrador recita estas palabras, se ve una campana, una niña bebe agua de la fuente y a continuación aparece Sierra Nevada cubierta de nieve. El expresionismo y el surrealismo mezclado con lo místico vuelve a tomar relevancia cuando muestra a Jesús crucificado en medio de un bosque tenebroso, acompañado de las palabras “pleno misterio” que se repiten incesantemente, la vida y la muerte en constante contraste como una metáfora del ciclo de la naturaleza:

Misterio es
que la leche brote generosa.
Misterio es que el sol levante a la hierba.
Misterio es
que se levante el agua.
Malas entrañas y estrellas dejadla subir
dejadla bailar
dejadla⁵⁷⁹

El sonido y la imagen de las fuentes son tratadas por Val del Omar mezclados con los “ay” del cantaor son la esencia de la película, el hilo conductor que explica “lo jondo”, el ritmo frenético que imprimen las palmas acompañan los taconeos de la bailaora que en las metafóricas imágenes visuales es sugerida por la forma que adquiere el agua al ser despedida enérgicamente por los surtidores de las fuentes. Esto se percibe al ralentizar el cineasta la imagen, mientras que la voz del narrador declama: “Por la glorieta del agua/todos los gritos del tiempo/a coro la jaleaban”⁵⁸⁰.

Val del Omar refleja en *Aguaespejo granadino* las ideas estéticas acerca de la “autenticidad” que Manuel de Falla expresaba en referencia a su obra *El amor brujo* la valorización del arte flamenco como patrimonio artístico inmaterial del pueblo gitano, que de generación en generación se había transmitido desde tiempos ancestrales y que aún se conservaba en entre los habitantes del Albaycín y del Sacromonte: “La obra es eminentemente gitana. Para hacerla, empleé ideas siempre de carácter popular, algunas de ellas tomadas de la propia Pastora Imperio, que las canta por tradición, y a las que no podrá negárseles la `autenticidad´. En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra, he procurado `vivirla´ en gitano, sentirla hondamente, y no he empleado otros elementos que aquellos que he creído expresan el alma de la raza. Siempre el motivo popular, vestido con una técnica adaptada a su carácter para que formen un `todo´

⁵⁷⁹ VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [Videograbación]..., *Op. Cit.*, min. 14:15-16:54.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, min. 05:45-06:25.

homogéneo. Esta es mi convicción artística, y así lo hice en *La vida breve*⁵⁸¹. Val del Omar escoge directamente a ese pueblo gitano y lo retrata de manera individual, los rasgos de los gitanos son presentados por Val del Omar como esculturas vivientes, ya que los retrata inmóviles como si posaran en el presente para inmortalizarlos así para la eternidad, creando con estas imágenes poéticas un presente eterno⁵⁸².

Es importante destacar, tras el análisis que se ha llevado a cabo, la manifiesta intencionalidad de estos tres autores, Edgar Neville, Alfredo Mañas y José Manuel Caballero Bonald, en “documentar” –requisito imprescindible de la nueva modalidad del flamenco propuesta por Escudero– la pureza del baile masculino de Antonio Gades. El hecho de que sean estos autores los encargados de exponer el contenido teórico y crítico del espectáculo flamenco de Antonio Gades no fue una mera casualidad, ya que como se ha mencionado anteriormente, Pilar López mantenía una antigua amistad tanto con Edgar Neville, con el que había colaborado como bailarina principal en *Duende y misterio del flamenco* en 1952, como con Alfredo Mañas y José Manuel Caballero Bonald.

Alfredo Mañas cuando describe el baile de Antonio Gades, por tanto, utiliza palabras que aluden a Vicente Escudero, a José Val del Omar, a Manuel de Falla y a Federico García Lorca en relación con “lo jondo” y la unión de las diferentes disciplinas artísticas desde la perspectiva de las vanguardias de principios de siglo, es un claro manifiesto artístico acerca del tipo de flamenco que se quería presentar en la Feria Mundial de Nueva York alejado del tópico folclórico de las castañuelas y la peineta.

Según las premisas de Alfredo Mañas la descripción del baile de Antonio Gades realizada por parte de Alfredo Mañas implica un trasfondo filosófico y estético profundo, aunando componentes de muy distinta naturaleza como son el terrenal, el místico, el racional, el pasional, el corporal, que tienen cabida en ese amplio espectro del significado de “lo jondo”. Este flamenco, planteado desde esta perspectiva no es un folclore que represente lo típico español, sino todo lo contrario, entronca con los presupuestos teóricos que Vicente Escudero buscó en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX reflejados por Mañas en su texto cuando emplea los términos “baile primitivo” y “baile cubista” refiriéndose a los presupuestos conceptuales del bailar vallisoletano, y que utiliza a su vez para establecer conexiones con el estilo del joven Antonio Gades. Alfredo Mañas, de manera metafórica, establece un paralelismo con las mismas raíces del origen de los mitos y del teatro que, como han explicado diversos autores, provienen de los ritos que las antiguas civilizaciones utilizaban para comunicarse con las leyes que regían la naturaleza o la divinidad, dotando así de un profundo significado al flamenco de Gades cuando de manera poética escribe que

⁵⁸¹ Entrevista de Rafael Benedito a Manuel de Falla, citada en GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo...*, p. 20.

⁵⁸² VAL DEL OMAR, José. *Aguaespejo granadino* [Videograbación]..., *Op. Cit.*, min. 02:15-02:49.

“existe un por qué, un misterio con orden, una inspiración ordenada: el baile es la liturgia del cuerpo”⁵⁸³.

7.2.3. El trasfondo lorquiano en “lo jondo” en relación con la *modern dance* norteamericana y el recital flamenco: la expresión del alma de un pueblo

La intención de presentar el espectáculo de Antonio Gades como un flamenco con nuevos valores plásticos y expresivos vinculados a su vez a un refinado dominio de la técnica académica proveniente del ballet europeo, había sido ya planteada respecto a coreógrafos precursores de nuevos lenguajes de la danza que habían surgido en Estados Unidos como herederos de la influencia de la danza académica, proveniente de la Escuela Imperial Rusa a través de Balanchine en el American Ballet, de la danza expresiva de la Modern Dance norteamericana y de las experiencias teatrales más vanguardistas. El ballet adquiere en este contexto una importancia esencial como enlace entre la vieja cultura europea y la norteamericana mediante un nuevo lenguaje basado en la herencia de la danza expresiva de la *Modern Dance* inspirada en los elementos étnicos de los nativos americanos. La influencia del estilo propio norteamericano de la Modern Dance a su vez, unido a la técnica académica clásica y al tomar contacto con las nuevas tendencias teatrales dio lugar a un estilo propio que estableció puntos comunes entre las dos culturas, la europea y la estadounidense⁵⁸⁴. Antonio Gades también entró en contacto con estas tendencias teatrales de la danza presentando en el Festival de Spoleto del año 1962, otra de sus primeras coreografías, *Il teatrino di Cristobal* basada en la obra homónima de Federico García Lorca⁵⁸⁵. Menotti organizador del Festival desde una línea realista refleja los problemas de su tiempo y las tendencias más modernas del arte europeo y norteamericano, lo que quedó patente a través de la presencia de distintas disciplinas como la pintura, la escultura, el teatro, la música, la danza y el cine, que en constante interacción se enriquecían unas a otras⁵⁸⁶.

⁵⁸³ MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. [Catálogo-Programa]..., cita en la página 23. Se observan en estas palabras de Alfredo Mañas una conexión con las ideas que plantean autores como Rodríguez o Antonia Carmona, que llevan un paso más allá los estudios publicados por Álvarez de Miranda acerca de la religiosidad mediterránea que ahondan en la metáfora y el mito, y establecen el rito como elemento común, base de todo drama, de toda fiesta, lo que permite un análisis contrastado de los conceptos lorquianos con la tragedia griega. Véanse

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 y CARMONA VÁZQUEZ, Antonia. *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*. PALMYRENVIS, Colección de textos y estudios humanísticos, Serie Textos. Alcañiz (Madrid): Ediciones del Laberinto, 2003.

⁵⁸⁴ “Il balletto come espressione nella vita artistica degli Stati Uniti”. *Il Messaggero dell’Umbria*, 13 de junio de 1958. En: *Spoleto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto: Circolo della Stampa Spoleto Walter Tobagi, 2007, p. 128.

⁵⁸⁵ *Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1962*. Spoleto: [s.n.][junio-julio de 1962]. [INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid. Archivo Personal de Antonio Gades].

⁵⁸⁶ RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (en prensa).

Tomando en cuenta esta importante influencia de la *Modern Dance* en este contexto artístico, es preciso distinguir asimismo, dos factores fundamentales que abrieron en su momento un camino de inspiración para los pioneros de la *Modern Dance*: la guerra civil española y el efecto que causó la obra de Federico García Lorca en los artistas e intelectuales⁵⁸⁷. Muchos fueron los coreógrafos de la *Modern Dance* que reaccionaron ante la contienda para crear obras como *La Danza de la Muerte* de José Limón, estrenada el 12 de agosto de 1937, o *Immediate Tragedy* y *Deep Song*, de Martha Graham, estrenadas el 30 de julio y el 19 de diciembre de 1937, respectivamente. Se destaca la influencia de Martha Graham, quien ante esta trágica situación, más que por una causa ideológica concreta, se volcó en la defensa de los derechos humanos en respuesta a la masacre de un pueblo que estaba siendo asediado, participando en todas las acciones en apoyo de la democracia en España, cuya máxima expresión se materializó en su coreografía *Immediate Tragedy*⁵⁸⁸. Como explica José Limón, coreógrafo de origen hispano, la pieza de Graham comenzaba con la entrada de una mujer de porte heroico, vestida de forma austera con un delgado corpiño y una falda negra hasta el tobillo, con su pelo negro azabache peinado hacia atrás y anudado con un lazo oscuro, cayendo por la espalda, y que elevaba sus manos por encima de la cabeza, como los bailarines españoles:

Este pasaje introductorio era como un carrete de hilo, que una vez devanado transmitía lo que el apocalíptico *Guernica* de Picasso me daría a entender más tarde. Porque esta danza era nada menos que una visión de la España en guerra, torturada, heroica. Traducidas al moderno idioma americano ahí estaban la gracia y la furia de la danza española. Ahí, con suprema y feroz incandescencia, se destilaba el desafío de Goya, la galantería del Quijote y la desgarradora y altisonante desolación del *cante jondo*⁵⁸⁹.

Deep Song hace referencia al *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, que había tenido bastante repercusión en Estados Unidos traducido como *Poem of Deep Song*. Estas dos obras, *Immediate Tragedy* y *Deep Song*, pueden ser consideradas como un manifiesto de protesta a través de la universalidad del lenguaje de la coreografía para transmitir el dolor que las guerras provocan, pero, sobre todo, constata una capacidad expresiva extraordinaria para universalizar el propio alcance de su mensaje⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ La línea de investigación abierta por Delfín Colomé acerca del impacto que tuvieron el poeta y la Guerra Civil en los artistas e intelectuales norteamericanos es de un remarcable interés para la historia de la danza española. COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010, p. 14.

⁵⁸⁸ Martha Graham había intentado mantenerse al margen de cuestiones ideológicas, y afirmaba que en su estudio no permitía discusiones ni de política ni de religión. Sin embargo ya en 1935, cuando fue invitada por Rudolf Laban para bailar en los Juegos Olímpicos de 1936 de Berlín, su negativa fue rotunda al contestar que consideraba imposible identificarse con el régimen que había perseguido a tantos artistas a los que admiraba, alegando además que algunos de los bailarines de su compañía no serían bienvenidos en Alemania por ser judíos. COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010, pp. 114, 115 y 181.

⁵⁸⁹ COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance...*, pp. 116 y 117.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 116-121 y 172.

Antonio Gades presentó con este mismo carácter *jondo* su espectáculo flamenco en el Pabellón de España, lo que reflejó José Manuel Caballero Bonald cuando para explicar el origen de cada uno de los *palos* flamencos que formaba el espectáculo destacaba, por un lado, el carácter festivo de las bulerías o rumbas, y el aire campesino del fandango de Huelva, y, por otro, la intensidad dramática del flamenco más primitivo, asociado a conceptos como “temple gitano”, “entraña racial”, “pureza” y “patetismo”, que eran descritos en la interpretación de Antonio Gades como “plástica expresión de una tragedia íntima”.

Las palabras de Edgar Neville también se refieren a este carácter *jondo* cuando escribe: “Gades tiene la visión de mantener ese alto nivel coreográfico, de echarle, si se quiere, ‘literatura’ al baile, es preciso esa nota, ese capítulo para variar de la monotonía de lo perfecto y de lo conocido”⁵⁹¹. Hay una clara alusión en los términos que utiliza Neville al texto titulado “Juego y teoría del duende” con el que Federico García Lorca pretendió dar “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”⁵⁹²:

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún⁵⁹³.

Como se puede observar, el poeta establece alude a los colores platas, rosas y negros de las pinturas de Francisco de Goya para describir lo *jondo*. Alfredo Mañas, siguiendo la misma línea de Neville y de García Lorca, evoca el concepto lorquiano de *lo jondo* en la manera de describir a Antonio Gades sobre el escenario, el bailarín es capaz de transmitir con el flamenco los sentimientos más profundos, su verdadero ser que representa en estado puro la expresión del alma de un pueblo:

Su verdadera biografía la está contando en ese baile donde conviven, en mágico equilibrio, el corazón y la inteligencia, la pasión sin límites del flamenco con el rigor geométrico de la danza clásica, el gesto de ave de rapiña al levantar los brazos con ese giro “al ralenti” lleno de delicadeza y el desplante final lleno de orgullo con la posterior humildad popular. Ahí está: despeinado, deshecho, muerto de pie sobre el escenario, la cabeza tronchada sobre el pecho, mientras suenan las ovaciones y los bravos. Levanta al fin la cabeza: el sudor, no se sabe si las lágrimas, le da el aire de un ser que ha atravesado un camino doloroso, larguísimo, no medido por la distancia ni las horas, sino por el alma que tiene su propio tiempo... Esa es su verdadera biografía, aunque naciera en 1936⁵⁹⁴.

Alfredo Mañas escribe de forma metafórica sobre Antonio Gades aludiendo a “su verdadera biografía” añadiendo “el sudor, no se sabe si las lágrimas, le da el aire de un ser que ha atravesado un camino doloroso, larguísimo, no medido por la distancia ni las

⁵⁹¹ NEVILLE, Edgar. “Antonio Gades”..., *Op. Cit.*, pp. 17-19.

⁵⁹² GARCÍA LORCA, Federico. “Juego y teoría del duende”..., pp. 173-197.

⁵⁹³ *Ibidem*, pp. 173-197.

⁵⁹⁴ MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”..., *Op. Cit.*, pp. 22 y 23.

horas, sino por el alma que tiene su propio tiempo...” repitiendo la idea para concluir su exposición “Esa es su verdadera biografía, aunque naciera en 1936”. El sentido profundo de estas poéticas palabras implica un amplio contenido pleno de significados, y el hecho de que Mañas destaque esta fecha, alude también al comienzo de la tragedia que supuso para el pueblo español el comienzo de la Guerra Civil, tratando de establecer un paralelismo entre las consecuencias que tuvo para el bailarín la dureza de la guerra y la posguerra en su más tierna infancia y las vivencias de todo un pueblo. Es en este sentido en el que se puede asociar concepto de *lo jondo* en el baile de Antonio Gades con el lenguaje de danza expresiva que inspiró a Martha Graham el *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca y el dolor que produjo en ella su asesinato y el de miles de personas durante la Guerra Civil Española. Es éste por tanto un mensaje ideológico de denuncia del dolor y de la tragedia. José Manuel Caballero Bonald también introduce este concepto resaltando la alta calidad de la actitud escénica de Antonio Gades en su interpretación del *martinete* cuando afirma que hacía falta “mucho sabiduría interior para manifestar a través del dramatismo de la danza el estremecido ritual del cante”⁵⁹⁵.

Por otro lado Caballero Bonald destaca esa capacidad de poder adaptar la tradición a lo moderno sin que pierda la esencia, citando la “magistral” versión que Manuel Torre nos legó de la *taranta* “íntegramente adaptada a las exigencias del flamenco primitivo”. Federico García Lorca parafraseó en una ocasión unas palabras del propio Manuel Torre, el cual dijo a un cantaor: “Tú tienes voz, sabes los estilos, pero no triunfarás porque no tienes duende”⁵⁹⁶. García Lorca describe el *duende* como una cuestión “de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto”⁵⁹⁷:

La verdadera lucha es con el duende. [...] Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo⁵⁹⁸.

Estos mismos términos son utilizados por Neville cuando afirma que “Gades tiene la visión de mantener ese alto nivel coreográfico, de echarle, si se quiere, ‘literatura’ al baile, es preciso esa nota, ese capítulo para variar de la monotonía de lo perfecto y de lo conocido”⁵⁹⁹.

La construcción de la nueva identidad nacional a través de la figura masculina en el flamenco se sustentó por tanto, en los presupuestos que Antonio Gades reunía como heredero de la escuela de Pilar López y de las teorías de Vicente Escudero, pero también del realismo poético de Federico García Lorca. Estas referencias artísticas en consonancia con estos presupuestos teóricos y estéticos fueron fundamentales para que el joven bailarín fuera el elegido como representante masculino del flamenco en la Feria Mundial de Nueva York.

⁵⁹⁵ CABALLERO BONALD, José Manuel. “Antonio Gades” ..., *Op. Cit.*, pp. 20-22.

⁵⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico. “Juego y teoría del duende” ..., pp. 173-197, cita en p. 174.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 179).

⁵⁹⁹ NEVILLE, Edgar. “Antonio Gades” ..., *Op. Cit.*, pp. 17-19.

CONCLUSIONES

El concepto *jondo* del flamenco de Antonio Gades se asoció a la esencia alegre y al tiempo trágica de lo español, y en este último aspecto, se estableció un paralelismo con la intención artística que la Modern Dance norteamericana desarrolló a través de coreografías que denunciaban los horrores de la Guerra Civil española, en especial las realizadas por Martha Graham, con cuya capacidad expresiva fue comparado Antonio Gades por uno de los críticos de danza más reputados de Nueva York.

Por un lado, se buscó equiparar lo “español” con la modernidad que ya se había integrado en muchos aspectos de la sociedad española, representada por el jazz y la cultura norteamericana. Por otro, se continuó identificando la peculiaridad española fundamentada en la preservación de la esencia y la idiosincrasia de un pueblo que aún conservaba el estilo de vida tradicional y primitivo representado por el flamenco, y, en este caso, por la figura de Antonio Gades. La pureza de su baile se planteó como una metáfora del mensaje ideológico y político aperturista con objeto de promover el desarrollo del turismo y favorecer la inversión de capital norteamericano en España.

La construcción de una nueva identidad masculina del flamenco a través de la figura de Antonio Gades se produce como reflejo de las transformaciones que se estaban dando a todos los niveles en nuestro país durante los años sesenta. La industria del turismo dirigida hacia un público extranjero primordialmente femenino con nuevos valores y patrones de comportamiento mucho más liberales, se refleja a través del cine en una búsqueda de un prototipo concreto que identifique los atributos de virilidad, elegancia, pasión y fuerza del hombre español con los deseos y ganas de diversión de las jóvenes provenientes tanto de Europa como de Estados Unidos. La autenticidad del baile flamenco junto a la imagen de modernidad que se pretende dar de España encuentra su equilibrio en el joven bailarín como heredero de las teorías estéticas de Vicente Escudero, erigiéndose por tanto su presencia en los medios como estandarte de la renovación del flamenco en esta época de cambios.

En la segunda etapa del régimen franquista, el aparato ideológico, en un intento de adaptarse a los cambios que se estaban produciendo a todos los niveles, concretó sus intereses aperturistas dentro de la política exterior en la promoción del turismo como medio de desarrollo de la economía. Entre otros muchos elementos que formaron parte de este proyecto, fue la figura masculina de Gades la que el régimen escogió en la construcción de una identidad española, mediante el flamenco.

A través de la figura de Gades, se produce un cambio de rol en cuanto al género masculino en el flamenco. Su atractivo físico y personal hizo que se le identificara con un prototipo concreto de hombre español, por un lado pasional, vividor, de personalidad arrolladora, que en el extranjero se quiso asociar a lo bohemio, a lo gitano, lo viril y a la vez galante, a una actitud hedonista hacia la vida, pero por otro, serio, intelectual,

galante y con clase, características que aportó mediante el rigor y la pureza de su arte. Su imagen se identificó con la de Vicente Escudero, una de las figuras más valoradas en el extranjero por sus aportaciones al flamenco dentro de unas ideas estéticas e ideológicas concretas en relación con el llamado *neojondismo* que evocaba a Falla y Lorca en una época de revalorización de este arte a principios de los años sesenta asociado a lo gitano. Antonio Gades sintetizó los principios propuestos por Escudero y los integró en su propio estilo de baile cuyo elemento de modernidad fue determinado por su formación en la danza clásica académica cuya combinación definió un estilo flamenco más acorde con las preferencias de la época. A partir del año 1964, tras su triunfo en la Feria de Nueva York, fue considerado sucesor y heredero de sus teorías estéticas acerca de lo que debía ser el bailarín flamenco masculino. Estas características renovadoras de Escudero, unidas a la escuela de La Argentinita y Pilar López defendida por Neville y Mañas por su relación con Lorca, acercaban a Gades a un público intelectual norteamericano que admiraba al poeta, y que además supo valorar a estos artistas como creadores de un nuevo baile español que representaba a la vez tradición y modernidad, mezcla de autenticidad étnica e innovación, que habían conseguido otorgar al flamenco un carácter universal dentro de la escena teatral así como dignidad y categoría a nivel social y artístico.

El flamenco de Antonio Gades aunaba, por un lado, la modernidad fundamentada en la influencia de la danza clásica que introdujo sobre el movimiento, al elevar los brazos por encima de la cabeza estilizando su figura, y por otro, representaba la tradición heredada de Pilar López y Vicente Escudero. La influencia de las nuevas tendencias teatrales se reflejaba en su manera de interpretar el flamenco desde un dramatismo trágico que conectaba con el realismo poético lorquiano y el teatro brechtiano en la manera de desnudar ante el público los sentimientos más profundos y verdaderos de su propio ser que constituyen la expresión del alma de un pueblo, y que hacen al público partícipe de su vivencia ante la alegría y el dolor, ante de la vida y la muerte, como el torero ante el toro en lo que se ha denominado “la fiesta” en su sentido “jondo”, esto es, filosófico y mundano a la vez, que define la esencia de lo español.

Suite Flamenca ha sido una de las obras que ha pervivido hasta la actualidad en el repertorio de la danza española, interpretada posteriormente en las representaciones de la Compañía Antonio Gades junto a *Bodas de Sangre* (1974), realizada sobre la obra homónima de Federico García Lorca. Esta asociación de estas dos obras en un mismo programa no es una casualidad si se toma en cuenta el manifiesto artístico firmado por los principales pintores abstractos de la vanguardia española así como el cartel del Concurso del Cante Jondo de Granada de 1922 que Vicente Escudero incluyó en su *Vicente Escudero en su nueva modalidad: Conferencia cantada y bailada*. Se podría afirmar que este hecho corresponde a nivel artístico con una intención del coreógrafo de

expresar en *Suite Flamenca* el lenguaje puro de la danza en paralelismo con la idea de lenguaje puro en la música frente al descriptivo o con la propia pintura abstracta.

CAPÍTULO 8

DON JUAN (1965)

DE ALFREDO MAÑAS Y ANTÓN GARCÍA ABRIL

**La danza española de Antonio Gades en el contexto
de la vanguardia artística española de los años sesenta**

INTRODUCCIÓN

Por sus características, la obra *Don Juan*, puede ser enmarcada dentro una línea de investigación que va más allá del ámbito exclusivo de la danza, y que entronca con el concepto de unión de todas las artes, presente en el pensamiento artístico e ideológico desde principios del siglo XX hasta nuestros días, dentro del concepto obra de “arte total”. En este sentido, y pese a haber caído en el olvido tras su estreno por diversos motivos que se esclarecerán a lo largo del presente capítulo, se presenta *Don Juan* como una obra de indudable interés. Fue concebida por un colectivo de artistas que provenían de distintas disciplinas y que pertenecían a un planteamiento artístico digno de ser recuperado, en relación con la historia de la danza española. En la creación conjunta de *Don Juan* participaron junto a Antonio Gades algunas de las figuras más representativas del arte en España de la segunda mitad del siglo XX como el compositor Antón García Abril, el escritor y dramaturgo Alfredo Mañas, el escultor Xavier Corberó, el pintor Manuel Viola, y el escenógrafo Joan Ponç, el dramaturgo, director teatral y actor Adolfo Marsillach, todos ellos en contacto con las nuevas corrientes artísticas del momento.

El objeto de estudio de este capítulo es la ideología y el pensamiento artístico de Antonio Gades en la obra *Don Juan* para mostrar la intención de reflejar un nuevo concepto de danza española influenciado por las ideas de los dramaturgos renovadores de la escena teatral.

En cuanto al estado de la cuestión, se puede encontrar una breve mención a la obra *Don Juan* (1965) en el libro publicado por Fernando J. Cabañas Alamán titulado *Antón García Abril. Sonidos en libertad*⁶⁰⁰. A pesar de su indudable interés para la historia de la música, el teatro y la danza, hasta el momento no se han encontrado estudios académicos que la hayan abordado en profundidad excepto los realizados por la autora de la presente tesis con motivo de la realización del trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) titulado “*Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra `Don Juan`*”⁶⁰¹. Además, ha sido publicado por la misma autora el artículo “Antonio Gades. La influencia de las nuevas tendencias teatrales en *Don Juan* (1965) de Alfredo Mañas y Antón García Abril”⁶⁰².

Es importante destacar que *Don Juan* es una obra apenas conocida dentro de la creación artística de Antonio Gades, ya que desde poco después de su estreno permaneció en el olvido dentro del repertorio que el propio coreógrafo interpretó con su compañía por razones que mediante la presente investigación se tratarán de esclarecer.

⁶⁰⁰ Véase CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.

⁶⁰¹ RODRIGO DE LA CASA, Ana. “Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra *Don Juan*”. Trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Universidad Complutense de Madrid, 2012, dirigido por la Dra. Elena Torres Clemente.

⁶⁰² Véase y “Antonio Gades. La influencia de las nuevas tendencias teatrales en *Don Juan* (1965) de Alfredo Mañas y Antón García Abril”. En: *Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinares de la coreología*. Cecilia Nocilli y Ana María Díaz Olaya (coords.). Málaga: Editorial Libargo, 2017, pp. 69-94.

Se pretende de este modo contribuir a llenar el vacío aún existente en la investigación musicológica respecto a los nuevos caminos y lenguajes que adoptaron la música y la danza en relación con las nuevas tendencias del teatro en la España de los años sesenta a través de la figura de Antonio Gades.

La metodología se basa en el análisis de algunos aspectos concretos desde un marco que contempla la interrelación entre las distintas disciplinas, lo que permitirá valorar hasta qué punto supuso una creación innovadora en su época. El texto de la obra, escrito por Alfredo Mañas, se presenta como un pilar fundamental de este análisis, así como la coreografía de Antonio Gades y la música de Antón García Abril en relación con el texto y con la escenografía. Surgen varias cuestiones que trataremos de esclarecer: el papel que adquirieron la música y la danza a través de la colaboración del compositor Antón García Abril y Antonio Gades con Alfredo Mañas en relación con el término “tragicomedia musical” con el que definieron su género; la consideración de esta obra como un reflejo del pensamiento de Antonio Gades en cuanto a su concepción de la danza; la importancia que tuvo la figura del coreógrafo en la producción, proceso creativo e interpretación de *Don Juan*.

El capítulo se estructura en tres epígrafes, el primero, realizará un acercamiento desde el punto de vista de su génesis y proceso de creación en relación con las ideas del teatro contemporáneo de la época. El segundo epígrafe estará centrado en la relación entre texto, música, danza y escenografía. El tercer epígrafe profundizará en el proceso de censura previa y la recepción que tuvo el estreno de la obra, desde el punto de vista del público, de la crítica de la prensa y de los propios autores, dentro del contexto cultural y político de la sociedad española.

Entre los principales archivos y fuentes consultadas podemos citar: el material hemerográfico, fotográfico y audiovisual del Archivo de la Fundación Antonio Gades de Getafe (Madrid) actualmente en el CDAEM; diversos documentos administrativos y expedientes de censura en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA); bibliografía y documentación en la Biblioteca Nacional de España (BNE) en Madrid. En la Fundación Antón García Abril se ha accedido a las partituras orquestales de la obra, borradores realizados por el compositor, fotografías y bibliografía perteneciente a su biblioteca personal.

8.1. GÉNESIS DE LA OBRA *DON JUAN*

8.1.1. Antonio Gades como bailarín-actor y su interés por el arte dramático

La idea de hacer un *Don Juan* y llevarlo al teatro, surgió de la amistad de Antonio Gades con el escritor Alfredo Mañas, el cual quería que Gades representara la siguiente obra que él escribiera, esta sería *Don Juan*. Cuando Mañas le propuso la idea, él se entusiasmó con el proyecto: “Antonio Gades espera que Alfredo Mañas acabe el *Don Juan* escrito pensando en él”⁶⁰³.

Don Juan levantó expectativas entre los periodistas que mostraron desde el principio interés por esta presentación de Gades como bailarín y coreógrafo:

Nueva llegada de *Don Juan*, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas. Con coros de tragedia griega, grupos de baile e ilustraciones musicales. Este *Don Juan* es un muchacho del pueblo, que asciende a la aristocracia llevado de la mano del amor. Antonio Gades aborda con esta obra una importante faceta de su brillante carrera de bailarín⁶⁰⁴.

En otro de los artículos, vuelven a reincidir en el hecho de que el personaje de *Don Juan* estaba específicamente escrito por Mañas para Antonio Gades, por lo que este hecho nos podría llevar a pensar en la posibilidad de que el escritor se estuviera inspirando en la propia personalidad, y en la forma de pensar de Gades: “Alfredo Mañas está ya a punto de terminar su ‘*Don Juan*’ para Antonio Gades”⁶⁰⁵.

El libreto estaba por fin acabado el día 22 de mayo de 1965, pero la prensa lo anuncia como “un ballet inspirado en el tema ‘*Don Juan*’”, cuando realmente los autores lo denominarán expresamente “tragicomedia musical”, por contener una parte hablada y no únicamente bailada como se empezó a anunciar. Se da importancia a la relación de Mañas y Gades, como refleja el *Heraldo de Aragón* para destacar la procedencia del dramaturgo: “Nuestro paisano vendrá a Madrid a finales de mes para entregar personalmente el guion al gran bailarín”⁶⁰⁶. Asimismo, se destacó su visita a Tarazona:

Mañas visitó la plaza para ambientarse en el clima para el guion de la película sobre ‘*Don Juan*’, que se hará después del estreno de este ballet, también original de Mañas, con música de Antón García Abril, y que estrenará próximamente Antonio Gades en la Zarzuela. Ante el estreno hay la mayor expectación⁶⁰⁷.

⁶⁰³ *Aida*. Madrid, 1 de septiembre de 1965. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁰⁴ *Amanecer*. Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁰⁵ “Mañas dirigirá su ‘*Don Juan*’. *Informaciones*. Madrid, [sin fecha. ca. 1965]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁰⁶ *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 22 de mayo de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁰⁷ “*Don Juan* y la Plaza de Tarazona”: *Informaciones*. Madrid, 5 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Como se puede ver en la anterior cita tenían pensado rodar una película, ya que Gades había protagonizado “Los Tarantos”, cuyo guion había escrito Mañas junto a Rovira Beleta, destacando la faceta de actor del bailarín.

Antonio Gades tenía muy clara la diferencia entre ser actor y bailarín, y por ello se había formado específicamente en estas dos facetas. Del siguiente modo responde a uno de los periodistas que le preguntó acerca de la similitud entre ser bailarín y actor. “No, no es lo mismo. Yo me hice actor con la ‘Historia del soldado’. Antes, como bailarín, conocía el mimo, pero no sabía de la primera ley del actor, que es la naturalidad. No, de verdad, es otra cosa”⁶⁰⁸.

Efectivamente, se ha podido constatar el interés de Antonio Gades por estas teorías del arte dramático en un artículo publicado por *La Vanguardia* el 30 enero de 1963 cuando afirma explícitamente que conoció a Anna Philippi, actriz francesa, “en las clases de estudio de actores en la academia de actores de Elia Kazan”⁶⁰⁹. En otro artículo publicado el 1 de noviembre de 1965, apenas dos semanas antes del estreno de *Don Juan*, se volvió a recalcar que Gades había acudido a clases de interpretación en The Actors Studio⁶¹⁰. Antonio Gades pretendía experimentar con esta faceta de bailarín-actor, de modo que otro periodista volvió a destacar el reto que para él suponía la interpretación dramática: “Y lo aprendió en el Actor’s Studio. Lo demostró en el cine y ahora es su gran oportunidad de dejarlo bien claro desde un escenario”⁶¹¹. Antonio Gades, al volver a España para llevar a escena la obra *Don Juan* muestra ser consciente de esta responsabilidad: “Tengo un miedo enorme al estreno. Figúrate, es mi papel más importante, porque, al mismo tiempo, me presento como bailarín y como primer actor”⁶¹². A su vez, Alfredo Mañas deja entrever en sus palabras la línea de trabajo en consonancia con estos principios en cuanto al trabajo de los actores:

Es muy sencillo: he querido que sean, no que sobreactúen... Veremos a ver si lo he logrado... Y la última sorpresa: Gades. Gades como actor, como burlador, como bailarín clásico, como bailar popular... Véanlo, véanlo, y díganme...⁶¹³

Antón García Abril también destaca esta faceta del coreógrafo: “hemos contado con un elemento estético de gran valor, el bailarín-actor, esta cualidad que reúne Antonio Gades, nos ha brindado muchas posibilidades y nos ha abierto caminos para realizar nuevas formas de expresión”⁶¹⁴.

⁶⁰⁸ “Don Juan y la Plaza de Tarazona”: *Informaciones*. Madrid, 5 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁰⁹ DEL ARCO. “Mano a mano. Antonio Gades”. *La Vanguardia Española*, 30 de enero de 1963, p. 25.

⁶¹⁰ BUSTAMANTE, Justy. “Cinco minutos con Antonio Gades”. *Madrid*, 1 de noviembre, 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ *Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [Comentarios críticos de los autores] [1965]. Fundación Antón García Abril, Madrid.

⁶¹⁴ *Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [Comentarios críticos de Alfredo Mañas] [1965]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de

8.1.2. Antonio Gades y las vanguardias artísticas de los años sesenta

En las teorías de Stanislavsky desarrolladas posteriormente Strasberg, Grotowsky y Eugenio Barba entre otros autores, se pueden encontrar las raíces históricas del concepto de *teatro físico*, que surgió en los años sesenta, tomando un gran auge en las siguientes décadas, y que engloba a su vez el de *happening o performance* y el de *danza-teatro*⁶¹⁵. La colaboración entre artistas que provenían de distintos campos se fraguó en esta época en parte a través de un tipo de manifestaciones encuadradas dentro del *happening o performance*, cuya referencia a nivel internacional tuvieron lugar a partir de las innovadoras propuestas del músico John Cage y el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham⁶¹⁶. La influencia de este movimiento en nuestro país se debió en gran medida a la visita de John Cage a España, a raíz del contacto surgido entre éste y el compositor español Juan Hidalgo en el contexto de los cursos de verano de Darmstadt. Los artistas y músicos españoles de los sesenta tomarían como punto de partida las ideas de Cage, promoviendo nuevos movimientos vanguardistas como fue el caso del grupo Zaj, formado en 1964, según el cual el concepto de música no se limitaba a lo estrictamente sonoro, sino que contemplaba el *happening* y la *performance* unido a ésta en un todo, interpretado en lugares no habituales para la realización de hechos sonoros⁶¹⁷.

Meses antes del estreno de *Don Juan* Antonio Gades participó en una de estas *acciones o performances* que coincidía en el tiempo con la gestación del texto de *Don Juan* que Alfredo Mañas estaba escribiendo para él. Antonio Gades viajó a Argentina a principios del mes de marzo de 1965, se deduce que, desde Nueva York, donde como se ha comentado anteriormente, la Feria Mundial todavía no había cerrado sus puertas y contaba con el bailarín como uno de sus máximos atractivos.

La colaboración esporádica de Antonio Gades en este tipo de acontecimientos poco habituales para un bailarín de danza española quedó reflejada en un artículo publicado en la revista argentina *Primera Plana* del que Jaime Chávarri dejó constancia

Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁶¹⁵ HERRERO MUÑOZ, Julián. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Murcia: Diego Marín, 2014.

⁶¹⁶ El grupo *Fluxus* al que pertenecían tanto Cunningham como Cage fue considerado uno de los máximos exponentes dentro de este movimiento alternativo y radical, heredero del dadaísmo y el surrealismo. Creado por George Maciunas en 1962, este colectivo internacional formado por intelectuales, artistas plásticos, músicos, poetas y *performers*, experimentaban con la parte no convencional de la creación artística; se desarrolló paralelo al *pop art* y minimalismo en Estados Unidos. Como su nombre indica, “fluxus”, cuyo significado es “flujo” en latín, se caracterizaba por dejar correr libremente las ideas. Véase <http://www.artedehoy.net/html/revista/fluxus.html> [Consulta: 3 de noviembre de 2012].

⁶¹⁷ SOLARE, Juan María. “La influencia de Cage en la música española”. *Scherzo, Revista de Música*, 276, nº 27, 2012, pp. 87-90.

a su vez en la sección “Estafeta de los Hispanoamericanos” de la revista madrileña *La Estafeta Literaria*⁶¹⁸:

Alberto Greco, pintor argentino que estuvo mucho tiempo entre nosotros realizando una sorprendente exposición en la galería madrileña Juana Mordó, y estrenando su movimiento artístico Vivo-dito en una estación de Metro madrileño, ha vuelto a Argentina. La galería Bonino anunció la exposición de Greco titulada *Mi Madrid querido*, espectáculo y Vivo-dito, con la colaboración del famoso bailarín español Antonio Gades⁶¹⁹.

El evento se celebró en la ciudad de Buenos Aires como describe el artículo de *Primera Plana*, y que a continuación se incluye de manera íntegra por la valiosa información que aporta para comprender hasta qué punto se implicaba Antonio Gades en este tipo de tendencias artísticas de vanguardia:

Una concurrencia en la que figuraban escritores, periodistas, actores, “marchands”, cineastas, críticos, pintores y “play-bois”, entró como un remolino turbulento en la galería para detenerse en seco ante el espectáculo de la primera sala. Una pared decorada con viejos paneles de un cafetín del Bajo, abrumados por opulentas “vedettes” finiseculares que pintó algún ignoto primitivo; debajo de ellas sendos cartelitos advertían: “Mi tía María del Rosario Greco; mi tía Ursulina Greco.” Dos melancólicos lustrabotas —el de Florida y Córdoba y el de Florida y Paraguay— aparecían sentados ante amplios bastidores blancos, rodeados de todos los implementos de su oficio. Algunos desprejuiciados decidieron hacerse lustrar los zapatos allí mismo, mientras oleadas de gente (desde el cejijunto y atildado Ignacio Pirovano hasta la cancionista Tania, apoyada en un bastón; desde Mirtha Legrand hasta Astor Piazzolla), se adaptaban, como un líquido espeso, a las dimensiones de las tres salas de Bonino.

Ataviado de almirante o embajador con una banda roja cruzándole el pecho y un aludo sombrero negro desbordante de plumas multicolores, Alberto Greco penetró en la galería, aferrado a un ramo de claveles y custodiado por su séquito. Los pintores Edgar de Jiménez y Delia Puzzovio, no demasiado ocultos tras caretas del personaje de “Anteojito”, ayudaron al macizo Greco a trepar a una tarima, desde la cual (luego de quedar en mangas de camisa, floreada) el creador del enigmático Vivo-dito esparció sobre el público los claveles y banderines con la efigie de Palito Ortega. Luego, con su voz gangosa y temblequeante, Greco leyó —en un cuaderno salpicado de diversas

⁶¹⁸ CHÁVARRI, Raúl. “Alberto Greco, un genio algo incomprendido”. *La Estafeta Literaria*, Madrid, 13 de marzo, 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Hay que destacar que el semanario argentino *Primera Plana*, fundado en noviembre de 1962 al estilo de *Time* y *Le Monde*, ideológicamente estaba vinculada al sector Azul en tensión interna durante los años 1962 y 1963 frente al Colorado dentro del Ejército Argentino. En 1955 el poder militar había apoyado al gobierno constitucionalista de Juan D. Perón, y aunque ambas facciones del ejército estaban alineados a Estados Unidos en la Guerra Fría contra el comunismo, los Colorados pretendían erradicar también el peronismo, mientras que el Azul mantenía una postura integracionista del mismo. *Primera Plana* se caracterizó por una renovación estilística y del contenido, cuyas reseñas de actividades culturales presentaban una profundidad y calidad poco usual. Entre sus columnas destacan entrevistas a personalidades como Gabriel García Márquez o Julio Cortázar, así como las historietas de Mafalda creada por Quino. Véase sobre este tema BARROS, Diego F. “*Primera Plana* para la cultura; una revista de los '60”. *Todo es Historia*, 35, nº 406, Buenos Aires, mayo de 2001, pp. 68-69 que dedica este número a las revistas y suplementos culturales en el pensamiento argentino.

⁶¹⁹ CHÁVARRI, Raúl. “Alberto Greco, un genio algo incomprendido”. *La Estafeta Literaria*, Madrid, 13 de marzo, 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

sustancias irreconocibles– un manifiesto en el que acumuló obscenidades. “¡Bah, me voy al cine!”, exclamó en voz alta el sudoroso Piazzolla encogiéndose de hombros, mientras el calor estrujaba a las otras doscientas celebridades, casi embutidas en la galería⁶²⁰.

Los elementos artísticos que reúne este espectáculo recuerdan a las intenciones vanguardistas que muchos años pregonadas por Vicente Escudero, y como se puede observar, se trata de intervenciones en las que se unían la pintura, danza, música, acciones performativas, e incluso el recitado de un manifiesto artístico. Asimismo, la descripción detallada del acto refleja el tipo de público que asistió al acontecimiento y las diversas reacciones de los asistentes, entre ellas la del conocido compositor argentino Astor Piazzola.

8.1.3. La influencia del teatro social, teatro crítico, el teatro colectivo y las nuevas corrientes del teatro moderno en la obra *Don Juan*

Aunque en los años sesenta la política cultural se vio fuertemente afectada por el cambio de mentalidad, y los artistas en los años sesenta, a diferencia de la libertad que ya tenían en Europa, en nuestro país “seguían tanteando los límites de lo permitido por el Estado” y los novelistas, autores teatrales y cineastas españoles exploraban “las fronteras de la libertad de expresión mediante el uso de la alegoría y la alusión” dentro de una censura dentro de lo que cabe cada vez más permeable⁶²¹.

Las nuevas tendencias teatrales, proponían otro concepto, el de *teatro colectivo*, que Jesús Campos explicaba con las siguientes palabras:

Conviene tener muy clara, porque a menudo se resta a confusión, la diferencia que existe entre un teatro de especialistas y un teatro colectivo. En los dos, todos los componentes aportan algo al espectáculo, y esto se utiliza para confundir y hacer creer que todo teatro de alguna forma es un colectivo, organizando un pequeño barullo de nombres muy útil a los pescadores de río revuelto. Lo que caracteriza el colectivo no es el que haya unas aportaciones, son la forma en que se hacen. Mientras en el teatro de los especialistas cada uno de los componentes limita su actividad a una parcela y el espectáculo se realiza por la suma en cadena de los elementos, el colectivo se produce de forma unitaria, existe, claro, una asignación de funciones, pero esto no impide que la opinión de todos sea la que determine la identidad del trabajo⁶²².

Como se explica en la cita anterior, este concepto contemplaba la unión de artistas de distintas disciplinas desde una perspectiva “democrática” de manera que todos los artistas participaban en un mismo nivel, sin jerarquías, en el proceso de creación de la

⁶²⁰ CHÁVARRI, Raúl. “Alberto Greco, un genio algo incomprendido”. *La Estafeta Literaria*, Madrid, 13 de marzo, 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶²¹ BUCHANAN, Tom. “¿Hasta qué punto era ‘diferente’ España? El segundo franquismo en el contexto internacional”. En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Nigel Townson (ed.). Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 84.

⁶²² MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, p. 144.

obra en su totalidad y por tanto en el mensaje de contenido “crítico” que ésta pretende transmitir.

Respecto a la situación de los teatros en España en aquella época, aparte de los grupos teatrales independientes que actuaban fuera de los circuitos profesionales, se podían diferenciar dos tipos: los teatros nacionales y los teatros privados. En el caso del primer tipo, era el Estado, a través del organismo administrativo correspondiente, el que elegía al director, sin embargo, en los demás teatros los directores, en algunos casos, tenían una orientación más progresista. Asimismo, es interesante distinguir a su vez dos clases de empresarios: el empresario del local en el que se representa la obra y el empresario de la compañía que la produce⁶²³. El Teatro de la Zarzuela, adquirido por la Sociedad General de Autores el año 1956, contrató a José Tamayo como director artístico para inaugurar una nueva etapa de renovación y apoyo al género lírico español⁶²⁴. El planteamiento artístico de esta propuesta escénica, *Don Juan*, se inserta en el contexto de una época en la que las nuevas corrientes teatrales adoptaron las ideas de los grupos teatrales independientes en los que la idea de democratización de las funciones de cada artista que colaboraba en el proceso de creación estaba en función del trabajo en equipo concebido desde una colectividad. El estreno de *Don Juan* tuvo lugar en este teatro el 18 de noviembre de 1965, siendo Antonio Gades el productor de la obra y haciéndose cargo de los gastos económicos que ésta le supuso. Contaba Alfredo Mañas cómo surgió la idea, tres años antes, a raíz de un comentario que le hizo Gades “El primer dinero que gane me lo gastaré en montar una obra juntos”, a lo que él contestó “Será `Don Juan’”. En un documento de solicitud de representación de la obra a la Dirección General de Cinematografía y Teatro –organismo oficial encargado de los trámites de censura que estuvo vigente de manera legal hasta 1966– se confirma su responsabilidad mediante las siguientes palabras: “Antonio Gades director y empresario de la compañía del mismo nombre”⁶²⁵. El coreógrafo se movía dentro de un círculo de amistades que provenían del teatro y el cine, se trataba de las figuras más renovadoras de la escena artística española entre los que se encontraba José Tamayo. “Don Juan Tenorio” había sido un hito de la tradición teatral en España, constituyendo precisamente este director teatral uno de los máximos impulsores de la recuperación del mito llevándolo a la escena desde diferentes perspectivas (romántica, actual, barroca...) por lo que constituyó un referente fundamental para sus contemporáneos⁶²⁶. Además, Tamayo había realizado numerosos montajes musicales, sobre todo de zarzuela, con un estilo sofisticado y sugerentes imágenes plásticas. Shakespeare fue uno de sus autores

⁶²³ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974.

⁶²⁴ *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. [Videograbación]. Emilio García Carretero (guion y coord.). Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, Iberautor Promociones Culturales, 2006.

⁶²⁵ [Solicitud de autorización de la obra *Don Juan* por Antonio Gades, 22 de octubre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁶²⁶ Sobre una perspectiva de la tradición de Don Juan en la escena española en esta época véase RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta, 1971.

predilectos, pero inició su etapa más comprometida a partir de los años sesenta, al llevar a los escenarios obras de Valle-Inclán y Federico García Lorca entre otros autores, así como un repertorio cada vez más moderno, como el de Bertolt Brecht y los autores europeos más innovadores⁶²⁷.

La colaboración de Antonio Gades con el dramaturgo Alfredo Mañas, con Joan Ponç, Manuel Viola, Xavier Corberó y Antón García Abril, surgió a raíz de las ideas artísticas mediante las que buscar nuevos caminos en el arte, y con los que se identificó al coreógrafo dentro de la intelectualidad y la vanguardia, como intencionadamente pretende hacer notar esta anécdota:

El escultor Javier Corberó se parece tanto a Antonio Gades [*sic.*], o Antonio a él, que cuando van juntos el uno, pasa por el otro. A Corberó le gusta hacer piruetas en el aire y a Gades hablar de cultura y más si se trata, como ahora, de una exposición en la que Corberó exhibirá en Estados Unidos entre sus creaciones de mármoles yetles, un coche “Bentley”, de 1931⁶²⁸.

La imagen de Antonio Gades como intelectual de izquierdas y en contacto con las tendencias teatrales más reivindicativas situaban el flamenco dentro de la vanguardia artística, así lo refleja una de las entrevistas que el hicieron a principios de noviembre del año 1965, justo antes del estreno de *Don Juan*, cuando le pregunta el periodista sobre sus autores teatrales preferidos: “Fundamentalmente los modernos. La mejor obra que he visto representada ha sido ‘Galileo, Galilei’, de Brecht, en el Piccolo de Milán”⁶²⁹.

Antonio Gades formó parte del equipo en la creación de *Don Juan*, y refleja con sus propias palabras el contenido marcadamente ideológico de este concepto del teatro colectivo cuando dice:

Los ‘vedetos’ se han acabado, la labor es de conjunto, no de uno sólo. Yo no amo la dictadura, bajo ningún aspecto. Y el teatro es un aspecto más. [...] No, yo soy un figura más de grupo. Y todos somos igual de importantes o de no importantes..., según como se mire⁶³⁰.

Los miembros de este equipo de trabajo reunidos por Antonio Gades en la compañía que formó para la creación de *Don Juan*, abarcaban diferentes disciplinas artísticas. Las palabras de uno de los críticos muestran la fusión de actores, bailarines, cantantes y músicos:

La cada vez más urgente necesidad de renovar, actualizándolo, el teatro musical, con su hoy inoperante tradición operística, va tomando conciencia en los

⁶²⁷ RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta, 1971.

⁶²⁸ SÁNCHEZ, M^a. Dolores. “Chismografía del Premio ‘Elisenda de Montcada’”. *Tele eXprés*, Barcelona, 9 de diciembre de 1965.

⁶²⁹ *Amanecer*. Zaragoza, 25 de noviembre de 1965 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶³⁰ BUSTAMANTE, Justy. “Cinco minutos con Antonio Gades” *Madrid*. Madrid, 1 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

autores más sensibles. La última prueba la hemos tenido en el “Don Juan” que han traído al teatro de la Zarzuela Alfredo Mañas, Antón García Abril, Antonio Gades y sus colaboradores. Ya es importante que hayamos de orientar el comentario, no a un hombre, sino a un equipo de creadores que, cada uno desde su ángulo específico, han hecho su aportación al resultado final. En éste –como en un apretado “pro-indiviso”– vemos la ambición de un gran espectáculo total para el que se han puesto a contribución los más variados y ricos recursos escénicos: parlamentos y canto coral, ballet y pantomima, coros hablados y voz en “off” en cámara resonante, juego luminotécnico y decorado funcional, figurines, máscaras y atrezo muy completo⁶³¹.

Alfredo Mañas describe detalladamente en qué consistió este trabajo multidisciplinar con los actores, cantantes y bailarines:

Nunca encontraré más entusiasmo para mi obra que esta compañía. Cándida Losada, que ha estado dispuesta a todo: a no dormir, a bailar, a moverse y a recibir lecciones de coreografía con una afición emocionante. Y todos, todos los demás: Paloma Lorena, Carlos Villafranca, Pilarín Sanclemente, Lizárraga, Albert, Pascual; Amézaga. Y un coro de niñas, que son mi debilidad por su afición. Y coro de muchachos, y un ballet, que además hacen de actores. Y las cantantes, que hacen de actrices⁶³².

El concepto de *teatro físico* replanteó una nueva noción de “texto”, considerando todo lo que realizan los intérpretes en escena, el movimiento, la música, al tiempo que las palabras, como parte de éste, considerando la construcción de la obra a partir de un proceso de búsqueda laborioso por parte del actor dentro de la creación colectiva⁶³³:

El *Teatro Físico*, evita la codificación prefijada y pone el énfasis en el actor como creador más que como “intérprete”. El propio espectáculo es considerado más como una presentación *in situ* que como una “representación”. Se cuestionan el texto y la palabra como ejes centrales de la creación. Se transgreden las distinciones entre los géneros dramáticos buscando la mezcla entre lo trágico y el humor, reivindicando lo patético y lo grotesco⁶³⁴.

En esta concepción del teatro tienen cabida conceptos como el *teatro-total*, el *teatro colectivo* o el *teatro crítico*. José Monleón, una vez finalizada la dictadura, definía el *teatro crítico* en España haciendo referencia a ciertos autores teatrales que en cierto modo tuvieron una posición ideológica controvertida, por lo que sus obras apenas pudieron ser estrenadas, debido al contenido y la temática que planteaban⁶³⁵.

⁶³¹ COCA, Fernando. “Un ambicioso ‘Don Juan’, en la Zarzuela”. *El Alcázar*, Madrid, 23 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶³² Antonio Gades. *Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [Comentarios críticos de los autores] [1965]. Fondo Antonio Gades (FAG) y Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

⁶³³ HERRERO MUÑOZ, Julián. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Colección Artes Escénicas. Sebastián Gómez-Lozano (coord.). Murcia: Diego Marín, 2014, pp. 13-18.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁶³⁵ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976. y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona:

El *teatro popular* está implícito en este paralelismo de creación entre la poesía culta y popular que, como explica Mañas, consiste en “tomar el mito y el desenvolvimiento de las obras cultas y trasladarlo a un ambiente popular”, apoyando este concepto el dramaturgo con la siguiente afirmación: “Nuestra idea permanente ha sido siempre hacer un teatro popular verdadero enraizado con nuestra mejor tradición”⁶³⁶.

El concepto de *teatro social* tiene lugar en la obra de Bertolt Brecht considerando el hecho de que las técnicas teatrales que utiliza son un medio para alcanzar un fin, que no es puramente estético, sino social. Brecht reflejó su condición de exiliado como burgués dentro de un teatro visto desde la clase pobre de la sociedad a la que él no pertenecía, pero junto a la que se ubicó para poderse expresar. Muestra el enfrentamiento de ambos mundos, un enfrentamiento de clases tan profundo que al espectador verá imponérsele como algo que hay que cambiar. El planteamiento no es hacer creer al espectador una historia, sino invitarlo a una sesión en la que los actores entablan con él un diálogo acerca de la realidad social⁶³⁷, así lo expresa en uno de sus escritos:

Nací de padres
acomodados. Me ataron
un cuello duro y me educaron
en el hábito de ser servido
y aprendí el arte de ordenar. Pero
cuando grande
comencé a mirar alrededor de mí.
La gente de mi clase no me gustó...
...Y abandoné a mi clase y me uní
a la pobre gente.
...Sí, divulgo secretos. Estoy
en medio del pueblo
y explico
cómo engañan a la gente y predigo
lo que ha de ocurrir.
Pues he sido iniciado en sus planes...⁶³⁸

Alfredo Mañas fue presentado antes del estreno de *Don Juan* como “el aplaudido autor”⁶³⁹, destacando su sensibilidad para reflejar los ambientes típicos de los pueblos, ya que, como afirmaba Gades “convierte en literatura y en espectáculo lo que

Laia, 1974.

⁶³⁶ Antonio Gades. *Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [Comentarios críticos de los autores] [1965]. Fondo Antonio Gades (FAG) y Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

⁶³⁷ GISSELBRECHT, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo Veinte, imp. 1958, pp. 64-66.

⁶³⁸ GISSELBRECHT, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo Veinte, imp. 1958, p. 9.

⁶³⁹ “Alfredo Mañas prepara un ‘Tenorio’ Musical”. *El Comercio*. Gijón, 21 de octubre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

vio cuando era niño andando por los mercados pueblerinos”⁶⁴⁰. Esta será una de las características que la prensa más ensalza de Mañas, el carácter popular que también reflejaba sus anteriores obras, *La Feria de Cuernicabra* (1958) e *Historia de los Tarantos* (1962).

Por otro lado, se encuentran en la obra *Don Juan* características innovadoras que permiten establecer logros y una estética avanzada respecto a las ideas que Peter Brook planteaba en los años sesenta. Este director teatral planteaba que el principal problema del teatro era el cómo lograr una pieza rica en experiencias, definiendo una obra en escena como “una serie de impresiones; pequeños estímulos, uno tras otro; fragmentos de informaciones, de sentimientos, de sensaciones, agrupados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador”. Explicaba que una pieza lograda se caracteriza por emitir muchos de estos mensajes de diferente naturaleza al mismo tiempo, de manera “que a veces hasta se atropellan entre sí, se superponen, se amontonan unos contra otros [...] todo está exaltado, conmovido, perturbado: la imaginación, la inteligencia, los sentimientos y la memoria”. Afirmaba que el escenario ofrecía al verso libre interesantes posibilidades, permitiendo que la acumulación de sonidos e ideas, imágenes y pensamientos hicieran de cada instante un factor de apabullante dinamismo y así eliminar los detalles superfluos, así como toda acción que resultara realísticamente irrelevante⁶⁴¹.

En esta misma línea del teatro brechtiano, en el que el verso y la prosa se entrecruzaban retomando los recursos de la tragedia de Shakespeare, se insertaba el planteamiento de este *Don Juan*. Los temas de Mañas requerían una interpretación profunda, que desnudaran el alma de los protagonistas, y en la que el actor-bailarín se convirtiera en el propio personaje dentro de la escena para mostrar “pasiones crudas, temperamentos ardientes y sin freno, ambiciones alocadas esgrimidas con armas casi siempre ilícitas; cuya suma, pura lógica, arman un drama en ocasiones alucinante cuya única evasión tiene un camino único: la poesía”⁶⁴².

⁶⁴⁰ “Antonio Gades será ‘Don Juan’”. *La Prensa*. Sin fecha, ca 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁴¹ BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987)*. Barcelona: Alba, 2010, pp. 85-86.

⁶⁴² SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar, 1963, p. XVIII.



Antonio Gades junto a Alfredo Mañas durante el montaje de *Don Juan*.

Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Gades rechazaba la denominación de “artista” o “maestro” ya que se consideraba un trabajador de la cultura, dedicado a desarrollarla y ampliarla, como él mismo explicaba. Consciente de lo que representaba el concepto de danza y de los bailarines, reivindicaba la dignificación de este arte: “los bailarines hemos sido los bufones de la cultura. Me da mucha pena que figuras de verdad tuvieran que bailar en locales nocturnos para turistas haciendo diversión en vez de mirarlos como una manifestación cultural”⁶⁴³.

Antonio Gades en la obra teatral *Don Juan* pretendía integrar el flamenco y la danza española dentro del concepto artístico de obra de espectáculo total, por eso su concepto de la danza era amplio. Quería llegar al gran público aportando al baile español “una gran base y no quiero ser un bailarín completamente ortodoxo. Quiero decir, que no pienso limitarme a bailar sólo español”⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Página oficial de la Fundación Antonio Gades <<http://www.antoniogades.com>>.

⁶⁴⁴ “Mano a mano. Antonio Gades”. *La Vanguardia Española*, 30 de enero de 1963, p. 25.

8.1.3. El concepto de “tragicomedia musical”: el carácter crítico de *Don Juan* a través de la unión de la palabra, la música, la danza y la escenografía teatral

Para comprender la importancia del papel que la faceta de actor jugaba en esta puesta en escena de la obra *Don Juan* se hace imprescindible por tanto tener en cuenta los antecedentes artísticos y culturales que influyeron en su concepción de la danza. Las colaboraciones de Antonio Gades en ambientes vanguardistas, pero a la vez recuperando la tradición le acercaban cada vez más al concepto de danza española que tanto Encarnación López “La Argentinita” como Pilar López habían llevado a cabo con la Compañía de Bailes Españoles junto a Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías.

Del mismo modo, el concepto de “tragicomedia musical” supone una referencia a las obras que Manuel de Falla compuso para la compañía de Gregorio Martínez Sierra y su esposa María de la O Lejárraga en colaboración con los Ballets Rusos de Diaghilev, en los que las diferentes disciplinas artísticas se liberaron de sus límites habituales uniéndose y concibiendo la danza en conjunto, entendida como obra de arte total. *Don Juan de España*, estrenada en octubre de 1921, había surgido a raíz de un proyecto conjunto del matrimonio Martínez Sierra con Manuel de Falla en 1917, convirtiéndose en una de las obras más importantes representadas por su compañía del Teatro Eslava⁶⁴⁵. Dentro del teatro poético, pretendía conseguir un conjunto moderno mediante la perfecta combinación de música, baile y decoración⁶⁴⁶. La publicación del libro de Goldsborough Serrat acerca de la figura de Martínez Sierra pudo ser otra de las referencias que inspiraron a Mañas y García Abril, ya que en el mismo se definía *Don Juan de España* como una “tragicomedia en siete actos”⁶⁴⁷. Este concepto de *tragicomedia* reflejaba asimismo la definición de Martínez Sierra acerca de los principios de su Teatro de Arte del Eslava, siguiendo el modelo del Teatro de Arte de Moscú de Stanislavsky, con el que se le comparaba como director. Las siguientes palabras expresadas por el propio Martínez Sierra acerca de su concepto de compañía teatral reflejan esta línea artística:

⁶⁴⁵ GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza: 1990, p. 103.

⁶⁴⁶ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”. En: *Los ballets russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2012, pp. 149-214.

⁶⁴⁷ Entre las referencias de estudios sobre la obra *Don Juan* (1921) se pueden citar los siguientes trabajos: GARCÍA LORENZO, Luciano. “Don Juan... y siempre al final la muerte (De Valle-Inclán a Martínez Sierra)”, *Segismundo*, vol. 9, nº17-18 (1973), pp. 49-75; DOLFI, Laura. “Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra”. En: *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.). Madrid: Cátedra, 1998, pp. 95-127 y “Un litigio per don Giovanni (su Falla e Martínez Sierra)”. En: *Tirso e don Giovanni: Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*. Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 259-293; ALONSO MONDERO, Begonia. “*Don Juan de España*, de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte”. En: *Culturas de la seducción*, Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila (eds.). Salamanca: SEGYC/Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 259-266.

Representará nuestra compañía comedias y farsas; dramas y sainetes; melodramas, cuando la hora; tragedia, cuando salte la ocasión; no hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación sea la que impongan el arte y el buen gusto; y tan de buen gusto es hacer reír como hacer llorar⁶⁴⁸.

La compañía del Teatro de Arte de Martínez Sierra del Teatro Eslava de Madrid había representado a autores como Shakespeare, Molière, Zorrilla, Dumas, Ibsen y Bernard Shaw, entre otros, y fue posteriormente dirigida, como hemos comentado en líneas anteriores, por Luis Escobar, continuando su labor renovadora.

A su vez, Alfredo Mañas sigue esta misma línea de recuperación de la tradición literaria española y de los autores modernos, como refleja el autor en las siguientes palabras:

Detrás de cada romance anónimo, de cada poesía popular, hay un cronista o un poeta culto. Detrás de mis obras, detrás de este Don Juan, hay toda una tradición española de autores cultos, y aún más, toda la variante de la poesía popular sobre el tema y toda la poesía moderna de mis autores preferidos y maestros. Cobijando esta obra están Machado, Vallejo, Neruda, Lorca, Alberti, Miguel Hernández, todos, los de ahora; los de después; los de siempre. Y están Tirso, Zorrilla, Omar Kayan, Fernando de Rojas, Valle Inclán, Lope de Vega, Puskhin [Pushkin], Ortega y Gasset, Unamuno, Azorín, Baroja, Ganivet, Americo Castro... Los de siempre, los de siempre...⁶⁴⁹.

La intención de aunar diversos géneros teatrales con la música y la danza se puede asociar de manera directa al término de *tragicomedia musical* específicamente utilizado por los autores de *Don Juan* en el programa de mano editado para su representación en el Teatro de la Zarzuela⁶⁵⁰. En el siguiente artículo de prensa igualmente este concepto se recalcó antes de su estreno:

Cuando llega noviembre, con el rodar trágico a carro negro tirado por jamelgos parduzcos, se vuelve a esa tradición de las representaciones del “Tenorio” [...], se está preparando una nueva versión de “Don Juan”. Una versión, con música; como si fuera una zarzuela o una comedia –más bien una tragicomedia-musical⁶⁵¹.

La denominación de “tragicomedia musical” de la obra *Don Juan* constituye una elección consciente por parte de los autores, Alfredo Mañas y Antón García Abril del concepto de unión de la palabra, la música y la danza en un espectáculo de arte total. La idea de hacer un *Don Juan* y llevarlo al teatro unido a la danza, surgió de la amistad de Antonio Gades con el escritor.

En la obra *Don Juan* la música y la danza están intrínsecamente relacionadas en función de la acción dramática, gracias la estructura y el estilo adoptado

⁶⁴⁸ GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Gráficas Cándor, 1965, p. 26.

⁶⁴⁹ GARCÍA ABRIL, Antón y MAÑAS, Alfredo. *Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril* [Programa de mano] [1965]. Archivo personal de Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM).

⁶⁵⁰ GARCÍA ABRIL, Antón y MAÑAS, Alfredo. *Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril* [Programa de mano] [1965]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁵¹ SERRA, Antonio. *La última hora*. Palma de Mallorca, 20 de octubre de 1965, [s.p.].

conscientemente por parte del dramaturgo Alfredo Mañas y el compositor Antón García Abril para escribir el texto de *Don Juan*. Sugieren la utilización de elementos que provienen de la tragedia griega, en la que música, danza y declamación se unían dentro de un mismo concepto. Antonio Gades hizo referencia a esta particularidad de la obra en una entrevista realizada antes del estreno: “Es un don Juan un poco extraño, muy moderno, en el sentido teatral, basado en la tradición española, pero que responde a momentos actuales. Aunque lo mismo podía ser una tragedia griega. Tiene coros, grupo de baile”⁶⁵².

La intención creadora conjunta definida por el término “tragicomedia musical” quedo reflejada por el texto teatral en el que texto y música están en consonancia absoluta, aboliendo Alfredo Mañas y Antón García Abril la jerarquía entre las artes en la que tradicionalmente la música era considerada en un segundo plano, en función de la obra teatral. De este modo los términos musicales contenidos en el texto, unidos a las descripciones de los movimientos y los efectos escenográficos, conforman la textura, la forma musical y la estructura dramática. Dadas estas características se podría considerar al texto mismo del texto teatral como una partitura en la que las sonoridades insertadas entre los versos mediante la palabra dan lugar al desarrollo de la imaginación y del oído interno del receptor ya desde el momento mismo de su lectura.

Alfredo Mañas se refiere a la obra como “nuestro Don Juan”, recalando “porque es nuestro, de Antón García Abril y mío”, para dejar patente su convencimiento acerca de la importancia que la música tuvo para la creación del contenido en su conjunto: “Todo el clima popular, el sentimiento, ese toque tan difícil que yo quería para el *Don Juan*, no sé si estará en el texto, pero sí, seguro, en la orquesta, en la partitura de Antón García Abril”⁶⁵³. La intención de superar los problemas que planteaba por un lado crear una obra teatral y por otro la obra musical adquirió un único camino en la creación conjunta de *Don Juan*, el de unificar el lenguaje para convertirlo en un “auténtico teatro musical”. Define Antón García Abril este concepto como “aquel en donde el texto y música no actúan por separado, sino que la palabra mueve a la música, y la música, el texto”. Explica el compositor cómo Mañas y él trabajaron siempre juntos para dar forma a la obra “según las exigencias que la línea dramática exigía, renunciando ambos a cualquier situación en la que texto o música se desligasen de nuestro propósito inicial”. Añade que esta colaboración no resultó difícil debido a que “en el pensamiento teatral de Alfredo Mañas está siempre latente un acusado sentido musical”⁶⁵⁴.

⁶⁵² RUIZ DE GOPEGUI, Luis Ángel. “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁵³ *Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [Comentarios críticos de los autores] [1965]. Fondo Antonio Gades (FAG) y Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

En el propio argumento aparecen elementos de crítica, pero si se ahonda en el contenido de cada escena, se puede percibir el alto carácter metafórico de la palabra, la danza, la escenografía y la música. El comienzo del primer acto, con la escena de Elvira invocando el amor de Don Juan entre sollozos, representa un ritual mágico para atraer el amor de Don Juan. La escena recuerda a una tragedia griega por la presencia del coro de muchachas que realizan conjuros con velas y ofrendas. Antonio Gades hizo referencia a esta particularidad de la obra, cuando en una entrevista realizada en el ensayo general, antes del estreno, le dice el periodista que le hable de *Don Juan*:

Es un don Juan un poco extraño, muy moderno, en el sentido teatral, basado en la tradición española, pero que responde a momentos actuales. Aunque lo mismo podía ser una tragedia griega. Tiene coros, grupo de baile, etc. La acción transcurre en una ciudad imaginaria, donde se celebran las fiestas. Las danzas de la muerte exigen un tributo y los elegidos son los aristócratas. Don Juan es un muchacho del pueblo, que asciende a la aristocracia llevado de la mano del amor⁶⁵⁵.

El argumento de *Don Juan* en esta versión se sitúa durante la celebración de las danzas de la muerte, cuyo origen se remonta a la baja Edad Media, época en la que la peste azotaba Europa. Alfredo Mañas aprovecha el matiz irónico de esta representación teatral en cuanto a la defensa de la igualdad de clases, por su forma de plantear la evidencia de la caducidad de la vida, inminente para cualquier persona, independientemente de su situación económica, edad o condición social. Uno de los artículos de la prensa previos al estreno de *Don Juan* comenta esta concepción de la obra que recupera “las múltiples tradiciones del español mito donjuanesco” a través de la “medieval y eterna *Danza general de la muerte*” definiendo la posición artística de Mañas con las siguientes palabras: “folklórico se reúne a la tradición culta y la fábula”⁶⁵⁶.

Adolfo Salazar destacaba que las danzas de la muerte constituyen “un género de gran importancia” y se refería a ellas como la gran invención del siglo XIV, describiéndolas como una “danza en cuyo corro general entran todos los personajes, altos y bajos; altos clérigos, grandes regidores, pequeños prestamistas, todos van siendo juzgados por sus fechorías endémicas y condenados a entrar en la danza, que nunca se denomina allí baile”⁶⁵⁷. Gades se refiere al carácter de reivindicación social de la obra cuando explica que la “acción transcurre en una ciudad imaginaria, donde se celebran las fiestas. Las danzas de la muerte exigen un tributo y los elegidos son los aristócratas”⁶⁵⁸.

⁶⁵⁵ *Amanecer*. Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁵⁶ RUIZ COCA, Fernando. *El Alcázar*. Madrid, 23 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁶⁵⁷ SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza arte y el ballet*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 59.

⁶⁵⁸ RUIZ DE GOPEGUI, Luis Ángel. “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

La utilización de los elementos artísticos provenientes de diferentes disciplinas como el arte dramático, la música, la danza y la escenografía presentes en la obra *Don Juan* permite establecer punto en común con el teatro crítico al que José Monleón se refirió en relación con dos obras de Martín Recuerda de la misma época:

Estamos, pues, ante dos grandes frescos de la intransigencia política nacional [se refiere a las obras de Martín Recuerda como ejemplo de autor crítico], con reparto inequívoco de papeles. Los valores opresores y los valores oprimidos están siempre lo bastante delineados para suscitar en el espectador una posición crítica y no simplemente compasiva. La escena se concibe como una prolongación del patio de butacas, deseoso el autor de darnos parte en la macabra fiesta. El tono es coral, desmadrado, y salvo algunas escenas serenas, concebidas como reflexión y contrapunto, terriblemente emotivo y violento. Leyendo los textos, se adivinan puestas en escena superespectaculares –en el sentido estricto y no peyorativo del término–, cargadas de gritos, de golpes, de rejas, de uniformes, de tocas monjiles, de esplendor y de sangre”⁶⁵⁹.

La variada paleta de colores con la que se dibujan las características de estas obras del teatro crítico refleja a su vez la profundidad de pensamiento de sus autores. La fuerte personalidad de Alfredo Mañas es inteligentemente reflejada por su amigo y compañero Jorge Grau en el retrato que realiza del dramaturgo, incluyendo los textos íntegros de las obras del autor intercalados entre los capítulos de su libro, como parte indispensable del hilo conductor de su interesante y emotiva biografía⁶⁶⁰. El mito de Don Juan se puede comprender a través de la propia vida en toda su dimensión, de la psicología del ser humano en su amplia gama de colores, con sus virtudes y sus defectos. Mañas utiliza el tono de tragicomedia, es decir, utiliza la burla con un mensaje crítico. Este tono tragicómico usado por Mañas expresa la crítica mordaz a través de las conversaciones de dos enemigos, Don Juan y Don Luis Mejía, que a la vez confraternizan y establecen una complicidad amistosa a través de la bebida, del vino, haciéndose confidencias en la noche, riendo y al tiempo desafiándose entre ellos y mofándose de la hipocresía social y moral establecida, la burla deja entrever el sentido crítico hacia la institución del matrimonio y la infidelidad conyugal.

El carácter, por un lado trágico, y por otro burlesco, está implícito en el propio tema del mito de Don Juan, tratado por diferentes autores a lo largo de la historia de la literatura y el teatro. Pero Martínez Sierra, como explica Goldsborough Serrat, en su *Don Juan* quiso reivindicar esa vena tradicional volviendo “hacia el gran tablado del Siglo de Oro, para evocar al Burlador en sus más genuinos extractos espirituales y en sus arrebatos desenfrenados de sensualismo”. Su propuesta quedaba lejos de la “moda

⁶⁵⁹ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, p. 49.

⁶⁶⁰ GRAU, Jorge. *Alfredo Mañas, un aragonés. En la Corte del uno y también del otro*. Zaragoza: diputación Provincial de Zaragoza, 2002, pp. 131-132.

psicológica de afeminar a Don Juan” impuesta alrededor de 1920 “por escritores que no querían comprender la verdad” del personaje⁶⁶¹.

En la obra *Don Juan* (1965) de Alfredo Mañas, con música de Antón García Abril y coreografía de Antonio Gades, el concepto de unión de las artes se tradujo en un trabajo conjunto en el que música, palabra, coreografía y escenografía formaban un todo indivisible. Antonio Gades interpreta a Don Juan la mayor parte del tiempo como actor, hablando en el escenario, aunque el movimiento coreográfico está presente en la obra tal como describe el libreto teatral, y sólo algunos fragmentos son propiamente de “Ballet”.

8.2. ANÁLISIS DE LA OBRA *DON JUAN*

8.2.1. Fuentes para el análisis de la obra

La información proporcionada por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) constata que la obra *Don Juan* se encuentra registrada a nombre de Alfredo Mañas Navascués y Antón García Abril. Así es como consta la autoría en el título del texto teatral, en cuyo original mecanografiado dice: “Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril”. Asimismo, en la base de datos del ISBN no consta que esté editada ni el texto de la obra, ni la partitura de la obra *Don Juan*.

. Fuentes para el análisis del movimiento escénico texto del libreto teatral

Este texto tiene indicaciones del director de escena, con el movimiento y de la interpretación.

. Fuentes para el análisis del texto del libreto teatral

Como fuente principal para el análisis se utilizará el texto de la obra, actualmente inédito, que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares clasificado dentro del expediente que la censura realizó sobre la obra *Don Juan*, antes y después de su estreno. La caja de dicho expediente contiene diferentes informes junto a dos ejemplares similares del texto, el original mecanografiado presentado por Alfredo Mañas y una copia de éste, en la que el censor tachó y corrigió fragmentos con lápiz rojo.

En el análisis se transcribirán estos fragmentos concretos en los que los cortes señalados por la censura aparecen en un recuadro, y las marcas del lápiz rojo de las correcciones realizadas por el censor se explican entre corchetes. El expediente fue clasificado en la época del siguiente modo: Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Servicio de Teatro. Expte. 203-65. (3). Título: Don Juan. Caja nº 1.481. Actualmente este expediente se conserva en el Archivo

⁶⁶¹ GRAU, Jorge. *Alfredo Mañas, un aragonés. En la Corte del uno y también del otro*. Zaragoza: diputación Provincial de Zaragoza, 2002, p. 62.

General de la Administración (AGA) con la siguiente signatura: IDD (03) 046.000, Caja 73/09518, Exp. 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

Asimismo, se conserva otro ejemplar del texto mecanografiado por Alfredo Mañas en el Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. Este ejemplar está contenido en una carpeta azul que tiene inscrito el nombre de la actriz Gemma Cuervo, en cuyo texto se pueden ver anotaciones posiblemente sugeridas por Antonio Gades, o por el propio Alfredo Mañas a la actriz. En una entrevista personal Paloma Lorena, al comentarle este detalle me explicó el motivo de esta cuestión, que se citará más adelante. Paloma Lorena era la actriz designada para interpretar el papel de Doña Elvira, pero por aquel entonces la fecha prevista para el estreno coincidió con el nacimiento de su hijo, por lo que en el último momento se tuvo que buscar a alguna actriz que aprendiera todo el texto y los movimientos escénicos y coreográficos que el personaje requería. La actriz elegida fue Gemma Cuervo que llegó a realizar varios ensayos, pero la premura, la intensidad y la presión que esto causó a la actriz un estado de nervios considerable dada la premura del estreno y la dificultad de memorizar una obra de tan larga duración y de tan difícil interpretación al contener también coreografía. Esta fue la razón de que la carpeta lleve el nombre de Gemma Cuervo, pero finalmente el papel de Doña Elvira pudo ser interpretado por Paloma Lorena como estaba previsto inicialmente⁶⁶².

Como fuentes primarias para el análisis, además del texto conservado en el expediente de censura del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, se utilizarán los documentos e informes contenidos también en la misma caja que contiene este expediente, además de los recortes de prensa, entrevistas, fotografías y partitura de la música consultadas en el Fondo Antonio Gades (FAG) del CDAEM. Como fuentes secundarias han resultado fundamentales la biografía acerca del dramaturgo Alfredo Mañas que contiene otras obras suyas, así como las memorias de Paloma Lorena, en su momento mujer del dramaturgo y una de las actrices principales de *Don Juan*, que aportan importantes datos.

. Fuentes para el análisis de la coreografía

En cuanto a las fuentes audiovisuales de la coreografía hay que destacar que solamente se conserva una videgrabación de la “Muerte de Don Juan” interpretada por Antonio Gades, que ha sido publicada en la plataforma digital de Youtube por Carlos Moya, ex bailarín de la Compañía Antonio Gades y del Ballet Nacional de España que se puede visualizar en <<https://www.youtube.com/watch?v=1IaJKThFZ6A>>.

⁶⁶² Entrevista personal con Paloma Lorena realizada en noviembre de 2015.

. Fuentes para el análisis musical

En lo referente a las fuentes musicales propiamente dichas se han encontrado los siguientes tipos de documentos que a continuación clasificaremos del siguiente modo:

- A. BORRADOR DE *DON JUAN* (Anotaciones de texto y música esquemáticas)
- B. GUIÓN O ESTRUCTURA MUSICAL DEFINITIVA DE *DON JUAN*
- C. PARTITURA PARA ORQUESTA COMPLETA
- D. PARTICHELAS INSTRUMENTALES (Selección para la versión de ballet)
- E. GRABACIÓN SONORA (Selección para la versión de ballet)
- F. GRABACIÓN AUDIOVISUAL (Coreografía “La muerte de Don Juan”)

Para el análisis de las fuentes musicales se han consultado los fondos conservados en la Fundación Antón García Abril consistentes en dos carpetas que describimos como:

- Don Juan (Borrador). Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Manuscrito 1] [Anotaciones de texto y musicales sobre papel pautado]. Fundación Antón García Abril.
- Don Juan (Definitivo). Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Manuscrito 2] [Partitura orquestal completa]. Fundación Antón García Abril.

Por otro lado, también se ha consultado el Fondo Antonio Gades (FAG) del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del INAEM en Madrid cuyas fuentes referentes a *Don Juan* consisten en cuatro cajas descritas como:

- Caja 6. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.
- Caja 7. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.
- Caja 8. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.
- Caja 9. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.

Es importante destacar que en el Fondo Antonio Gades (CDAEM) no se conserva la partitura orquestal completa, sino solamente una selección de números sueltos de la obra *Don Juan* en los cuales aparece escrito en bolígrafo negro otros números diferentes al original, y la especificación junto a estos “versión de ballet”. Estos documentos son copias manuscritas en formato de partichela realizadas para ser leídas e interpretadas por cada uno de los instrumentos de la orquesta. Esta primera descripción, tras un análisis musicológico, llevará más adelante a ciertas consideraciones para una correcta catalogación de estas fuentes.

A. BORRADOR DE *DON JUAN* (Anotaciones de texto y música esquemáticas)

En la carpeta clasificada como Don Juan [Borrador]. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Carpeta 1] [Manuscrito en papel pautado]. En la

Fundación Antón García Abril se conservan las anotaciones realizadas por el compositor sobre papel pautado para orquesta de tamaño DIN A3. En dicho documento constan fragmentos del libreto teatral anotados por Antón García Abril a modo de esquema, que van dando forma a las principales ideas musicales de cada número. El compositor sigue el orden del texto y a lo largo de los folios en papel pautado va introduciendo los incipit o motivos musicales principales en el pentagrama a modo de borrador de ideas musicales. Estas ideas musicales y esquema de la obra del borrador, los desarrollará después, orquestando las diferentes partes instrumentales de la partitura definitiva que se conserva en Don Juan (Definitivo). [Manuscrito 2 (Definitivo)]. Los principales temas musicales que el compositor refleja en el papel pautado a modo de incipit y en el cual plasma la idea melódica o rítmica de cada escena o parte de la escena⁶⁶³. Sirva como ilustración la siguiente reproducción:

Mediante la minuciosa descripción de estas fuentes conservadas en el Fondo Gades del CDAEM, se exponen a continuación algunas cuestiones a tener en cuenta para una correcta catalogación de estos documentos. En el año 2017 se procedió al traslado de la documentación desde la Fundación Antonio Gades al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del INAEM. En estos últimos años el personal de esta institución ha procedido a realizar el inventario, la catalogación y descripción del material. En el caso de las fuentes referentes a *Don Juan*, ya está disponible para su consulta, aunque aún no se encuentra digitalizado, por lo que no se han podido obtener copias de las mismas.

Por esta razón, para poder abordar un análisis de estas fuentes, he cotejado estas fuentes con la partitura orquestal conservada en la Fundación Antón García Abril y he procedido al análisis de la instrumentación y de los elementos musicales respecto a los elementos coreográficos, dramáticos y escenográficos.

Estas fuentes musicales conservadas en el Fondo Antonio Gades en el CDAEM están constituidas fundamentalmente por las partichelas de los diferentes instrumentos orquestales, conservadas en carpetas azules independientes de cartón dentro de las cajas 6, 7 y 8. En cada carpeta se puede ver la inscripción “DON JUAN” en letras grandes, y en la parte derecha inferior, en menor tamaño “Repertorio de Antonio Gades”.

Según la descripción del CDAEM todo lo que contiene cada carpeta está catalogado como material referente a la obra *Don Juan*, sin embargo, se conserva dentro de algunas carpetas, junto a las partichelas, en concreto, en la Caja 6 en las carpetas 6/1.1. y 6/1.5, un documento mecanografiado en un papel blanco que no está descrito dentro de esta catalogación. Se trata de un “Orden del programa” que los músicos de la orquesta tenían a modo de esquema, y que reflejaba las piezas a interpretar

⁶⁶³ La musicóloga María de la Morena, actual encargada de la Fundación Antón García Abril, me transmitía la importancia que para el maestro tenía el comprender a fondo la idea del texto teatral para luego poder componer la música que reflejara el carácter y la ambientación sonora de la manera más fiel a éste. Muestro mi agradecimiento a la Fundación Antón García Abril por poner a mi disposición este material hasta el momento inédito y por facilitarme la reproducción del mismo en la presente tesis doctoral. Conversaciones personales con María de la Morena, 25 de noviembre de 2021.

correspondientes a la primera parte y segunda parte del espectáculo de Antonio Gades. Se transcribe a continuación este documento de manera literal por la importancia de la información que aporta para una buena catalogación de las fuentes:

[Documento mecanografiado en fragmento de hoja de papel blanco]
Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: CAJA 6, 6/1.1. y 6/1.5.

ORDEN DEL PROGRAMA

EL VITO
LA BODA DE LUIS ALONSO
DANZAS FANTÁSTICAS ENSUEÑO
GIGANTES Y CABEZUDOS

BALLET DON JUAN

Nº 6. Introducción

Nº1. ++++++++

Nº2. FARRUCA

Nº3. ++++++++

Nº 4 y 5 PIANO SOLO

Nº 6. ANDREA Y JUAN

Nº 8. ++++++++

No. 9. ++++++++

No. 10 Final

Descripción de las fuentes referidas a la obra *Don Juan* conservadas en el Fondo Antonio Gades tal cual ha sido realizada por el personal del CDAEM:

Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

CAJA 6 Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.

Partichelas manuscritas de la obra “Don Juan”. Tragicomedia musical. Alfredo Mañas y Antón G. Abril. Repertorio Antonio Gades.

Contiene:

- 6/1.1. Violín I. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón.

- 6/1.2. Violín I. “Don Juan”, “Gigantes y cabezudos, Jota”, “El Vito”, “Danzas fantásticas, ensueño”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 9 partituras, 16 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.3. Violín I “Don Juan”, “Gigantes y cabezudos, Jota”, “El Vito”, “Danzas fantásticas, Ensueño”: Maestro Caballero, Antón García abril y Joaquín Turina. 7 partituras, 11 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.4. Violín I 2º atril. “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan”. Antón García Abril y Joaquín Turina. 6 partituras, 7 partituras, 11 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.5. Violín II “Gigantes y cabezudos”, “Don Juan”. “Don Juan, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 11 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.6. Violín II “Gigantes y cabezudos”, “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 11 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.7. Violín II, 3º atril. “Danzas Fantásticas, Ensueño”. “Gigantes y cabezudos, jota”, “Don Juan, farruca”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 8 partituras, 14 hojas en carpeta azul de cartón. Estado de conservación, regular, presenta manchas de humedad.
- 6/1.8. Violoncello. “Don Juan”, “Don Juan, Farruca”, “Don Juan, Andrea y Juan”. Antón García Abril. 6 partituras, 7 hojas en carpeta azul de cartón.
- 6/1.9. Viola. “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan”, “Don Juan, Farruca”, “Don Juan, Andrea y Juan”. Antón García Abril y Joaquín Turina. 7 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón.

CAJA 7. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical.

Partichelas manuscritas de la obra “Don Juan”. Tragicomedia musical. Alfredo Mañas y Antón G. Abril. Repertorio Antonio Gades.

Contiene:

- 7/1.1. Primeros Contrabajos. “Gigantes y cabezudos, Jota”; “Don Juan Nº 1, “”Don Juan Nº 2, Farruca, “Don Juan Nº 3”;

“Don Juan Nº 5, Nº 6 versión Ballet”, “Don Juan Nº 8, “Don Juan Nº 16, Nº 8 versión Ballet”, “Don Juan Nº 9”. Timbales “Don Juan Nº 5 y Percusión Don Juan Nº 5”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 12 partituras, 14 hojas en carpeta azul de cartón con anotaciones en la misma.

- 7/1.2. Viola “Don Juan”, “Gigantes y cabezudos, Jota”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 7 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.3. V. Cellos I “Don Juan”, “Gigantes y cabezudos, Jota”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 7 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.4. Arpa “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Antón García Abril y Joaquín Turina. 5 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.5. Trompeta I “Gigantes y cabezudos, Jota”. “La Boda de Luis Alonso”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro caballero y Antón García abril. 7 partituras, 10 hojas en carpeta azul de cartón. Problemas de humedad en los documentos.
- 7/1.6. Trompeta II “Gigantes y cabezudos jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”, “El Vito”, “Danzas Fantásticas, ensueño”. Maestro Caballero y Antón García Abril y Joaquín Turina. 8 partituras, 11 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.7. Trompa II. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 8 partituras, 13 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.8. Flauta I. “Gigantes y cabezudos, jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 9 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.9. Trompa III. “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 3 partituras, 3 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.10. Trompa IV. “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 3 partituras, 3 hojas en carpeta azul de cartón.
- 7/1.11 Clarinete I. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”, “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 9 hojas en carpeta azul de cartón.

**CAJA 8. Documentación relativa a la obra “Don Juan”.
Tragicomedia-Musical.**

Partichelas manuscritas de la obra “Don Juan”: Tragicomedia musical. Alfredo Mañas y Antón G. Abril. Repertorio Antonio Gades.

Contiene:

- 8/1.1. Clarinete II. “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan Nº 1”, “Don Juan Nº2, Farruca”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 6 partituras, 6 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.2. Fagot I. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 7 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.3. Fagot II. “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 7 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.4. Oboe. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 6 partituras, 8 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.5. Oboe II y Corno inglés. “Don Juan”, “Don Juan, Farruca”. Antón García Abril. 5 partituras, 5 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.6. Trombón I. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 5 partituras, 6 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.7. Trombón II. “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Joaquín Turina y Antón García Abril. 5 partituras, 5 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.8. Flauta II y Flautín. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Danzas fantásticas, Ensueño”, “El Vito”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero, Joaquín Turina y Antón García Abril.
- 8/1.8. Flauta II y Flautín. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Danzas fantásticas, Ensueño”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero, Antón García Abril y Joaquín Turina. 8 partituras, 12 hojas en carpeta azul de cartón.

- 8/1.9. Batería (Pepa). “En la Bodega del Barco”, “Dile que vuelva”, “Cantar”, “Nana 1830”, “Ayúdame a pasar la noche”, “Mañana Marcomare”, “La Mujer de Cristal”, “Háblame del Mar Marinero”, “Labores del Bastidor”, “comprada”, “Tu nombre me sabe a Yerba”, “Niña”, “Esa es mi Felicidad”, “Las Luces del Amanecer”, “Alberti, Poeta Marinero”, “Hay de ti”, “Balada P. La Soledad de mi Guitarra”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 18 partituras, 28 hojas en carpeta azul de cartón.
- 8/1.10. Percusión (Timbales). “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 8 hojas en carpeta azul en muy mal estado y humedad.
- 8/1.11. Trompa I. “Gigantes y cabezudos, Jota”, “Don Juan”, “Don Juan Nº 2, Farruca”, “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 7 partituras, 8 hojas en carpeta azul en muy mal estado por la humedad.
- 8/1.12. Percusión II “Gigantes y cabezudos, jota”, “Don Juan”. Maestro Caballero y Antón García Abril. 6 partituras, 13 hojas en carpeta azul.

A continuación, considero necesario hacer varias aclaraciones respecto al contenido de la carpeta azul 8/1.9 que se encuentra en la Caja 8. Aunque este contenido se encuentra dentro de la misma caja que el resto del material referente a la obra *Don Juan*, y está catalogado como tal, no pertenece ni a esta obra, ni al repertorio de Antonio Gades, sino al de Pepa Flores, como indica en la descripción del CDAEM cuando se especifica entre paréntesis (Pepa)⁶⁶⁴. Las partituras que se encuentran en esta carpeta

⁶⁶⁴ La actriz Pepa Flores que en el año 1965 en que se estrenó *Don Juan* aún era conocida como Marisol, la niña prodigio del franquismo que había triunfado ante el gran público en la película *Un rayo de luz* (1960) de Luis Lucía Mingarro y *Ha llegado un Ángel* (1961) de Luis Lucía, producidas por su descubridor y mentor Manuel Goyanes, en las que compartió pantalla precisamente junto a Pilarín Sancllemente, también niña prodigio en aquellos años. Antonio Gades durante un breve romance fue pareja de Pilar Sancllemente desde el año 1968, con la que tuvo dos hijos, Elsa e Ignacio. Tiempo después el bailarín comenzó su relación con Pepa Flores, fruto de la cual nacieron sus tres hijas, María, Tamara y Celia. Pepa Flores en su disco titulado *Háblame del mar marinero* quiso manifestarse a través de la canción mediante un estilo intimista, que le alejaba de su pasado artístico como Marisol, interpretando canciones inspiradas en poetas como Rafael Alberti. A su vuelta a Madrid en 1978 después de su retiro en Altea junto a su compañero y padre de sus hijas, Antonio Gades, y después de la película que ambos protagonizaron, *Los días del pasado* (1978) de Mario Camus, estrenada el 21 de marzo de aquel año, grabó otro disco con canciones de compositores como Luis Eduardo Aute, entre otros. Para cotejar toda esta información sobre la vuelta a los escenarios de Pepa Flores véanse los siguientes artículos de prensa: “Marisol volvió a los escenarios”. *Información*, Alicante, 8 de marzo de 1978 [s.p.], “Hoy miércoles gran estreno, Marisol-Antonio Gades, *Los días del pasado*, un film de Mario Camus”, *Ya*, 21 de marzo de 1978 [s.p.]; “Nuevos discos. Marisol reaparece con el single “Balada para la soledad de mi guitarra”, *La*

8/1.9 conservada en el Fondo Antonio Gades (CDAEM) correspondería por tanto al material utilizado para las grabaciones de los discos y al repertorio de los conciertos ofrecidos por Pepa Flores en esta época, muchos años después del estreno de la obra *Don Juan*.

Mediante el estudio pormenorizado de este orden de programa y su comparación con las indicaciones de las partituras se ha llegado a la conclusión de que esta fuente referente a la obra *Don Juan* se encuentra incompleta, ya que faltan números de las piezas intermedias de las fuentes musicales. Sólo se conservan en este archivo los siguientes fragmentos, en los que junto al número de la partitura orquestal se añadió posteriormente en rotulador negro, el número correspondiente a la versión de ballet. Este documento no está descrito en la relación anterior realizada por el CDAEM, por lo que procedemos a su transcripción para que quede constancia del mismo dada la importancia que tiene para nuestro análisis:

En tercer lugar, la existencia de una grabación sonora de la interpretación orquestal y del piano solo de estas partes de la versión de ballet de *Don Juan* permite corroborar el orden del anterior programa, así como la instrumentación y el carácter de cada una de las piezas musicales reflejadas en la partitura de Antón García Abril, tal y como se analizará en los siguientes epígrafes del presente capítulo. Esta fuente está catalogada en el Fondo Antonio Gades del CDAEM del siguiente modo:

[Grabación sonora, 2 CD] Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: FAG CD 20 93/18 101 DON JUAN (ENTERO) y SIGNATURA: FAG CD 21 93/19 102 DON JUAN (ENTERO).

Después de la comparación de todas estas fuentes se puede deducir que entre las diferentes partichelas conservadas en las numerosas carpetas correspondientes a cada instrumento y atriles de la orquesta, solamente se conserva en dicho archivo una selección que Antonio Gades realizó de la parte de ballet. Por tanto estas fuentes no pertenecen a la partitura orquestal completa correspondiente a la versión original escrita por Antón García Abril para la representación íntegra de la obra teatral en el Teatro de la Zarzuela, sino que se trata de una selección de varios números de la misma, que pasaron a formar parte de una versión posterior que Antonio Gades realizó reuniendo las partichelas exclusivas de las partes coreográficas, separadas de la partitura orquestal completa. La selección estuvo en función del objetivo de conservar el para la versión de ballet el carácter dramático teatral mediante un resumen del argumento incluido en el

Mañana, Lérida, 4 de febrero de 1978 [s.p.]. “Sorpresa Marisol”. *Alerta*, Santander, 5 de febrero de 1978. Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Madrid.

programa de mano a modo de hilo conductor entre las distintas coreografías como se expone más adelante.

El análisis de varios programas de mano actualmente conservados en el CDAEM ha podido esclarecer la razón de que solo se conserve en el Fondo Antonio Gades esta versión de ballet. Se pretende mediante esta investigación acerca de las fuentes, contribuir desde el estudio musicológico a su correcta catalogación, por lo que a continuación se procede al análisis de estas fuentes primarias. La existencia de un programa correspondiente a una actuación de Antonio Gades en el Teatro Avenida de Buenos Aires aporta información relevante como es la descripción del título de la representación “Antonio Gades y su Espectáculo de Cante y Baile Español”, del elenco de la compañía con la colaboración de la bailarina Pilarín Sanclemente –que había formado parte como protagonista del reparto original del estreno de 1965 interpretando a Doña Inés– así como del director de escena Adolfo Marsillach –que también iba a dirigir en un principio el estreno de *Don Juan* en el Teatro de la Zarzuela como se verá más adelante– y en la que consta también la empresa que lo financió, Producciones Alberto Lataliste⁶⁶⁵.

El programa consta de tres partes, la primera está dedicada al repertorio de Antonio Gades de danza clásica española que abarca distintos estilos de danza estilizada entre el que se encuentran las piezas *Variaciones sobre “El Vito”*, *Zapateado*, *La boda de Luis Alonso*, *Ensueño* y *Jota*. La segunda parte está formada por la versión de ballet de *Don Juan*, de la que se puede leer la siguiente presentación, con un resumen breve del argumento:

Basado en la adaptación del tema tradicional realizada por Alfredo Mañas. *Don Juan*, hijo de un pueblo dominado, seduce a Doña Inés perteneciente a la clase dominante. A través de los símbolos del amor, de la venganza y de la muerte, se desarrollan los más significantes episodios de una acción esencialmente sustentada en la poesía popular española y en la alegórica lucha entre el bien y el mal⁶⁶⁶.

La tercera parte del espectáculo está dedicada al repertorio flamenco propiamente dicho, que como se puede observar, según lo estudiado en capítulos anteriores de la presente tesis doctoral, corresponde con el espectáculo que Antonio Gades había interpretado en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965: *Bulerías*, *Martinete*, *Siguiriya*, *Soleá*, *Taranto*, *Por fiestas*, *Mirabrás* y *Rumba*.

Aunque en este programa de mano no aparece ninguna fecha concreta del año en el que se representó en Buenos Aires, en el Teatro Avenida, sabemos por otras fuentes, como son las propias partichelas instrumentales conservadas en el Fondo Antonio Gades que este mismo programa fue interpretado también en otras ciudades de Hispanoamérica, ya que la firma de algunos de los músicos de la orquesta deja

⁶⁶⁵ *Teatro Avenida. Antonio Gades. Buenos Aires*. [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: FAG pg 494 (2), pp. 6 y 10.

⁶⁶⁶ *Teatro Avenida. Antonio Gades. Buenos Aires*. [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: FAG pg 494 (2), p. 6.

constancia en la propia partitura del nombre, el año, y el teatro en el que fueron interpretadas. En la partichela correspondiente a la Trompeta 2ª de la pieza N° 2. *Farruca de Don Juan* aparece la siguiente firma autógrafa, “Gonzalo Eduard B Bogotá (Colombia)” y debajo de ésta, así como en la siguiente página, “Felipe Ubillús F LIMA –PERÚ 1967”⁶⁶⁷. Además, otro programa en el que consta la fecha de impresión, 1967, reproduce fotografías de Antonio Gades en los lugares donde tuvieron lugar la interpretación previa de cada una de las partes del repertorio que por primera vez presenta a modo de un espectáculo en sí mismo, articulado en las tres partes.

Hay que puntualizar que respecto a este programa, que la primera corresponde al repertorio que procede del repertorio que el bailarín interpretó junto a varios miembros del elenco, cuando aún formaban parte del Ballet Español de Pilar López, la segunda, a una versión exclusiva para ballet de la obra *Don Juan*, y la tercera al espectáculo propiamente flamenco que presentó en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965, según se ha estudiado en los capítulos de la presente tesis doctoral⁶⁶⁸.

En dichas carpetas se puede encontrar un fragmento de papel en blanco con la especificación del programa mecanografiado de estas dos primeras partes del espectáculo que corresponden a la orquesta⁶⁶⁹. La tercera parte no consta en este programa que se dio a los músicos de la orquesta, ya que la tercera parte fue interpretada por los cantaores Calderas de Salamanca y José Salazar y por la guitarra flamenca de Juan Maya “Marote” y Emilio de Diego.

Según los datos que todas estas fuentes proporcionan, se puede deducir que la obra *Don Juan* en su versión teatral fue adaptada para ballet sin las partes del texto dramático, se añadió únicamente un resumen del argumento presentada en el programa de mano, la música de Antón García Abril y la coreografía interpretada por los solistas, entre ellos, por Antonio Gades y Pilarín Sanclemente. La conservación en el Fondo Antonio Gades de las carpetas con las partichelas instrumentales en las que constan estas dos partes del programa indica que la compañía viajó en 1967 con este material por los principales teatros de Hispanoamérica como los mencionados en las fuentes, Bogotá (Colombia), Lima (Perú), Buenos Aires (Argentina), contando con la interpretación de la orquesta titular de cada uno de ellos, en caso de que la hubiera.

En el caso de que la compañía no tuvieran posibilidad de contar con una orquesta en el teatro donde actuaban posiblemente utilizarían esta grabación sonora que se conserva en formato CD en el CDAEM y en la Fundación Antón García Abril, y eso sí, la tercera parte era siempre interpretada siempre por los cantaores y guitarristas flamencos que formaban parte integrante de la compañía de Antonio Gades, por esta

⁶⁶⁷ Las transcripciones de la letra autógrafa son de la autora de la presente tesis.

⁶⁶⁸ *Antonio Gades*. [Programa de mano] [Sin fecha, sin lugar especificado, 1967]. Fondo Antonio Gades del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: FAG pg. 497 (4).

⁶⁶⁹ [Documento mecanografiado en fragmento de hoja de papel blanco] Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: CAJA 6, 6/1.1. y 6/1.5.

razón no existen fuentes sobre la misma, excepto la descripción del programa de la tercera parte del espectáculo. Esto es debido a que los músicos de flamenco no necesitan partitura, a diferencia de los músicos de la orquesta.

Asimismo, el hecho de que la pianista Ana Monfort es citada en el programa del Teatro Avenida de Buenos Aires como parte integrante de la compañía podría indicar que el apunte “Ojo. Solo de piano” que consta en lápiz anotado en la partichela correspondiente al N° 3 Violín II de *Don Juan*, fue compuesto por Antón García Abril con posterioridad a la partitura orquestal de la versión original para la obra teatral presentada en 1965 en el Teatro de la Zarzuela, en cuyo elenco del programa de mano ningún intérprete de piano, mientras sí constan los cincuenta y cinco miembros de la Orquesta Titular del Teatro de la Zarzuela y la Orquesta Medieval dirigida por Massó, como se verá más adelante. Hasta el momento no se ha podido localizar esta partitura de Piano Solo que sí se puede escuchar en la grabación sonora⁶⁷⁰.

FUNDACIÓN ANTÓN GARCÍA ABRIL. *Don Juan* [Manuscrito 1], Carpeta borradores y *Don Juan* [Manuscrito 2], Carpeta definitiva.

MANUSCRITO DON JUAN

Guión musical de la obra *Don Juan* 1 [Folio 1] [Documento manuscrito]. [Dibujos a modo de director de cine, de cada escena, visión teatral de la obra desde el punto de vista musical, reflejando el timbre (piano) u (orquesta)].

[p. 1]

N° 1 [Pentagrama con íncipit musicales]

N° 2 [Idem]

N° 3 Altamar

N° 6 Kyrie-La misa

N° 9 LATINES

N° 13 Muerte al TORO

N° 14 Galope

N° 15 la Melindrosa

N° 17 Oh muerte mala

N° 20 FINE Oh muerte mala

[p. 2 y 3]

1° ACTO

Guión 2 [Borrador] [Documento manuscrito, lápiz] [Folio 2]

⁶⁷⁰ Mi propuesta no coincide con los datos aportados con Cabañas.

Acto I

1x Conjuros y Danza ejercicios Don Juan
2x Danza de la muerte
3x Romance de Altamira
4x Escena Don Juan-Elvira
5x Escena Andrea y Don Juan
6x Kyrie-Romanza de la calavera y Ballet de las calabazas [borrado]
7 petición Canto de Elvira
7A Zapateado
8X Escena del milagro
9 x adorate deorte
10x Danza del Milagro
11x Ballet del Toro de Fuego
12x Desafío don Juan y don Luis
12Ax Danzas de la muerte

2º Acto

Muerte del Toro
Galope
A melindrosa
Paliza de Elvira
Tpta
Conjuros

Guion 3, [Borrador] [Documento manuscrito, Folio 3, cuadros, apaisado]

Castañuelas

2 tamolres (3 pares)

1 Conjuros-Aparición de Don Juan
2. Danza muerte
3-4- Altamar-Omar
12 Paseillo y Danzas de la Muerte
13 Muerte del Toro
15 Melindrosa
16 Danza de Elvira
17 Entierro
19 FINAL

8.2.2. Ficha técnica, personajes, estructura y argumento

Como indica el propio programa del estreno de la obra, el texto, escrito por Alfredo Mañas contó con la música del compositor Antón García Abril. La coreografía estuvo a cargo de Antonio Gades y José Granero, que además cumplió la función de maestro de baile. Los bocetos de decoración y los figurines fueron realizados por Sainz de la Peña. Se hicieron cargo de la escenografía y ambientación de la obra Manuel Viola, Xavier Corberó y Joan Ponç, de la iluminación Sáinz de la Peña, de la dirección musical, Antón García Abril, y de la dirección general, Alfredo Mañas.

El espectáculo contó con la participación de la Orquesta titular del Teatro de la Zarzuela conformada por cincuenta y cinco profesores y dirigida por Eugenio M. Marco, y con una Orquesta medieval dirigida por Massó. Como intérpretes estuvieron Antonio Gades, Cándida Losada, Paloma Lorena, Carlos Villafranca, Pilarín Sanclemente, Juan Lizárraga, Pascual Martín, Fosé Albert y Juan Amezaga. El “Ballet” contó con un numeroso cuerpo de baile tanto femenino como masculino y con los solistas Tamara Sie y Goyo Montero, y un grupo también amplio de “Danzantes”, además de las cantantes del coro femenino del Teatro de la Zarzuela⁶⁷¹. Se deduce de la manera de contraponer estos dos términos “Ballet” y “Danzantes” en el programa, los autores tratan de diferenciar el carácter profesional del cuerpo de baile, en el primer caso, y los intérpretes que realizan las danzas de la muerte, con carácter popular, en el segundo caso.

A continuación, se describen los personajes de la obra, por orden de aparición, en base al texto original escrito por Alfredo Mañas⁶⁷²:

ANDREA (La Muerte): Señorita de la aristocracia y heredera de los bienes de su padre. Don Gonzalo de Ulloa, viudo, que cuida de ella y de sus bienes. Andrea ya no es joven, pero es aún hermosa, de la relación con Don Gonzalo de Ulloa nació Inés. La relación de ambos es discreta, cada uno vive en su casa, guardan las formas, pero Andrea está enamorada de Don Juan.

INÉS: Hija de Andrea y Don Gonzalo de Ulloa, tiene dieciséis años, vive fuera de la ciudad y está internada en un pensionado de monjas. Ha vuelto para ser presentada al pueblo la noche en la que se celebran las Danzas de Muerte, es el personaje elegido ese año para las danzas.

⁶⁷¹ Antonio Gades. *Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Programa de mano] [1965]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁶⁷² Para elaborar esta relación de personajes se ha tomado como referencia el ejemplar que el dramaturgo entregó para el proceso de censura previo al estreno de la obra. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

HERMANOS PANTOJA: Juancruz, Rosendo y Sancho de Pantoja y Ulloa, sobrinos de Don Gonzalo de Ulloa y primos de Inés. Campesinos que viven en sus respectivos cortijos para la cosecha de cada temporada, siempre van juntos. Han vuelto a su casa de la ciudad para la celebración de las Danzas de la Muerte.

DON LUIS MEJÍA: Es el señorito de la ciudad, pretende a Elvira, la hermana de los Pantoja, para ampliar sus bienes, pero estos se niegan a darla como esposa. Es campechano, juerguista y mujeriego. Compite en estas características con Don Juan.

ELVIRA: Hermana de los Pantoja, es pretendida por Don Luis Mejía, pero está enamorada de Don Juan.

LAS MUCHACHAS: A modo de coro griego declaman y realizan diversas acciones en la escena.

LOS DANZANTES: Forman parte de la representación de Danzas de la Muerte.

DON JUAN: El protagonista de esta obra es llamado por el pueblo Tenorio.

Todos estos personajes son presentados por Andrea (La Muerte) que, dirigiéndose al público, los va llamando uno por uno para que salgan a escena en el prólogo que da comienzo a las Danzas de la Muerte, que se celebran en una ciudad y una época indefinida como cada año. En esta parte introductoria de la obra, ya se percibe un carácter crítico en la manera que Andrea presenta a estos personajes.

La estructura y argumento del texto teatral se articula en diferentes partes que se resumen a continuación en breves líneas tomando como referencia el texto original⁶⁷³:

PRÓLOGO

En el prólogo se presentan los personajes y la localización de la acción. La figura del narrador es “La Muerte”, y está representada por Andrea, enamorada de Don Juan y pertenece a la aristocracia. Don Gonzalo de Ulloa, viudo, a la muerte del padre de Andrea se hizo cargo de la hacienda, y mantiene con ella una relación discreta, no muy apasionada, siempre guardando las formas, cada uno vive en su casa. Andrea tiene una hija, Inés, que a sus dieciséis años se encuentra interna en una pensión de las monjas, y va a ser su presentación en el pueblo, por primera vez es el personaje elegido en las danzas. Juancruz, Rosendo y Sancho de Pantoja y Ulloa, son sobrinos de don Gonzalo y primos de Inés, y a ellos pertenecen la mitad de las tierras y la mejor casa de

⁶⁷³ *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

Para el proceso de censura previa a la autorización de la obra, Alfredo Mañas, presentó el texto teatral ante la Sección de Cine de la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Información y Turismo.

la ciudad, que siempre está cerrada porque viven en un cortijo en el monte, los tres son solteros y siempre van juntos.

Don Luis de Pantoja es el señorito de la ciudad, vive de su apellido, pero pretende quedarse con la hacienda y fortuna de los Pantoja, asediando a Elvira, pero ellos no acceden y ponen un velo de silencio ante la situación. El personaje se caracteriza por ser un mujeriego que aprovecha la ocasión de las fiestas para volver a la carga. El pueblo le ha puesto un mote, Mejía, Don Luis Mejía, que rivaliza en protagonismo con Don Juan Tenorio, que representa, frente a la clase aristocrática, la voz del pueblo. Andrea está enamorada de Don Juan, pero él acude a otras voces, ejerciendo su libertad de amar.

ACTO I

1. *Escena de los conjuros.* Elvira, en camisón y al lado de su cama, celebra un ritual para invocar la aparición de Don Juan, ya que arde en pasión por verle. El coro de muchachas recita versos, que repiten palabras y acciones a modo de aquelarre. Por fin hace su aparición en escena Don Juan, se aman durante la noche hasta que amanece.

Suenan los tambores de la danza de la Muerte y aparece La Muerte, Andrea, que viene a llevarse a Don Juan, junto a los demás elegidos de la danza, los hermanos Pantoja, Don Luis Mejía, Inés de Ulloa y también Inés, en la que por primera vez repara Don Juan.

2. *Escena en la Iglesia y cortejo de la muerte.* Están Don Juan y Elvira en la Iglesia tonteando como dos enamorados, cuando aparecen Andrea y los elegidos, comienza la danza de la Muerte y las muchachas del coro encienden velas y cantando con voces blancas empiezan a ascender por la escalera del triunfo de la muerte. Don Juan coge a Elvira de la mano, y huyen del cortejo de la muerte, los hermanos la persiguen gritando adúltera, y deciden casarla con Mejía por la fuerza.

3. *Escena de la plaza del pueblo.* Aparecen adolescentes peinándose y cuentan una historia. De nuevo aparece a Andrea buscando a Don Juan y le declara su amor, incitándole a que baje con ella al sepulcro, los dos luchan, es la lucha eterna de la vida y la muerte. Andrea huye entre sollozos y aparece Elvira que se esconde de sus hermanos, y vuelve a llamar a Don Juan, que acude a ella.

4. *Escena de amor entre Inés y Don Juan.* La escena se desarrolla metafóricamente, de manera que aparece un cuadro de la Anunciación de Fray Angélico que simboliza su virginidad, Don Juan se convierte en toro, y hace un baile gracioso para embestir a Inés.

5. *Escena de la muerte de Don Gonzalo de Ulloa a manos de Don Juan.* Entra Don Gonzalo de Ulloa a modo de aparición fantasmal en la alcoba de Inés donde yace con Don Juan en la cama. Pone la espada entre los dos, Don Juan piensa que ha sido una pesadilla. Las muchachas del coro le explican que, si no restituye el honor de su hija por

haber perdido la virginidad, le matará. Don Juan se empieza a reír, y de repente se oye a la voz de Don Luis Mejía que ha entrado a la habitación, dejan a Inés durmiendo y para no despertarla, salen de la habitación para batirse en duelo de espadas. Mejía sabe que Don Juan es amante de Elvira, y le anuncia que va a casarse con ella, por lo que tendrá que matarle para restituir su honor. También Don Juan le anuncia que se va a casar con Inés, se miran y se empiezan a batir entre carcajadas, y se van a emborracharse juntos. Mientras están borrachos Don Juan le dice a Mejía que, puesto que mañana se casará con ella, esa noche tiene que ir a hacerle una visita, que ella le estaría esperando como tantas noches.

ACTO II

EL TRIUNFO DE LA MUERTE

1. *El triunfo de la Muerte.* Las chicas del coro, vestidas con velos de plañideras, con miedo, llaman al toro, que ahora casi es un minotauro, medio hombre medio toro iluminado por la luz de la luna, y presintiendo la muerte. Las muchachas le avisan de que huya, lloran. Se oye un galope de caballo, Don Juan se encuentra con Andrea y le explica que va a las bodas de Elvira y de Pantoja. Andrea intenta disuadirle de que vaya, haciéndole reflexionar sobre los riesgos de que le maten. Ir a la boda significaría provocar a los Pantoja, insultar a Mejía, y Don Juan se plantea si no sería mejor casarse con Inés y mantenerse dentro del orden, sin embargo, se deja llevar por el desorden que para él significa la vida, y sigue su camino cabalgando alejándose de las suplicas de Andrea.

2. *Escena de Elvira de vestida de novia.* Entra Mejía, y aparecen Don Juan y Don Luis, y se saludan. Don Luis lleva a Don Juan delante de la novia, que se encuentra en el centro de la escena, donde se está celebrando el banquete. Los danzantes de la muerte con copas en la mano crean tensión de tragedia, Don Luis y Mejía beben. Don Juan baila una danza sólo para Elvira y Don Luis se levanta amenazador, y dice: ¡espera Don Juan, la fiesta aún no ha terminado! Pide que le entreguen un látigo a Don Juan, y éste se acerca a Elvira acariciándole levemente con el látigo y le dice: La mujer con la pierna quebrada y en casa... salen todos de la escena y quedan solos Don Luis y Doña Elvira. Sale un figurín blanco y le da a Don Luis un látigo de plata, y éste rodea a Elvira mientras la voz en off de Don Juan le provoca recordándole que se acostará con Elvira por las noches. Don Luis se ensaña con Elvira pegándole brutalmente con el látigo e insultándola de manera sádica hasta que no le quedan fuerzas. Borracho sale de la escena y Elvira queda gritando de dolor y se hace de noche.

Entra Don Juan y se arrodilla a los pies de Elvira, ésta le acaricia el pelo sacando la mano temblorosa de debajo del velo y le consuela ella a él. “¿por qué te has dejado maltratar?” le dice Don Juan lleno de dolor. “Porque soy una adúltera y lo seré todos los días de mi vida”, se culpa. Don Juan le dice que se vaya con él, que sea libre, y ella le

contesta que es libre desde que se entregó a él, pero le dice que huya porque siente la presencia de sus tres hermanos, Don Juan sale de escena.

Entran los tres hermanos y Don Luis y se dirigen al público haciéndole testigo de la escena, y pide que diga que no ha cometido adulterio y que no ha estado Don Juan esta noche con ella. Los hermanos le incitan a que la mate, Elvira calla, y Don Luis se echa sobre ella y la ahoga. Don Juan culpa a los hermanos de la muerte Elvira, y quiere matarlos para vengar su honor.

3. *Escena del funeral de Elvira.* Andrea suplica a Don Juan que no vaya porque hallará la muerte y le incita a que huya con ella, sin embargo, Don Juan tiene claro su destino, irá al funeral aun sabiendo que los Pantoja le matarán, como de hecho así ocurrirá. Se interrumpe el entierro de Elvira y danza Don Juan hasta morir.

8.2.3. Análisis textual, coreomusical y escenográfico de las principales escenas

El texto comienza con un “Prólogo”, siguiendo la estructura que como ha estudiado Rodríguez Adrados se desarrolló y evolucionó formalmente con la tragedia griega⁶⁷⁴. Andrea (La Muerte) entabla un diálogo con el público para presentar a los personajes, situando inmediatamente al espectador en el contexto de la acción dramática, dentro de la celebración de las danzas de la muerte. A continuación, sin más preámbulos, el comienzo del “Acto I” introduce de forma repentina a uno de los personajes principales, Elvira, que desesperada invoca, por medio de versos, el amor de Don Juan, realizando un ritual mágico cuyo objetivo es conseguir atraerle hacia ella. Un grupo de muchachas realizan movimientos coreográficos de carácter procesional con velas y ofrendas, según el concepto de coro griego definido del siguiente modo por Rodríguez Adrados: “conjunto de participantes en un *como* o en una representación teatral”, siendo el término *como* “un coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza”⁶⁷⁵. La invocación se produce por medio del recitado, que confiere a las voces de las muchachas y de Elvira un carácter musical, a través del ritmo y la sonoridad de los versos, que riman entre sí, y son repetidos varias veces seguidas con las mismas palabras, dotando a la escena de un carácter mágico. De este modo el término de coreografía como tal se desvanece en *Don Juan* a favor de un nuevo concepto de danza unida a lo teatral, al movimiento del cuerpo en el escenario propiamente dicho para expresar un todo, unas ideas artísticas que abarcan una visión más amplia de la representación escénica.

Antón García Abril presenta un tema musical en función de cada momento de la escena, creando un ambiente sonoro en consonancia con la intención dramática. El libreto teatral contiene descripciones de la música del compositor, y a su vez, la partitura orquestal incluye las anotaciones del texto que le sirvieron de inspiración para su composición. En la partitura se puede ver cómo las palabras del texto están escritas

⁶⁷⁴ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 609.

en el compás exacto en el que dan entrada a cada fragmento de la música. Todo está medido, el ritmo con el que se recita el texto, que debe coincidir con el momento preciso de la partitura orquesta⁶⁷⁶.

A continuación, se puede observar cómo Alfredo Mañas describe con términos musicales el ambiente sonoro que se quiere conseguir, en el que la unión de la palabra y el sonido de la orquesta, junto a los sonidos creados por el movimiento de las muchachas y los bailarines que se mueven en escena, llevando objetos, dejándolos en el suelo, forman un todo, y articulan la intensidad de la acción dramática y por tanto de la forma musical. Estas descripciones musicales aparecen entremezcladas con los diálogos de los personajes: “tema musical de las campanas en la noche”, “tema del amor”, “tema musical de prender el fuego” y “tema musical como de abejas negras”. A continuación, se analiza el comienzo de la escena, que corresponde a la partitura orquestal “Nº1. Escena de los conjuros-Aparición de Don Juan” de Antón García Abril⁶⁷⁷:

[Acto I, Nº 1. Escena de los conjuros]

TEMA musical solemne y a su paso entran doce o catorce muchachas con pequeños altarcitos de hacer conjuros que llevan encima velas encendidas, corazones de estraza, sal, un mantelito rizado, un jarro de vino, un pan, un brazo de estatua, un espejo de plata, un zapato de hombre, velitas de la candelaria, un cuchillo de plata con cachas negra, velitas de la candelaria, unos pantalones de hombre colgados.

CUANDO entran, Elvira se levanta.

LAS MUCHACHAS

Santa Santísima

Que estas tocando

ve adonde está mi amado

y dile que le envío saludando

(SONIDO DE CAMPANA)

El corazón de Don Juan abiréis

y a mi Elvira en el me entrareis

que me quiera y me ame

y conmigo haya bien.

(SONIDO DE CAMPANAS)

⁶⁷⁶ Véase Anexo II. [Partitura de orquesta] [Manuscrito 2 (Definitivo)]. Don Juan Nº1. Escena de los conjuros-Aparición de Don Juan. Fundación Antón García Abril, Las Rozas (Madrid).

⁶⁷⁷ Para poder hacerse una idea de las dimensiones de la obra, la duración era de más de dos horas, y esta escena completa abarca el Nº1 de la partitura orquestal, desde la página 1 hasta la 41 y desde la página 4 hasta la 14 del texto, por lo que un análisis de la obra musical completa excedería los límites de la presente tesis doctoral. Pretendemos dar una idea de cuál es la implicación entre las disciplinas, para más adelante continuar con esta labor de análisis que requiere el planteamiento de una metodología específica precisa que se pretende desarrollar en posteriores trabajos.

ELVIRA

Amen. Amen. Amen.

(SONIDO DE CAMPANAS)

TODAS.

Amen. Amen. Amen. Amen. Amen (SONIDO DE CAMPANAS) Amen.

Amen. Amen (CAMPANAS). Amen. Amen. Amen. Amen. (CAMPANAS)

Todas dejan a ritmo, los altares en el suelo, diseminados por el escenario⁶⁷⁸.

ELVIRA

Con los tres clavos de Cristo

Hago en mi cuerpo la cruz

Y escribo sobre mi pecho

“Que venga, mi buen Jesús”⁶⁷⁹.

La función de la música en esta escena. destaca como elemento intensificador del ritual, ya que contribuye gradualmente a crear tensión. Este proceso compositivo se produce mediante la alternancia entre música y texto recitado, de modo que Antón García Abril inserta estos “puentes musicales” entre una estrofa y la siguiente, lo que nos ofrece una idea del ambiente sonoro. La utilización de este vocablo propio del lenguaje musical indica esta intención por parte de los autores de considerar también una partitura musical a las propias palabras del libreto teatral, así como a la entonación musical o declamación de los versos que el coro y los actores realizan.

Las descripciones textuales que definen la parte musical de Antón García Abril utilizan términos intensificadores en progresión ascendente: “puente musical”, “puente musical *más apasionado*”, “puente musical *más solemne*” y finalmente, introduce un “tema musical *como de zumbido de abejas*”,⁶⁸⁰ para crear un estado emocional de agitación. Este *crescendo* que introduce Antón García Abril con su música, expresado de esta manera en el texto por Alfredo Mañas da una idea de la profunda interconexión que tienen la palabra, la música y la acción dramática en la escena, que se corresponde con un énfasis del dramatismo que se refleja tanto en el contenido de lo que está ocurriendo como en el tipo de movimientos que se realizan encima del escenario, descritos a su vez en el texto. Del mismo modo, el efecto de la campana introduce un elemento tímbrico que crea una imagen sonora significativa⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ [Acto 1, Nº1. Escena de los conjuros]. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 4-14.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pp. 4-14.

⁶⁸⁰ En el texto original las palabras que están subrayadas con lápiz en esta transcripción se indican con cursiva.

⁶⁸¹ [Acto 1, Nº1. Escena de los conjuros]. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518,

El carácter ritual que sigue esta “escena de los conjuros según el original”, como expresa Mañas en el libreto de *Don Juan* se inspira en las prácticas de brujería: “los elementos literarios empleados en dichos pasajes están extraídos de libros sobre esta materia y muy en boga en los siglos XV y XVI de los que me he servido para dar una ambientación a mi obra”⁶⁸².

La estructura de la escena, y la forma en que la música se entremezcla con el texto nos recuerda a las tragedias griegas, en las que música, movimiento y palabra se unían dentro de un mismo término: *musikē*. Las muchachas representarían ese coro que invoca, y lo hacen de un modo que confiere un ritmo musical muy específico a lo largo de toda la obra, tanto Elvira como las muchachas, repiten varias veces seguidas las mismas palabras, dotando a la escena de un carácter mágico, de ritual. El texto se ha transcrito con sumo cuidado de respetar todas las tildes que en el original aparecen, porque entendemos que el precisar si la sílaba es átona o tónica era esencial para que la declamación adquiriera un ritmo u otro respecto a las acentuaciones de la música de Antón García Abril y los cambios de compás que se observan en la partitura. Igualmente, el efecto de la campana descrito en el texto, crea una imagen sonora fuerte y significativa, que también transmite un ritmo, a modo de procesión de ofrendas., como a continuación describe el texto de la obra:

[Acto I, N°1. Escena de los conjuros]

TEMA musical solemne y a su paso entran doce o catorce muchachas con pequeños altarcitos de hacer conjuros que llevan encima velas encendidas, corazones de estraza, sal, un mantelito rizado, un jarro de vino, un pan, un brazo de estatua, un espejo de plata, un zapato de hombre, velitas de la candelaria, un cuchillo de plata con cachas negra, velitas de la candelaria, unos pantalones de hombre colgados.

CUANDO entran Elvira se levanta.

LAS MUCHACHAS

Santa Santísima

Que estas tocando

ve adonde está mi amado

y dile que le envío saludando

(SONIDO DE CAMPANA)

El corazón de Don Juan abridéis

y a mi Elvira en el me entrareis

que me quiera y me ame

expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 4-14.

⁶⁸² [Instancia de Alfredo Mañas para evitar la censura de fragmentos del libreto teatral] [Documento mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

y conmigo haya bien.

(SONIDO DE CAMPANAS)

ELVIRA

Amen. Amen. Amen.

(SONIDO DE CAMPANAS)

TODAS.

Amen. Amen. Amen. Amen. Amen (SONIDO DE CAMPANAS) Amen.

Amen. Amen (CAMPANAS). Amen. Amen. Amen. Amen. (CAMPANAS)

Todas dejan a ritmo, los altares en el suelo, diseminados por el escenario⁶⁸³.

ELVIRA

Con los tres clavos de Cristo

Hago en mi cuerpo la cruz

Y escribo sobre mi pecho

“Que venga, mi buen Jesús”⁶⁸⁴.

Este carácter ritual está basado en los aquelarres a los que alude directamente el autor al final del siguiente fragmento que se incluye a continuación, íntegro, para que se pueda percibir el ritmo interno musical. El carácter ritual la transmite la propia palabra y manera de escribir de Alfredo Mañas en verso, mediante la continua repetición de palabras por parte del coro, describen el ambiente sonoro que se creaba con el recitado:

[Acto I, N°1. Escena de los conjuros]

LAS MUCHACHAS

Don Juan:

con dos te miro,

con cinco te cato,

la sangre te chupo

y el corazón te pauto.

Pequeño puente musical.

ELVIRA

Don Juan:

ámame,

quíereme,

búscame.

Pequeño puente musical más apasionado.

LAS MUCHACHAS

⁶⁸³ [Acto 1, N°1. Escena de los conjuros] *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 4-14.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

De esta alcoba saliste
como león bravo.
Y a esta alcoba volverás
como cordero manso.

Puente musical más solemne.

Conjurote por la Reina,
conjurote por la estrella,
por los hombres que con ella
se encaminan por la tierra
y caminan por la mar.

TEMA MUSICAL como de zumbido de abejas negras. Tráfigo en las muchachas: una se lleva el espejo, otra el brazo de la estatua, otra le lleva a Elvira el mantelito, otra el pan, otra el jarro de vino. Elvira parte el pan ritualmente, después de haber extendido el mantel y luego, espumea el vino de la jarra. [...]

LAS MUCHACHAS (SIN MÚSICA)

Don Juan tu no ves a Elvira
y Elvira no te ve a ti.
Pero a ti, nosotros, sí.
Te enviamos tres serpientes.
Y tres galgos diligentes
y la soga calamera
con que te trabe del brazo,
del corazón, del riñón
del canto del espinazo.
Diablo cojuelo,
Diablo manguillo,
diablo menor,
gran diablo de la pena
que haces ahí?
Aquí esperamos que nos lo traigas:
Aquí. Aquí. Aquí.

Tema musical de prender el fuego. Las muchachas prenden fuego con las velas a los pantalones de hombre y a los corazones de papel de estraza. Cada una de ellas ha cogido una vela que tiene en la mano. Elvira se levanta y dice mirando a todas partes, sin ver, como alucinada detrás de su tul blanco.

ELVIRA

Tu cuerpo veo quemar.
Tu corazón abrasar
Yo te llamo, yo te llamo.
Yo, Elvira te llamo, Juan.

TEMA Musical más lírico para que las muchachas de las velas digan a Elvira.

DESPUÉS de cada uno de los miembros que las muchachas dicen hay un sonido musical, rítmico, de campanas metálicas.

LAS MUCHACHAS

Aquí lo tenéis
Aquí lo tenéis
para lo que gustáis
Aquí está su boca
Aquí están sus ojos
Aquí están sus manos
Aquí están sus brazos
Aquí está su sangre
Aquí su corazón.

TODAS

Aquí está su cuerpo.

[...]

LA JOVEN DEL CUCHILLO

En su pescuezo una soga de ahorcado.
En su corazón este cuchillo atravesado.

TODAS LAS MUCHACHAS

Gritando: balame fulana. Balame fulana [aparece tachado]⁶⁸⁵

AHORA es cuando las muchachas se giran del golpe, vuelven de espaldas al público, y ven aparecer a Don Juan por detrás de la cama.

TODAS GRITAN [Aparece corregido: “Elvira”]

Don Juan...Don Juan... Don Juan...

Y con mucha alegría, mientras Don Juan baila alrededor de Elvira, se van rasgando los velos y aparece el rostro resplandeciente de muchachas muy jóvenes. No es un aquelarre de viejas. Es una fiesta de adolescentes conjurando la aparición de la vida⁶⁸⁶.

Se puede observar como la música se va intensificando tanto a través de los elementos rítmicos, que presentan cambios de compás cada vez más constantes, así como intensificación en las figuraciones rítmicas de instrumentos como oboes, clarinetes, violines y violas, recreando el “zumbido de abejas”. De repente, las

⁶⁸⁵ Como ya se ha citado anteriormente, Paloma Lorena en sus memorias acerca de *Historia de los Tarantos* explica cómo para el estreno de esta obra teatral Alfredo Mañas tuvo que luchar mucho para que Mari Carrillo pudiera decir “La muerte, la puta muerte”, de igual modo ocurrió con el estreno de *Don Juan*, la censura tachó varias frases de este estilo, tal y como se puede observar en la indicación que aparece entre corchetes realizada por la autora de la presente tesis. LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, p. 118.

⁶⁸⁶ [Acto 1, N°1. Escena de los conjuros]. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid., pp. 4-14.

anotaciones de texto que hace Antón García Abril en la partitura desaparecen (página 24 de la partitura), y así mismo, en el texto de Mañas, consta que la música cesa, justo cuando Don Juan hace su aparición.

La intención de reflejar este tipo de manifestación de carácter macabro en este comienzo de la obra, supone un elemento subversivo dentro de la tradición católica. De hecho, el ritual de aquelarre parece desembocar en la consagración del cuerpo y la sangre de Cristo, o del pan y el vino, correspondiente a la liturgia de la misa “aquí está su cuerpo/aquí está su sangre”. Respecto a esta cuestión, hay que decir que el lápiz rojo del censor que suprimió estos párrafos y los sucesivos informes que se redactaron, incluidos los presentados por Alfredo Mañas para defender su texto, dejaron constancia de la susceptibilidad moral con la que fueron recibidos como se mostrará en el siguiente epígrafe.

En el texto de la obra, además, aparecen elementos más propios de la fiesta de Halloween tal como se celebra en Estados Unidos, en una escena en la que se representa el día de Todos los Santos, mezclándose así las costumbres religiosas con las paganas:

[...] CAEN LOS VELOS QUE FORMAN EL LABERINTO Y LA NOCHE.

Don Juan se sienta en el suelo, riéndose. Y la orquesta entra con un pequeño ballet lleno de sonoridades infantiles, mezcla de miedo y de broma. Aparecen y desaparecen detrás de los velos figuras muy altas, vestidas con capuchón negro, y llevan debajo del camisón, oculto, un palo muy largo al final de cual llevan calabazas con agujeros en forma de calavera y dentro una vela encendida. Otros llevan caretas al remate del palo, pintadas de azufre, y al darles la luz, fosforecen. Es este grupo de bailarines como una “Santa Compañía” infantil que juega a los difuntos y al romance del Joven y la Calavera.

Juegan a asustar a Don Juan. Don Juan juega con ellos sin levantarse de cómo está sentado en el suelo. Don Juan hace como que no mira cuando aparecen, pero, de pronto, se arrastra, como haciendo el caballito sentado por el suelo, dándose palmetazos en los muslos y asustándolos.

Las muchachas del coro también toman en la broma de Don Juan, parte, y asustan y espantan a los niños con él. Después de unos minutos de ballet, don Juan espera que aparezcan los niños con caretas fosforescentes y calabaza en forma de calavera con la vela dentro...⁶⁸⁷.

En contraste con la escena de juegos infantiles, otra de las escenas plantea una alusión metafórica a la pérdida de la virginidad de la joven Inés, por medio de recursos escénicos que unen todas las disciplinas (texto, música, coreografía y escenografía), es decir, elementos artísticos específicos, que al formar un todo contribuyen a evidenciar la carga erótica de la escena:

⁶⁸⁷ [Acto 1, N°4. *Escena de amor entre Inés y Don Juan.*] *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril.* [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 14-15.

VOCES DE ACTRICES Y CANTANTES

- Donde tú entras, Don Juan, toro del pueblo, el blanco se vuelve rojo, el azul se vuelve sangre y el negro una llama viva. Sangre... sangre... sangre...

LAS MUCHACHAS DEL FRAY ANGELICO

- Vida, vida, vida...

Las muchachas dicen vida, vida, vida, como si conjuraran los paños que tapaban donde estaba la orquesta de Maso. Entonces se levantan los paños y en el lugar donde estaba aparecen los trajes, pero vacíos.

LAS MUCHACHAS DEL FRAY ANGÉLICO

- Toro...toro...toro...Toro del pueblo, sangre, Don Juan: pasión y vida.
Toro...toro...toro

Entonces las muchachas salen corriendo de detrás de sus trajes, que también son superpuestos, y quedan estos vacíos...

TODOS

-Toro...toro...toro....

CADA VEZ QUE DICEN TORO, EL TORO PEGA UN SALTO
TREMENDO.

TODOS

- Toro... toro... toro...

TODOS QUEDAN PARADOS. EL TORO SE PREPARA
GRACIOSAMENTE PARA EMBESTIR. JUEGA Y DA VUELTAS.

TODOS DICEN

- Toro de fuego, toro, toro del pueblo que eres la pasión la vida, empújanos a las sombras, para perder el rubor, y pensar que el mundo es bello.

LAS MUCHACHAS

- Miedo. Miedo. Miedo.

LOS BAILARINES

- Sangre. Sangre. Sangre.

LAS MUCHACHAS

- Toro del pueblo: vida.

LOS BAILARINES

- Vida. Vida. Vida.

LAS MUCHACHAS

- Toro; dame una cornada.

TODOS

- Toro... toro... toro...

Y COMIENZA EL TORO DE FUEGO.

Entonces las muchachas donde está Inés, la rodean, la ponen de pié, hacen algo en la falda de su traje. Ponen todas las manos como a punto de salir corriendo.

VOCES DE DENTRO

- El blanco se vuelve rojo. El azul se vuelve sangre. Y el negro una llama viva.

AHORA ES CUANDO PONEN LAS MANOS Y LA POSTURA DE SALIR VOLANDO O CORRIENDO⁶⁸⁸.

La expresión “el negro una llama viva”, que representa la muerte, pero también lo sexual, es decir, la creación de la vida, ya que continúa “se vuelve fuego”. La muerte y la vida simbolizan el ciclo de la naturaleza, las fiestas, los ritos, la religión y el teatro forman un todo que Alfredo Mañas expresa con mediante un acusado simbolismo⁶⁸⁹. La relación de las diversas artes como la pintura y la música que se dio a principios del siglo XX a través de las vanguardias artísticas como el expresionismo o el surrealismo estuvieron influidas por las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud que planteaban el mundo del inconsciente a través de los sueños, y en cuyos escritos el análisis de los símbolos sexuales tomó una gran relevancia, así como los instintos que condicionan el destino del hombre, como expresan sus propias palabras:

Nuestro mundo superior no pertenece íntegramente a la voluntad consciente y a la razón lógica en la medida que orgullosamente suponemos: pues de las tinieblas del inconsciente parten a modo de relámpagos las decisiones esenciales, y en los abismos de aquel mundo de los instintos es donde se preparan los cataclismos que de repente trastornan nuestro destino. Es allí donde se albergan, apretándose unos contra otros todos esos sentimientos que en la esfera consciente están prácticamente registrados dentro de las categorías de tiempo y espacio⁶⁹⁰.

Don Juan es el “toro del pueblo”, es decir, el mundo de los instintos por el cual se deja llevar asumiendo el destino que esto le deparará, afrontando la vida, la sangre y la muerte, el sentido tragicómico del símbolo del toro, que encuentra sus raíces en los rituales de fertilidad de la antigua Creta y del dios Minos⁶⁹¹. En esta

⁶⁸⁸ [Acto 1, N°4. *Escena de amor entre Inés y Don Juan.*]. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁶⁸⁹ Según Francisco Rodríguez Adrados, el origen del teatro tuvo lugar en los antiguos rituales de las sociedades primitivas para dar sentido a la vida y la muerte en consonancia con el ciclo de la naturaleza, las estaciones y de el cultivo de la tierra, que luego se transformaron en mitos, origen de la comedia y la tragedia griega, y más tarde, con la tradición cristiana conformaron la estructura de la liturgia católica y de las diferentes religiones. Véase RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

⁶⁹⁰ FREUD, Sigmund. *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Barcelona: Ediciones Brontes, 2011, p. 17.

⁶⁹¹ En este sentido, se puede encontrar una relación de esta alusión simbólica al inconsciente con la coreografía *Errand Into The Maze* (1947) de Martha Graham, con música de Giancarlo Menotti, que

escena es importante destacar cómo esta idea de los mitos que ponen en contacto la divinidad con lo humano, que a través de la iconografía cristiana se reflejó en una obra pictórica, *Annunciazione* (ca. 1425-26) de Fra Angelico, la cual se introduce como parte de la escenografía en conexión con el hecho musical, sino también con el movimiento y con la dramaturgia, dentro del concepto de *obra de arte total*. Estos recursos artísticos son utilizados como vehículo de expresión ideológica para evadir la censura mediante un lenguaje elaborado y metafórico. La escena se desarrolla de manera que Don Juan se convierte en toro, hace un baile gracioso y danza con Inés, cuya pérdida de la virginidad quedará simbolizada mediante esta referencia pictórica.

Tal como refleja el texto escrito por Alfredo Mañas, se alzan las cortinas y aparece como parte de la escenografía el retablo titulado *Annunciazione* de Fra Angelico. Los elementos pictóricos además están formados por los propios músicos de la orquesta medieval y en una mesa redonda están colocados otros instrumentos originales de la época, además de los que ellos están tocando, a modo de naturaleza muerta (violas de gamba, zanfona, vihuelas, flautas, oboes, panderos); a su vez unas muchachas están en un atrio ocre como el del cuadro de Fra Angelico, y detrás de sus cabezas coinciden pintadas en el decorado las coronas doradas como las de los santos y delante de ellas atriles con las partituras colocadas hacia el público, como dice el texto “la orquesta medieval inicia un gregoriano y las muchachas cantan en latín”. A continuación, se muestra un fragmento del texto para una mejor comprensión de los elementos simbólicos que se suceden en la escena:

VOCES DE ACTRICES Y CANTANTES

- Donde tú entras, Don Juan, toro del pueblo, el blanco se vuelve rojo, el azul se vuelve sangre y el negro una llama viva. Sangre...sangre...sangre...

LAS MUCHACHAS DEL FRAY ANGELICO

- Vida, vida, vida...
[...]

TODOS

- Toro... toro... toro...

supone una metáfora del viaje errante de la protagonista femenina a través del laberinto del corazón para hacer frente a la Criatura del Miedo, en referencia al mito de Teseo y el Minotauro, simbolizado éste último por un hombre con la cabeza de toro. Terry, Walter. “The Dance”. New York Herald Tribune, 1 de marzo de 1947, [s.p.]. Library of Congress Washington D.C.

<<https://www.loc.gov/resource/ihas.200153678.0>> [Consulta: 20 de noviembre de 2021]. Respecto a la música de esta obra compuesta por Giancarlo Menotti véase [Letter from Donald Duncan to Harold Spivacke, Chief, Music Division, Library of Congress Washington D.C., 1 de abril de 1947]. [Carta mecanografiada]. Library of Congress Washington D.C.

<<https://www.loc.gov/resource/ihas.200154035.0/?sp=1>> [Consulta: 20 de noviembre de 2021].

TODOS QUEDAN PARADOS. EL TORO SE PREPARA GRACIOSAMENTE PARA EMBESTIR. JUEGA Y DA VUELTAS.

TODOS DICEN

- Toro de fuego, toro, toro del pueblo que eres la pasión la vida, empújanos a las sombras, para perder el rubor, y pensar que el mundo es bello.

LAS MUCHACHAS

- Miedo. Miedo. Miedo.

[...]

Y COMIENZA EL TORO DE FUEGO.

Entonces las muchachas donde está Inés, la rodean, la ponen de pié, hacen algo en la falda de su traje. Ponen todas las manos como a punto de salir corriendo.

VOCES DE DENTRO

- El blanco se vuelve rojo. El azul se vuelve sangre. Y el negro una llama viva.

AHORA ES CUANDO PONEN LAS MANOS Y LA POSTURA DE SALIR VOLANDO O CORRIENDO”⁶⁹².

La postura y el gesto de las manos de salir volando que realizan las muchachas simbolizan la paloma que en la iconografía cristiana representa el Espíritu Santo. La figura del toro adquiere aquí un carácter erótico, ya que se trata de una escenificación metafórica del acto sexual en la cual el toro es Don Juan, que representa las pasiones, la vida. La utilización de elementos pictóricos reflejados a través del movimiento coreográfico, la música y escenografía constituyó un medio para transmitir este componente erótico que resultaba controvertido respecto a los valores morales católicos, y que a su vez, mediante metáforas y símbolos ahondan en la relación del arte con el inconsciente y los miedos más profundos del alma humana. En este sentido ideológico el símbolo del toro, además, tiene un carácter erótico, en conexión con la obra pictórica de Picasso en la que el elemento erótico está presente en las referencias al Minotauro que abarcan una parte de su producción... En el libro *Picasso: Art Can Only Be Erotic*, escrito por la nieta del

⁶⁹² [Acto I. N°4. *Escena de amor entre Inés y Don Juan.*]. *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 36-42.

pintor, Diana Widmaier Picasso, realiza un análisis del significado de lo erótico en el arte a través de la figura del toro y del minotauro en su sentido mitológico⁶⁹³.

Además, además de estos juegos eróticos que de una manera artísticamente elaborada lograron evadir los códigos de la censura como se verá más adelante, la metáfora del toro tiene un matiz social e ideológico personificado en este mito de Don Juan que es presentado como un libertador del pueblo y de sus instintos más básicos oprimidos por la hipocresía de la moral católica, expresado en el texto cuando el coro repite una y otra vez: “Don Juan, toro del pueblo”. El toro es un símbolo fundamental para la obra, en consonancia con el significado más ritual de la corrida, la tortura y el sacrificio del toro.

Este aspecto ideológico en relación con el mensaje crítico que se pretende transmitir se puede ver en el siguiente ejemplo de distanciamiento brechtiano e innovación teatral en consonancia con las corrientes modernas de los lenguajes artísticos del momento, pero a la vez recuperación de la tradición literaria, se observa en el hecho de que, de repente en mitad de una escena, Alfredo Mañas introduce un romance que interrumpe la acción dramática. Sin embargo, este recurso tiene un objetivo claro a pesar de que resulta algo inesperado, y es el hecho de que este sobresalto distancia al público de la escena que está presenciando con la intención consciente de intensificar el mensaje crítico para que el espectador sea capaz de reaccionar y reflexionar acerca de lo que está ocurriendo en ese momento, y de este modo hacerle partícipe de una manera activa obligándole a emitir un juicio propio sobre los acontecimientos que están sucediendo.

De este modo Alfredo Mañas hace una alusión a la hipocresía de la moral católica de la realeza, como es el caso del incesto que aquí se plantea en el siguiente fragmento del texto de *Don Juan*:

Un hijo tenía el Rey
que don Flores se llamaba
y este tal se enamoró
de Altamar su propia hermana
Tanto le rindió el amor
que cayó malo en la cama.
Iban señores a verle
y entre ellos el Rey llagaba.

Cinco muchachas han salido con objetos delante de la embocadura.

DOS MUCHACHAS

- Entonces el hijo de David, tenía un amigo que se llegó a él y le dijo.

LAS OTRAS.

⁶⁹³ WIDMAIER PICASSO, Diana. *Picasso: “Art Can Only Be Erotic”*, p. 22.

-Hijo del Rey: por qué estás así angustiado hasta enfermar y por qué de día en día vas así enflaqueciendo?

LAS DOS

- Yo amo a mi hermana Altamar.

LAS OTRAS

- Y entonces el amigo le dijo: fíngete enfermo, y cuando venga el Rey dile:

TODAS JUNTAS

- Ruégote que venga mi hermana Altamar para que aderece delante de mí alguna vianda, y viéndola yo, la cosa de su mano (SE DIRIGEN AL PUBLICO) Para que viéndola yo, la coma de su mano”, “Qué bonito, verdad?”

LAS MUCHACHAS CANTAN

Tu que quieres comer, hijo,
De qué tú tenías gana?

Ay, de una pollita, padre,
de una pollita guisada.

Altamar que te la guisa,
María que te la traiga.
Si no la trae Altamar
yo, padre, no quiero nada.

DOS MUCHACHAS

- Y fué Altamar al cuarto de su hermano Amnon.

TODAS JUNTAS

- Y tomó harina, y amasó, e hizo hojuelas, y aderezolas, y sacólas delante de él. Más él, ay, ay, no quiso comer.

DOS MUCHACHAS

- Y dijo Amnon: echad fuera de aquí todos.

TODAS JUNTAS

-Y todos salieron de allí.

TODAS JUNTAS

- Trae la comida a la alcoba. Para que yo la coma de tu mano. (SE DIRIGEN AL PUBLICO) “Para que yo la coma de tu mano. Qué maravilla. Qué maravilla.

TODAS DEL CORO

Tú que tienes, hermanito
Que estás enfermo en la cama?
Tus amores, tus amores,
los tus amores, hermana.

LA luz de los focos da sobre los espejos y reverbera progresivamente.

LAS MUCHACHAS TODAS RECITANDO

La agarró de la muñeca,
la tumbó sobre la cama,
le puso el puñal al pecho
para que no diga nada,
selló su boca de un beso
pa que no diga palabra.

LA luz de los focos sube de intensidad y refulgen los espejos mucho más. AHORA las muchachas cantan más exaltadas. COMO MENSAJEROS DE TRAGEDIA.

LAS MUCHACHAS

Por los palacios del Rey
subía la linda dama
torciendo de anillos de oro
rompiendo anillos de plata

DOS MUCHACHAS

Porque aborreció luego Amnon a su hermana Tamar de tan grande aborrecimiento...

LAS MUCHACHAS

... que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado.

DOS MUCHACHAS

- Y díjole Amnon a Tamar luego de haberla deshonrado:

TODAS

“Levántate y vete”

DOS MUCHACHAS

- Y entonces Tamar que traía unas ropas de las que vestían las vírgenes..

TODAS

- ... Tomó Ceniza y esparcióla sobre su cabeza, y rasgando sus ropas de colores, fuese gritando donde estaba el Rey.

TODAS CANTANDO

Tú que tienes hija mía
que tanto te amargurabas?
Yo no puedo ser ya monja
ya no puedo ser casada
él se ha llevado la joya
que en mi jardín estaba
No te de pena, hija mía,
que en Roma dispensa el Papa
te casarás con tu hermano

y serás reina de España⁶⁹⁴.

El distanciamiento se produce por medio de varios recursos escénicos, por un lado la interrupción que el relato del romance produce en el hilo de la escena, por otro el paralelismo entre el contenido del romance con el de la escena misma pero contado mediante un romance proveniente de la tradición literaria medieval en contraposición a los recursos teatrales modernos que se están utilizando, por otro el recitado de las muchachas del coro que en algunos momentos se dirigen al público directamente, lo que en el teatro se denomina ruptura de la cuarta pared, y por otro en el uso de la iluminación.

La inserción de este romance en medio de la acción dramática pretende realzar la crueldad hacia Elvira por parte de sus hermanos, y la repudia de éstos por culparla de haber cometido adulterio. La iluminación como se puede observar en las descripciones del texto de Alfredo Mañas sirve para acentuar el dramatismo de la escena, de manera que consigue el efecto de iluminar al público para hacerle partícipe como testigos de los que está ocurriendo y obligándole a emitir un juicio crítico sobre la acción. La manera de inmiscuir al público en la escena es muy clara cuando ante una situación moral desafiante, las luces se encienden en la sala y mediante elementos del texto, así como musicales, coreográficos y escenográficos, la obra situaba al espectador de este modo, en una posición crítica entre los estamentos de poder: el opresor y el oprimido.

En *Don Juan* se trata de implicar al propio público, no solamente mediante la utilización de la iluminación, sino también por el propio hecho de incrustar este romance interrumpiendo el ritmo de la acción dramática que se está desarrollando en la escena, en la que precisamente –en relación con este aparente inocente romance– se palpa la sangre y la violencia perpetrados por los propios hermanos de Elvira hacia ésta y su repudia por el acto de adulterio que ha cometido. El romance se yuxtapone junto a la acción dramática, interrumpiéndola, para hacer tomar conciencia al público del acto de incesto cometido por Amnon y, asimismo, se pretende hacer caer a los espectadores en la crueldad e hipocresía del acto de repudia hacia su hermana, que las muchachas del coro expresan del siguiente modo: “el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado”. Como se puede observar, Thamar se lamenta de lo sucedido ya que su honra ha sido ultrajada, y así lo vuelven a recalcar las muchachas del coro: “Thamar que traía unas ropas de las que vestían las vírgenes...tomó ceniza y esparcióla sobre su cabeza”. La injusticia social queda patente cuando a continuación ella grita a su padre que ya no puede casarse, ni ser monja, en definitiva, que es una excluida de la sociedad, pero he aquí la hipocresía, su padre la consuela asegurando que gracias a esto

⁶⁹⁴ [Acto II. N° 2. Escena de Elvira vestida de novia] Escena *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 5 y 6.

se casará con su hermano y será la Reina de España por indulto del Papa, con la consecuente crítica feroz por parte de Alfredo Mañas contra la monarquía y contra la Iglesia.

El siguiente fragmento de *Don Juan*, es tan explícito como el anterior en cuanto a la hipocresía de la sociedad, de la aristocracia, y de los preceptos morales del catolicismo:

DON LUIS

- ¿Sabéis, Don Juan, a vos que os divierten tanto las historias de cornudos, que acababan de proponerme el matrimonio con una dama?

SE OCULTA DON LUIS Y SALE DON JUAN

DON JUAN

- Enhorabuena, Don Luis: he aquí a un cornudo más; también yo acabo de prometerme en matrimonio.

SE OCULTA DON JUAN Y SALE DON LUIS

DON LUIS

- Y, ¿Sabéis que si me caso con esa dama, tendré que mataros, para restituir mi honor perdido?

SE OCULTA DON LUIS Y SALE DON JUAN

DON JUAN

-Sería una lástima, dicen que soy tan guapo...

SALE DON LUIS Y LOS DOS VAN HASTA LA CONCHA DEL ESCENARIO. SE PARAN CON LAS ESPADAS EN ALTO, MIRANDOSE FIERAMENTE.

DON LUIS

- ¿Sabéis el nombre de la dama con quien pienso casarme?

DON JUAN

- ¿Sabéis vos el de la mía?

DON LUIS

- Elvira de Pantoja.

DON JUAN

- Inés de Ulloa.

SE SEPARAN LOS DOS SONRIENDO.

DON LUIS

- ¿Vos marido, Tenorio?

DON JUAN

- Igual que vos Mejía.

SUELTAN UNA CARCAJADA LOS DOS TREMENDA

DON LUIS

- Venga esos brazos, Don Juan.

DON JUAN

-Venga esos brazos, Mejía.
SE ABRAZAN...SE MIRAN...SE CARCAJEAN
DON LUIS
- Vos en el altar, Tenorio...

[Recuadro señalado en lápiz correspondiente a las partes suprimidas por la censura]

DON JUAN
- Lo mismo que vos, Mejía.
DON LUIS
- Estamos listos.
DON JUAN
- Estamos.
SE EMPIEZAN A BATIR ENTRE CARCAJADAS, ELEGANTEMENTE,
COMO SIEMPRE, CAMINO DE OCULTARSE EN LOS VELOS
DON LUIS
- Como quién somos cumplimos.
DON LUIS
- Bebamos antes.
DON JUAN
- Bebamos.

A continuación, medio borrachos, los dos personajes “cornudos” luchan cómicamente en una plaza de toros, en la que el pasodoble aparece como símbolo de la Fiesta, en la que vida y la muerte tienen cabida en un mismo espacio, en un mismo concepto, el de la “tragicomedia”. Así describe Mañas esta unión de música, escenografía, en función del texto y la idea que se quiere transmitir, y asimismo, en el ambiente jocosos de la escena, el negro de los cuadros de Goya, del paradójico carácter trágico que en realidad simboliza esta escena, un duelo entre la vida (Don Juan) y la muerte (Don Luis Mejía que en la obra de Tirso de Molina era un espectro) para salvaguardar el honor:

Entra la orquesta con un pasodoble negro sobre negro. Reverbera el tema del pasodoble y empieza a caer sobre el escenario, paños negros, mantones de manila negros, ropas femeninas interiores negras, y todo aquello negro sobre negro que el genio Viola necesite para lograr una síntesis de una plaza de toros negra para una corrida de toros espectral⁶⁹⁵.

Este paralelismo que los autores de *Don Juan* crean mediante el símbolo del toro como símbolo de erótico con la corrida de toros no pasó desapercibido para la crítica de la prensa como se puede observar en las siguientes palabras de uno de los periodistas cuando afirma con notable suspicacia: “No parece demasiado clara la intención del

⁶⁹⁵ MAÑAS, Alfredo. *Don Juan. Tragicomedia musical en dos actos* [Texto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, Exp. 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 46-49.

autor en torno al mito de Don Juan, el Amor y la Muerte el toro en su acepción más noble y en la otra, la de personificación de las burlas conyugales”⁶⁹⁶

La coreografía de la “Muerte de Don Juan”, según este análisis, lleva a pensar en el paralelismo que se crea entre el significado de la corrida “toro del pueblo”, que es torturado y sacrificado, con el Vía Crucis de Jesucristo, representado en este caso por Antonio Gades, símbolo de su aceptación del destino, su muerte a manos de los hermanos de Elvira. En el gesto de Antonio Gades expresa la idea de toro del pueblo que se sacrifica por la redención de los pecados del mundo, es un mito libertador, su sacrificio y muerte son el símbolo de la lucha por la justicia y libertad de los oprimidos. Esta idea de la penitencia y su sentido ritual es abordada por ciertos artistas como Martha Graham, con su coreografía “El Penitente”, en la que representa el misterio primitivo de los rituales, en la que John Butler representaba la figura de Cristo⁶⁹⁷.

Hay dos momentos en la obra *Don Juan* en los que se utiliza el recurso escénico de destacar el vacío para expresar una idea. En primer lugar, encontramos en el texto la siguiente descripción escenográfica: “UNA LUZ CENTRAL cae sobre la silla vacía de Elvira”⁶⁹⁸. En otro momento del texto, la idea de vacío está relacionada con el sonido: “DON JUAN se tira al suelo retorcido de risa pero solo con gestos. No se oye su risa”⁶⁹⁹. El personaje hace gestos, pero la risa no se oye, con lo cual transmite la misma idea de vacío.

En otro ejemplo, al final de la siguiente escena, utilizan el efecto contrario, pero con la misma idea, ahora es el escenario el que está vacío y se oyen las risas mezcladas con las voces de las muchachas:

SALEN DE ESCENA. Y ENTONCES, SE LEVANTAN LOS VELOS, Y A ESCENARIO VACIO SE OYEN GRABADAS LAS VOCES DE DON JUAN Y DON LUIS, CON CARCAJADAS, Y MEZCLADAS LAS VOCES DE LAS MUCHACHAS, QUE COMO UN GRAN ECO VAN REPITIENDO:

Estamos listos. Estamos. Como quién somos cumplimos. Bien pagamos lo que hicimos. Bebamos antes...bebamos...”⁷⁰⁰.

Los brillos de metal de los cuchillos fueron otro de los efectos que utilizaban:

⁶⁹⁶ FERNÁNDEZ ASÍS, V. *El Español*. Madrid, 2 de noviembre de 1965.

⁶⁹⁷ TERRY, Walter. “The Dance”. *New York Herald Tribune*, 1 de marzo de 1947, [s.p.]. Library of Congress <<https://www.loc.gov/resource/ihas.200153678.0>> [Consulta: 20 de noviembre de 2021]. John Butler, como se ha explicado anteriormente en la presente tesis doctoral, fue uno de los coreógrafos herederos de la *Modern Dance* norteamericana proveniente de la escuela de Martha Graham, que participó en el Festival Dei Due Mondi de Spoleto, invitado por Giancarlo Menotti marcando una tendencia de búsqueda de nuevos lenguajes de danza expresiva en relación con las tendencias teatrales del momento.

⁶⁹⁸ *Ibidem*. Pp. 4 y 5.

⁶⁹⁹ *Ibidem* p. 6.

⁷⁰⁰ [Acto II. Nº3. *Escena del funeral de Elvira*] *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 43-48.

YA ESTA PUESTO EL DECORADO NEGRO DE VIOLA

Entra en la orquesta el juego ráfagas del pasodoble negro pero con cadencia de empaque femenino. Entran a su aire las muchachas adolescentes del coro y dejan sobre la escena, clavados, grandes espejos contruidos por Corberó con la luna artísticamente rota⁷⁰¹.

En *Don Juan* ya podemos ver ese recurso estético de los brillos metálicos de la espada de Don Gonzalo, y de la mano de plata, que vienen a anunciar la muerte:

Don Gonzalo lleva, aparte de este aspecto de aparecido, una espada que refulge en la mano, brilla también su mano de plata, enfundada en esa gasa que recuerda las que tapan las caras de los muertos⁷⁰².

8.3. RECEPCIÓN DE LA OBRA *DON JUAN*

8.3.1. El proceso sancionador de la censura previo al estreno de *Don Juan*

Estos autores eran conscientes de la existencia de la censura, ya que en la época toda obra teatral debía ser presentada ante el Servicio de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro con el fin de obtener la autorización necesaria para su representación. En los informes que fueron realizados por la censura podemos encontrar datos interesantes acerca de esta cuestión. En uno de los documentos aparece la siguiente inscripción: “Antonio Gades director y empresario de la compañía del mismo nombre”⁷⁰³. Como explica José María Rodríguez Méndez, respecto a los empresarios teatrales de esta época hay que distinguir dos clases: el empresario del local en el que se representa la obra y el empresario de la compañía, que la produce, aunque a veces estas dos clases de empresarios están representadas por la misma persona. El empresario del local suele ser una persona ajena a la compañía, cuyo objetivo sería explotarla económicamente. En épocas menos liberales, los empresarios del local o teatro serían lo suficientemente astutos para colaborar con la censura, respetando sus instrucciones y procurando salvar siempre aquella parte que el público solicitaba, que solía coincidir con un aspecto más relacionado con el ocio y entretenimiento⁷⁰⁴:

Los empresarios serían entusiastas colaboradores de la censura estatal para procurar ser bienquistos y durante la época del “teatro del imperio”, como un agudo comentarista ha calificado la década de 1940 a 1950⁷⁰⁵ serían generosos al ofrecer sus teatros a los gemidos del imperialístico teatro, llenándolo de Marquinas, Pemanes y demás etcéteras. Mucho cuidado tendrían en estrenar obras no bienquistas por los

⁷⁰¹ *Ibidem*.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ [Solicitud de autorización de la obra *Don Juan* por Antonio Gades, 22 de octubre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁷⁰⁴ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 61-64.

⁷⁰⁵ ALTARES, Pedro. “Del teatro del Imperio al teatro de Consumo”, citado en: RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 61-64. Este artículo, citado en el libro de Rodríguez Méndez, pertenece a la revista italiana *Sipario* publicada en Milán, que dedicó un número al teatro español con el título *Spagna Oggi*.

regímenes, ni de exponerse a sanciones que limitaran más su ya de por sí negocio en bancarrota por aquellas calendas. Los empresarios, pues, han sido como defensores de su negocio, los primeros colaboradores del proteccionismo estatal y los primeros promotores de un teatro `específico'⁷⁰⁶.

El empresario de la compañía, sin embargo, suele ser en muchas ocasiones el director o primer actor de la misma, y a la hora de producir el espectáculo, entra en juego el factor artístico, no sólo el económico. Este fue el caso de Antonio Gades en la obra *Don Juan*, en tanto que productor de su propia compañía, y como se exponía al inicio de este epígrafe, era consciente del riesgo que suponía correr con los gastos económicos de un proyecto tan ambicioso cuyas orientaciones ideológicas podían encontrarse con los impedimentos del proceso de censura, sin embargo, como se ha analizado con anterioridad, intentaron sortearla mediante la utilización de metáforas y diferentes recursos escénicos.

El día 22 de octubre de 1965, Antonio Gades solicitó la autorización de la obra, tal y como consta en otro de los documentos, que se transcriben a continuación:

Como Empresario de la Compañía teatral Antonio Gades solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar la obra titulada *Don Juan*, cuya sinopsis argumental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico se expresan al dorso de esta instancia. A tal fin, acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos me vea obligado a realizar, serán sometidas previamente a la aprobación de ese Centro directivo.

SOLICITO de V.I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación⁷⁰⁷.

El día 28 de octubre del mismo año, otro documento firmado por Antonio Gades como director de la compañía, dentro de los trámites exigidos por el proceso, certifica bajo juramento que la obra “nada tiene que ver, en su forma ni en su estilización, a los del comúnmente llamado género de revista musical, ajustándose estrictamente a la forma del ballet clásico moderno de gran estilo”⁷⁰⁸. Este término de “ballet clásico moderno de gran estilo”, en las conclusiones,

⁷⁰⁶ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 61-64.

⁷⁰⁷ [Solicitud de autorización de la obra *Don Juan* por Antonio Gades, 22 de octubre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁷⁰⁸ [Certificación bajo juramento de que *Don Juan* no pertenece al género de “revista” por parte de Antonio Gades, 28 de octubre 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

Con fecha del día 2 de noviembre el informe de la “Junta de Censura Teatral” catalogó la obra como “autorizada para mayores de 18 años”⁷⁰⁹, y ordenó la supresión de los fragmentos de las páginas: 3 del Prólogo, 3-4-5-6-7-8-20-21-22-27-28-30-31-35-36-37 y 38 del Acto 1º y desde la página 7 hasta la 12 del Acto 2º, que contenían los elementos siguientes, descritos en el informe redactado por el censor:

Espectáculo más para ver que para leer. De simbolismo marcado y a veces trivial. Debe evitarse la mezcla de lo sagrado con lo profano cuando no la blasfemia. También debe evitarse la mentable [*sic.*] sexualidad del donjuanismo no exclusivamente el clima de la escena. Para mayor-18⁷¹⁰.

En otro documento del 4 de noviembre constan las siguientes directrices que debe seguir Alfredo Mañas para que la obra pueda ser autorizada:

Rehacer la escena en una línea de pureza en la que desaparezca lo religioso (de las páginas 37 a 40. Y en las páginas señaladas rehacer asimismo (en la que pega a doña Elvira una paliza con el látigo) hay que aligerar esta escena. En definitiva, hay que rehacer todo lo que haya de mescolanza entre religioso y lo irreverente con lo ibérico⁷¹¹.

Ante estas observaciones realizadas por parte del organismo censor acerca de estas cuestiones Alfredo Mañas alegó la razón de ser de su texto teatral y su respeto por la fe, insistiendo encarecidamente en poder representarlo con los mínimos cortes posibles:

EXPONE:

Que siendo autor de la tragicomedia musical titulada “Don Juan”, cuya obra se halla en censura, sometida a revisión.

Que deseando aclarar y explicar ciertos puntos, tales como el empleo de rezos, oraciones, conjuros, así como algunos de pasajes de la dicha obra, en que se mezclan dichas expresiones.

Yo, como autor de dicha tragicomedia, juro por mi honor que en el transcurso de toda la obra, en ningún momento, tanto en la palabra como en la acción, he tratado, ni intentado que puedan servir en detrimento de la fe.

Que todos los elementos literarios empleados en dichos pasajes están extraídos de libros sobre esta materia y muy en boga en los siglos XV y XVI de los que me he servido para dar una ambientación a mi obra, de la que en opinión personal, creo ser, para con todas las ideas, más respetuosa que cualquiera de las obras que sobre Don Juan han sido escritas. Por lo tanto.

⁷⁰⁹ [Informe de la Junta de Censura autorizando *Don Juan* para más de 18 años, 2 de noviembre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁷¹⁰ *Ibidem.*

⁷¹¹ [Directrices de supresión de fragmentos del libreto, 4 de noviembre 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

SUPLICO

A.V.I. sirva autorizar, con los cortes mínimos que ese departamento de censura crea convenientes la mencionada obra⁷¹².

Antes de autorizar la obra, el órgano censor enviaba a los funcionarios para presenciar el ensayo general antes del estreno. A continuación, se describen las particularidades con las que se desarrollaron los acontecimientos.

8.3.2. Los ensayos previos al estreno de la obra Don Juan

Paloma Lorena explica detalladamente cierta anécdota que refleja cómo fue el ambiente de los ensayos de una obra que presentaba unas dificultades añadidas para los actores por las habilidades que Antonio Gades les pedía en escena, ya que los actores tenían que bailar y los bailarines actuar. Las siguientes palabras de Paloma relatan los problemas con los que una actriz, como madre, se podía encontrar ante un estreno tan esperado por la prensa:

Aunque Alfredo había escrito el personaje de Elvira pensando en mí, y así estaba previsto, estuve en un tris de no poder hacerlo pues por motivos de programación del Teatro de la Zarzuela hubo que adelantar la fecha del estreno y, por supuesto, los ensayos. Imaginaos el disgusto que me llevó. Los ensayos de aquel primer intento de Teatro Total iban a ser muy duros y complicados y yo no podía ponerme a ensayar en tan avanzado estado de gestación, así que empezó la búsqueda de actriz para el personaje de Elvira.

Ni a Gades ni a Alfredo les convencía ninguna de las que iban viendo, cuando una mañana llamó Fernando Guillén a Alfredo y le dijo que a Gemma le haría una gran ilusión hacer el papel y que además ella en Barcelona había ido a clases de ballet. Gemma Cuervo les pareció bien y empezaron los ensayos. Yo, después del soponcio primero, ya me había consolado. Llevaban unos veinticinco días de ensayos cuando di a luz un niño precioso, y estaba tan contenta amamantándolo a él y cuidando de los otros dos. Pero justo quince días antes del estreno, Gemma sufrió un ataque de hígado o de riñón, no recuerdo bien, y repentinamente abandonó. Los bailarines dijeron que en el último ensayo había tenido un ataque de ansiedad porque Gades en las escenas de danza le exigía demasiado y estaba superada. Ataque de ansiedad o de riñón da igual, Gemma Cuervo estaba realmente enferma y yo tuvo que incorporarme a unos durísimos ensayos cuando aún estaba en ese período después de los partos llamado cuarentena.

Siempre me han atraído los retos y este era uno, y bien grande, así que me puse a ello con todo el apoyo de Alfredo, de Gades y sobre todo de Cándida Losada que como mujer, aunque no había sido madre, sabía que nosotras solemos tener en esos momentos una especial fragilidad física y emocional. Para colmo, yo no había hecho ni siquiera lo que en el lenguaje del baile se llama “barra”. Aunque a mi favor tenía que ya me sabía no solo mi papel sino la obra entera desde mucho antes.

⁷¹² [Explicación de Alfredo Mañas para evitar la censura de fragmentos del libreto teatral] [Documento mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

Antonio Gades hacía solo unos meses que se había casado con Marujita Díaz, y ella venía con él a los ensayos. Cuando me traían desde casa al bebé, lo cogía en brazos y lo acunaba con muchísimo arte hasta que, en una pausa del ensayo, yo bajaba al patio de butacas y le daba el pecho. No solo era una magnífica actriz de cine, con una comicidad nada rebuscada, y una de las estrellas del momento aquel de las llamadas folclóricas, sino que también era un mujer solidaria y generosa. Gracias, Maruja⁷¹³.

Este incidente tuvo tanta repercusión que los censores pretendían prohibir el estreno de la obra, tal y como relata Paloma Lorena en sus memorias, que se transcriben a continuación de forma íntegra por la descripción detallada de su versión acerca de cómo sucedieron los hechos mientras estaban ensayando una de las escenas en la que ella interpretaba a Elvira:

Todo iba a la perfección hasta que un día aparecieron los de la censura. Dos tipos siniestros que hablaban a gritos y que interrumpían continuamente. Alfredo les pidió, educadamente, que se limitaran a tomar notas y que hiciesen el favor de no interrumpir el ensayo. Ellos, con muy malos modos, contestaron que interrumpirían cuando les pareciera conveniente. Alfredo Mañas, sin inmutarse en lo más mínimo, dijo: “Si vuelven a interrumpir el ensayo, les pediré que abandonen la sala. Tengan respeto a los músicos y a los intérpretes. Tenemos pocos días y no podemos perder el tiempo. Gracias”.

Estábamos ya ensayando la escena del encuentro de Don Juan y Elvira en la catedral. En ese encuentro bailan una danza sensual y amorosa que Gades preparó con mucho talento para esta actriz que no es bailarina. Los dos estábamos esta tarde algo tensos por la actitud de los de la censura.

Nada más dar los primeros pasos, uno de los tipos empezó a gritar: “¡Esto es una vergüenza, un sacrilegio! ¡Esta escena fuera entera!”. Alfredo montó en cólera y dominándose dijo: “Les he pedido que hagan su trabajo en silencio, si es que no quieren o no saben hacerlo callados, márchense”. Y uno de ellos: “¿Quééé?”. Y Alfredo: “¡Que fuera de aquí, fuera he dicho!”. “¡Usted no es nadie para echarnos!”. Y Mañas: “Soy el autor y director de este espectáculo y ahora mismo paro el ensayo hasta que ustedes hayan salido”.

En ese momento, se ve que a una orden dada por el músico y director de orquesta Odón Alonso, que a veces sustituía a Antón García Abril en los ensayos (también lo sustituyó luego en alguna de las representaciones), todos los músicos puestos en pie y acompañados de un redoble de la batería empezaron a gritar: ¡FUERA! ¡FUERA! ¡FUERA!!! Fue algo mágico. Los de la censura recogieron sus papeles y emprendieron la salida por el pasillo central de la platea. Al llegar a la puerta, el más agresivo se volvió diciendo amenazadoramente: “Aténgase a las consecuencias”.

Las consecuencias no se hicieron esperar. Desde el ministerio de Cultura llamaron a Mañas, a García Abril y a Odón Alonso, que tras contar la verdad de los hechos, distorsionada por los tipos de la censura (dijeron que habían sido insultados y sacados del teatro a empujones), consiguieron que se levantara la prohibición del estreno. A ello debieron de contribuir las cartas de apoyo a Mañas y Gades de importantes escritores y actores, ya que el hecho había trascendido al extranjero. Sobre todo, llegaron cartas de Italia y Francia⁷¹⁴.

⁷¹³ LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, pp. 136 y 137.

⁷¹⁴ LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, pp. 138-140.

La versión de los censores respecto a este incidente quedó reflejada en un informe, fechado el día 17 de noviembre, en el que se describe minuciosamente este altercado que tuvo lugar el día del ensayo general previo al estreno entre Alfredo Mañas inspectores que acudieron al mismo para comprobar que se cumplían todos los dictámenes del órgano censor:

Y para terminar, debemos poner en conocimiento de V.I. un incidente habido durante el transcurso del ensayo, ya que entre actores, periodistas, fotógrafos, familiares de actores, etc. fueron más de trescientas las personas que fueron testigos del mismo. Hay una escena en el libro, según el cual Don Juan coge en sus brazos el cuerpo inerte de Doña Elvira y lo lleva a una cama, donde lo deposita. Como en la escena no había cama alguna, se preguntó al Director Sr. Mañas sobre la no existencia de la misma, contestando que aún no la habían terminado y enseñándonos un boceto de la misma, que representa un lecho de líneas muy simples en plano inclinado y que va suspendido del techo. Como la escena entre Don Juan y Doña Elvira continuaba en el suelo (donde la había depositado a falta de cama) y nos pareció que las efusiones amorosas entre ambos, por no estar en el libro, debían ser suprimidas, así le fue manifestado al Sr. Mañas. Este, con grandes aspavientos y a voz en cuello dijo que “no había derecho” y que “solo se permitían cosas en la escena en las camas del Sr. Calvo Sotelo”. Después continuó diciendo tonterías un buen rato, tales como: “No la toques, Gades, que es pecado”, “Ni tocarla, que se puede romper”, etc. Los inspectores con toda corrección le dijeron que no se trataba de prohibir algo que estando en el libro nos pareciera más o menos fuerte, sino que el libro decía que la cogía en brazos y la depositaba en la cama, sin más transportes amorosos entre ambos, y que nuestra misión era hacer que se ajustaran exactamente a lo escrito y visado por la Superioridad y así se hizo constar en acta⁷¹⁵.

El ambiente hostil entre los censores y el dramaturgo Alfredo Mañas se reflejó en el siguiente informe de la censura que dejaba constancia de las pautas que debían ser cumplidas para el estreno de la obra en el Teatro de la Zarzuela:

Para la representación, [...], se efectuó ensayo general el pasado día 17 en el que fueron hechas por los servicios de Inspección las siguientes observaciones:

- 1º.- No se permitirán escarceos amorosos en la cama (suelo del escenario), después de depositar el cuerpo inerte de D^a Elvira.
- 2º.- Prohibición de los kiries suprimidos en el libreto sellado de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (página 31).
- 3º.- Prohibición de salir el personaje bailarín que hace de toro con torso desnudo y asimismo con malla transparente.
- 4º.- Los insultos de “prostituta”, “ramera”, etc. que dirige Mejías a D^a Elvira, deberán ser ahogados por el ruido de la música, como se hace constar en dicho libreto.
- 5º.- Faltan los figurines y decorados.

Durante la representación no fueron cumplidas ninguna de estas observaciones hechas en el ensayo general y además, introdujeron en la puesta en escena del entierro de D^a Elvira y en medio de los gritos de la familia Mejías de “adulterio, adulterio, adulterio,

⁷¹⁵ [Informe redactado a partir de las observaciones de los inspectores que asistieron al ensayo general] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

adulterio”, la comparsa de señoritas entonó los cánticos de la Letanía de la Virgen en varias de sus advocaciones: “Santa María, Santa Deigenitris... Mater Admirabilis, Mater Amabilis... Virgo Potens, Virgo Clemens... La Inspección levantó a la Empresa de la Compañía un Acta de Infracción por no haber sido tenidas en cuenta las observaciones hechas en el ensayo general y por haber introducido el canto de la Letanía de la Virgen que no consta en el libreto autorizado por esa Dirección General⁷¹⁶.

8.3.3. Crónica del estreno de la obra *Don Juan* a recepción de *Don Juan* a través de las críticas de la prensa

El estreno de *Don Juan* tuvo lugar el 18 de noviembre de 1965⁷¹⁷, creando controversia desde su primera representación, como muestran las palabras de Paloma Lorena:

El estreno se hizo en medio de aquella polémica y fue bastante sorprendente. Atraídas por el revuelo, o por morbo, nos encontramos con que los palcos y el patio de butacas estaban invadidos por personas del régimen y de la aristocracia.

Pa misa diba un galán
Caminito de la Iglesia
No diba por oír misa
Ni por devoción de ella
Que diba por ver las damas
Las que van guapas y frescas.

Este era el primer romance que se escuchaba nada más levantar el telón. Era el 18 de noviembre de 1965 y estábamos en el Teatro de la Zarzuela.

El gerente del teatro nos había advertido de que iría la hija de Franco, que al parecer era una apasionada fan de Gades, pero no contábamos con todo aquel muestrario de la flor y nata del Imperio. La representación transcurrió sin sobresaltos. Hubo varias escenas que se aplaudieron, entre ellas la “Danza de la Muerte” en la que Don Juan muere. Al finalizar la obra, aplausos y bravos para todos y cada uno de los intérpretes. Para Granero, el coreógrafo; para el músico, García Abril; y, sobre todo, para Antonio Gades. Pero al salir a saludar en último lugar Alfredo Mañas con su holgado y largo jersey gris, entre los aplausos y los bravos hubo varios gritos de “¡Fuera! ¡Fuera!”, unos se desgañitaban gritando “¡Bravo! ¡Bravo!” y otros “¡Fuera! ¡Fuera!”, y desde el escenario todos pudimos ver cómo tanto en la platea como en los pisos superiores y también en los palcos, los espectadores discutían acaloradamente mientras nosotros, impasibles, asistíamos a su espectáculo⁷¹⁸.

Del mismo modo reflejaron esta división de opiniones entre el público los críticos en la prensa como muestra la siguiente crónica de Juan del Foro, que con sus

⁷¹⁶ [Informe redactado a partir de las observaciones de los inspectores que asistieron al ensayo general] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁷¹⁷ “*Estreno de Don Juan en la Zarzuela*”. Marca, Madrid, 19 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷¹⁸ LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, p. 140.

palabras, deja bien claro que esta asistencia de un público fundamentalmente aristócrata no era la apropiada para el estreno de la obra, así como la amenazante intención social que cuestionaba los valores de la clase dominante: “Estrenada en función de gala y ante un público aristócrata que encajó sin pestañear las continuas invectivas que contra su clase social se lanzaban desde el escenario, fue recibida con desigual parecer”⁷¹⁹.

Se podría afirmar que fue el hecho de que Antonio Gades bailase y actuase lo que atrajo a la élite de la alta sociedad madrileña al estreno. Antonio Gades era el máximo protagonista como figura mediática en la que se había convertido en buena medida debido a su matrimonio con la actriz Maruja Díaz. La lista de invitados que acudieron al evento representaba, junto con figuras famosas dentro del panorama artístico y cultural, a los personajes más exclusivos del momento. El titular del artículo de la revista *Ella*, “Con Gades en la Zarzuela, como en la ópera”, pretende reflejar cómo para la alta sociedad madrileña, que acudía a la ópera como un signo de estatus social, la presentación de Gades suponía un acontecimiento de alta envergadura. El espectáculo no fue catalogado por el autor de este artículo como una obra de arte total, en la que el teatro, la música, la danza y la escenografía se unían dentro de un concepto de tragicomedia musical de un pronunciado carácter intelectual, sino como una “función de gala”:

Estreno de `Don Juan´. Un hombre llenó el teatro de la Zarzuela y lo vistió de gala: Antonio Gades. Lo demás importa menos. Tanto los autores como los músicos quedaban en un segundo plano. Antonio Gades demostró que arrastra al gran público. La Zarzuela ofrecía el esplendor de las grandes noches de ópera. La marquesa de Villaverde, de negro, bellísima, peinada con moño. La princesa Pimpinela, también de negro: un traje de volantes de Herrera y Ollero. Lucía Bosé de blanco con cuerpo de encaje, terminado en punta, modelo de Elio Berhanyer [...].

El `todo Madrid´, presente en el teatro, fue invitado por los vizcondes de Villamiranda a una fiesta flamenca que duró en su casa hasta las seis de la mañana. Cerca de trescientas personas, entre las que se encontraban don Alfonso de Borbón y Lola Flores; Pilar López y Carlos Viudes; los marqueses de Valdeosera; Marisol; los marqueses de Villapadierna y Juan Luis Mathieu; Alberto Closas, Matías Figares, con su madre y hermanas; Pastora Imperio... Antonio Gades bailó con Maruja Díaz, su mujer, para festejar el éxito de la noche, más que de la obra. Y, sobre todo, el éxito personal de Antonio Gades”⁷²⁰.

Este tipo de publicaciones estaban dirigidas principalmente al público femenino, por lo que se incluían amplios reportajes fotográficos y comentarios acerca de los vestuarios y peinados de las asistentes. Lo más destacable en estos artículos con respecto al estreno de *Don Juan*, no fue la obra en sí, sino el acontecimiento y la fiesta de gala en la que se convirtió el evento, destacando sobre todo el éxito de Antonio Gades, una visión bastante opuesta a la que otros críticos quisieron dar sobre su actuación. El hecho de que la publicación mencione la celebración de una fiesta

⁷¹⁹ *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷²⁰ *Ella*. Madrid, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM)..

flamenca organizada por personajes de la alta sociedad, en la que estuvieron presentes figuras como Marisol, Lola Flores, Pastora Imperio y Pilar López, ofrece una idea del estatus que el flamenco había adquirido a nivel social, y de las altas esferas en las que se requería a Antonio Gades como un símbolo de sofisticación y elegancia.

En otro de los artículos se observa esta misma idea, cuando mediante el título “El ‘todo Madrid’ en el estreno del ‘Don Juan’” se menciona la exclusividad que adoptó el evento como un acontecimiento social además de artístico:

Al estreno del “Don Juan” de Alfredo Mañas, protagonizado por Antonio Gades, acudió gran número de damas y personalidades de la alta sociedad española, intelectuales, artistas, escritores, etc.... Las señoras lucían espléndidos trajes y tocados de fiesta, que realzaban su belleza debido a las mejores firmas de alta costura y peluquería. Una noche excepcional, tanto en el aspecto artístico como social”⁷²¹.

Se transcribe a continuación la enumeración de la lista de invitados que han sido extraídos de los pies de las imágenes que aparecen citados en un detallado reportaje fotográfico de la revista *¡Hola!*:

- Marqués de Villaverde, princesa de Hohenlohe, don Alfonso de Borbón Dampierre.
- Señora de Escoriza, don Alfonso de Borbón Dampierre, don Antonio Muñoz
- La princesa de Hohenlohe, don Alfonso de Borbón y la señora de Buckley saludan a Gades
- Vizconde de Villamiranda, Lucía Bosé
- Nuria Espert
- Gisia Paradís
- Condesa de Villapadierna, don Jaime de Mora y Aragón
- Rossana Yanni
- Matías Figares, Alberto Closas y señora
- Nora de Muro
- El director de cine Berlanga y señora
- Princesa Carmen de Hohenlohe
- Natalia Figueroa
- Matías Figares
- Señores Tamayo y Mañas⁷²².

Se puede observar cómo entre las personalidades de la alta sociedad invitadas al estreno, también acudieron algunas de las figuras más renovadoras de la escena artística contemporánea como el guionista y director de cine Luis García-Berlanga, la actriz y director de escena Nuria Espert y José Tamayo.

A continuación, se citan dos artículos que fueron publicados juntos bajo el mismo título, pero que, escritos por dos críticos diferentes dan una interesante perspectiva del estreno, por un lado desde como lo vivió el público, y por otro desde los

⁷²¹ *¡Hola!* Barcelona, 4 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷²² *¡Hola!* Barcelona, 4 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

bastidores. El primero de estos dos críticos, José Montero Alonso, fue igual de duro que el resto con Alfredo Mañas; sin embargo, contra la crítica anterior ensalza y describe la calidad artística de la música de Antón García Abril y del baile de Antonio Gades, pero sobre todo fue mucho más benevolente y comprensivo con los esfuerzos que el coreógrafo hizo como actor:

Lo que yo quiero es hacer un teatro elemental y claro, como el pan y el agua, o sea, como el romancero anónimo” Este es, según la previa declaración habitual, el propósito de Alfredo Mañas. Mas de ese buen propósito a la realización de él hay un abismo, que el entusiasmo, el desenfado y la pasión del joven escritor no han podido salvar esta vez. Es posible, es, que la elementalidad esté en su obra, simple de construcción, esquemática, primaria. Lo que falta por entero es la claridad. El texto de este “Don Juan” es confuso, enfático, deshilachado, desigual, barroco. No hay en él esa eterna gracia sencilla del pan y el agua. No tiene –en contra de aquel buen propósito citado al comienzo de esta impresión– la transparencia, la fluidez, la gracia o el patetismo del romancero anónimo. Es una mezcla abigarrada, densa, chirriante. Lo alegórico y lo popular se mezclan en este “Don Juan”.

Junto al eco de las danzas medievales de la muerte brota la policroma espontaneidad de lo folklórico. Interviene el coro, a la manera de la tragedia griega, y asoma el perfil burlesco y grotesco de la farsa. Se salmodian las letanías a Nuestra Señora –peligrosísimo momento–, pero aún resuenan en el oído las asperezas de un lenguaje demasiado crudo, reiteradamente crudo. Ciertamente el contraste puede tener –y de hecho tiene– una fuerza literaria, teatral y artística. Pero sólo cuando se llega, a fuerza de talento, sensibilidad y sentido escénico, a un logro total. Cuando el contraste, en cambio, se queda a mitad de camino, es un riesgo y un daño para la obra. Es lo que en esta ocasión pasa. “Don Juan” queda en un conjunto atropellado, desorbitado. Faltan decantación, unidad, línea armónica, estudio, meditación. Queda malogrado así lo que pudo haber sido –por varias circunstancias, entre ellas por la misma fuerza del tema– una gran realización escénica. Es sensible, por tratarse de Alfredo Mañas –una de las esperanzas de nuestro teatro– y por el mucho esfuerzo que ha supuesto el montaje del ambicioso espectáculo.

En cambio, el maestro García Abril nos ofrece una partitura finísima, coherente, expresiva, fragante y honda a la vez. La línea melódica es jugosa; la fuerza de intención y de situación, muy grande; la orquestación clara y rica. ¡Qué bien dice la música del joven maestro lo que en escena pasa, qué bien subraya el drama de amor de los personajes, el grito o la confidencia del pueblo, el lejano fondo de la acción! Unas veces, esa música es descriptiva, otras, recoge el cálido aliento de lo popular; en ocasiones se acerca a la pirueta y la estridencia de lo moderno. Y siempre claridad, sensibilidad, autenticidad. Tan lejos del engolamiento como de la chabacanería de lo enfático como de lo vulgar. Fue muy grande el triunfo personal de García Abril. Abunda la partitura en números muy bellos, en los que se abrazan estrechamente el garbo melódico con el buen tratamiento orquestal. Sobre el tema del número final de la obra está la sombra de Joaquín Rodrigo en su “Concierto de Aranjuez”. García Abril dio anoche una magnífica muestra de su gran capacidad lírica, y el mérito y el acierto de su labor fueron reconocidos unánimemente.

Antonio Gades bailó muy bien, es un bailarín de línea sobria y varonil, justo, ceñido y grave. Hay en sus pasos, movimientos y actitudes una gran pureza de línea.

Aunque sale mucho a escena, baila poco. Poco, al menos, en relación con cuanto el público hubiese querido verle. Acertado siempre en sus interpretaciones, alcanzó el punto más alto de su éxito en el número –tan sencillo y tan gracioso– de la cabalgada; número acogido con una larga y calurosa ovación. En cuanto a su labor de actor, ya se comprende que no es fácil que un bailarín diga y haga en escena como un profesional. Antonio Gades, en este aspecto, se defendió discretamente. Inseguro, borroso y tímido al comienzo –pesa mucho el escenario de la Zarzuela–, fue creciéndose y afirmándose después, hasta lograr intensidad y eficacia escénica en la final danza de la muerte, que hizo admirablemente⁷²³.

El punto de vista que ofrece a su vez el crítico Leocadio Mejías ofrece el contrapunto al de su compañero, que comienza realizando un resumen de su opinión acerca de la obra:

Decididamente, este “Don Juan”, que llaman tragicomedia musical sus autores, Alfredo Mañas y el compositor Antón García Abril, es un espectáculo extraño, retablo alucinado de la sensualidad y la muerte, en cuyo argumento abstracto se vierten arcaicos romances hispanos que un coro machacón, a la usanza del teatro griego, va respunteando en letanía constante. Decididamente los autores, con el extraordinario bailarín Antonio Gades, han pretendido algo fuera de serie, fuera de órbita; lo ultramoderno, construido con los más puros materiales de lo clásicamente popular. Encarna La Muerte Cándida Losada. La Muerte se muere de amor por Don Juan⁷²⁴.

Se transcribe a continuación un fragmento de lo que siguen a estas líneas, que ofrece una idea del ambiente que se vivía entre los miembros de la compañía durante la representación, y que ofrece a su vez información interesante:

Este elenco, más que una compañía, es un ejército. En la vida hemos visto más gente junta sobre un escenario. “Quizá pasan de setenta, entre actores, danzaderas, cantarines, etc.

- Gades, a la hora de la nómina se volverá usted loco.
- ¡Demasiado esfuerzo para mí solo!

Marujita Díaz, su encantadora esposa y singular artista, le acompaña. Él sale a escena. Conversamos con ella.

- Y a ti, ¿qué te parece? –nos pregunta.
- No sé, Maruja. Es como cuando se toma champaña por primera vez: que no sabe uno qué decir.
- Un teatro lleno de grandes ambiciones nobles. Es... lo que el teatro nuevo quiere llegar a ser. Hay que educar al público en este teatro.
- Los maestros han ganado siempre poco en España.
- ¿Tú crees que fracasaremos?
- Sé que quien en el teatro intenta educar al público suele quedarse sin público a quien educar. Es posible que ganéis o que no ganéis ni una peseta,

⁷²³ MONTERO ALONSO, José. “Zarzuela: Antonio Gades en “Don Juan”, de Alfredo Mañas y Antón García Abril. El teatro”. *Madrid*, Madrid, 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷²⁴ MEJÍAS, Leocadio. “Zarzuela: Antonio Gades en “Don Juan”, de Alfredo Mañas y Antón García Abril. El estreno entre bastidores”. *Madrid*, Madrid, 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

pero eso no es fracasar. Para el futuro, éste es el precedente y siempre a tu marido le cabrá el honor de ser quien trajo la gallina de los huevos de oro.

- Nos hemos volcado aquí totalmente. Todo sería que si fracasara el intento nos tuviéramos que poner a vender castañas.

- Vosotros seréis siempre de los que las compren.

Una bailarina pasa junto a Cándida Losada y le dice:

-¡Huy! ¡La muerte!

Un caballero tramoyista o así responde:

- De muerte nada, rica. Si la muerte fuera así, pues para irse con ella de juerga todas las noches.

Cándida no se inmuta; entre bastidores está también en su severo papel.

El público aplaude clamorosamente al terminar la primera parte. El pintor Paco Revés, “public relation” [*sic.*] de esta Empresa, dormita su cansancio bajo las gafas, semitumbado en un butacón, entre flores, de un saloncillo. Entra García Abril, el autor de la música. Lo saludamos.

- Sensacional, amigo mío su música es algo sensacional. El espectáculo pasará o no, pero esta música quedará.

- Gracias.

- Se lo dice un viejo catador de emociones. ¿Es su primera obra importante?

- Sí; aunque ya llevo puesta música a veinticinco películas.

Una voz de lata lanza por los micrófonos interiores:

- ¡Los bailarines que sacan el palanquín, que salgan inmediatamente al escenario!

Nos conmueve la figurilla de Doña Inés –Pilarín Sanclemente–, tan bailarina, tan leve, tan bonita, tan frágil, tan azul..., ¡nos conmueve! El bailarín Goyo Montero sale del escenario jadeando, con el torso desnudo y dos cuernos acoplados a la cabeza. Hace de toro y corre por los pasillos hacia su camarín.

- ¡Cuidado que te coge!

Queda patente la elegancia de Antonio Gades, su gran calidad, pero...

- ¡Pero qué poquito baila en este espectáculo!

Y la gente tiene avidez de su danza⁷²⁵.

Valoración de los críticos acerca del estreno en la prensa

El artículo de Ángel Laborda elogió la “tragicomedia musical”, con absoluta emoción, y dejó patente la calidad artística de la compañía teatral, realizando una crónica del estreno que muestra la ovación del público hacia *Don Juan*, la cual se transcribe a continuación íntegra para que se pueda apreciar las dimensiones del éxito que alcanzó el estreno:

Anoche se presentó triunfalmente en el Teatro de la Zarzuela el gran bailarín y bailar Antonio Gades, con la tragicomedia musical de Alfredo Mañas y el maestro García Abril “Don Juan”. He aquí, un espectáculo que nos llega con una alegría popular y una complejidad de elementos verdaderamente arrolladores. Música, poesía, danza, humor, todo se entrelaza en esta obra, que tiene de ballet, de drama y de espectáculo

⁷²⁵ MEJÍAS, Leocadio. “Zarzuela: Antonio Gades en “Don Juan”, de Alfredo Mañas y Antón García Abril. El estreno entre bastidores”. *Madrid*, Madrid, 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

popular. Y viene, asimismo, a ser como un mosaico de todos los “Donjuanes” hilvanados por la clara inteligencia y el sentido popular de Alfredo Mañas, que ya desde su “Feria de Cuernicabra” se no mostró como uno de los autores más personales y poéticos de hoy.

El espectáculo que hemos visto anoche en la Zarzuela tiene grandeza, emoción, arte popular y culto, y sobre el propio texto o guión de Mañas hay frases del pueblo y de numerosos autores que han escrito sobre Don Juan. La grandeza que advertimos desde que se levanta el telón va cobrando cuerpo de realidad en toda la obra las peripecias de Don Juan –un Don Juan bravo y de pueblo– van seguidas de voces, danzas, y coros, música brava y serena: toda una teoría de valores plásticos y un delirio de amor, de triunfo y de muerte. Jamás habíamos visto en un escenario español nada tan atractivo y brillante y, a su vez, tan nuevo. Hay que decir, pensando en un gran bailarín como es Antonio Gades, que con un espectáculo flamenco bien presentado, sin más preocupaciones, tiene las puertas abiertas en todo el mundo; hay que decir, insisto, que su valentía por salir por caminos nuevos es digna ya del aplauso. Gades se nos muestra aquí como bailarín, como bailarín, como actor y recitador. Y todo lo lleva delante con un equilibrio y una personalidad perfecta. Personalidad arrolladora, para asimilar todo este espectáculo, con el cual viene soñando en compañía de Alfredo Mañas desde hace varios años. Llegó, pues, el momento. Y se ha lanzado sin miedo a una aventura que, como el propio Don Juan, tiene de gracia y de escándalos, envuelto en unos sueños verdaderamente sensacionales.

Alfredo Mañas nos lo dice: la cosa es bien sencilla. Quiero hacer un teatro elemental y claro, como el pan y el agua. Y esta claridad, este orden poético, musical y plástico, lo ha logrado plenamente. Yo no diría que con sencillez, porque todo esto es más complejo de lo que parece. Y el esfuerzo es, desde todos los puntos de vista, morrocotudo. Pero tal esfuerzo nos lleva a un espectáculo completo, maravilloso, alegre, emocional, trágico y lleno de resonancias que cautivan.

La música del maestro Antón García Abril es una delicia, que lleva el espectáculo en cada escena la emoción lírica más arrogante y depurada. También en esta espléndida partitura encontraremos muchos elementos populares y cultos. También tiene grandeza melódica, inspiración gratísima y una orquestación sinfónica de primer orden, y en la orquesta alternan primorosamente con los instrumentos esenciales, la zanfona, la vihuela, xilófonos diversos y flautas del Renacimiento. Todo ello da mayores matices y velos a este sensacional, nuevo, bellísimo espectáculo que ha sabido continuar la línea aventurera, dramática, popular, ardiente y atractiva de Don Juan, poniéndolo ante todos los espectadores de hoy en el primer plano de los mejores espectáculos mundiales. ¿Quién dijo que Don Juan era un mito decadente? Esta juventud que le han vuelto a dar un bailarín genial, un escritor de extraordinarias calidades populares, un músico moderno y un plantel de figuras de la escena y el teatro hace que Don Juan vuelva a la escena envuelto en modernidad, en juventud, en sentido social y en tradición.

Quiero mencionar a Cándida Losada, una gran actriz dramática que ha encontrado en este espectáculo un papel de grandes dificultades, expresado con espléndidas facultades. Quiero mencionar a esa joven actriz y bailarina que es Paloma Lorena, maravillosa en todo momento, dando los más encantadores matices a su personaje. A Pilarín Sanclemente, Carlos Villafranca, Juan Lizárraga, Pascual Martín, José Albert y Jean Amezaga. A todo el conjunto de bailarines y danzantes– ¡prodigioso ballet!–, dirigidos por Gades y José Granero. Al conjunto coral. A Sáinz de la Peña por

sus bellos y sugestivos decorados, magníficamente realizados por Manuel López. Todo, en fin, contribuye a la grandeza de esta tragicomedia musical, que de pronto ha puesto en pie al más selecto público para vitorear y aplaudir clamorosamente a todos⁷²⁶.

Otros artículos también destacaron el éxito que la obra tuvo entre el público la noche del estreno, con frases como “las ovaciones que sonaron al acabar el primer acto, se hicieron aclamatorias al finalizar la obra, sin que faltaran algunas protestas”⁷²⁷. Sin embargo, uno de los críticos trata de desacreditar en algunos aspectos la buena acogida que la obra tuvo entre el público:

Con las aclamaciones de costumbre fue recibido anoche en la Zarzuela el estreno de “Don Juan”, llamada tragicomedia por sus autores, Alfredo Mañas, de la letra, y Antón García Abril, de la música. Un público numeroso y distinguido siguió atentamente la representación, aplaudió calurosamente en un par de ocasiones y con extraordinaria largueza al final a los intérpretes y a los autores, que recogieron los aplausos formando nutrido grupo en la escena. [...]

Echarle un contenido musical a lo que no tiene verdadero contenido literario es bastante difícil. Por eso García Abril no puede evitar en muchas ocasiones que su música suene a hueco. Se oye, sin embargo, alguna melodía significativa y hay buenos momentos de construcción orquestal.

¿Y qué decir ahora de Antonio Gadés [*sic.*]? ¿Se ha propuesto demostrar que es tan mediano actor como magnífico bailarín? Ser actor no es cosa fácil. No basta con hablar sino que hay que hablar como en escena. Se necesita práctica y estudio. Antonio Gadés, que tiene talento y sensibilidad, deberá darse cuenta de esto. El ejemplo lo tenía al lado. ¿No reparó en Cándida Losada? Ella se condujo como una actriz con dominio pleno de su profesión y logró sobresalir sobre todos, si se exceptúan los contados momentos en los que Antonio Gadés baila y en los que está insuperable. Bastaría recordar su interpretación en la Danza de la Muerte de Don Juan que arrancó una ovación auténtica.

El resto del vastísimo conjunto actuó disciplinadamente y muy bien. De los actores citaremos, hecha la mención especial que merece de Cándida Losada, a Paloma Lorena, Pilarín San Clemente y Carlos Villafranca. Tal vez sea justo mencionar a Tamara Liz y Goyo Montero entre los bailarines, y a José Granero, maestro de baile⁷²⁸.

Como se puede observar en el artículo publicado en *Pueblo*, el 20 de noviembre, en respuesta a este tipo de mensajes que la obra lanzaba, el tono del crítico Ángel del Campo fue bastante despreciativo e hiriente. El crítico Ángel del Campo reconoció los largos aplausos del público hacia los artistas en el estreno, pero es más bien, como se puede observar aquí, la actitud sarcástica del crítico lo que la desacreditó:

A Antonio Gades se le aplaudió delirantemente, y con motivos, como bailarín, y a Cándida Losada, como actriz, lo que es ella. También fueron muy aplaudidos, por uno y otro motivo o por ambos, Paloma Lorena y Pilarín Sanclemente. Y los autores,

⁷²⁶ LABORDA, Ángel. “Antonio Gades en ‘Don Juan’”. *Informaciones*, Madrid, 19 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷²⁷ RUIZ COCA, Fernando. *El Alcázar*. Madrid, 23 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷²⁸ GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. “Estreno de Don Juan en la Zarzuela”. *Ya*, 19 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

que saludaron desde las tablas, mientras subía y bajaba el telón incontables veces. Pero me atrevo a esperar que tanto Mañas como García Abril nos darán con otra obra conjunta la verdadera medida de sus valías. Esta vez, para mí, se quedaron a medio camino. Lástima.

Ni los gritos de los coros, que a ratos hacen reír, qué vamos a hacerle. Lo espeluznante, lo grotesco; lo bufo, lo poético... todo revuelto y sin congruencia teatral, sin finalidad visible allí, en el escenario. También podría ser, sin música y sin danzas, un mediante esperpento, pero metiéndole muchas más intenciones y retorciendo más la madeja, sin puerilidades, con cabeza vieja, sarcástica. Podría ser..., ¿qué se yo?, muchas otras cosas. Y todas aceptables y hasta buenas, con tal de que estuviera más tiempo en el escenario ese mozo “bailaor” –y no el vocinglero que los suplanta–, al que podríamos reconocer si nos lo topáramos en la calle como al mismísimo Don Juan⁷²⁹.

Acogida por parte del público

La obra *Don Juan* estuvo en cartel desde el 18 de noviembre hasta el 7 de diciembre de 1965⁷³⁰, a pesar de que en un principio se había previsto una permanencia más larga en el Teatro de la Zarzuela, ya que tenían contrato hasta el 2 de enero de 1966⁷³¹. A continuación, se analizarán los factores que pudieron contribuir a que la obra no permaneciera en cartel todo el tiempo que estaba en un principio previsto a pesar de que la crítica, junto a aspectos negativos, ensalzó todas las virtudes de los intérpretes y el éxito de público logrado por la puesta en escena. Como se verá más adelante Antonio Gades, como empresario y productor de la obra, tuvo que tomar la drástica decisión de rescindir el contrato a toda la compañía.

La influencia de los críticos y de la prensa en la recepción de las obras teatrales es uno de los factores fundamentales que José María Rodríguez Méndez comenta en su libro *La incultura teatral en España* que ilustra el contexto en el que se debe enmarcar la recepción del Don Juan que en posteriores líneas se desarrollará:

Sabido es la importancia que la acción de la crítica ha tenido en el desarrollo de nuestro teatro. Creo que fue Antonio Machado quien dijo que “el pueblo había tenido que salvar muchas obras que la crítica había hundido”. Y es cierto. La influencia de la crítica ha sido capital, porque la prensa es, como bien sabemos, un verdadero cuarto poder de la acción pública de España. En términos generales, la función del crítico-periodista frente al teatro ha sido más o menos la siguiente: envuelto en auras de juez, porque en España la más mínima función de repercusión un tanto pública se reviste de toga y birrete, envuelto en auras de juez, digo, el señor crítico-periodista se ha sentado en su butaca y, conociendo perfectamente la clase, autoridad y nombre del autor que se presenta y los comediantes que la sirven (muchas veces, ¡ay!, demasiado conocidos para

⁷²⁹ CAMPO, Ángel (del). “Zarzuela: El ‘Don Juan’ de Mañas y García Abril”. *Pueblo*, 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷³⁰ Este dato nos consta gracias a la anotación manuscrita que Antón García Abril realizó en la carpeta que contiene la partitura completa de la obra identificada en la presente tesis doctoral como: “Don Juan (Definitivo). Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Manuscrito 2]”. Fundación Antón García Abril, Las Rozas (Madrid).

⁷³¹ *El correo catalán*. Barcelona, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

él), va a poner en movimiento el juego de sus preferencias personales para emitir el juicio crítico⁷³².

En otro fragmento de este mismo libro, el autor se refiere más concretamente al poder que tenía la censura durante el régimen franquista para promocionar el tipo determinado de teatro que más convenía a los valores oficiales:

De aquí que observemos también en la labor de la censura no sólo una labor restrictiva, sino también una labor de promoción de un teatro específico, a cuya labor la casi totalidad de autores contemporáneos se somete de buen o mal grado, con el correspondiente perjuicio de alcanzar esa cultura teatral que estamos comprobando no existe en nuestro país. Y aquí podríamos recordar unas palabras del tratadista José Yxard en su libro *El arte escénico en España* cuando dice: “La verdadera literatura, viva y gloriosa, el arte sano y potente, nunca hallaron más que obstáculos y competencia en el Estado-Artista”⁷³³. De lo que llevamos dicho se deduce que, si el teatro que se produce en las salas comerciales de España está sometido a la estrechísima censura, censura –digamos de paso– inviolable en lo que respecta a principios ideológicos oficiales y flexibles según la coyuntura consuetudinaria, respecto de la moralidad vulgar, habría que convenir en que sólo en lo que respecta a los teatros nacionales, o sea en la labor estatal, cabe esperar la labor cultural del gran teatro, que perseguimos⁷³⁴.

Antonio Gades hablaba de su recién estrenada obra con uno de los periodistas afirmando: “Los críticos no han comprendido dónde quise yo ir a parar”⁷³⁵. Dos años después, en otra entrevista, respondía el bailarín a la pregunta de si *Don Juan* había sido o no un fracaso, expresando su intención artística renovadora: “Me adelanté veinte años. Yo quería llevar aires nuevos a los escenarios...”⁷³⁶.

El propio Antón García Abril muchos años después en una entrevista cuando le preguntaron por *Don Juan* declaró que era una puesta en escena muy avanzada para su época y el público no la había entendido:

Yo siempre dije que fue la obra de mayor éxito y mayor fracaso a la vez. De mayor éxito porque la gente irrumpía en bravos y no cesaba durante mucho tiempo, y de mayor fracaso porque después del estreno la gente no iba. Era un espectáculo demasiado abierto y moderno para aquel entonces⁷³⁷.

La estructura social de la época influye inevitablemente en el público, de modo que, como afirmaba José Monleón “el teatro, en la actual estructura social, lo mantiene

⁷³² RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 107, 108 y 112.

⁷³³ YXARD, Josep. *El arte escénico en España*. Barcelona: Imprenta de “La Vanguardia”, 1894, citado en RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, p. 43.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁷³⁵ *Pueblo*, Madrid, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷³⁶ *El Adelanto*. Salamanca, 14 de septiembre de 1967, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷³⁷ Conversatorios realizados en el Teatro Real, en julio de 2011, organizados por la Fundación Antonio Gades, en los que quedaron registradas y editadas varias entrevistas realizadas por Pascale Dilleman a personas cercanas al bailarín y coreógrafo que trabajaron con él, como es el caso de Antón García Abril. Entrevista a Antón García Abril realizada por Pascale Dilleman en el Teatro Real, julio de 2011. [Videograbación]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

la pequeña burguesía y ésta es, más allá de los periódicos entusiasmos superficiales, profundamente conservadora”⁷³⁸. Francisco Nieva habla de la importante función que la crítica desempeñaba en esta época y lo mucho que influyó en que un autor fuera aceptado o no por el público teatral:

Ese público progresista, que conoce más o menos nuestras cosas, es reducido. La crítica, que desempeña un papel importante en la conformación de la primera imagen pública de un autor, nos es adversa en su mayoría. Por una razón u otra, el hecho es que gran parte de los críticos se enfrentan con nuestra obra sin piedad ni cautela, contribuyendo a la desafección del público. Es decir, que existe también un fenómeno de propaganda. Porque no hay duda de que el público teatral español es un sector específico, al que justificadamente llamamos burgués; pero en varias de las obras en que yo he intervenido –como director escénico o como escenógrafo–, la crítica en extremo favorable de los periódicos ha atraído a un público que antes no iba al teatro. Quiere decir que, pese a la “especificidad” social del público, o hay que desconfiar de él en términos absolutos. Yo creo que buena parte de nuestro público “potencial” carece de información o, si la recibe, suele ser en términos ideológicamente adversos a nuestra obra y a nuestra estética. Me parece que a nosotros nos toca luchar contra una visión cerradamente “pequeño burguesa” del público... [...] estamos en una situación general de atraso⁷³⁹.

Valoración de la interpretación de Gades como actor por parte de la prensa

Algunas de las críticas de los periodistas fueron dirigidas al hecho de que Gades hablaba en la obra la mayor parte tiempo, en vez de bailar, que era lo que el público esperaba ver, como se puede ver en el siguiente artículo:

Otro fallido estreno: el de “Don Juan”, [...] sirvió para la presentación del gran bailarín Antonio Gadés [*sic.*]. Son conocidos sus éxitos como intérprete del baile flamenco: pues bien, en la obra apenas baila y en cambio, recita largas parrafadas. Bastante mal, por cierto⁷⁴⁰.

Se puede observar la intención clara de desacreditar a Gades en cuanto a su capacidad de actuar, pero posiblemente sea el contenido de esas “largas parrafadas”, es decir lo que realmente molestaba era lo que decía, no cómo lo decía. Mediante el siguiente ejemplo contrastaremos el parecer de este crítico respecto al uso de la palabra por parte de Gades como actor; se trata de una crítica que recibió el bailarín con ocasión de la representación escénica de *Historia del soldado* (1918), de Igor Stravinsky en 1958 que ya se ha comentado en capítulos anteriores, en la que se ensalzaba al bailarín precisamente cuando interviene en la lectura, baile y acción

⁷³⁸ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, p. 50.

⁷³⁹ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, p. 50.

⁷⁴⁰ *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

dramática: “A Gades se le aplaudió con entusiasmo un mutis. Justísima ovación a su estupendo trabajo de bailarín y actor. Porque fue un ‘Diablo’ convincente, de expresión, actitud y hasta dicción irreprochables”⁷⁴¹.

Sin embargo, más allá de las opiniones particulares de cada crítico, con *Don Juan* se trató de echar por tierra el texto y la palabra, insistiendo la prensa en que la obra habría tenido más éxito si hubiera sido exclusivamente un ballet: “Antonio Gades podía haber montado un espectáculo de ballet y se habría asegurado el éxito y el dinero. Incluso despreció contratos para el extranjero muy tentadores y ventajosos”⁷⁴². Como afirma Paloma Lorena, en aquella época el ballet y la música no representaban un peligro para el régimen, pero sí el texto teatral, la palabra hablada, que sufría una censura mucho más despiadada⁷⁴³.

En cualquier caso, el crítico Ángel del Campo, ensalzó la belleza y el buen hacer de Antonio Gades como bailarín, así como la labor de José Granero también como coreógrafo junto a él, pero el principal problema surgía en el momento en que los personajes hablaban. En este artículo queda bien clara de nuevo la reiterada insistencia en recalcar la posición de los críticos al respecto:

Quando el ‘Don Juan’ de Mañas y García Abril baila –el Don Juan, por tanto, también de Antonio Gades y José Granero, sus coreógrafos– vemos a Don Juan (suprimiéndole, aumentándole y reforzándole algunos bailes, ese ‘Don Juan’ sería, me imagino, un buen ballet. No es poco). Se calza entonces Don Juan los palillos y sus pasiones lúbricas; sus temores de ultratumba, sus ensueños y fanfarronadas viven y corretean por la escena con carne y sangre. Ejemplos: ‘La cabalgata’, ‘La danza de la muerte’, ‘La entrega’, estampas impresionantemente vistas en el cerebro de Mañas y llevadas a las tablas con la misma lucidez y luz de bengala. No es sólo el arte –con ser tan puro– de Antonio Gades; hay en esas escenas algo más, algo muy de Mañas: plásticamente nos hace vivir la esencia o linfa del donjuanismo, que, en cambio, se le escurren y gotean entre los dedos cuando habla ese mismo Don Juan ‘bailaor’ o cuando habla la Muerte; cuando éstos y otros personajes explicotean lo que son o quieren ser. No lo dicen, sin embargo. O no lo sentimos⁷⁴⁴.

Otro de los críticos utiliza la expresión “cuando estos y otros personajes explicotean lo que son o lo que quieren ser” deja entrever que no es el hecho más o menos subjetivo de si Antonio Gades sabe o no sabe hablar en el escenario. Al ampliar el periodista esta misma crítica a otros personajes y actores está desvelando la verdadera razón de ser de esta cuestión, es decir, que era más bien el contenido de lo que el texto implicaba lo que molestaba. En definitiva, a través de diversos mecanismos, el régimen, más allá del propio proceso de censura previa, lo que estaba tratando a través de ciertos

⁷⁴¹ “Versión escénica de la ‘Historia del Soldado’ de Strawinsky”. *ABC*. Madrid, 7 de diciembre de 1958, p. 109. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁴² MONTINI, Javier (de). *La Voz de Asturias*. Oviedo, 5 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁴³ Entrevista personal a Paloma Lorena, noviembre de 2015.

⁷⁴⁴ CAMPO, Ángel (del). *Pueblo*. 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

críticos era crear una opinión desfavorable en cuanto al carácter teatral denominado como “tragicomedia musical” por el dramaturgo Alfredo Mañas junto a la música de Antón García Abril –por el carácter crítico que confería a la obra, como se verá en el siguiente epígrafe– defendiendo el de “ballet” como más apropiado para reflejar las cualidades artísticas del bailarín y coreógrafo Antonio Gades. En este caso el crítico ni siquiera nombra la palabra “tragicomedia musical” y lo cataloga directamente como “ballet”:

Fuera de su tempo tradicional se ha montado en nuestros escenarios una nueva versión sobre “Don Juan”. Una versión que intenta ser, ante todo, un gran espectáculo. Un “ballet” entre frívolo y macabro, entre lírico y social, con voces populares y con lamentos poemáticos y desgarrados. Alfredo Mañas - su autor y director- me dice que se trata del enfrentamiento de un muchacho del pueblo con una familia poderosa que procura mantener el orden por encima de todo. La obra no está localizada en ningún país, en ningún pueblo concreto. Tampoco se ha definido enteramente su época. Es como si quisiera ser intemporal, difusa en lo secundario y directa en ideas⁷⁴⁵.

Las palabras del propio Antonio Gades muestran cómo él se sentía legitimado como bailarín, más que como actor, lo cual no impide que tuviera un gran interés por mostrar sus dotes interpretativas dentro del arte dramático:

Antonio Gades –el gran bailarín, el lírico y ágil danzarín– consigue un Don Juan furioso y tierno, rebelde y leal, rumboso y enérgico. “Lo mío, desde luego, es el baile. Aquí actúo como actor por puro accidente– pero también me gusta mucho. [...] En este ‘Don Juan’ de Mañas tengo ocasión de demostrar mis facultades de bailarín. En lo que se refiere al ‘ballet’, claro”.

Sin embargo, en esta ocasión este crítico sí que ensalza sus trabajos como actor cuando dice:

Antonio ha demostrado ya sus buenas dotes de actor. En “Los Tarantos”–su primera aparición cinematográfica– levantó los brazos con la grandeza de un dios pagano torturado por secretos escozores. Ahora ha confirmado su bien hacer de actor puro en una segunda película, todavía no estrenada “Con el viento solano”. Imperio Argentina le acompañó en la cinta⁷⁴⁶.

Las partes exclusivamente coreográficas fueron muy apreciadas por la crítica, como refleja también este mismo periodista, que se contradice cuando en los párrafos anteriores cataloga *Don Juan* como un ballet, cuando no era precisamente el “ballet” propiamente dicho lo que más predominaba en la obra como aquí especifica:

Las cortas actuaciones de ‘ballet’ surgen como sin esfuerzo, sin énfasis ni dureza. Se trata de dar vida en rítmicos movimientos a las fiestas populares de las

⁷⁴⁵ *Diario de Avisos*. Santa Cruz de la Palma, 6 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁴⁶ *Diario de Avisos*. Santa Cruz de la Palma, 6 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

danzas de la muerte. El pueblo expresa sus sonrisas y congojas, sus orgullos y depresiones a través del baile. Toda su vitalidad espiritual se desborda en estas entregas físicas⁷⁴⁷.

Sin embargo, es importante hacer en este punto una reflexión, ya que como se ha comentado, el concepto propuesto por Alfredo Mañas y Antón García Abril no era de “ballet”, sino que los autores concebían el baile como parte de la obra misma, integrado como parte de la acción dramática, y coordinado con la palabra y la escenografía. Por tanto no tendría sentido clasificar la obra *Don Juan* como un ballet, por las razones ya analizadas previamente en el primer epígrafe referente a las fuentes y por el mero hecho de que los propios autores la denominaron conscientemente “tragicomedia musical”, término en el que se profundizará en el siguiente epígrafe.

Fernando J. Cabañas Alamán, en su libro *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, dedicado al maestro, realiza la siguiente reflexión acerca de esta cuestión:

A la hora de definir el género musical al que pertenece la obra –*Don Juan*–, tal complejidad de recursos empleados (coros, voces solas, partes habladas, danza, partes estrictamente orquestales, etc.) puede desorientarnos. Pero bien podríamos decir que, al ser el ballet el recurso escenográfico dominante, sea éste el término que mejor define el género al que pertenece dicha obra⁷⁴⁸.

Sin embargo, el estudio de la figura de Antonio Gades a través las fuentes que se han podido analizar a lo largo de este capítulo muestra que se puede matizar esta catalogación de la obra dentro del género del ballet. Efectivamente, como afirma Cabañas Alamán “El ballet, que fue llevado a escena en sus principales papeles por Antonio Gades (don Juan), Curra Jiménez (La muerte) y Pilar Sanclemente (doña Inés) [...]”⁷⁴⁹, sin embargo, esto no tuvo lugar con el estreno 18 de noviembre de 1965 en el Teatro de la Zarzuela, sino en los años siguientes. Tras un estudio minucioso de las fuentes, se puede establecer, por un lado, que en el reparto del estreno, tanto las fuentes hemerográficas como el programa conservado en el Fondo Antonio Gades coinciden en citar a la actriz Cándida Losada como Andrea (La muerte). Por otro lado, se ha comprobado que Curra Jiménez consta como bailarina protagonista interpretando a Andrea (La Muerte) en un programa de la actuación de la compañía de Antonio Gades en el Teatro Avenida de Buenos Aires que especifica claramente una selección de piezas como segunda parte del espectáculo, con el título de *Don Juan* “Basado en la adaptación del tema tradicional realizada por Alfredo Mañas”⁷⁵⁰, cuyo argumento se

⁷⁴⁷ *Ibidem*

⁷⁴⁸ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana Textos. Biografías. Madrid: ICCMU, 2001, pp. 64-65.

⁷⁴⁹ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Colección Música Hispana Textos. Biografías. Madrid: ICCMU, 2001, pp. 64-65.

⁷⁵⁰ *Antonio Gades. Teatro Avenida. Buenos Aires*. [Programa de mano], p. 10. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

incluye para dejar patente el carácter dramático del mismo, dirigido por Adolfo Marsillach.

En el programa de esta versión de *Don Juan* que se representó en el Teatro Avenida de Buenos Aires la obra no consta como “ballet” propiamente dicho, pero en este caso sí que se podría catalogar como tal, como afirma Cabañas Alamán; sin embargo, hay que precisar que esta versión fue realizada con posterioridad a su representación en el Teatro de la Zarzuela. Esta versión de ballet de *Don Juan*, constituyó la segunda parte de su “Espectáculo de Cante y Baile Español”, junto a una primera parte que recogía repertorio de Antonio Gades de danza estilizada, y una tercera parte dedicada al espectáculo flamenco que había interpretado en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965. Este programa organizado a modo de recital –siguiendo el modelo de sus predecesoras, Encarnación y Pilar López, y con el título que a su vez Vicente Escudero dio al suyo en 1959 como se ha mencionado en anteriores capítulos– lo bailó durante la gira que realizó con su compañía por Hispanoamérica durante los años siguientes al estreno de *Don Juan* en su versión completa en el Teatro de la Zarzuela. Aunque en el programa de mano del Teatro Avenida no consta la fecha exacta en la que presentó este espectáculo, sí que se han podido extraer datos importantes al respecto en las partituras instrumentales conservadas en el Fondo Antonio Gades que contienen firmas autógrafas de los músicos, los cuales dejaron constancia del lugar y el año donde fueron interpretadas, Bogotá (Colombia) y Lima (Perú), 1967⁷⁵¹. Por ende, lo más lógico es que el programa del Teatro Avenida de Buenos Aires donde sí que aparece *Don Juan* corresponda a la gira que realizó la compañía en 1967⁷⁵².

El estreno en el Teatro de la Zarzuela del 18 de noviembre de 1965 corresponde por tanto a la versión teatral de la obra *Don Juan* completa, no a la versión que realizaría después Antonio Gades, aunque la mayoría de los periodistas se empeñaran en catalogarlo como tal en aquel momento. Esta cuestión en cuanto al género de la obra también la discute Paloma Lorena en sus memorias dejando bien claro que el género de la obra fue una de las características más novedosas que los autores pretendieron escenificar con una intención artística muy concreta. De hecho, la actriz muestra su disconformidad con el hecho de que se intentara clasificar la obra dentro de los géneros convencionales cuando precisamente la intención de los autores era la de crear una obra de arte total que acabara con esas fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, como ella misma explica:

El *Don Juan* fue un espectáculo que rompió las barreras establecidas y ancladas en aquello de: si se canta, es zarzuela; si se baila, ballet; y si se habla, es drama

⁷⁵¹ [Firmas autógrafas de músicos con lugar y fecha de representación de la versión para ballet de *Don Juan*] [CAJA 7. Documentación relativa a la obra “Don Juan” Tragicomedia-Musical. Partituras manuscritas de la obra “Don Juan”. Tragicomedia musical. Alfredo Mañas y Antón G. Abril. Repertorio Antonio Gades. Carpeta azul de cartón 7.1.6. Trompeta II, N°2- Farruca]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁵² Véase el apartado de fuentes donde se ha analizado esta cuestión en profundidad.

o comedia. Alfredo Mañas ensambló música, palabra y danza, creando un espectáculo estéticamente bellísimo, y descarnado y sangrante en cuanto a su carga de crítica social. Un espectáculo diferente y revolucionario que emocionó y entusiasmó a muchos y sacó de sus casillas a otros⁷⁵³.

Esta controversia en cuanto a la mezcla de elementos y recursos artísticos tan diversos a la hora de juzgar la calidad de la obra dio lugar a una anécdota que la actriz cuenta, digna de ser reproducida en estas líneas para dar una idea del impacto que la obra causó entre el público más entendido. Como protagonista de este suceso se encuentra Alberto González Vergel que, como se ha comentado en capítulos anteriores, en alguna ocasión había defendido, contra las críticas demoledoras, la avanzada visión teatral que Alfredo Mañas había ofrecido con *La historia de los Tarantos* (1962) en un “moderno y desconcertante –para algunos–, luminoso y primitivo espectáculo dramático”⁷⁵⁴. A continuación, se transcriben las palabras de Paloma Lorena acerca este desencuentro de González Vergel respecto a la opinión acerca del *Don Juan* de un supuesto experto en teatro:

Alberto González Vergel acababa de entrar al Café Gijón, se encontró súbitamente envuelto en una fuerte discusión que mantenía uno de los grupos asiduos al local. Al verle entrar, alguien del grupo le llamó diciéndole. “Alberto, dinos lo que opinas tú del *Don Juan* de Alfredo Mañas porque aquí un argentino experto en teatro que dice que es una mixtura difícil de digerir”. Vergel, al que la obra le había entusiasmado, empezó a hacer un gran elogio; el experto, al que Vergel no conocía, pronto se encampanó y no le dejaba hablar, los dos se fueron exaltando más y más, y en un momento dado el otro, con tono un tanto despectivo, le soltó: “No diga usted más memeces, hombre”, y se le ocurrió apoyar la frase con un ligero empujoncito, no exento de despreciativa superioridad. Entonces Alberto González Vergel, que aún no se había desprendido del paraguas, se lo rompió al experto en la cabeza. El alboroto en el Gijón fue mayúsculo. Así eran las pasiones que despertó el estreno⁷⁵⁵.

Como relata Paloma Lorena, el éxito del espectáculo fue avalado por la asistencia de público durante los veinticuatro días posteriores al estreno:

En los días posteriores, el teatro estuvo lleno y sin controversias dignas de mención. El público de diario aplaudía y ovacionaba a todos, incluido Mañas, que siguió saliendo a saludar con su magnífico (ahora también famoso) jersey gris. Aquí tengo que decir que, con posterioridad al estreno, más de una reseña calificó el jersey del autor como una falta de respeto al “respetable”. Llevábamos actuando unos veinticuatro días cuando, al terminar la función de noche, Gades reunió a toda la compañía para comunicarnos que, por orden superior, quedaban suspendidas las representaciones de Madrid y en todo el territorio nacional. El *Don Juan* nunca se volvió a reponer completo, pero Antonio Gades incluyó posteriormente en su compañía

⁷⁵³ LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, p. 141.

⁷⁵⁴ Véase el interesante escrito de apoyo al dramaturgo titulado “Carta abierta a Alfredo Mañas de Alberto González Vergel”. En: SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-62*. Madrid: Aguilar, 1963, pp. 321-323.

⁷⁵⁵ LORENA, Paloma. *Como un relámpago*. Madrid: Fundación AISGE, 2014, p. 141.

de ballet muchos de los números musicales del espectáculo y con ellos recorrió medio mundo. Las dictaduras suelen gustar de la música y también del ballet, se ve que los consideran inofensivos (siempre y cuando no bailen en una catedral, claro), pero los textos, ¡ay!, los textos siempre les infunden serias sospechas; los miran con lupa, y en el *Don Juan* no hacía falta lupa ninguna para ver que había un ataque directísimo a la soberbia, a la hipocresía y a la falta de ética de las clases dominantes⁷⁵⁶.

El ataque de los críticos de prensa hacia el contenido de *Don Juan*, y la constante insistencia en calificar la obra como ballet, género más afín con el momento histórico y político del momento, estaba fundamentada como afirma Paloma Lorena en una cuestión ideológica. Así lo deja entrever también el siguiente crítico, que achaca la retirada de la obra a la reticencia del público por asistir a los espectáculos del Teatro de la Zarzuela:

La verdad es que el Teatro Oficial de la Zarzuela tiene escasa suerte en sus empeños artísticos. Las causas habría que encontrarlas posiblemente en una defectuosa promoción propagandística en la que podría entremezclarse alguna que otra baja de calidad en ciertos espectáculos programados. No parece ser este el caso del “ballet” de Antonio Gades, que estaba actuando en este teatro con contrato hasta el día dos de enero del próximo año, pero que ha tenido que interrumpir sus actuaciones y rescindir lo que queda de contrato, por las pérdidas que, diariamente, estaba sufriendo⁷⁵⁷.

En el caso de *Don Juan* el crítico no atribuye como causas principales ni el que la obra haya tenido mala propaganda, ni el que sea una obra de baja calidad, sino más bien, la causa es debida al hecho de haber sido estrenada en este teatro, de modo que parece insinuar una cierta tendencia del mismo hacia una orientación ideológica que el público no aceptaba: “El ‘Don Juan’ que presentó Gades no ha tenido gran acogida, sin duda por esa reserva del público a aceptar los espectáculos organizados por el Teatro de la Zarzuela”⁷⁵⁸.

Respecto a esta cuestión se analizará a continuación cuál puede ser la motivación del crítico del *Correo catalán* para fundamentar sus palabras. Si se profundiza en el contexto de la situación de los teatros en España durante esta época, se pueden atisbar ciertos elementos que hacen plantear el por qué de las palabras de este periodista en relación a los espectáculos del Teatro de la Zarzuela. Como explica José Rodríguez Méndez, el teatro es un negocio privado y como tal negocio está sometido a las medidas restrictivas de cualquier otro negocio, independientemente del carácter cultural y social que su mercancía pueda suponer. Frente a los teatros privados el Estado se mantiene al margen, mientras que crea los teatros nacionales, con la misión de mantener el cultivo y progreso del arte dramático en España, frente a los teatros comerciales. Con este objetivo fueron creados tres teatros nacionales: el Teatro Español de Madrid, Teatro María Guerrero y el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, con sede

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

⁷⁵⁷ *El correo catalán*. Barcelona, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁵⁸ *El correo catalán*. Barcelona, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. En el caso de los teatros nacionales, el director era claramente elegido por el organismo administrativo del que depende. No así sin embargo en los demás teatros, en los que los directores, en algunos casos tenían una orientación política más progresista⁷⁵⁹. Ese podría ser el caso del Teatro de la Zarzuela, de ahí las consideraciones realizadas por el periodista hacia dicho teatro. Emilio Fernández Carretero, actor, cantante y escritor, explica acerca de la historia del Teatro de la Zarzuela:

Francisco Salas, granadino, tuvo mucho que ver en la fundación del Teatro de la Zarzuela, en 1856, gran artista que al mismo tiempo fue empresario y director de escena. Un siglo más tarde, en 1956, cuando se reinaugura el Teatro de la Zarzuela por la Sociedad General de Autores, es José Tamayo, también nativo de Granada, fue parte importantísima en ese nuevo Teatro de la Zarzuela y en ese nuevo género que se da a conocer con ese montaje fantástico de “Doña Francisquita” que hizo célebre a artistas tan importantes como Alfredo Kraus, Ana María Olaria, Ana María Iriarte, Inés Rivadeneira, Lola Virgen y tantísimos otros. José Tamayo ha sido el alma del Teatro de la Zarzuela durante muchos, muchos años. Para mí ha sido el director más importante de nuestro género lírico en los tiempos modernos⁷⁶⁰.

José Tamayo, como se ha comentado en anteriores capítulos, había realizado numerosos montajes musicales, sobre todo de zarzuela, con un estilo sofisticado y de imágenes plásticas y poderosas, iniciando su etapa más arriesgada en el año 1961, con la vuelta a los escenarios, después de la Guerra Civil, de obras de Valle-Inclán, Federico García Lorca, y un repertorio cada vez más moderno, como el de Bertolt Brecht o el de los autores más renovadores⁷⁶¹. Este tipo de repertorio y una puesta de escena moderna fue posible gracias a las mejoras técnicas con las que se dotó al teatro para la inauguración de la tercera época del teatro, el 26 de octubre de 1956:

Al cabo de catorce meses de intensos trabajos, el antiguo Teatro de la Zarzuela de Madrid, centro del género lírico español, abre de nuevo sus puertas completamente renovado. El tradicional local de la Calle de Jovellanos, después de haber sido adquirido por la Sociedad General de Autores de España, ha sido destinado por esta, a dar nueva vida al espectáculo musical español. Y para llevar a cabo esta misión, lo ha remozado tanto en el interior como en el exterior. Vallejo y Lampierre son los arquitectos que han logrado el milagro de convertir el anterior teatro en un moderno coliseo a la altura de los mejores de Europa. Una moderna iluminación da fastuoso aspecto a la sala, donde se multiplican los detalles felices de acierto en la decoración. El escenario ha sido dispuesto teniendo en cuenta todas las exigencias de una moderna sala de esta clase, con

⁷⁵⁹ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 43-44.

⁷⁶⁰ Transcripción por la autora de la presente tesis doctoral de las palabras del fragmento audiovisual de la reapertura del Teatro de la Zarzuela de Madrid en *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Tercer Periodo (1955-2006)*, Vol. 2. [Videograbación]. Emilio García Carretero (coord.). Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2006.

⁷⁶¹ Véase RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.

amplitud de bastidores y profusión de instalaciones complementarias que dan al espectáculo vistosidad y flexibilidad en todas las fases de la representación⁷⁶².

En este tipo de teatro moderno, tenía cabida también la tradición a través de lo popular, que era una de las características de las obras de Alfredo Mañas, y así lo expresaba el siguiente artículo:

El propósito de Mañas no hay quien lo mejore: `hacer un teatro elemental y claro´, `tomar un mito –el de Don Juan, se sobreentiende– y su desenvolvimiento en las obras cultas y trasladarlo a un ambiente popular´. Nadie, pensaba yo, está más mondo, más limpio de pazmoñerías literarias y de prejuicios teatrales que él; ni tiene nadie un tacto más certero que el suyo para llevar lo popular al teatro y de paso el teatro al ánimo popular⁷⁶³.

Una de las más demolidoras críticas fue la de Enrique Llovet que afirmaba que la idea de autor popular ligado a lo folclórico era demasiado intelectual en este *Don Juan*, percatándose de la intención de Alfredo Mañas de pretender hacer ver al pueblo la hipocresía de los estamentos dominantes. Llovet atacó sin miramientos al dramaturgo dejando entrever su parcial opinión que no tenía otro objetivo que paliar los efectos del mensaje tan opuesto a los intereses del régimen que la obra transmitía acerca de “lo popular”, como se puede leer a continuación:

“Don Juan” es un mito que debe y merece ser abordado, tratado y reconsiderado una y mil veces. Ahora bien: este mito es popular. Y todas las intelectualizaciones que le caigan encima vendrán a contrapelo del amor a la larga y desplantada figura del atropellalotodo. El “Don Juan” de Mañas, García Abril y Gades es todo lo contrario de un “Don Juan” popular. Él diluye y confunde. Las gentes se cerebralizan. Ya no hay pueblo, sino una especie de coro apagado. Los aires, los perfumes y los sabores nacionales se esfuman. [...] Mañas, ansioso de formas líricas populares, tiene la imaginación muy corta. Maneja elementos cultos y populares pero los maneja de una forma extraordinariamente confusa. Estos elementos populares, por otra parte, no se encuentran bien dentro de la fría aridez de ese cañamazo indeciso que unas veces usa hilos de humor, otras veces roza –sin llegar, por desgracia– el esperpento, y las más de las ocasiones es de un desangelamiento mortal⁷⁶⁴.

Contrariamente al criterio con el que Llovet expresa en esta crítica su visión de un Don Juan popular, José Monleón explicaba años después el significado que tenía escribir dentro de la “tradición popular” para autores de tendencias teatrales más innovadoras: pretendían extraer de ese mundo su libertad, es decir, crear personajes que no se sometieran a ninguna manera de ser o forma de comportarse conservadora dentro de las reglas establecidas. Monleón traza en este sentido una línea de conexión de los

⁷⁶² Transcripción realizada por la autora de la presente tesis doctoral de las palabras de Emilio García Carretero en *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Tercer Periodo (1955-2006)*, Vol. 2. [Videograbación]. Emilio García Carretero (coord.). Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2006.

⁷⁶³ *Pueblo*. 20 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁶⁴ LLOVET, Enrique. “Estreno de ‘Don Juan’ de Mañas y García Abril en la Zarzuela”. *ABC*. Madrid, 20 de noviembre de 1965, [s.p.], Fondo Antonio Gades (CDAEM).

dramaturgos de esta época con la perspectiva popular de la *Generación del 98* que hablaron de “zambullirse en el pueblo” a través muchas veces del esperpento. Sin embargo, mientras que en éstos la actitud frente a la “realidad popular” es más estetizante, más libresca, en los autores contemporáneos es más vital, comprometida y tabernaria. Afirma Monleón que en la mayor parte de nuestros mejores dramaturgos contemporáneos “en los que siempre se adivina la huella del esperpento, [...] rezuman los escritos populistas de aquella Generación” y son herederos de una actitud “antioficial y apesadumbrada, históricamente sucesora de la que un día encarnaron Valle, Unamuno y Antonio Machado”⁷⁶⁵.

En el documental titulado *La ética de la danza* se expresa que la obra fue claramente boicoteada por el régimen por las ideas que contenía. El propio Antonio Gades explica como ciertas frases era una muestra de la amenaza que la obra representaba para los valores católicos del régimen, como las que a continuación se transcriben: “Dame vino, amada joven mía: que vale mucho más, cuando amanece el día, el eructo de un borracho que el rezo de un hipócrita”⁷⁶⁶.

Incluso, en un artículo que aparece en *El Noticiero*, de Zaragoza, se llegó a equiparar el *Don Juan* de Mañas con una obra que como decía el autor de manera despectiva bien podía haber escrito el mismo Kafka, lo que nos da una idea del ambiente cultural que se pretendía inculcar desde la opinión crítica del régimen, y el claro ataque a lo que esta obra representaba:

Dos aragoneses están sonando ahora por Madrid: el abstracto Viola, zaragozano del arrabal, con sus pinturas y sus ocurrencias, en la Sala de la Dirección de Bellas Artes (Biblioteca Nacional) y Alfredo Mañas, de Ainzón, con su colaborador García-Abril y un “Don Juan” que a Llovet le parece de Kafka, pero que “como Kafka no tuvo tiempo para hacerlo, se ha hecho ahora”. Un “Don Juan” en tragicomedia musical, con bailarines y todo, al que nuestro paisano desde el escenario de la Zarzuela vuelve a mandar otra vez al infierno. ¿Pero... no estaba allí ya? ¿No son ya demasiadas condenaciones las de nuestros clásicos y románticos, además de los extranjeros? ¡Pobre Don Juan! ¡Pobrecillo, desde la pluma hasta los calcañares!⁷⁶⁷

Hay un hecho concreto que anima a pensar que los críticos de prensa estaban de acuerdo en atacar cierto tipo de obras teatrales, seguramente alentados por órdenes superiores. Un periodista recogió su parecer dentro de un mismo artículo acerca de dos obras: *Don Juan* de Alfredo Mañas y *¿Quién quiere una copia del Arcipreste de Hita?* de José Martín Recuerda. Curiosamente se observan paralelismos en cuanto a la crítica hacia las dos obras, y a los dos autores, pero, sobre todo, se observa un punto en común entre éstas. Coincide que precisamente Adolfo Marsillach había tenido que renunciar a dirigir *Don Juan* para poder llevar a escena *¿Quién quiere una copia del Arcipreste de*

⁷⁶⁵ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, p. 13.

⁷⁶⁶ *La ética de la danza*. Madrid, Televisión Española, 2005.

⁷⁶⁷ *El Noticiero*. Zaragoza, 28 de noviembre de 1965, Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Hita? debido a que inesperadamente la censura le dio el permiso para ello. Sin embargo, otra de las obras para la que Adolfo Marsillach había solicitado ante el Ministerio de Información y Turismo la autorización de su representación –la fecha exacta de este documento es el 20 de agosto 1965– fue *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht.

En los expedientes de censura teatral consta cómo la Junta de Censura finalmente había dictaminado el 17 de mayo de 1966 la prohibición de Galileo Galilei su prohibición después de un largo proceso. Uno de los informes aconsejaba su permiso para su representación en las sesiones de cámara que eran frecuentadas por círculos intelectuales minoritarios: “La obra es una interpretación marxista de la actividad crítica del investigador junto con la crítica religiosa del mismo carácter”⁷⁶⁸. Esto da una idea de la desconfianza que ciertos censores podían tener hacia este director teatral, y hacia todo lo que pudiera representar una difusión de las ideas marxistas entre el gran público. Supone un punto de reflexión el hecho de que para autorizar la obra *Galileo Galilei* solicitada por Adolfo Marsillach la Junta de Censura tardara prácticamente nueve meses en dar el dictamen, prohibiéndola, y sin embargo, la obra *Don Juan*, solamente tardara en ser autorizada diez días, desde el 22 de octubre que se solicitó su autorización hasta el 2 de noviembre que se dictaminó su aprobación para público mayor de 18 años⁷⁶⁹.

Se podría pensar entonces que la solicitud de la autorización para la obra *Don Juan* la realizara el bailarín y coreógrafo como “Empresario de la Compañía teatral Antonio Gades”⁷⁷⁰ como estrategia de los autores y del propio Adolfo Marsillach con el fin de poder llevarla a escena y que pasara más desapercibida ante el organismo censor. De hecho, como ya hemos comentado anteriormente, Antonio Gades tuvo que rellenar otro documento en el que certificaba bajo juramento que *Don Juan* “nada tiene que ver, en su forma ni en su estilización, a los del comúnmente llamado género de revista musical, ajustándose estrictamente a la forma del ballet clásico moderno de gran estilo”⁷⁷¹. Como se ha comentado anteriormente Paloma Lorena explicaba que los censores con el ballet y la música no tenían tanta reticencia como con el texto –siempre que no perteneciera al género de revista, habría que precisar–, de ahí que los periodistas se empeñaran en recalcar que *Don Juan* era un ballet o debería haberlo sido y que lo que sobraba era la palabra.

Por estas razones que se han expuesto, como se puede observar por las críticas de los periodistas que a continuación mostraremos, las características estéticas de estas dos obras que pretendía dirigir Adolfo Marsillach se salían de los esquemas

⁷⁶⁸ [Informes de los miembros de la Junta de Censura] IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09511, expediente 156/65: Galileo Galilei. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

⁷⁶⁹ Véanse los documentos completos transcritos en el apartado 8.3.1. de este mismo capítulo.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ [Certificación bajo juramento de que *Don Juan* no pertenece al género de “revista” por parte de Antonio Gades, 28 de octubre 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

propiamente teatrales, y al incluir otros elementos artísticos como el ballet o la música consiguieron la autorización de la Junta de Censura. Sin embargo, su contenido no pasó desapercibido para los críticos, que ejercieron su papel censor en cuanto a la labor de crear una opinión ante el gran público acerca de las mismas. En ambos casos se ataca ferozmente al autor del texto, a los dos escritores, en *¿Quién quiere una copia del Arcipreste de Hita?* a José Martín Recuerda, y en *Don Juan* a Alfredo Mañas, con un trato nada amable hacia ellos, comenzando por José Martín Recuerda⁷⁷²:

Sin circunloquios: “¿Quién quiere una copia...?” defraudó enteramente. Y defraudó porque, siendo excelente todo lo accesorio-montaje, interpretación, decorados, música figurines- falla por completo lo fundamental, es decir, el libro. La obra carece absolutamente de entidad dramática; es una sucesión incoherente de escenas mal hilvanadas y desigualmente escritas, en las que se mezcla la rima deliciosa de Juan Ruiz con versitos malos de Martín Recuerda. Todo ello en el mayor desorden, sin ritmo teatral y con una ausencia total de estructura escénica. Como consecuencia, el espectáculo va haciéndose fatigoso, no interesa casi nunca y termina por ausentarse completamente del espectador”⁷⁷³.

En el caso de Alfredo Mañas el tono es también bastante hostil, como se puede comprobar:

La obra es una confusa mezcla de diversos géneros, con predominio de lo que ha venido en llamarse “lorquismo”. Pero ya se sabe la profunda diferencia existente entre Lorca y sus imitadores. Mañas, en “La feria de Cuernicabra”, seguía descaradamente la línea poética y teatral de Federico, pero en aquella ocasión, el resultado era agradable, y, con todas las salvedades en cuanto a originalidad merecía la pena. Menor fortuna tuvo con sus “Historias de Tarantos”, que pasó desapercibida en el teatro aunque se beneficiara luego de una inteligente adaptación cinematográfica, muy alejada, por otra parte, del original dramático. Ahora, este “Don Juan” no puede salvarse. Ni es teatro ni es ballet; ni tiene fuerza dramática ni calidad lírica. Suena a falso, a repetido y a forzado⁷⁷⁴.

Es evidente, por tanto, el ataque directo del crítico Juan del Foro hacia los dos autores teatrales. En el caso de José Martín Recuerda se incluyen a continuación datos de su biografía aportados por José Monleón que confirman la intención de ataque directo al dramaturgo:

En el año 1962 fue denunciado por una lectura de su obra, “Las salvajes en Puente San Gil”, en Motril (Granada), por lo que intentan cesarlo de su cargo de

⁷⁷² Recuérdese que José Martín Recuerda, granadino, es uno de los cuatro autores críticos a los que José Monleón quiso dar voz, una vez finalizada la dictadura, desde el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada mediante un debate que organizó entre ellos y la posterior publicación del mismo. Véase MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976.

⁷⁷³ FORO, Juan (del). *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁷⁴ DEL FORO, Juan. *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

profesor interino en el Instituto “Padre Suárez” de su ciudad natal, y donde él mismo había sido alumno. Estrena en 1963 “Las salvajes en Puente San Gil” en el teatro Eslava de Madrid, bajo la dirección de Escobar, y se traducen al inglés, un año después se publicará en la Editorial Aguilar. Se traslada a vivir a Madrid, y trabaja como profesor de Literatura en una filial del Instituto “Ramiro de Maeztu” y en 1965 escribe y estrena la primera versión de “¿Quién quiere una copia del Arcipreste de Hita?”, publicándose en la Editora Nacional. Por este estreno recibió tres denuncias⁷⁷⁵.

Interesa destacar la labor de Luis Escobar en el Teatro Eslava como renovador teatral al dirigir una de estas obras de José Martín Recuerda con el objetivo de dar a conocer a estos dramaturgos que fueron tan castigados por la censura. Hay que recordar que Luis Escobar fue una pieza clave para el estreno de *Yerma* en 1960 con su Compañía del Teatro Eslava en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (Italia) obra en la que también actuó Paloma Lorena⁷⁷⁶.

En la crítica que Juan del Foro realiza hacia Alfredo Mañas, la razón del ataque es directa hacia la “intención social” que evidencia la obra:

Otro fallido estreno: el de “Don Juan”, de Alfredo Mañas, en la Zarzuela. Versión libre del “Tenorio”, con fondos musicales, ballet y una inadecuada y pretenciosa intención social, que se queda en mala demagogia, sirvió para la presentación del gran bailarín Antonio Gades [*sic.*]⁷⁷⁷.

El concepto de espectáculo total fue una de los recursos de los críticos para atacar a la obra, alegando falta de unidad y de sentido argumental:

Es lástima que el peculiar talante de Mañas, con su forzado, ¿artificioso?, desgarro, introduzca situaciones inútilmente excesivas en la desmesurada fronda variopinta, enorme y delicada, desigual y tremenda del gran retablo, cuyo principal reparo hay que ponerlo en la falta de unidad de sentido⁷⁷⁸.

Se puede observar que es exactamente el mismo argumento que el crítico utiliza para atacar la obra anteriormente mencionada de José Martín Recuerda, dirigida por Marsillach:

Y en cuanto a eso de ir al espectáculo total-poesía, danza, música, mimo –me pareció de perlas. Pero vino la noche del estreno. Y las cosas variaron un poco. El guión de Martín Recuerda me pareció pobre, reiterativo, [...]. Hay un barullo casi permanente en el escenario⁷⁷⁹.

⁷⁷⁵ MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976, pp. 61-62.

⁷⁷⁶ Véase el capítulo correspondiente de la presente tesis dedicado a esta etapa de Antonio Gades en Italia y su presencia en el Festival dei Due Mondi de Spoleto en 1962.

⁷⁷⁷ DEL FORO, Juan. *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁷⁸ RUIZ COCA, Fernando. *El Alcázar*. Madrid, 23 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁷⁹ *Unidad*. San Sebastián, 2 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Estas palabras llevan a la reflexión de que lo que molesta al crítico no es la idea de espectáculo total en el que las distintas disciplinas están integradas en un todo, sino el modo en que es llevado a cabo por los autores. Esta interacción de elementos artísticos, tenían claramente un contenido fuerte de crítica que a la censura no gustó nada, y que por tanto sirvió a los periodistas para hablar de “barullo” o “mescolanza de diversos géneros” como excusa para descalificar el texto de los dos autores José Martín Recuerda y Alfredo Mañas, así como las ideas que contenían sus respectivas obras.

8.3.3. Respuestas en defensa de *Don Juan*

Según declaraciones de Gades las críticas hicieron que el esfuerzo y la ilusión de los creadores se vinieran abajo, tanto por la falta de público como por las grandes pérdidas que esto ocasionó. Ante la pregunta de un periodista de sobre si le había ido bien o mal con *Don Juan*, Gades respondió:

Fatal especialmente en lo económico; en lo artístico cierta crítica fue mala es más, pienso que destruyó el espectáculo, en el que había unos nombres, un esfuerzo. Una orquesta con 55 profesores, otra de instrumentos medievales, una obra de Alfredo Mañas, figurines, decorados y ambientaciones de Xavier Corberó, Pons, Viola, actrices de la categoría de Cándida Losada, música de Antonio García Abril, 120 personas en total⁷⁸⁰.

El autor del artículo titulado “Noviembre con un nuevo Tenorio”, publicado con motivo del estreno de la obra de *Don Juan*, realiza una contextualización bastante extensa de la figura de Don Juan, defendiendo claramente la versión de Zorrilla:

Por esta época del año ronda los escenarios el tema de Don Juan, al menos en España, donde la festividad o la conmemoración de los difuntos se asocian al Don Juan más querido de nuestro público: el creado por Zorrilla⁷⁸¹.

A continuación, hace una crítica a otras versiones de *Don Juan*, como la de Mañas y Gades, que recuperan el mito desde una visión más cercana a la de Tirso de Molina:

Este año, reconozcámoslo, un tanto olvidado, al menos en los escenarios madrileños. Parece que hay en la literatura un inevitable declive del mito de Don Juan, acaso porque los nuevos hábitos sociales consienten holguras que en el siglo pasado pertenecían por modo exclusivo al ensueño. Mucho es lo que se ha escrito sobre Don Juan, su origen, su nacionalidad e incluso su entronque con leyendas y consejos ajenos al puro onanismo. Los más eruditos consienten en hacerle español, y algunos le consideran gallego por sus apellidos y los de sus parientes políticos: Tenorios y Ulloas. El tipo, creado por Tirso de Molina, traspasó rápidamente las fronteras y galvanizó a públicos inmediatos y

⁷⁸⁰ *El Correo Catalán*. Barcelona, 10 de octubre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁸¹ FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano. “Noviembre con un nuevo Tenorio”. *El Español*, Madrid, 21 de noviembre de 1965, p. 25.

remotos desde el francés, con el Don Juan molieresco, hasta el ruso, con el Pushkin, pasando por el lituano Milosz⁷⁸².

En realidad, en el siguiente artículo, el mismo Alfredo Mañas define claramente esta intención respecto al mito de *Don Juan*:

Alfredo Mañas –su autor y director– me dice que se trata del enfrentamiento de un muchacho del pueblo con una familia poderosa que procura mantener el orden por encima de todo. La obra no está localizada en ningún país, en ningún pueblo concreto. Tampoco se ha definido enteramente su época. Es como si quisiera ser intemporal, difusa en lo secundario y directa en ideas⁷⁸³.

Esta visión frívola que intenta dar el crítico acerca de la figura de Don Juan, es la que ha quedado generalizada en la memoria colectiva; sin embargo, en una entrevista a Antón García Abril, el compositor explica que la visión del *Don Juan* de Alfredo Mañas y Antonio Gades era muy distinta:

[Pascale Dilleman] ¿Y ese personaje es un poco opuesto digamos, porque era Don Juan, la frivolidad, cuando Antonio Gades era un hombre mucho más serio, mucho más entregado, mucho más comprometido, ¿no?

[Antón García Abril] Era un Don Juan especial, era un Don Juan tan especial, que, en muchísimas ocasiones, llegaba la censura para prohibir el espectáculo. Porque era un Don Juan con unos mensajes muy en contra de las dictaduras, y en contra de la opresión, y de alguna manera, pues estábamos en período todavía franquista en aquel momento, y continuamente aparecía la censura e incluso muchas veces quisieron suspender el espectáculo, y hubo muchos problemas de tipo político, porque era muy desgarrador. Era un Don Juan del pueblo, un hombre del pueblo que bramaba y gritaba como un hombre del pueblo ¿no? Era un Don Juan muy especial, vamos a ver, lo troncal de *Don Juan* existía, pero de otra manera totalmente distinta, un Don Juan del pueblo, es un ser vivo del pueblo que reclamaba las cosas para el pueblo. Entonces, no tenía nada que ver, insisto, con ese Don Juan conquistador y romántico, y sí un hombre que proclama la paz, la igualdad, en fin, todas las proclamas que Antonio llevó adelante durante toda su vida⁷⁸⁴.

En el texto, de hecho, aparece reflejada esta visión de *Don Juan* como un personaje claramente agitador de los valores de la época:

Burlador de la muerte, hombre sin nombre eres, Don Juan, y además, eres: el desorden contra el orden, la anarquía contra la violencia, la vitalidad contra la fuerza, la amoralidad contra la moral, la alegría contra la costumbre, la vida contra la muerte...⁷⁸⁵.

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ FERNÁNDEZ, M. *Diario de Avisos*. Santa Cruz de la Palma, 6 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁸⁴ Transcripción de la autora de la presente tesis. Entrevista a Antón García Abril realizada por Pascale Dilleman en el Teatro Real, julio de 2011. [Videograbación]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁷⁸⁵ *Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril*. [Libreto teatral mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid, p. 15.

En otro artículo, el periodista Javier de Montini refleja esta visión agitadora de Don Juan que propone Mañas, pero sin embargo se muestra mucho más abierto, e incluso defiende la obra frente a todas las críticas recibidas:

Alfredo Mañas había escrito: “La cosa es bien sencilla, lo que yo quiero es hacer un teatro elemental y claro, como el pan y el agua, o sea, como el romancero anónimo”. También decía: “Yo no quiero ser víctima, víctima inocente, de ninguna ruptura”. Y de ahí su razonamiento en lo popular, en la tradición. Pero ha sido víctima – no sé si inocente– de los críticos. Su “Don Juan” le está dando quebraderos de cabeza. De antemano dijo por escrito: “Te lo juegas todo, Antonio Gades tu dinero, tu salud, tu ya ganado prestigio, a esta carta del “Don Juan”... ¿Y ha perdido todo? “Ha perdido dinero, eso sí. La verdad es que no esperaba ganar, sino a lo más cubrir gastos. En un espectáculo que anda por las cien mil diarias de nómina...”. Eso es lo penoso, después de tantos esfuerzos... Porque el mismo Alfredo Mañas había puesto inmensas ilusiones.

Su “Don Juan” es “ese muchacho del pueblo, insultarle [insultante], sacrilego, anárquico, rebelde, que va a misa a conquistar con escándalo, que se mofa de todo lo divino y humano, pero que lleva agazapado en el fondo de no sé dónde el fantasma de lo religioso y lo moral”. La idea es francamente buena, a mi juicio. Y tampoco el espectáculo era malo tal como fue trazado⁷⁸⁶.

El fracaso de *Don Juan* para Antonio Gades fue una cuestión más moral que económica, ya que como muestra el siguiente texto, aunque perdió mucho dinero no era esto lo que más le preocupaba:

El “Don Juan” que presentó Gadés [sic.] no ha tenido gran acogida [...]. Durante todo el tiempo que ha estado representándose el “Don Juan” de Gades, las pérdidas han tenido un promedio diario de sesenta mil pesetas y han culminado hasta el momento de la rescisión del contrato, en muy cerca de los dos millones de pesetas. Antonio Gadés se recuperará económicamente con los contratos que tiene firmados para actuar en América. Sólo por la actuación que tiene contratada con la Casa Blanca recibirá cerca del medio millón de pesetas, y acaba de firmar un contrato cinematográfico por un millón doscientas mil pesetas. Pero el impacto moral que este fracaso de la Zarzuela representa ha dejado su huella en el destacado bailarín⁷⁸⁷.

Efectivamente, en otra entrevista realizada dos años después, ante la pregunta que le formula el autor, que firma como I. Francia, sobre si *Don Juan* fue un fracaso o no, responde Gades: “Un fracaso moral, quizás”⁷⁸⁸. Se puede observar la calidad humana de Gades en las palabras que dedica a los miembros de su compañía, cuando se despide de ellos, por tener que rescindir el contrato: “Antonio Gadés [sic.] se ha

⁷⁸⁶ MONTINI, Javier (de). “‘Don Juan’ todavía da guerra a los españoles. Alfredo Mañas y Antonio Gades reciben el gran palo de los críticos”. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 5 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁷⁸⁷ “Dos millones de pesetas ha perdido con el ‘Don Juan’, Antonio Gades”. *El Ideal Gallego*. La Coruña, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁸⁸ FRANCIA, I. *El Adelanto*. Salamanca, 14 de septiembre de 1967, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

despedido de los componentes de su `ballet´ muy emocionado. Lo siento por todo –les ha dicho– pero especialmente lo siento por tener que dejar de trabajar con vosotros”⁷⁸⁹.

La retirada de *Don Juan* del escenario del Teatro de la Zarzuela supuso una gran decepción para Antonio Gades; sin embargo, a pesar de todo, él seguía pensando que había hecho lo que debía según su criterio artístico: “Me adelanté veinte años. Yo quería llevar aires nuevos a los escenarios...”⁷⁹⁰.

En la siguiente entrevista, realizada después del estreno de *Don Juan*, se puede ver cómo Gades mantiene su postura en defensa de sus ideas:

“Antonio Gades se marcha a Colombia. Lo hará dentro de una semana. Allí bailaré durante cerca de un mes. ¿Y después? `Pienso volver a Madrid. Reorganizarme y comenzar de nuevo la lucha”⁷⁹¹.

Gades muestra una intención de superación y unas ideas muy claras acerca de lo que quiere conseguir, llevar la danza más allá de sus propias fronteras, abarcar con ella una apertura de pensamiento estético hacia las posibilidades que le podían aportar otras artes a la hora de crear y de transmitir su mensaje hacia el público.

A pesar de la feroz crítica de la prensa española a la capacidad de Antonio Gades como actor en *Don Juan*, ciertas publicaciones especializadas salieron al paso para mostrar un punto de vista diferente al que se había querido dar de su valía desde el mundo del cine. Las diferencias entre el trato que recibió la obra teatral por parte de la crítica y las apariciones de Antonio Gades en la película *Con el viento solano* (1965) de Mario Camus fueron muy notables. Esto fue debido en parte a que, como explica Raúl Cancio Fernández, en la industria del celuloide el dirigismo político en los años sesenta se focalizó hacia un cambio estructural con la destitución de Arias Salgado y el nombramiento de García Escudero como Director General de la Cinematografía, el cual promulgó la Orden de 19 de agosto de 1964, de desarrollo de la Cinematografía Nacional. Las bases de su proyecto fueron establecidas en dos ejes de carácter renovador: el proteccionismo industrial y la promoción del que denominó “Nuevo Cine Español”, por lo que empezaron a tener cabida directores noveles así como lenguajes más contemporáneos⁷⁹². Se promovió una nueva corriente de cineastas que produjeran

⁷⁸⁹ “Dos millones de pesetas ha perdido con el `Don Juan´, Antonio Gades”. *El Ideal Gallego*. La Coruña, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM). Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹⁰ FRANCIA, I. *El Adelanto*. Salamanca, 14 de septiembre de 1967, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹¹ *Pueblo Madrid*, 12 de enero de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹² Se creó la categoría de *Interés Especial* para la clasificación de las películas que venía a sustituir a la anterior calificación de *Interés Nacional*, con un carácter más moderno y culto. Se aplicó a películas que tuvieran un “interés suficiente” y que presentaran “características de destacada ambición artística”, que facilitaran “la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos”. CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl. *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2011, p. 108. Este autor ha realizado un estudio sobre el desarrollo del cine desde los años cuarenta hasta mitad de los setenta estructurando las distintas etapas del arte cinematográfico paralelamente a las distintas fases de la evolución franquista y las diferentes sensibilidades políticas que se fueron sucediendo.

“cintas que por su calidad pudieran representar a España en festivales internacionales y aprovechar su repercusión en aras de lavar la imagen de la dictadura”⁷⁹³.

En diciembre de 1965 Antonio Gades apareció en la portada de la revista de cine *Griffith* a raíz de un artículo que dedicó este número a los escritores Aldecoa y Alfredo Mañas. Se puede ver además en letras grandes los nombres del mundo del teatro y el cine como Brooks y Dreyer que estaban de actualidad aquellos años como referencias artísticas provenientes del extranjero. Antonio Gades fue ensalzado por la crítica como actor por su papel en *Con el viento solano* (1965) de Mario Camus, película basada en una novela de corte realista de Ignacio Aldecoa, en la que interpretaba a un chico de pueblo que tras cometer un crimen huye de la justicia a través del páramo de los campos castellanos, presentándose ante la gran pantalla exclusivamente como actor, no como bailarín⁷⁹⁴.

En cuanto a la faceta de actor en la gran pantalla, además del estreno de *Con el viento solano* (1965) de Mario Camús, también se publicó en diciembre de 1965 la noticia del proyecto de rodar una película producida por Elías Querejeta y la propuesta de Proartes para protagonizar dos proyectos cinematográficos más en 1966. El productor Elías Querejeta apostó por Antonio Gades para uno de los personajes principales de *Último encuentro* (1967) de Antxón Eceiza⁷⁹⁵.

El apoyo a Antonio Gades en su faceta de actor quedó patente por parte de *Griffith* que apenas acaba de nacer como revista cinematográfica, en su número 3 correspondiente al mes de diciembre, como ya se ha comentado en líneas anteriores había ilustrado su portada con un primer plano del artista en el que se le reflejaba con un gesto interesante, reflexivo, en el que no se le retrataba bailando, sino en una actitud espontánea y natural⁷⁹⁶.

El “alto nivel intelectual” de esta publicación fue destacado por el periodista Javier de Montini en *La Voz de Asturias*, que dedicó una sección de “páginas especiales” a la comida que el equipo de redacción de *Griffith* organizó, “en desagravio” a las duras críticas que Mañas y Gades habían recibido en el estreno de la obra *Don Juan*. Los directivos de la revista *Griffith* invitaron a autores y actores de la obra junto a sesenta amigos que les apoyaron, manifestando su desacuerdo con el crítico Enrique Llovet, culpable de que la obra fuera atacada desde el primer momento de su estreno por parte de la prensa española. La crónica realizada por Javier de Montini ofrece el otro punto de vista, el de apoyo a la obra por los intelectuales y artistas de la vanguardia española:

⁷⁹³ CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl. *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2011, p. 108.

⁷⁹⁴ *Griffith*, Revista de Cine, nº 3, diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹⁵ CHICOTE, José Ramón. “Antonio Gades, polifacético de la danza”. *El Diario Palentino*, Palencia, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹⁶ Asimismo anteriormente también se había recalado la vertiente intelectual de Antonio Gades en una entrevista que le realizaron durante el ensayo general de *Don Juan*. “Nueva llegada de ‘Don Juan’ ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 24 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

No estamos de acuerdo con esas críticas”. Así confesaron 65 señores a Alfredo Mañas y “los suyos” en un almuerzo íntimo que ofrecieron a autores y a actores “en desagravio”. La idea partió del equipo de la nueva revista cinematográfica- de alto nivel intelectual- titulada “Griffith”. Ellos no están de acuerdo con Llovet. No sé si a Enrique Llovet le agrada saber esto: Sesenta personas –descuento los interesados– se reunieron en un modesto restaurante, con olor y sabor a taberna parisina de Saint Germain des Press, para “ilustrarse” contra su crítica. Sesenta contra uno. ¿Sonreirá orgulloso el señor Llovet? Conste que había “gente” de valor demostrado, no sólo supuesto. Berlanga, Camús, Saura, Picazo y Artero, directores de cine; los pintores Genovés y Mignon; Maritsa Caballero, Isabel García Lorca, sobrina de Federico García Lorca, Conchita y Tica Fernández Montesinos, Lauro Olmo, Dionisio Ridruejo, Juan Madrid, el equipo en pleno de “Griffith”... y muchos más. No faltaron las “palabras” al postre. Sin discurso. Con intimidad. Berlanga dijo desde la esquina: “Y para otro almuerzo no pido que sea smoking, pero tampoco de jersey como viene Alfredo Mañas”. A Antonio Gades no le sacaron su discursito: “Dicen que en el teatro hablo, hablo y hablo mucho, y que bailo poco; de modo que ahora me callo”. Y sonrió⁷⁹⁷.

Un mes después del estreno se seguía hablando del *Don Juan*, se calificaba a la obra como “una versión extraña, sin mucho éxito”⁷⁹⁸, aunque, sin embargo, los periodistas continuaban evidenciando su interés por ésta, y por sus protagonistas. Así lo muestra la entrevista que se realizó a Pilarín San Clemente, niña prodigio del cine español entonces ya convertida en una jovencita de dieciséis años, cuyo paso del cine al teatro era alabado del siguiente modo, continuando con las críticas a *Don Juan*:

Pilarín San Clemente fue la doña Inés del “Don Juan” de Mañas, en el teatro de la Zarzuela de Madrid, con Antonio Gades [*sic.*]. Dio vida a una Inés intemporal, único soplo de “aire fresco” en un apocalíptico, desconcertante y telúrico peregrinar del Burlador por una historia tejida al calor del abstracto español de pintor Viola, autor de los decorados, al fuego de los textos de un Mañas, en constante angustia onírica y al “dolor” de un retorcido Antonio Gades⁷⁹⁹.

La prensa, después de *Don Juan*, aprovechó para crear una opinión acerca de su rol como estrella del cine en referencia a la ruptura de su matrimonio con Marujita Díaz. Se comparó su comportamiento con el de los actores y actrices de Hollywood, hecho que, según la visión que pretendía dar el periodista, era un ejemplo inadmisibles para la sociedad española fundamentada en los valores católicos y que en aquel momento no contemplaba en absoluto la posibilidad del divorcio. El redactor del artículo denota una

⁷⁹⁷ MONTINI, Javier (de). *La Voz de Asturias*. Oviedo, 5 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹⁸ ZALACAÍN, A. “Pilarín San Clemente, que fue niña prodigio del cine, se pasa al teatro”. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 18 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁷⁹⁹ Pilarín San Clemente debutó con sólo tres años en la gran pantalla, antecesora de Pablito Calvo, Joselito y Marisol. Con Joselito rodó *Escucha mi canción* y con una Marisol que era presentada como su relevo en la película *Ha llegado un ángel*. Como comenta la propia actriz en esta entrevista, para superar la difícil transición en la que ya era considerada demasiado mujer para hacer de niña en el cine, empezó a estudiar ballet a los doce años, y últimamente había realizado una gira con Mariemma, por lo que en la obra *Don Juan*, tuvo la oportunidad de desarrollar estas dos facetas como bailarina y actriz. ZALACAÍN, A. “Pilarín San Clemente, que fue niña prodigio del cine, se pasa al teatro”. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 18 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

intención alarmista y adoctrinadora cuando afirma que “se ha producido un hecho lamentable”, y con las siguientes palabras ofrece la noticia: “Un matrimonio se ha roto. Separación de cuerpos y bienes, porque, afortunadamente, en España no existe otra cosa. Me refiero a la actriz Marujita Díaz y al bailarín Antonio Gades”⁸⁰⁰.

La separación entre Antonio Gades y Marujita Díaz se hizo evidente a principios de 1966 declarando la actriz que su matrimonio no había fracasado sino que el bailarín había adoptado una actitud diferente influido por las amistades que ahora frecuentaba refiriéndose probablemente a los artistas con los que había colaborado en la obra, e insiste en que lo que fracasó no fue su matrimonio: “Lo que fracasó fue el Don Juan”. Antonio Gades afirmó que no volvería al lado de Marujita: “Es incapaz de comprenderme”⁸⁰¹. Al mismo tiempo, a raíz de estas diferencias que *Don Juan* causó entre ellos comentaba un periodista reflejando el sentido del humor que caracterizaba a la artista: “Nunca imaginé que me hubiera casado con Unamuno... ¡Olé la gracia de Sevilla, si señora!”⁸⁰².

En este sentido queda en evidencia la brecha que surgió entre Antonio Gades y su esposa Maruja Díaz, cuando se deja entrever que los consejos que ella le daba desde el punto de vista de una actriz que representaba en el cine los cánones del cine franquista más conservador, y que estaban precisamente dirigidos a advertir a su marido para que no se embarcara en esa aventura que significaba el *Don Juan*⁸⁰³. Un artículo publicado en *El Norte de Castilla* ofrece una visión mucho más conciliadora, tomando como un modelo a seguir lo discretamente que se había tratado el asunto, dadas las declaraciones sinceras de ambos artistas a los medios. Y el periodista destaca que la noticia de la separación se había dado con tranquilidad a los medios de comunicación, habiéndose realizado los trámites usuales frente a un abogado y de mutuo acuerdo, alegando que el motivo se debía a incompatibilidades artísticas. Afirmaba el periodista: “Marujita es muy buena y que ambos han tenido la fortuna en su mano y no han sabido aprovecharla”⁸⁰⁴. Ante toda esta situación el bailarín aclaró en una entrevista que no quería hablar de ese asunto: “Es algo íntimo. Sólo diré que lo publicado por algún periódico no salió de mi boca, ya que llegó al periodista a través de un amigo mío. Eran cosas comentadas privadamente, sin deseos de que vieran la luz pública”. Efectivamente

⁸⁰⁰ Hay que subrayar que, en este caso, no consta que el artículo esté firmado por un periodista en concreto, por lo que, con más razón, se trata de una línea editorial dictaminada por los generadores de opinión de los medios de comunicación del régimen. Véase “Cuando el cine español sale de sus casillas y asoma los trapos a la calle. Un caso reciente: Marujita y Antonio Gades”. *La Tarde*, Málaga, 15 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸⁰¹ FERNÁNDEZ, Miguel. “Ventana de Madrid. Marujita y Antonio no son pareja”. *Jaén*, Jaén, 2 de enero de 1966 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁸⁰² “Este cine de nuestros pecados”. *Cine en siete días*, Madrid, 25 de diciembre de 1965, [s.p.]. FAG (CDAEM).

⁸⁰³ “Cuando el cine español sale de sus casillas y asoma los trapos a la calle. Un caso reciente: Marujita y Antonio Gades”. *La Tarde*, Málaga, 15 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸⁰⁴ MICHEL. “La vida del cine: Dos famosos se separan”. *El Norte de Castilla*, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Gades confirmó que ambos habían firmado ante notario un documento privado redactado por el abogado de Marujita comprometiéndose “a vivir cada uno nuestra vida, respetando mutuamente una serie de cláusulas”, y constató la causa de su separación: “Nervios, crisis... No nos comprendíamos. Eso sí: no ha ocurrido nada deshonesto”⁸⁰⁵.

El fracaso de la obra *Don Juan* supuso para Antonio Gades un duro golpe tanto a nivel emocional como artístico, ya que había puesto todo su empeño e ilusión en abrir un nuevo camino de renovación teatral a través de la danza española en colaboración con los artistas que él admiraba, y que habían entrado a formar parte primordial dentro de su escala de valores, en cuya cúspide se encontraban la amistad y la lealtad. Del mismo modo se manifestó Alfredo Mañas cuando explicaba que además de dejar de ganar el dinero que la obra le habría aportado si no hubiera tenido que ser retirada de la escena estaba afectado emocionalmente: “he perdido muchos amigos, a los que no quiero volver a ver”⁸⁰⁶.

La intención de Alfredo Mañas con la obra *Don Juan* había sido en sus propias palabras “hacer el intento de renovación del teatro”⁸⁰⁷, hecho que entonces parecía posible en España tras el éxito de la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965 y la imagen aparentemente aperturista que el régimen franquista había mostrado hacia el mundo para la cual había contado tanto con Antonio Gades como con el propio dramaturgo⁸⁰⁸. Pero después de todo lo acontecido declaró Mañas acerca de la obra: “Tengo que reconocer que me he equivocado. No porque en sí haya sido un fracaso, ni mucho menos. Creo que ha sido una de las mejores que yo he escrito y a la que tengo más cariño”⁸⁰⁹. Sus palabras fueron claras a la hora de explicar el porqué de esta controvertida acogida de *Don Juan*, que denotan una evidente crítica social e ideológica:

Si quiere que le sea sincero le diré que quienes hundieron la obra el mismo día de su estreno fueron los “trescientos marqueses y marquesas” que Marujita se empeñó en invitar el día de la gala. Ella creyó que con la presencia de tan distinguidos espectadores iba a crear un ambiente de gran suceso social. Y fracasó e hizo fracasar la obra. El “Don Juan” no era para ellos. Era demasiado fuerte y sintieron alergia. [...] Tanto Marujita como Antonio creyeron que ante aquel público iban a revolucionar el teatro y que sus marquesas y marqueses iban a llenarle de flores y a aclamarle como el genio esperado. No se puede encender una vela a Dios y otra al diablo. Pretendimos ser populares y al mismo tiempo del gran público pero fustigándole. Y nos equivocamos. O

⁸⁰⁵ “Antonio Gades: ‘Esta es la verdad...’”. *Madrid*, Madrid, 31 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸⁰⁶ PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸⁰⁷ PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸⁰⁸ Como se ha mencionado anteriormente Alfredo Mañas había participado en la elaboración del catálogo monográfico dedicado a Antonio Gades con objeto de presentar el espectáculo del bailarín ante el público norteamericano e hispanoamericano en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965.

⁸⁰⁹ PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

se está con unos o se está con otros. Intentar las dos cosas crea una situación desagradable que conduce al fracaso⁸¹⁰.

El mismo Alfredo Mañas se dio cuenta al tercer día de representación de que había que suspender la obra cuanto antes, pero según él, fue la propia Marujita Díaz la que se opuso porque pensaba que remontarían la inicial ausencia de público provocado por el ataque que algunos periodistas realizaron tras el estreno del 18 de diciembre en el Teatro de la Zarzuela. Con detalle explica el dramaturgo el momento en el que se produjo esta confrontación de opiniones:

Cuando vi que la crítica –de una manera injusta– nos había hecho polvo, y que el público no llenaba el Teatro de la Zarzuela intenté convencer a Antonio Gades de que suspendiera la obra. Esto era un miércoles. Le rogué que la última función la diéramos el domingo. Pero fue la propia Marujita Díaz la que se opuso a ello. Ella creyó que la obra se levantaría y podríamos seguir adelante⁸¹¹.

Pero lo que más afectó al bailarín no fue el descalabro económico que le hizo perder todos los ahorros que tenía, sino encajar el golpe a nivel emocional: “Para él ha sido como el desencanto de un niño. Más que el dinero ha sido el desprecio que le han hecho los espectadores en una obra en la que él había puesto tanto empeño”⁸¹². En cuanto al feroz ataque que como actor había recibido Gades responde en su defensa “Yo digo que no he fracasado, aunque algunos críticos digan que yo no sé hablar. ¿Soy una Belinda, acaso? Yo hablaba en escena como tenía que hacerlo mi personaje, que no era precisamente Hamlet”⁸¹³.

Este “fracaso” por tanto se pone en duda cuando además Alfredo Mañas destaca que pese a que pronto dejó de asistir público a las representaciones, durante el corto espacio de tiempo en el que *Don Juan* estuvo en cartel a Antonio Gades le ofrecieron tres películas y un contrato para bailar durante seis meses en Estados Unidos cobrando ocho mil dólares semanales⁸¹⁴.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM). Las pérdidas económicas de *Don Juan* se cifraron en dos o tres millones de pesetas, véase MICHEL. “La vida del cine: Dos famosos se separan”. *El Norte de Castilla*, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. El bailarín podía estar tranquilo en el sentido de que pronto se recuperaría económicamente, éste no era un tema importante para él, sí lo era sin embargo el impacto emocional que a nivel artístico le produjo este fracaso ante el público y la crítica. Véase PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM). Téngase en cuenta que, como se ha comentado, en este caso Antonio Gades, aparte de actor, bailarín y coreógrafo, también hizo la función de empresario y a su vez de director de la compañía que creó para *Don Juan*, formada por actores, bailarines, cantantes, expresamente para la obra, aunque la dirección general estuvo a cargo en un primer momento de Adolfo Marsillach y poco antes del estreno, de Alfredo Mañas.

⁸¹³ “Antonio Gades: ‘Esta es la verdad...’”. *Madrid*, Madrid, 31 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸¹⁴ PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

El 31 de diciembre de 1965, Antonio Gades acababa de regresar de Estados Unidos cuando fue entrevistado después de una actuación privada que realizó para sus amigos. El propio bailarín dio la cifra exacta de las pérdidas que *Don Juan* le había acarreado y de lo que esto había supuesto para él, así de rotundo fue al respecto:

Tres millones de pesetas. Me he quedado con mi cuenta corriente en blanco. Pero eso es lo de menos. Además, si el teatro me dio el dinero, el lógico que se lo lleve. Por otra parte, gracias a mi “Don Juan” ya tengo en el bolsillo un contrato para América que proporcionará ocho mil dólares semanales durante seis meses. Y una película por más de un millón de pesetas, etcétera. Me repondré pronto del descalabro económico⁸¹⁵.

De hecho, poco tiempo después del estreno de *Don Juan*, Antonio Gades viajó a Estados Unidos donde, como muestra un artículo de *Blanco y Negro* del 10 de diciembre, bailó Antonio Gades ante las más importantes personalidades que asistieron a la Embajada de España en Washington para disfrutar de una fiesta benéfica a favor de la Orquesta Sinfónica de la ciudad patrocinada por el propio presidente de Estados Unidos, Lindon B. Johnson, una celebración que ese año tuvo como protagonista a nuestro país⁸¹⁶.

Por su parte, Alfredo Mañas recibió una propuesta de las hermanas de Federico García Lorca para montar una versión musical de *La zapatera prodigiosa*, con Amparo Soler Leal y Guillermo Marín como actores principales, contando con la coreografía de Pilar López y únicamente “con la condición de que yo me encargara de ella, accedían a que se estrenara”⁸¹⁷.

La razón que llevó a Antonio Gades a interpretar el personaje de Don Juan era la ilusión de poder trasladar el mito español al momento actual, en relación con los problemas de su época, impulsado a su vez por la amistad que le unía con Alfredo Mañas por el cual sentía una gran admiración⁸¹⁸. Antonio Gades explicaba su interés por la pintura y por los coches de carreras, pero destacaba que para él la creación es lo que

⁸¹⁵ “Antonio Gades: ‘Esta es la verdad...’”. *Madrid*, Madrid, 31 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM)

⁸¹⁶ Este evento se celebraba anualmente en Washington con la presencia de los Marqueses de Merry del Val y su importancia diplomática quedó evidenciada por las más de mil trescientas personas pertenecientes a la alta sociedad norteamericana, y que además tuvo como huéspedes de honor a los Marqueses de Villaverde. Entre las fotografías de gran tamaño se puede ver a la Marquesa de Villaverde charlando con el señor Hand, jefe de protocolo de la Casa Blanca, a la esposa del senador Edward Kennedy, la señora de Haward y la señora Tazewell Shepard, autora de un libro sobre John F. Kennedy, y a Antonio Gades bailando para este público tan distinguido. “Fiesta de la embajada española en Washington”. *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

⁸¹⁷ PEÑAFIEL, Jaime. “La culpa la tuvieron los 300 ‘marqueses’ invitados por el matrimonio Gades al estreno”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4 de enero de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸¹⁸ CHICOTE, José Ramón. “Antonio Gades, polifacético de la danza”. *El Diario Palentino*, Palencia, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

justificaba la vida de un hombre, y a través de la misma buscaba su razón de ser como bailarín y coreógrafo, lo que le definía como un “polifacético en la danza”⁸¹⁹.

Después de la aventura de *Don Juan*, Antonio Gades pretendía seguir con su ballet en ese mismo camino de renovación. En cuanto al dinero que había perdido, explica Gades que no le importaba demasiado: “Lo deseo para realizar mis ambiciones artísticas y, lógicamente para atender a todo lo que pueda hacer más bella la vida”⁸²⁰.

CONCLUSIONES

En la obra *Don Juan* se refleja una madurez artística de Antonio Gades inusual para un primer trabajo escénico de gran envergadura. Como se ha estudiado en anteriores capítulos, esto no es fruto de una casualidad, sino de unas influencias que durante toda su trayectoria previa el coreógrafo había recibido de sus maestros, las enseñanzas de Pilar López y las teorías de Vicente Escudero. Además, su contacto con los dramaturgos españoles y los artistas de vanguardia en los años previos a la creación de *Don Juan* le permitió desarrollar una visión diferente de la danza en relación estrecha con el arte dramático y las corrientes contemporáneas del teatro moderno. Una de las experiencias fundamentales en este sentido fue, como se ha estudiado en anteriores capítulos, su presencia en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (Italia). Además, sus constantes viajes y estancias en el extranjero, como fue el hecho de que estuvo viviendo en París algún tiempo después de haber bailado nada menos que en el Teatro de la Scala de Milán, hace pensar que pudiera haber tenido contacto con los exiliados españoles, y posiblemente con intelectuales de tendencias izquierdistas.

El trasfondo ideológico de la obra *Don Juan* contenía un componente marxista de transformación social, con una intención de mejora de las condiciones de los estamentos más bajos, en definitiva, del pueblo ante la opresión y los abusos de las clases dominantes. El hecho de que la obra se desarrolle durante las celebraciones de las Danzas de la Muerte entronca con una intención de crítica social ya existente en la tradición literaria de la Edad Media. Al mismo tiempo, la indefinición de la época concreta y del lugar específico de la acción dramática es un recurso que el dramaturgo Alfredo Mañas usa conscientemente para establecer un paralelismo de manera metafórica con la época actual, trasladando esa crítica social al momento político que se vivía en España en aquel momento.

En cuanto al momento histórico-político en relación con la obra *Don Juan*, habría que definir dos direcciones opuestas del Ministerio de Información y Turismo que hacen comprender las dimensiones que adquirió el proceso censor: por un lado, la

⁸¹⁹ De hecho se destaca la actuación de Antonio Gades en la película *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta como el punto de inflexión en su carrera, que le dio a conocer ya en sus dos facetas, de actor y bailarín, ante el gran público. CHICOTE, José Ramón. “Antonio Gades, polifacético de la danza”. *El Diario Palentino*, Palencia, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

⁸²⁰ CHICOTE, José Ramón. “Antonio Gades, polifacético de la danza”. *El Diario Palentino*, Palencia, 24 de diciembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

imagen que se quería dar del régimen hacia el exterior, y por otro, la que convenía dar hacia el interior. En primer lugar, la imagen moderna y vanguardista que Antonio Gades había representado con su espectáculo flamenco en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965, convenía al régimen. En segundo lugar, hacia el interior también interesaba dar una imagen moderna, ya que en España había representación diplomática y numerosos corresponsales de los principales periódicos de los países extranjeros, sobre todo estadounidenses, que debían ofrecer una imagen moderna de la sociedad española para incentivar las inversiones de capital en nuestro país, como se ha analizado en anteriores capítulos. Por esta razón, se podría considerar que *Don Juan* en un principio, podría ser adecuada para ofrecer esa imagen de una España en la que se representaban obras a la altura del teatro moderno, al igual que en las principales capitales europeas y estadounidenses aunque por otro lado, no interesaba que hubiera una difusión de ideas ante el gran público que pudieran comprometer la estabilidad del régimen. El texto de Alfredo Mañas era demasiado explícito en ciertas ideas, y los recursos escénicos utilizados para expresarlas, también. Es posible que los censores pensaran que la presencia del baile, el coro, la orquesta, los decorados y la música de Antón García Abril desviarían lo suficiente la atención del contenido ideológico que el texto evidenciaba, razón por la cual autorizaron la obra para su representación. El caso es que en el ensayo general la discusión de Alfredo Mañas con los censores y el no acatar todas las instrucciones de la censura en el estreno, agravó la relación con éstos, teniendo consecuencias posteriores en las críticas negativas que ejercieron los críticos de la prensa.

Manuel Fraga Iribarne, desde su nombramiento como Ministro de Información y Turismo, tenía varios objetivos claros que expuso desde un primer momento con claridad: hacer una nueva Ley de Prensa que suprimiera la censura y propiciar un aperturismo para elevar la calidad de las manifestaciones culturales. Pero como recalca en sus memorias, esto se debía llevar a cabo con cautela, debido al conflicto que podría crear entre los sectores más conservadores del régimen. Este doble juego del ambiguo aperturismo del Ministerio influyó de manera negativa en la recepción de *Don Juan*. Para ello, la labor de los críticos de prensa fue fundamental, ya que se puede decir que de ese modo el organismo censor no daba mala imagen hacia el exterior al prohibir la obra. Desde el extranjero, los exiliados estaban pendientes de lo que sucedía en España y el gobierno franquista intentaba minimizar los ataques de la prensa extranjera en contra de la dictadura. Hay que recordar que a España en aquel momento le interesaba entrar a formar parte de los organismos y comercio internacional. Por estas razones se podría pensar en esta estrategia de crear una opinión pública influyente en contra de *Don Juan* y así provocar la retirada de la obra del cartel poniendo el foco de atención no en la represión, sino en una causa más objetiva: la falta de asistencia de público al Teatro de la Zarzuela los días posteriores al estreno.

Del mismo modo que los autores de *Don Juan* utilizaron el doble juego de evadir la censura con un lenguaje artístico elaborado, poético, metafórico y simbólico, llevado a escena a través de recursos escénicos de vanguardia, los críticos no ajenos en absoluto al mismo, utilizaron estos mismos códigos de la “tragicomedia musical” para alegar la “mescolanza de géneros” que hacía que la obra no fuera entendida por el público, por su falta de unidad y de orden. Antonio Gades se llevó una gran desilusión al ver que el público al cual iba dirigida su obra no asistía al teatro por culpa de las críticas. Tuvo que rescindir el contrato a los miembros de la compañía teatral que formó como empresario para la escenificación de esta obra, y marchó a actuar a Colombia afirmando que se tomaría un tiempo para reorganizarse y volver a España para continuar la lucha. Estas palabras son muy elocuentes en cuanto a sus intenciones artísticas, hacer un ballet que siguiera en esta misma línea de renovación de la danza española.

En los documentos del proceso previo de censura, el término utilizado por Antonio Gades para denominar la obra, no fue el de “tragicomedia musical”, sino el de “ballet clásico moderno de gran estilo”. Esta denominación con la que Antonio Gades trató de definir su *Don Juan* podría corresponder a una estrategia de los autores para salvar la prohibición de la obra por parte del organismo censor. En cambio, Alfredo Mañas y Antón García Abril en el programa de mano del estreno utilizaron el término de “tragicomedia musical” por lo que este género ofrecía de novedoso, al tratar de llevar el lenguaje culto de la tradición poética y literaria a lo popular expresado a través de la unión de la tragedia, la comedia, la música y la danza.

Alfredo Mañas pretendía integrar la palabra, el recitado, la idea de tragedia del coro griego como un elemento estructurador que a la vez comentara lo que en la escena estaba sucediendo, a la manera de las obras de Sófocles, Eurípides y los grandes autores de la comedia y la tragedia de la Grecia clásica. La corrida es la escenificación de un rito, de los miedos del hombre ante la fuerza animal, la alegría y el miedo a través de un ritual ancestral y primitivo que no es más que la representación de la vida y la muerte como un ciclo, el de la naturaleza misma. *Don Juan* representa esa fuerza vital de la naturaleza, la del toro como metáfora de los ritos de fertilidad de las pinturas primitivas, esquematizadas a través de los animales con cornamenta o las formas fálicas que éstos representan, de los deseos, de los instintos animales del hombre, y al mismo tiempo del rito del sacrificio ritual que pone en contacto al hombre con las fuerzas de la naturaleza, con lo sagrado y la divinidad. *Don Juan*, el toro del pueblo, es aquel que sacrifica sus intereses individuales por el bien de una colectividad, que acepta su destino por el bien de los demás y por defender sus propios principios.

La coreografía de la “Muerte de Don Juan” de Antonio Gades junto a la música de Antón García Abril representa el ritual de sacrificio, la caída del bailarín al suelo de rodillas establece un paralelismo con la pasión de Jesucristo, que se sacrifica por el pueblo. El uso de la trompeta como instrumento principal, con el trino sobre la primera

nota del motivo musical principal, la melodía de carácter melismático y el ritmo lento que recuerda a la saeta y a la música de las procesiones de Semana Santa. Este recurso tímbrico orquestal es el símbolo de ese grito solitario de retorcido dolor del que lleva la injusticia y el pecado del mundo sobre sus hombros. Pero a la vez, el altar, único elemento de la escenografía, y la cruz que Antonio Gades realiza con los brazos dejando todo el peso de su cuerpo al agarrarse al mismo antes de caer muerto al suelo, indica esa esperanza de salvación. Con su propio sacrificio, Don Juan, se muestra como símbolo de la heroicidad de aquel que es capaz de morir por defender unos principios, unos ideales de justicia y de libertad.

El pensamiento de Gades refleja ya en esta primera obra de gran envergadura escénica los aspectos fundamentales que luego irá desarrollando a lo largo de toda su carrera. La obra está escrita por Alfredo Mañas para Gades, y se inspiró en él para crear el personaje con el que se identificaba plenamente. La figura de Don Juan representa para Gades sus ideales, basados en la justicia social, la defensa de la dignidad humana, y la lucha por la libertad. La esencia de su persona está reflejada en la figura de Don Juan, y del toro, que se identifica con las pasiones del pueblo, de lo mundano, que aúna pasión y vida, pero al tiempo pretende dotar a su personaje de la dignidad que debe tener un ser humano por el simple hecho de serlo, más allá de su condición social o de las convenciones éticas o morales que le oprimen, un toro del pueblo que lucha contra la muerte para defender la vida y la libertad.

La idea del teatro colectivo y de espectáculo total pretende la democratización de las funciones de los creadores en un mismo nivel, sin jerarquías, todos son autores de la obra, todos participan por igual en la concepción de la misma, así como en la puesta en escena. Esto se observa tanto en el propio texto como en la música, la danza, los gestos, el sonido de la declamación de las palabras, el vestuario, la escenografía y las luces que forman un todo. Lo importante es el concepto que se transmite a través de símbolos mediante los recursos escénicos provenientes de diferentes disciplinas artísticas. Cada creador pone el medio a su alcance para expresar una idea artística común, que todos comparten, y con la que se identifican. Del mismo modo que lucha el “toro del pueblo” por romper las convenciones que le oprimen, la obra en sí misma constituye un manifiesto artístico de sus creadores que la sitúa en las corrientes de la vanguardia del teatro moderno.

La danza para Gades es su forma de vida, la expresión de su ser, pero ante todo una manera de transmitir sus ideas, su pensamiento a través del arte. En el caso de la obra *Don Juan*, la expresión a través de la danza se da unida a la palabra, a su faceta de actor, que le permitirá conectar el movimiento con la emoción interna del propio personaje, con su propia voz, la voz del pueblo que, como tal, habla a la manera del pueblo. Actor y personaje se convierten en un solo concepto. Lo importante es el mensaje que quiere transmitir, y para ello, busca la verdad en el arte, ya sea a través de la danza como de la palabra.

Para Gades lo importante es la acción dramática, todo está en función de ésta, y por lo tanto cualquier medio es bueno si contribuye expresar el contenido. Pero Gades distingue entre las convenciones estereotipadas que a través de la mímica expresa la danza clásica, basada simplemente en formas, contraponiéndola al mimo moderno, es decir, el expresarse como actor y bailarín a la vez. Para él lo importante es que Antonio Gades deja de ser él mismo para pasar a ser Don Juan, que se mueve, habla y vive en la escena como vive en la realidad más profunda de su ser. La diferencia entre el término de “ballet clásico” y el que él denomina “ballet clásico moderno de gran estilo” está en la verdad que la acción contiene, en la búsqueda de la verdad del personaje a través de las herramientas del arte dramático, de su faceta como bailarín-actor, del ritual en el que residen las raíces mismas del teatro, en definitiva, de los recursos que le permitan ahondar en su interior para expresar los sentimientos más profundos del alma humana, de la naturaleza y de lo divino.

CONCLUSIONES

La infancia de Antonio Esteve Ródenas, nacido en Elda el 14 de noviembre de 1936, en plena Guerra Civil, condicionó su motivación en la vida. La procedencia humilde de su familia, y las orientaciones ideológicas republicanas de su padre, Vicente Esteve, actuaron como punto de referencia para su constante empeño por superar las dificultades, característica imprescindible para el desarrollo de lo que fue su carrera como artista. Antonio quería salir de la pobreza en la que sus padres vivían, y para ello, tenía un sueño: quería ser alguien importante para sacar a su familia de la pequeña portería en la que residían en un barrio obrero de Madrid.

El hecho de que su padre Vicente Esteve se hubiera enrolado en el Batallón de Octubre del ejército republicano siempre fue un referente para Antonio, que más tarde, como artista, le llevaría a hablar de lucha, su propia lucha, la de transmitir sus ideas a través de la danza. Su primer trabajo serio, a los once años, con el fotógrafo Juan Gyenes ejerció una influencia clave para el despertar de su sensibilidad artística. El sutil uso en la iluminación de sus fotografías, a la manera de los grandes maestros de la pintura a los que admiraba, como Velázquez, y la afición por la música y la danza, le convirtieron en uno de los retratistas más conocidos de la segunda mitad del siglo XX en España. Para Antonio Esteve, el poder observar el manejo de la luz de Gyenes con el objetivo de captar la personalidad de los artistas que al estudio del maestro acudían, supuso un aprendizaje que más tarde le llevaría a coreografiar sus ballets pensando en la influencia de la iluminación para retratar al personaje. El joven Antonio ya en aquel entonces tenía la intuición y la capacidad de captar la elegancia y la calidad artística de los bailarines, algunos de ellos pertenecientes al Ballet Español de Pilar López, como José Greco, que simplemente con posar delante del maestro fotógrafo le hicieron soñar con ser uno de ellos. Esa presencia escénica de los bailarines en su manera de posar, estática, transmitieron a Antonio la motivación de convertirse en bailarín. Después de trabajar algún tiempo como botones de Gyenes, pasó a ser ayudante del también fotógrafo José Campúa, con el que asistía a eventos culturales y conferencias que sin duda contribuyeron a ampliar su bagaje y su interés por aprender.

El presente estudio ha pretendido profundizar en la influencia que estos dos fotógrafos pudieron ejercer en el joven Antonio, probablemente ajeno en aquel entonces de la importancia que esto tuvo sobre su decisión de dedicarse al baile. El hecho es que estos primeros trabajos de Antonio Esteve le permitieron estar junto a fotógrafos, artistas y personalidades de un alto nivel intelectual y cultural. Consideramos que esta experiencia previa no se trata de un simple dato anecdótico, sino que adquiere una importante relevancia a tener en cuenta para establecer la cronología en la que Antonio Gades comenzó a recibir una influencia en su formación artística digna de ser destacada.

El realismo de las coreografías de Gades, y de su empeño por mostrar los sentimientos y la verdad de su arte encuentra en estos precedentes unas raíces profundas. Hay ciertas experiencias que se transmiten a través del arte, de la

personalidad de los artistas, y Antonio Gades, tenía esa sensibilidad para captar de los grandes maestros lo más sublime y trasladarlo a su baile.

Más tarde, el trabajo de Antonio Esteve como linotipista en el periódico *ABC* le pondría en contacto con la prensa, de la que años después sería uno de los protagonistas principales a partir de los años sesenta, como muestra la cantidad ingente de material hemerográfico que se conserva sobre su trayectoria artística. Su intuición le llevó a decidir que ese no era su destino y decidió asistir a las clases de baile de la maestra Palitos. Consiguió el “carnet de artista” y tras enrolarse en la compañía de un músico de varietés que hizo una breve gira por Santander y Barcelona, hizo su primera aparición como bailarín de un espectáculo titulado *¡Olé!* en el Teatro Circo de Madrid. Mediante el estudio del programa de mano de este espectáculo se observa que se trataba de un recorrido por los principales bailes de estilo clásico español de un cierto nivel artístico, y que requería por parte del joven Antonio un dominio técnico importante, esta fue la oportunidad de que Pilar López le viera y le invitara para hacer una audición para su compañía. Los datos y fechas de las fuentes pertenecientes a esta etapa de la trayectoria de Antonio Gades son orientativas, aunque se ha tratado de comparar datos entre las mismas para trazar una línea cronológica de los hechos en la medida de las posibilidades, y se han proporcionado las referencias de cada una de estas para ofrecer una aproximación suficientemente fundamentada.

Gracias a la sugerencia de Pilar López, el joven Antonio Esteve cambió su nombre artístico por el de Antonio Gades, en referencia a aquellas bailarinas de la antigua ciudad gaditana que fueron famosas en el imperio romano. El estudio del aprendizaje escénico de Antonio Gades se ha realizado a través de las herramientas que ofrecen los principios de la psicología, aplicada a la danza. De este modo, se han analizado los factores personales, como el tener referentes, la motivación, el esfuerzo, la definición de objetivos a corto, medio y largo plazo, que pudieron incentivar a Antonio Gades para alcanzar un puesto cada vez más protagonista dentro del Ballet Español de Pilar López. El desarrollo de la actitud en el escenario fue una de las virtudes que caracterizaron el nivel artístico del bailarín, de manera que nada más con salir al escenario y permanecer en quietud el público quedaba impresionado por su saber estar.

La profundización en el estudio de los programas de mano de las sucesivas etapas en las que se sucedieron los diferentes elencos ha permitido definir por etapas, la importancia que Antonio Gades fue adquiriendo dentro del Ballet Español de Pilar López hasta convertirse en primer bailarín junto a Nana Lorca, e interpretar coreografías como pareja de baile de la propia Pilar López. A través de la disciplina y el rigor de las enseñanzas que su maestra le inculcó, alcanzó un dominio de la actitud escénica y de la técnica que la prensa extranjera y española empezó a destacar a partir del año 1959.

Las numerosas giras por las principales capitales de Europa avalan el éxito del Ballet Español y el papel que Pilar López adquirió como embajadora de la danza española. Este material aporta importante información, hasta el momento inédita no solo

sobre Antonio Gades, sino también sobre el Ballet Español de Pilar López, los diferentes elencos que se fueron sucediendo, y el repertorio que bailaron, que abarca con detalle los años que van desde 1957 a 1962.

El 8 de noviembre de 1957 el Ballet Español de Pilar López presentó su espectáculo en el Teatro Eslava de Madrid, mismo año en el que habían interpretado *Carmen* en Verona (Italia). Las actuaciones de 1958 tuvieron lugar en Festivales de España el 11 de junio, donde Antonio Gades interpretó la “Farruca del Molinero” de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla y el 18 y 24 de junio en el Teatro Arriaga de Bilbao y el Teatro Amaya de Éibar. En Madrid fueron invitados de nuevo a Festivales de España el 18 de septiembre, presentando Pilar López un nuevo programa del que se puede destacar *Pepita Jiménez* (1895), de Isaac Albéniz, en homenaje a su hermana Encarnación López “La Argentinita”, *Preludios e Imágenes* 1903-1913), de Claude Debussy, y *Bolero* (1928), de Maurice Ravel, cuya coreografía fue interpretada por Antonio Gades, entre otros componentes del elenco. En *L’Espagnolade* (1937), de Ernesto Halffter, como expresaba la propia Pilar López, el compositor pretendió reflejar la visión que de lo español se tenía en el extranjero. La interpretación coreográfica protagonizada por Antonio Gades y Nana Lorca, así como el vestuario, había seguido esta misma idea pero con un sentido irónico mediante la utilización de los elementos de la “pandereta española”. Esta crítica a través de la capacidad actoral y coreográfica de los bailarines de carácter cómico es destacada por Pilar López como un manifiesto en defensa de otorgar a la danza española una calidad artística que la alejara de los tópicos en los que desde el extranjero la encasillaba.

Se ha querido en este punto hacer una reflexión acerca de esta intención artística de Pilar López, que sería continuada por Antonio Gades en su determinación por elevar la dignidad de la danza española y del flamenco como manifestación cultural de un pueblo que no debía ser comercializada y tratada de forma banal. Es lo que Gades denominaría la “ética de la danza”, cuyo concepto se ha estudiado en paralelo con el desarrollo de la actitud escénica y del rigor de la disciplina que su maestra le inculcó. La propuesta estética de Pilar López, como se trató de reflejar en la prensa española y extranjera, la alejaba y la distinguía del carácter folclórico de los grupos no profesionales de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. La riqueza cultural de cada región que Pilar López recogió en sus coreografías, realizadas sobre música de los maestros del nacionalismo español y francés, así como de sus continuadores, seguía la línea trazada por su hermana “La Argentinita” inspirada a su vez por Federico García Lorca y por la colaboración de Manuel de Falla con los Ballets Rusos de Diaghilev. Para ello, la preparación de sus bailarines abarcaba el dominio de la danza académica que les dotaba de la técnica necesaria para abordar las coreografías de una marcada estilización con una precisión, en cuanto a la interpretación musical y dancística, que los críticos destacaron. La alta calidad musical y coreográfica de sus programas, así como de la interpretación de sus bailarines pretendía otorgar a la danza clásica española de la

dignidad artística que permitiera llevarla a los teatros más importantes del mundo, al mismo nivel de los grandes ballets.

En 1959 tuvo lugar la presentación de un nuevo programa en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 6 de marzo, en el que por primera vez se puede observar que definitivamente Antonio Gades adquirió un rol destacado junto a Nana Lorca como primeros bailarines de la compañía. Este mismo programa fue llevado al Théâtre des Champs-Élysées de París donde la compañía actuó desde el 17 hasta el 21 de abril, donde Antonio Gades destacó como bailarín solista con la “Danza del Chivato” de *La romería de los cornudos* (1933), de Gustavo Pittaluga. En julio estuvieron en Londres, ensalzando la crítica a Antonio Gades y Alberto Portillo por su calidad interpretativa, destacando el dominio de la técnica clásica, y el 18 de agosto estuvieron en Aix-Les-Bains (Francia). Cuatro meses después viajaron a Marruecos, actuando el 13 de diciembre en el Théâtre des Nations de Casablanca donde el espectáculo fue altamente valorado por la prensa debido a su carácter distinguido y de inusual calidad, finalizando la compañía el año de giras con su última actuación en el Teatro Español de Tetuán.

En 1960 Pilar López viajó hasta Japón para actuar los días 30 de abril, 2, 5 y 6 de mayo con su Ballet Español en el Festival de Osaka, constituyendo una de las experiencias artísticas que más impactaron a Antonio Gades. Siguió en julio una intensa gira por Holanda (Utrecht, Hilversum, Arnhem, Bolemdaal, Scheveningen, Vlaardingen, Scheveningen, Ámsterdam y Rotterdam). El 5 de septiembre actuaron en el Teatro Olympia de Dublín y desde el 19 de septiembre, una semana en Liverpool, pasando el 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre a Toulouse, y a Amberes (Bélgica) donde actuaron el 29 de diciembre y el 6 de enero de 1961.

En el año 1961 la gira por Italia abarcó las ciudades de Turín, el 6 de enero, y Roma en febrero, en cuyo programa especifica Pilar López una clasificación de las piezas de la danza española que lo forman: por un lado las Danzas de Escuela (Escuela del clásico Bolero del siglo XVIII y Escuela andaluza), y por otro las creaciones más modernas de la danza gitana. Como se puede observar en esta clasificación se refiere a la danza clásica española estilizada y al flamenco como dos bloques diferenciados, pero la utilización de estos términos específicos muestra una intención estética por parte de Pilar López de establecer el carácter de cada uno en relación a su origen. Se puede establecer un paralelismo de esta clasificación con la que Edgar Neville reflejó en la estructura que adoptó en su película *Duende y misterio del flamenco* (1952) que contó con la actuación de Pilar López y los miembros de su Ballet, además de con la colaboración especial de Antonio Ruiz. En este filme, Neville indicaba estas clasificaciones de la danza española con carteles previos a cada escena con una intención didáctica de instruir al público en esta cuestión, teniendo en cuenta que fue traducida mediante subtítulos, al inglés. Entre esta clasificación incluye Neville los términos: Bailes de Escuela Bolera, Bailes de Escuela Andaluza y Bailes de Escuela Gitana. Se pretende con estas reflexiones profundizar en los elementos estéticos que el

análisis de estos programas del Ballet Español de Pilar López han proporcionado en cuanto a las cuestiones de estilos de la danza clásica española que se van definiendo en esta época, y que influyeron en Antonio Gades, como se ha estudiado a lo largo de la presente tesis.

Dentro de los límites de esta misma cronología, desde el año 1957 a 1962 se ha establecido un capítulo paralelo que versa sobre los primeros contactos que estableció Antonio Gades con los dramaturgos españoles. Se profundiza en el mismo en las colaboraciones que el bailarín realizó de manera externa al Ballet Español, aunque como miembro todavía de éste cedido por Pilar López, con obras como *Historia de un soldado* (1918), de Igor Stravinsky en la versión que se escenificó en España en 1958 o *Historia de los tarantos* (1962), de Alfredo Mañas. Se ha tratado de esclarecer acerca de esta última obra, si Antonio Gades pudo actuar finalmente en el reparto, o finalmente no pudo por incompatibilidad con el contrato con el Ballet Español de Pilar López, y más tarde con sus actuaciones en el Teatro de La Scala de Milán. Lo cierto es, que las intenciones artísticas de esta obra estrecharon la amistad entre Gades y Mañas, a raíz de la cual surgió entre ellos el compromiso de que el dramaturgo escribiría una obra expresamente para él, y Gades la llevaría a escena con el primer dinero que ganara. Estas experiencias teatrales despertaron el interés de Antonio Gades por desarrollar su faceta como bailarín-actor, y le llevaron a decidir emprender su aventura en la creación.

A partir de 1962, Antonio Gades decidió dejar el Ballet Español de Pilar López y emprender su propio camino como coreógrafo y bailarín, comenzando una etapa nueva en Italia. En el presente trabajo se ha pretendido aportar una visión lo más completa posible de sus actuaciones en el Festival de Spoleto y La Scala de Milán. En la Ópera de Roma, invitado por Anton Dolin, ex bailarín de los Ballets Rusos, montó *Bolero* de Maurice Ravel. Esta obra constituyó una muestra ante el público italiano de la admiración que Dolin sentía por la coreografía que en su momento vio bailar a la misma Encarnación López “La Argentinita”, ensalzando sus virtudes técnicas y artísticas. Asimismo, se ha tratado de recabar información acerca de las piezas coreográficas que Antonio Gades creó y bailó en Italia. Realizó una trilogía sobre obras de Federico García Lorca que interpretó en el Teatro Piccolo de Milán, aunque solo consta el título de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* que interpretó junto al bailarín Ferruccio Soleri que hacía del viejo Perlimplín y Carla Fracci.

La presencia de la figura de Federico García Lorca tuvo un protagonismo esencial en el Festival de Spoleto cuando ya en 1960, su hermano, Francisco García Lorca escribió un artículo titulado “Realismo poético di García Lorca”. Fue en esta ocasión cuando por primera vez se representó la obra *Yerma*, dirigida por Luis Escobar, que sería puesta en escena por la Compañía del Teatro Eslava. Francisco García Lorca, desde el exilio, como profesor de la Universidad de Columbia había alcanzado un importante reconocimiento en el ámbito académico de Estados Unidos dedicado a los

estudios de la cultura hispánica, y fue uno de los principales impulsores de la difusión de la obra de su hermano tanto en este país como en Hispanoamérica.

Como afirmaba Menotti, el Festival de Spoleto era un festival independiente, sin bandera política, pero la orientación ideológica queda bastante patente en la estética y en la programación escogida para la sección de danza, la cual entroncaba con la vanguardia artística y la intelectualidad norteamericana que durante la guerra civil apoyó al bando republicano, y a la que se adhirieron los principales pioneros de la *Modern Dance*, entre ellos José Limón o Martha Graham, como ha estudiado detalladamente Delfín Colomé. Se ha pretendido poner en valor en este sentido el interesante trabajo realizado por este autor con el fin de enlazar la relación de la presencia de Luis Escobar con la Compañía del Teatro Eslava y más tarde la de Antonio Gades, ambos, con piezas de Federico García Lorca. En base a esta idea, se podría establecer que la presencia de Gades en el Festival de Spoleto supuso un encuentro entre el realismo poético de Lorca, la danza española, la danza clásica y los herederos de la *Modern Dance* norteamericana. Se podría afirmar que el Festival dei Due Mondi promocionó las relaciones artísticas entre Italia y España con Estados Unidos a través de lo español, mediante la recuperación de la figura de Federico García Lorca y la presencia de Antonio Gades. En la V edición del Festival dei Due Mondi de Spoleto del año 1962 en la que participó Antonio Gades, el turismo de la pequeña ciudad de la región italiana de Umbría aumentó de forma considerable, teniendo en cuenta que la mayoría de visitantes eran norteamericanos, posiblemente descendientes de la población italiana que en la Segunda Guerra Mundial emigró a Estados Unidos. Además, en el Archivo di Stato di Spoleto se conserva un ejemplar de la revista de la Cámara de Comercio de Roma del año 1964 en la que se pueden leer dos artículos, uno sobre la ciudad de Spoleto, y otro sobre los Planes de Desarrollo de España. Esto sin duda es indicativo del interés de las empresas italianas de unir en un mismo número de su revista el Festival de Spoleto en el que había participado Antonio Gades con la promoción de sus inversiones económicas en nuestro país. Es muy posible que el gobierno español, de igual modo, también estuviera al tanto del éxito alcanzado por Antonio Gades en el Festival de Spoleto, y tomara como referencia la idea de Giancarlo Menotti por la gran cantidad de turistas que había atraído mediante su propuesta artística.

En cuanto al repertorio que bailó en La Scala de Milán se ha podido contar con los documentos aportados por el Archivo Storico de La Scala en los que consta *L'amore stregone* (El amor brujo) de Manuel de Falla, con coreografía de Luciana Novaro y la interpretación de Antonio Gades en el papel del Espectro junto a Elettra Morini en el de Candelas. Esta bailarina explica que Antonio Gades definió con esta obra su estilo como “flamenco clásico” y comenta que en aquella época el bailarín era visto como un mito entre las bailarinas que le conocían gracias a las actuaciones que había realizado en Italia como primer bailarín del Ballet Español de Pilar López. Fue en

aquel momento cuando Antonio Gades coincidió con la profesora Esmée Bulnes que dirigía el cuerpo de baile y con la cual el bailarín adquirió un gran dominio de la técnica académica. A su vez, él se encargó como maestro de mejorar el estilo español de las bailarinas del cuerpo de baile. Elettra Morini confirma que otras coreografías que bailó con Antonio Gades en La Scala fue *Capricho Español* (1887) de Nikolái Rimski-Kórsakov con coreografía de Massine, *Carmen* (1875) de Georges Bizet y abordó la interpretación del estilo clásico en el segundo acto de *Giselle* (1841) de Adolphe Adam con coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli, comentando cómo Rudolf Nureyev no faltaba ni una sola noche al teatro para verle bailar.

La intención de Giancarlo Menotti al invitar a Antonio Gades al Festival dei Due Mondi de 1962 con el objetivo de darle a conocer ante el público norteamericano y el gran éxito adquirido en La Scala de Milán como bailarín y maestro de baile, constituyó un referente como una nueva figura del baile español. Antonio Gades, tras su etapa en Italia regresó a España con la idea de montar su propia compañía que debutó en la Costa Brava y Barcelona con la presentación de “Antonio Gades y su Gran Ballet” a finales de junio y principios de julio de 1963. Se analizan las características de su estilo, que incorporó al ballet nuevos valores plásticos y expresivos, en relación con el tipo de espectáculo de calidad artística que pretendía ofrecer. Asimismo, se profundiza en las implicaciones que su figura adquirió a través de la prensa local dirigida al turismo extranjero, y a atraer las inversiones de los empresarios norteamericanos que residían en torno a estos puntos estratégicos de desarrollo económico. Por otro lado, se analiza la faceta que el flamenco adquirió entre los círculos intelectuales de izquierdas paralelamente al del jazz en Barcelona y el interés en mostrar el gitanismo en el ámbito catalán, que con cierto carácter de cine documental recogió Francisco Rovira Beleta en la película *Los Tarantos* (1963) en la que participó Antonio Gades junto a Carmen Amaya, la cual había nacido y había desarrollado su arte desde la más tierna infancia en el barrio marginal del Somorrostro de la ciudad condal.

Todas estas implicaciones respecto a la atracción que para los turistas extranjeros suponía la figura de Antonio Gades hicieron que fuera el candidato perfecto para lanzar una nueva figura de la danza española que representara el flamenco moderno dentro de la programación artística del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965. El flamenco estuvo presente desde el primer momento en los planes del Comisario del Pabellón de España, Miguel García Sáez. Pero como el estudio de los documentos revelan, se quería un tipo de flamenco que lejos de los tópicos, se caracterizara por su calidad y pudiera estar a la altura de los grandes maestros de la tradición pictórica y de la vanguardia artística contemporánea.

El edificio del Pabellón de España, cuyo proyecto fue elegido entre las propuestas de los arquitectos representantes de la modernidad en España, fue diseñado por Javier Carvajal, aunando sencillez de líneas junto a elementos decorativos de la arquitectura tradicional española como muros blancos o fuentes al estilo de los jardines

y patios de la Alhambra de Granada. El Pabellón albergó en sus amplios salones una exposición que reunía obras del arte medieval de los clásicos de la pintura como Diego Velázquez, Doménikos Theotokópoulos “El Greco” o Francisco de Goya, de los clásicos modernos como Pablo Picasso, Eugenio Dalí o Joan Miró, o los artistas más contemporáneos como Pablo Serrano, Antoni Tàpies y Ramón Vázquez Molezún.

La danza de Antonio Gades, en consonancia con estas ideas artísticas del Pabellón de España constituyó un referente de la unión entre tradición y modernidad a través de su propuesta escénica inspirada en el concepto jondo lorquiano, en relación con las teorías de Vicente Escudero acerca del flamenco masculino, que a su vez estaba vinculado con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX. Los nuevos valores plásticos del estilo de baile de Antonio Gades y su capacidad artística e interpretativa supusieron una de las principales atracciones del Pabellón de España, donde actuó a diario durante las dos temporadas de la Feria. Se ha tratado de aportar con la presente investigación un punto de vista desde el cual se contempla un paralelismo entre los presupuestos “jondos” de la *Modern Dance* norteamericana ligados ideológicamente a la defensa de la democracia en apoyo al ejército republicano y la figura de Federico García Lorca. Esta intencionalidad de mostrar un aperturismo hacia el exterior ha sido cotejada a través de un profundo análisis de los documentos internos del Ministerio de Asuntos Exteriores y el programa cultural propuesto por parte de la Comisión del Pabellón de España. Se ha llegado a la conclusión de que esta actitud aparentemente contradictoria podría responder a un intento de reconciliación con los exiliados españoles y la intelectualidad norteamericana. Mediante la ambigua orientación aperturista de algunos ministros se pretendía mitigar el sentimiento de ruptura, que en aquel momento histórico y político interesaba apaciguar, de cara a una imagen lo más cercana a la democracia que permitiera a la dictadura mejorar sus relaciones exteriores y económicas bajo el lema de la Feria Mundial de Nueva York: “la paz mediante el entendimiento”. Para llegar a estas conclusiones nos hemos basado en un conjunto muy amplio de pequeños detalles a los cuales se ha querido otorgar a lo largo de esta investigación la relevancia justa para poder llegar a comprender el denso entramado que se tejió alrededor del papel que la danza supuso como un elemento conciliador y diplomático. Se ha pretendido aportar un profundo estudio sobre estos intereses recíprocos de los intereses que ambos países, Estados Unidos y España, mostraron a través del intercambio cultural que tuvo lugar a través de las producciones cinematográficas nominadas a los Premios Óscar de Hollywood en aquellos años. Se trata de dos películas en las que participó Antonio Gades: *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta, y *The Pleasure Seekers* (1964) de Jean Negulesco. El éxito alcanzado por Antonio Gades en la Feria Mundial de Nueva York le confirmó como una de las más importantes figuras de la danza a nivel internacional, siendo comparado por los críticos especializados con Martha Graham y Rudolf Nureyev.

En España, se puede decir que la prensa nacional empezó a dar a conocer con especial dedicación la figura de Antonio Gades a partir del año 1964, debido principalmente a su matrimonio con Marujita Díaz y en menor medida a su éxito en la Feria Mundial de Nueva York. Pero sobre todo, el impulso final se produjo en el año 1965 a causa de la expectación que surgió en los meses previos en torno a la noticia del estreno de *Don Juan* en Madrid, que tuvo lugar el 18 de noviembre en el Teatro de la Zarzuela. Los numerosos reportajes y entrevistas que entonces le acercaron al gran público español destacaron en un principio el origen obrero de sus padres y sus primeros trabajos como chico de los recados, linotipista, y ayudante de fotógrafo, destacando cómo había conseguido lograr la fama y el éxito proviniendo de un estrato social humilde. Se insistió entonces en recalcar sus años en el Ballet Español de Pilar López, así como su faceta de actor en la película *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta.

Se ha tratado de reunir en la presente tesis doctoral las reflexiones estéticas realizadas por Edgar Neville, Pilar López, y el propio Antonio Gades acerca de la definición de la danza española dentro del género del Ballet con el que ambos denominaron a sus diversas compañías en estos años: Ballet Español de Pilar López y Ballet de Antonio Gades. Obsérvese que éste último ni siquiera lo denominó Ballet Español ni Ballet Flamenco, sino que engloba en la palabra Ballet todas las dimensiones coreográficas de su estilo al mismo nivel del Ballet europeo. Las intenciones teóricas de estas figuras fundamentales para el estudio de la danza española están dirigidas a aportar una terminología precisa, y surgen en torno a una intención consciente de estrechar la vinculación de la danza española con la danza clásica académica, para despojar la visión que de la misma se tenía en el extranjero dentro de los tópicos de la españolada. Estas características de la danza clásica española, fueron expuestas por Edgar Neville en el escrito teórico que fue publicado en el monográfico dedicado a Antonio Gades para presentar su espectáculo. El estilo del baile flamenco estilizado de Antonio Gades es definido dentro de una concepción de flamenco moderno con características provenientes de la técnica clásica académica y de la danza clásica española. Edgar Neville traza una línea acerca de la formación del gran ballet para explicar este concepto estético del flamenco de Gades. Parte de la tradición clásica académica proveniente de la escuela italiana, que influyó en las escuelas de baile europeas en dos direcciones: España y Rusia. En España la escuela italiana se encontró con la tradición de la escuela española encontrándose con dos maneras de bailar, el baile de zapatilla y el baile de zapateado. El baile de zapatilla correspondía a la manera de bailar los bailes folclóricos que al tomar contacto con la escuela italiana dio lugar a la Escuela Bolera. El baile de zapateado era un baile de percusión caracterizado por el taconeo y los ritmos sincopados, que denomina Neville el baile andaluz por excelencia. En Rusia la escuela italiana evolucionó en San Petersburgo en la Escuela Imperial de Baile. Además, como se ha analizado en la presente tesis doctoral acerca del Festival dei Due Mondi de Spoleto, en la prensa italiana y los programas del mismo, a su vez, se trató de trazar puentes estéticos entre Europa y América en cuanto a esta tradición clásica académica que a través de la escuela imperial rusa había sido llevada a Estados Unidos por Georges Balanchine. Según esta visión que ofrecen los críticos de prensa especializados en danza, dirigidos por las intenciones artísticas de Giancarlo Menotti,

esta tradición de la danza académica europea dio lugar a un nuevo lenguaje influenciado también por la danza expresiva de la *Modern Dance* norteamericana, y por las tendencias teatrales contemporáneas.

Es en esta concepción de la danza en la que Gades se basa cuando, para definir el género de la obra *Don Juan*, utiliza las palabras “ballet clásico moderno de gran estilo”. Hay que destacar que esta denominación consta en un documento que el coreógrafo, como empresario de la compañía teatral, tuvo que cumplimentar ante el organismo censor para confirmar que la obra se alejaba completamente de cualquier relación con el género de “revista”. Esta cuestión se ha considerado importante para poder explicar que *Don Juan* no fuera prohibida, ya que el ballet pasaba más desapercibido ante los censores que una obra teatral. En realidad no era un ballet sino una “tragicomedia musical”, tal y como la denominaron sus autores Alfredo Mañas y Antón García Abril, que al combinar la tragedia y la comedia introducían el matiz crítico integrado dentro de una intención artística de unión de la palabra, la música y la danza. Recursos como el coro, al estilo de la tragedia griega, que tenía la función de destacar y comentar, la acción dramática mediante la declamación de la palabra, haciendo participar al público de las ricas experiencias que en escena tomaban vida.

La intención de Alfredo Mañas no es de ruptura, sino de recuperación de la tradición literaria a través de los romances anónimos, de la poesía popular, pero al mismo tiempo, de los cronistas o poetas de culto que se esconden tras estos romances, así como integrar en éstos a sus poetas modernos favoritos, que él mismo citó en el programa de *Don Juan* como Machado, Vallejo, Lorca, Alberti, y maestros como Valle Inclán, Ortega y Gasset, Unamuno, entre otros. Junto a la música de la orquesta titular del Teatro de la Zarzuela, formada por cincuenta y cinco profesores, se introdujo una orquesta medieval con instrumentos antiguos, y se recuperó la tradición teatral medieval de las danzas de la muerte, que ya entonces tenía un trasfondo de crítica social. Al desarrollarse la acción dramática de *Don Juan* durante la celebración de las danzas de la muerte en un lugar anónimo y atemporal el autor estableció los paralelismos con la época actual.

Se trataba de ampliar las fronteras de las diferentes disciplinas artísticas para ampliar a su vez las posibilidades de las mismas para comunicar mensajes o ideas de una manera poética, simbólica, y en definitiva, permitía a los creadores expresarse con libertad a través de un lenguaje metafórico suficientemente elaborado para evadir los códigos de la censura. El proceso previo de censura exigió supresiones de partes del texto en lo relativo a la mezcla de elementos profanos y religiosos, alegando en su defensa Alfredo Mañas que había utilizado fuentes de la época en las que esto tenía lugar, y afirmaba que su *Don Juan* era el que más respeto había mostrado por la fe de todos los donjuanes.

El estreno de *Don Juan* tuvo lugar el 18 de noviembre de 1965 en el Teatro de la Zarzuela en una función de gala a la que asistieron los personajes de la alta sociedad madrileña, que asistieron para ver bailar a Antonio Gades, el cual fue aplaudido

clamorosamente, así como los actores, danzantes, cantantes, bailarines y músicos, teniendo que salir a escena también los autores, Alfredo Mañas y Antón García Abril para recibir las ovaciones que el público les dedicó al finalizar la representación. Sin embargo, los críticos de la prensa se percataron del marcado carácter crítico que la obra contenía, y de las continuas consignas que desde el escenario, a través de los elaborados recursos artísticos se lanzaban, haciendo caso omiso a todas las indicaciones de supresión de párrafos que los censores habían impuesto a Alfredo Mañas, el cual representó la obra íntegra. El dramaturgo utilizó los mismos símbolos con los que la sociedad católica española de aquel momento convivía, pero con un mensaje cargado de ideas de transformación social, de lucha de clases y de reivindicación de libertades.

La obra se enmarcaba por tanto en el contexto del teatro social en el que se busca la mejora de las condiciones de vida de las clases populares mediante la transmisión de ideas y nuevas maneras de ver el mundo que les pudieran liberar del conformismo para mejorar su propia realidad. El texto de Alfredo Mañas describía de forma poética la música del compositor Antón García Abril integrada en la acción dramática. Asimismo, el compositor incluyó anotaciones en la partitura orquestal de las frases del texto que habían inspirado su música correspondientes a los momentos en los que la palabra se coordinaba con las diferentes partes instrumentales. En *Don Juan* el concepto de espectáculo total pretendía democratizar las funciones de cada uno de los creadores, de manera que no hubiera jerarquías. Se trataba de un teatro colectivo en el que participaron los artistas más representativos de la vanguardia española con la coreografía de Antonio Gades junto al maestro de baile José Granero, la escenografía y ambientación de la obra de Manuel Viola, Xavier Corberó y Joan Ponç, los bocetos de la decoración, los figurines y la iluminación de Sainz de la Peña, la composición y dirección musical de Antón García Abril y el texto y dirección de Alfredo Mañas.

La reflexión estética acerca de la terminología de “tragicomedia musical” que estos autores realizan, además, fue reflejada y comentada por los críticos de la prensa, bien para ensalzar su valor artístico, o bien para atacar su trasfondo crítico, en el momento de la recepción de la obra, alegando la “mescolanza de géneros” en sentido peyorativo y atacando el hecho de que Antonio Gades hablara todo el tiempo en el escenario en vez de bailar, mientras que alabaron la interpretación de sus coreografías. Los críticos afirmaron que si Gades hubiera creado un ballet en vez de una obra teatral habría tenido el éxito asegurado.

El golpe emocional que recibió por culpa de las críticas a la obra *Don Juan*, le afectó enormemente, explicando que no habían entendido donde quería llegar en su faceta de bailarín-actor, como actor, como burlador, como bailarín clásico, como bailarín popular, pero afirmó que en adelante seguiría por este nuevo camino para la danza. El apoyo de los intelectuales y autores de la vanguardia artística le mostraron su apoyo incondicional, mostrando su absoluto desacuerdo con la opinión de los

periodistas que habían atacado ferozmente la obra, y alentaron su determinación para continuar su lucha a través de esta línea artística de renovación teatral.

Antonio Gades, con su coreografía de la Muerte de Don Juan, en función de las palabras del texto escrito por Alfredo Mañas transmite el significado profundo de los símbolos del cristianismo, de la pasión de Jesucristo y de la consagración de su cuerpo y sangre a través del ritual que pone en contacto lo humano con lo divino. Se establece de este modo un paralelismo con la corrida, con el toro que es torturado, como un acto de sacrificio, ahondando en el significado de estos ritos sagrados, que desde la época primitiva se realizaban como ofrenda a los dioses para propiciar la caza y la fertilidad de los campos. Los ritos primitivos en relación con el ciclo de la naturaleza se convirtieron en mitos, y después en las formas de la tragedia y de la comedia griega, que el catolicismo recogió en sus símbolos y rituales. Antonio Gades cuando baila representa el rito de la vida y de la muerte, del miedo y de la esperanza, de la alegría y del dolor, de la esencia misma del origen del teatro y de la danza. Don Juan representaba la búsqueda profunda del significado de esos símbolos, acepta su propio sacrificio en defensa de unos valores de respeto hacia la libertad y la dignidad humana.

Antonio Gades se situó en el punto de mira del momento, como representante de la vanguardia artística y polifacético en la danza. Pretendía ampliar el concepto de danza a una dimensión que pudiera abarcar sus múltiples posibilidades de evolución como coreógrafo, bailarín y actor, pero sobre todo, en contacto estrecho con las corrientes teatrales del momento, la pintura, la historia del arte, el vestuario y la escenografía. La utilización de recursos artísticos elaborados, que utilizaban un lenguaje metafórico, poético y lleno de símbolos, le abrió un nuevo camino para expresar sus ideas con libertad.

La presente tesis de investigación deja en este sentido muchas puertas abiertas en las que se pretende profundizar más adelante, porque de otro modo este trabajo sería inabarcable dentro de los límites de la misma, por lo que se realiza a continuación un breve panorama de algunos de los proyectos de investigación de la presente autora. En primer lugar se comentarán las diversas cuestiones acerca de la clasificación de la danza española y la definición de sus diversas vertientes o estilos que emergen con un punto en común. Se ha observado una intención de utilizar una terminología específica en relación con unas ideas estéticas concretas por parte de Pilar López y Antonio Gades, Edgar Neville, Vicente Escudero, José Caballero Bonald, Alfredo Mañas y Antón García Abril, así como algunos de los propios críticos de prensa. Se hace necesaria una profundización en relación con los precedentes de estas terminologías utilizadas por todos estos autores, cuyo punto en común se ha observado en relación con las ideas que en su momento Manuel de Falla junto al matrimonio Martínez Sierra pretendió desarrollar precisamente con su *Don Juan* (1921). Esta cuestión ofrece una perspectiva muy interesante para una profundización mucho más extensa en el tiempo de la que en

los límites de esta tesis podría ser abarcada, quedando pendiente para próximas publicaciones.

Del mismo modo, la definición de la terminología referente al flamenco con unas características “jondas”, tal y como se ha analizado en la presente tesis, dan lugar a posteriores estudios sobre las repercusiones específicas que tuvieron en el baile a través de la figura de Antonio Gades respecto a las que se dieron en el cante en los años sesenta y setenta en relación con la figura de Federico García Lorca, y sobre todo en la obra *Bodas de sangre* (1974) en la que el coreógrafo también colaboró con Alfredo Mañas.

Por otro lado, el estudio profundo de la cuestión relacionada con la destacada presencia de las compañías de danza española en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 ha permitido vislumbrar el potencial que ésta ofrece para una profundización en las distintas figuras de primer orden que participaron en la misma como fueron el Ballet Gallego Rey de Viana, Manuela Vargas, Mariemma y Alberto Lorca.

La cuestión de las terminologías de los estilos de danza que se ha planteado ya en la presente tesis, asimismo, entronca con lo que podría suponer la ampliación de los márgenes cronológicos de la presente tesis doctoral, que en un principio iba a abarcar hasta el año 1980, para precisamente poder desarrollar todas estas cuestiones, tanto ideológicas como estéticas, que desembocan en el nombramiento de Antonio Gades como primer director del Ballet Nacional de España en 1978. Las razones por las que fue elegido para este nombramiento y no otras figuras que también hubieran merecido ese honor, es otro de los campos que se ha dejado para publicaciones posteriores. Éstas, según el punto de vista que la presente investigación ha ofrecido, están relacionadas con cuestiones ideológicas y estéticas acerca del concepto, de la manera de ver la danza del coreógrafo, así como a la estructura y el tipo de repertorio con el que Gades caracterizó a sus dos años de dirección del mismo, y que están profundamente enraizadas en los precedentes que se han estudiado en la presente tesis. Por esta razón, esta trayectoria posterior del coreógrafo será otra de las líneas a desarrollar en posteriores investigaciones ya comenzadas por la presente autora, y que por el momento han tenido que ser pospuestas.

La presente tesis ha abierto un campo de estudio hacia las aportaciones del compositor Antón García Abril dentro del género del ballet. Asimismo, otras obras para ballet de Antón García Abril aún requieren un estudio profundo desde un punto de vista musicológico y coreológico.

Otra línea de investigación que se pretende continuar es la del análisis textual, escenográfico, coreográfico y musical que abarque la obra completa, ya que, en la presente tesis éste se ha centrado en los fragmentos principales. Se encuentra en fase de desarrollo la elaboración de una metodología específica que tiene como objetivo extraer patrones creativos precisos que puedan ser utilizados como herramientas con las que abordar el análisis de posteriores creaciones de Antonio Gades.

ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados

Fondo Antonio Gades (CDAEM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Madrid), la Fundación Antón García Abril (Madrid)
Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid)
Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca)
Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”, Roma
Archivio di Stato, Spoleto
Archivio Storico del Teatro alla Scala, Milán
Bibliothèque nationale de France, París

FUENTES PRIMARIAS⁸²¹

Fuentes de la obra *Don Juan*

- Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares, Madrid

Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Libreto teatral mecanografiado] [Versión original entregada por Alfredo Mañas a la censura] [Versión AGA 1].
IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan.
Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Informe presentado ante el expediente de censura por Alfredo Mañas] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Solicitud de autorización de la obra *Don Juan* por Antonio Gades, 22 de octubre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Certificación bajo juramento de que *Don Juan* no pertenece al género de “revista” por parte de Antonio Gades, 28 de octubre 1965] [Documento mecanografiado].

⁸²¹ Los datos que aparecen entre corchetes, corresponden a transcripciones de fechas, páginas, o diferentes tipos de información. Se trata de transcripciones que hemos realizado, en unos casos, a partir de apuntes que han sido escritos a lápiz, que reflejan la fuente de la que se ha recopilado el artículo, y en otros, las hemos deducido de otros artículos que se encontraban al lado (en la misma cartulina), por lo que, una vez analizado el contenido de uno y de otro, hemos podido corroborar la fecha aproximada. En general, en los artículos de prensa, al ser muchos de ellos procedentes de recopilaciones realizadas por una agencia, o bien, por aficionados o por los representantes de la compañía, si no hemos especificado algún dato concreto, es debido a que no constaba.

IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Informe de la Junta de Censura autorizando *Don Juan* para más de 18 años, 2 de noviembre de 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Directrices de supresión de fragmentos del libreto, 4 de noviembre 1965] [Documento mecanografiado]. IDD. Ministerio de Cultura. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Instancia de Alfredo Mañas para evitar la censura de fragmentos del libreto teatral] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

[Informe redactado por la censura a partir de las observaciones de los inspectores que asistieron al ensayo general] [Documento mecanografiado]. IDD. Censura teatral (03) 046.000, caja 73/09518, expediente 203/65: Don Juan. Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Madrid.

- Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid

Don Juan de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Libreto teatral mecanografiado] [Versión FAG]. Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Programa de mano] [Comentarios críticos de Alfredo Mañas] [1965]. Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: Programas FAG

[Documento mecanografiado en fragmento de hoja de papel blanco] Orden del Programa [Repertorio de Antonio Gades y versión para ballet de *Don Juan*] [1967] Fondo Antonio Gades. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid. SIGNATURA: CAJA 6, 6/1.1. y 6/1.5.

- Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid

Antonio Gades. Don Juan. Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Programa de mano] [Comentarios críticos de Alfredo Mañas] [1965]. Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

Don Juan (Borrador). Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Manuscrito 1] [Anotaciones de texto y musicales sobre papel pautado]. Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

Don Juan (Definitivo). Tragicomedia musical de Alfredo Mañas y Antón García Abril. [Manuscrito 2] [Partitura orquestal completa]. Fundación Antón García Abril, Las Rozas, Madrid.

Otras fuentes de archivo

“Comune di Spoleto, Relazione della giunta comunale al bilancio preventivo per l’esercizio 1959”, Archivio di Stato, Spoleto, 1959, p. 28.

[Cuaderno de apuntes personales de Antonio Esteve] [Manuscrito]. Archivo de la Fundación Antonio Gades (CDAEM).

III Feria Mundial de Comercio de Nueva York: 1959. Informe de actuación. [s.n.], 1959. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Nacional.

“Il due mondi di Menotti”. *Carpeta X, Documentos varios no clasificables, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Spoleto, 1962* [Documentos internos mecanografiados]. Archivio di Stato, Spoleto.

AUB, Max. *Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela nacional de baile: dirigido a su excelencia el presidente de la república Don Manuel Azaña y Díaz.* [S.n.], 1936. Biblioteca Nacional de España.

Programas de mano y carteles

ABC Theatre Pilar Lopez et sa Compagnie. Toulouse, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Antonio Gades y su gran Ballet. Extraordinaria presentación [Cartel, [1963]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Ballet Español de Pilar López. Osaka International Festival 1960. Festival Hall. April 30, May 2,5,6 at 6.30 p.m. [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Balletto Spagnolo di Pilar López [Roma, febrero de 1961] [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

- Don Juan Night Club Malgrat de Mar. Gran gala días 27, 28 y 29 de junio 1963.* [Cartel] Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds. Spoleto, 1960* [Programa-Catálogo]. Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”, Roma.
- Festival dei Due Mondi. Festival of Two Worlds 1962.* [Programa-Catálogo]. Gerard Fitzgerald (dis. y ed.). [Spoleto, Gerard Fitzgerald, 1962]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. 11 de junio de 1958* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Festivales de España. Ciclo de Ballet Español. Ballet Español de Pilar López. II Festival Internacional de Madrid, 16 de septiembre de 1958* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Festival Dei Due Mondi di Spoleto 1958* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- ¡Olé!* [Programa] [Teatro Circo Price]
 <<http://www.papelesflamencos.com/search?q=ANTONIO+GADES>>
 [Consulta: 2 de diciembre de 2016].
- Pilar López* [Bruselas, diciembre de 1960] [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Pilar López. Spaans Ballet, Zaal Majestic, Antwerpen, donderdag 20 december 1960, vrijdag 6 januari 1961. Ballet Espagnol, Salle Majestic, Anvers, jeudi 29 décembre, vendredi 6 janvier.* [Amberes, 29 de diciembre de 1960 y 6 de enero de 1961] [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Sous les auspices de Monsieur José G. de Gregorio, Consul Général d’Espagne. Ballet Espagnol Pilar López. Salle Majestic-Anvers. 29 de diciembre de 1960 y 6 de enero de 1961.* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Teatro Amaya. Ballet Español de Pilar López. Eibar. Día 24 de Junio de 1958- A las 7.30 tarde y 10,45 noche-Único día.* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- Teatro Arriaga. Presenta el Ballet Español de Pilar López. Creado por “Argentinita”. 17 de junio de 1958.* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- The Exciting Ballet Espanol of Pilar Lopez, Liverpool, 19-26 de septiembre de 1960* [Programa de mano]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

Fotografías

Espagne, 17-21 avril. Photo PIC 9512-9512 [Danse]. Bibliothèque Nationale de France.
<www.source.gallica.bnf.fr> [Consulta: 7 de septiembre de 2015].

GYENES, Juan. *Álbum de fotografías dedicadas nº 3*.
<<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>> [Consulta: 13 de octubre de 2013].

Entrevistas, conversaciones personales y memorias

GADES, Antonio. *Antonio Gades* [Monográfico] [Incluye comentarios críticos de José Manuel Caballero Bonald, Edgar Neville y Alfredo Mañas]. Paul Dammar (ed.) [Barcelona: s.n., 1964] (Sadag).

_____. *Antonio Gades*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005.

_____. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”, [Archivo de la Fundación Antonio Gades, [1965]], p. 31.

_____. “Je suis né en novembre 1936...”. En: LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades. Le flamenco*. Paris: Albin Michel/L'Avant-Scène, 1984, pp. 52-62.

RODRIGO DE LA CASA, Ana. Entrevista personal con Antonio García Onieva, 14 de febrero de 2013.

_____. Conversación personal con Inmaculada Matía Polo, 19 de noviembre de 2011.

DILLEMAN, Pascale. Entrevista a Antón García Abril, conversatorios realizados en el Teatro Real, julio de 2011. [Videograbación]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.

Fuentes hemerográficas

“A Marsillach le han llamado de la Feria de Nueva York...”. *Fotogramas*, Barcelona, 12 de febrero de 1965, [s.p.].

ACHURI, Pepe. “En el Arriaga. Presentación del ‘Ballet Español’ de Pilar López”. Sin fuente [18 de junio de 1958].

Agencia “Tiber”, Perugia, 23 de julio de 1962, Archivio di Stato di Spoleto.

AGUADO, José Luis. “El bailarín, Antonio Gades”. *El Diario de León*. León, 22 de junio de 1966.

“Alberto Closas, homenajeado en Argentina. Triunfa en Mar del Plata”. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 7 de enero de 1975, [s.p.].

- ALLARD, Roger. "Argentinita. A l'Alhambra" [*Nouv Lect*, París, 19 de enero de 1924]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [p. 3].
- AMILIBIA, José María. "No pienso bailar...de momento (Antonio Gades)". *Hola*, Madrid, 7 de agosto de 1976, p. 54.
- AMILIBIA, José María. "Top-secret y guardaespaldas. En torno al nacimiento de la hija de Marisol y Antonio Gades". *Pueblo*, Madrid, 4 de enero de 1975, [s.p.].
- "Antonio Gades is the finest exponent of Spanish dancing in the world today, says Pilar Lopez". *Majorca Daily Bulletin*, 30 de junio de 1963, p. 5.
- "Antonio Gades: La Furia Trágica del Flamenco". *Clarín*, Buenos Aires, 27 de julio de 1972.
- "Apoteósico éxito de Pilar López y su ballet". *Diario de África*, Sábado 19 de diciembre de 1959.
- "Argentinita, danseuse d'Espagne" [*Tubrau*, París, 12 de diciembre de 1932]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [p. 17].
- "Arriaga. 'El Ballet Español' de Pilar López". *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 18 de junio de 1958.
- BAUTISTA, Mauro. "María Rosa: 'Antonio Gades se apunta tantos que ya había marcado yo antes'. Tras su segunda gira por Rusia". *La Voz de Castilla*, 18 de diciembre de 1974, [s.p.].
- BAYONA, José Antonio. "Anoche se estrenó en el Circo de Price '¡Olé!', compendio histórico del género ínfimo". *ABC*, 27 de agosto de 1953, p. 21.
- BEAUDU, Edouard. "De Madrid à Paris" [*L'Intransigeant*, París, 27 de enero de 1924, pp. 6 y 7] [Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle].
- BERLIOZ, Pierre. "La danse. Argentinita". [*Jour*, 2 de marzo de 1937]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [pp. 6 y 7].

- BERMUDO, J.M. “Antonio Gades: No me retiro. En octubre dejó el trabajo temporalmente”. *Sol de España*, Marbella (Málaga), 12 de agosto de 1975, [s.p.].
- BUSTAMANTE, Justy. “Cinco minutos con Antonio Gades”. *Madrid*, 1 de noviembre, 1965,[s.p.].
- CAMPO, Ángel del. “Zarzuela: El Don Juan de Mañas y García Abril”. *Pueblo*, Madrid, 20 de noviembre, 1965, [s.p.].
- CAMUS, Mario. “Crítica: Cine/Antecrítica. ‘Los días del pasado’”. *El País*, Madrid, 28 de febrero de 1978.
https://elpais.com/diario/1978/02/28/cultura/257468404_850215.html>
 [Consulta: 30 de enero de 2019].
- CANO, Fernando. “De Alfonso Paso a Ornella Mutti”. *Arriba*, Madrid, 21 de enero de 1975, [s.p.].
- CASALB. “I Balletti della Lopez al Teatro Odeon. Pilar è la spagna di ieri e di oggi”. *Corriere Lombardo*, Milán, 24-25 de enero de 1961.
 “Casi como en Europa. Teatro”. *Actualidad Económica*, Madrid-Barcelona, 4 de enero de 1975, [s.p.].
- CASTILLO, Penin. “Pilar López. ‘Profesionalmente soy dura y exigente’”. *Las Provincias*, Valencia, 21 de julio de 1976, [s.p.].
 “Cette Semaine: L’Argentinita à l’Alhambra” [*Pet d Goumard*, 26 de enero de 1924].
 Recueil factice de programmes et d’articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [p. 6].
- CHÁVARRI, Raúl. “Alberto Greco, un genio algo incomprendido” (Estafeta De Los Hispanoamericanos). *La Estafeta Literaria*, Madrid, 13 de marzo, 1965, s.p.
 “Chronique de la Semaine: Argentinita à l’Alhambra.- Quelques attractions.- Au Cirque d’Hiver.- Au Cirque Medrano” [*Comoedia*, París, 24 de enero de 1924]. Recueil factice de programmes et d’articles de presse concernant la Argentinita, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [p. 5].
- CIARPAGLINI, Giorgio. “Linguaggio nuovo dei Balletti di Butler”. *Giornale del Mattino*, 11 de junio de 1958. En: *Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007.
- CORTES-CAVANILLAS, Julián. “El triunfo español del teatro y de la polifonía, en Italia”. Sevilla, *ABC*, 2 de octubre de 1958, p. 5.

- “De vuelta”. *Diez Minutos*, Madrid, 23 de enero de 1965, [s.p.].
- “Desacuerdo general”. *ABC*, Madrid, 18 de enero de 1975, p. 1.
- DÍAZ OLANO, Antonio. “Antonio Gades: Bailarín, torero y ex fotógrafo”. *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961, p. 16.
- El Correo Catalán*. Barcelona, 10 de octubre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.
- “El negro norteamericano más cerca que nunca de la igualdad”. *El Diario Vasco*, 9 de febrero de 1965, p. 6.
- “El ojo de la cerradura. Gente que deja huella”. *El Correo Catalán*, Barcelona, 7 de enero de 1975, [s.p.].
- “En Madrid se dan cita mil tendencias políticas, otras tantas ideologías y el mismo número de restaurantes”. *Doblón*, Madrid, 28 de diciembre de 1974, p. 51.
- “En voz alta. Cuando el jefe es un `gili´ y otras cosillas de picante interés”. *Nuevo Diario*, 4 de enero de 1975, [s.p.].
- “Eslava: Pilar López”, s.f. [Madrid, ca. 9 de noviembre de 1957].
- “Expectación por ver a Gades”. *La Tarde*, Málaga, 9 de agosto de 1975, [s.p.].
- FALLON, Gabriel. “A night of delight at the Olympia” [Dublín, septiembre de 1960].
- FERMOSEL, José Luis A. “Antonio Gades: su éxito y su hermetismo”. *Hola*, 18 de enero de 1975, [s.p.].
- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano. “Noviembre con un nuevo Tenorio”. *El Español*, Madrid, 21 de noviembre de 1965, p. 25.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. “Presentación de Alicia Markova y Pilar López, con su `Ballet´, en Eslava”. *Informaciones teatrales y cinematográficas*. [Sin fuente] [Madrid, 9] de noviembre de 1957, p. 63.
- _____. “Versión escénica de la `Historia del soldado´ de Strawinsky”. Madrid, *ABC*, 7 de diciembre de 1958, pp. 109 y 110.
- FERRADA, Nora. “Antonio Gades. Alicantino”. *Así*, Alicante, 14 de enero de 1975, [s.p.].
- FIESTAS, Jorge. “Los Reyes de los famosos”. *Fotogramas*, 10 de enero de 1975, [s.p.].

- FORO, Juan (del). *Las Provincias*. Palencia, 21 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (FAG). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid.
- GADES, Antonio. “Yo... Antonio Gades. Los grandes del flamenco”, p. 31. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- “Greeting of the Season of the Mayor of Tossa”, Malgrat de Mar, junio de 1963
- GOODMAN, Saul. “Antonio Gades. Brief Biographies: a monthly series about dancers you should know”. *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1964, p. 52.
- “Héroes sin armas’, fotógrafos españoles en la Guerra Civil”. *Público*, Madrid, 22 de abril de 2010, <<https://www.publico.es/actualidad/heroes-armas-fotografos-espanoles-guerra.html>> [Consulta: 22 de julio de 2019].
- Hoja del lunes*, Barcelona, 13 de enero de 1975, [s.p.].
- “Hoy, actuación de Antonio Gades en Marbella”. *Sur*, 9 de agosto de 1975.
- “La niña que tocaba con Falla”. *Granada Hoy*, 8 de marzo de 2009. <https://www.gradahoy.com/granada/nina-tocaba-Falla_0_239076237.html> [Consulta: 10 de agosto de 2018].
- LABORDA, Ángel. “Antonio Gades. Soy joven y seguiré luchando, porque soy ambicioso”. *Informaciones*, Madrid, 15 de diciembre, 1965, [s.p.].
- LLABRÉ y SICILIA. “Autocrítica de ‘¡Olé!’ , espectáculo del género de variedades de otra época, que esta noche se estrenará en el Price”. *ABC*, Madrid, 26 de agosto, p. 23.
- “Le ballet Espagnol un spectacle de grande classe” [Casablanca, 13 de diciembre de 1959].
- LEÓN-SOTELO, Trini de. “Antonio Gades: Delirio y éxtasis en el baile”. *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1965, pp. 101-109.
- LEVINSON, André. “Cosas de España” [Sin fuente, París, 21 de enero de 1924]. Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant la Argentinista, 1924-1938. Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle [pp. 4-5].
- “Malcom X Disputes Nonviolence Policy”. *New York Times*, New York, 5 de junio de 1963, p. 29. <http://www.columbia.edu/cu/ccbh/mxp/images/sourcebook_img_64.jpg> [Consulta: 30 de enero de 2019].

- MASSIP IZÁBAL, José María. “La entrevista Eisenhower-Franco, una de las más importantes celebradas por el presidente: Aumenta la importancia estratégica de las bases instaladas en España”. *ABC*, 23 de diciembre de 1959, p. 49.
- MAURICE, Max. “Le Ballet de Pilar López un spectacle d’une rare qualité”, Casablanca, 13 de diciembre de 1959.
- MILA, Massimo. “Balleti Spagnoli. Il gitano s’ispira a García Lorca” [Torino, enero de 1961]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- MORA, Miguel. “Pilar López, maestra de baile”, *El País*, 26 de marzo de 2008.
- . “Pilar López y El Güito arte con humor”. *El País*, lunes 26 de mayo de 2003.
- “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1965, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- “Nueva York: Brillante inauguración del Pabellón Español en la Feria Mundial”. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de abril de 1964.
- OLANO, Antonio D. “Antonio Gades: bailarín, torero y ex fotógrafo”. *Pueblo*, 28 de diciembre de 1961, p. 16.
- . “Un español maestro y primer bailarín de la Scala de Milán. Antonio Gades”. *Pueblo*. Madrid, 19 de diciembre de 1962, p. 23.
- PIERHAL, Armand. “La musique. Les Ballets Espagnols. *La L’Uiy*, París, 31 de marzo de 1951. Danse espagnole Pilar López. Théâtre des Champs-Élysées- 18 Mars et Juin 1951, Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle, p. 13.
- “Pilar López, en el Arriaga”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 18 de junio de 1958 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- “Presentación del ‘ballet’ de Pilar López, en Eslava”. *Ya*, Madrid, 9 de noviembre de 1957 [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).
- “Propuestos por el Club de la Corbata: Los 10 elegantes de 1.974”. *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canarias, 12 de enero de 1975, [s.p.].
- “Propuestos por el Club de la Corbata: Los 10 elegantes de 1.974”. *Diario de Lérida*, Lérida, 15 de enero de 1975, [s.p.].
- RABAGO, Joaquín. *Triunfo*, 2 de diciembre de 1978. “Gian-Carlo Menotti: “La ópera está viva, gracias”, p. 67.

- RIVOYRE, Christine de. “La Danse. Pilar Lopez au Théâtre des Champs-Élysées” *Le Monde*, 21 de marzo de 1951. Danse espagnole Pilar López. Théâtre des Champs-Élysées- 18 Mars et Juin 1951, Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle, p. 6.
- ROLLOT, Jean. “La danse. Pilar Lopez au Théâtre des Champs-Élysées”. *Comodin de Paris*. 15 de junio de 1951. Recueil, Danse espagnole, Pilar Lopez, 1951. Bibliothèque Nationale de France [p. 18].
- Roma-Madrid. Órgano oficial de la Cámara de Comercio Italiana para España.* Revista de Información comercial. Año IX, núm. 16, Octubre, 1964.
- RUIZ COCA, Fernando. *El Alcázar*. Madrid, 23 de noviembre, 1965, s.p.
- RUIZ DE GOPEGUI, Luis Ángel. “Nueva llegada de ‘Don Juan’, ahora en novísima y extraña versión, la de Alfredo Mañas”. *Amanecer*, Zaragoza, 25 de noviembre, 1965, s.p.
- SAMANIEGO, Fernando. “Los amigos de Francisco García Lorca retratan al hermano oculto del poeta”. *El País*, 20 de marzo de 2003. https://elpais.com/diario/2003/03/20/cultura/1048114804_850215.html [Consulta: 10 de agosto de 2018].
- SCOTT, Dorothy. “Eva Gabor, una máquina de hacer dinero”. *Hierro*, Bilbao, 10 de enero de 1975, [s.p.].
- SEGURA, Rafael. “Y ahora se rueda ‘Con el viento solano’. Gades: de linotipista a ‘estrella’”. *La Nueva España*. Oviedo, 29 de mayo de 1965.
- SERRA, Antonio. *La última hora*. Palma de Mallorca, 20 de octubre, 1965, s.p.
- SIGERICO. “Carlos Goyanes: ‘Me complace ver feliz a Marisol’”. *Garbo*, Barcelona, 8 de enero de 1975, [s.p.].
- Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto, Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007.
- “Stylish dancing at Olympia”. *Evening Herald*, 6 de septiembre de 1960.
- “Tres Molinos se honra con su presentación: Hoy debut. Antonio Gades y su gran ballet”. Sin fuente, [Barcelona] 1 y 2 de julio de 1963.
- UMBRAL, Francisco. “Antonio Gades, ¿sucesor de Escudero?”. *Teresa*. Madrid, 11 de marzo de 1965, s.p.
- “Un spectacle de choix. Aux Champs-Élysées. Le ballet espagnol de Pilar López”, *L’Aurore*, París, 10 de marzo de 1951. Danse espagnole Pilar López. Théâtre des

Champs- Elysées- 18 Mars et Juin 1951, Bibliothèque Nationale de France, Directions des collections Paris, Département des Arts du spectacle, p. 1.

“Una ‘Carmen’ negra sul palcoscenico di Spoleto”. *Il Tempo*, 9 de julio de 1962.

VARA, Orestes. “5 minutos de charla: Antonio Gades”. *La voz de Galicia*, La Coruña, 1 de junio de 1966, [s.p.]. Fondo Antonio Gades (CDAEM).

VALLE RUIZ, Antonio del. “Antonio Gades. Não quero envelhecer no palco”. *Radio & Televisao*. Lisboa, 28 de agosto de 1965.

VIANA, Israel. “La huelga de actores que puso en jaque al franquismo”. *ABC*, Madrid, 4 de marzo de 2010. <<https://www.abc.es/20100222/historia-/huelga-actores-1975-comision-201002221330.html>> [Consulta: 30 de enero de 2019].

WILLIAMS, Peter. “Iberia in London: 2. The First Lady of Spanish Dance”. [Sin fuente] Julio de 1959.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara, 1985.
- ACOCELLA, Joan. "The Critical Reception of *Le Tricorne*". En: *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes (eds.). Jefferson (North Carolina), McFarland, 2015, pp. 157-165.
- ALONSO MONDERO, Begoña. "*Don Juan de España*, de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte". En: *Culturas de la seducción*, Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila (eds.). Salamanca: SEGYC/Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 259-266.
- AMADOR, María Pilar. "La mujer es el mensaje: los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica". En: *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, nº 2. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp. 101-120.
- ARISTÓFANES. *Comedias completas: Los arcanienses. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz*. Barcelona, Iberia, 1957.
- ARRIBAS VELOSO, Marta y PÉREZ DE LA FUENTE, Ana. "*Héroes sin armas*". *Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid*. [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- _____. "Crónicas de Retaguardia" [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- BALDI, Guido, GIUSSO, Silvia, ZACCARIA, Giuseppe *et al.* *Dal testo alla storia dalla storia al testo. Letteratura italiana con pagine di scrittori stranieri. Analisi dei testi. Critica*. Vol. III. Gigi Livio (ed.). Torino: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000.
- BARRIOS PERALBO, M^a Jesús. *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): El caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico* [en línea]. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. Málaga: Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA), 2014, <[www.http//riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)> [Consulta: 21 de abril de 2015].

- BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes, 2000.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah. "Spanish Artists in Love and War, 1913-1945]. Meditations on Female Embodiement and Populist Imagination". En: *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. K Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum and Michelle Heffner Hayes (eds.). Jefferson (North Carolina): McFarland, 2015, pp. 193-209.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet "La Romería de los Cornudos" (1927-1933) y el espectáculo "La Tragedia de Doña Ajada" (1929)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Antonio Manuel González Rodríguez y Víctor Sánchez Sánchez, 2016. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39483>>.
- BOURIO, Juan María. *Colección Juan María Bourio. Archivo de Baile Español*. 8 de septiembre al 25 de octubre de 1992 [Catálogo de exposición]. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1999.
- BROOK, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre el teatro, cine y ópera (1947-1987)*. Barcelona: Alba, 2010.
- BUCHANAN, Tom "¿Hasta qué punto era 'diferente' España? El segundo franquismo en el contexto internacional". En: *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*, Nigel Townson. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 71-86.
- CALVETTI, Paola. "Carla Fracci" y "Antonio Gades". En *Carla Fracci presenta i grandi protagonista della Danza. Lo stile, l'arte, i segreti*, Mario Nilo (dir.), N° 1. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1991.
- CAMUS, Albert. *Minotauro. Teatro di Albert Camus*. Milano: Bompiani, 1960.
- CARR, Raymond. *La época de Franco 1939/1975*. Madrid: Espasa, 2007.
- CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- COBO GUZMÁN, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura, 2013.
- COLOMÉ, Delfín. *La Guerra Civil española en la Modern Dance, 1936-1939*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- CORTÉS, Carles. *Antonio Gades "Viento del pueblo" by Antoni Miró* [Catálogo de exposición]. Alicante-Barcelona: Alfagràfic Editor, 2010.

- DOLFI, Laura. "Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra". En: *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.). Madrid: Cátedra, 1998, pp. 95-127.
- _____. "Un litigio per don Giovanni (su Falla e Martínez Sierra)". En: *Tirso e don Giovanni: Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*. Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 259-293.
- ESPÍN, Miguel y MOLINA, Romualdo. *La Argentinita y Pilar López*. Sevilla: Caja de San Fernando, 1989.
- FROME, Shelly. *The Actors Studio: a History*. New York: MacFarland, 2001.
- GADES, Antonio. "Je suis né en novembre 1936...". En: LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades. Le flamenco*. Paris: Albin Michel/L'Avant-Scène, 1984, pp. 52-62.
- _____. *Antonio Gades*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2005.
- GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990.
- GAN QUESADA, Germán. "Tópico folklórico, tradición e innovación en un ballet «español»: *Jugando al toro* de Cristóbal Halffter, *Revista de Musicología*, vol. 30, n.º 1 (2007), pp. 181-206.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Cartas, álbum fotográfico y "presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes de Madrid"*. Fuente Vaqueros (Granada): Casa-Museo Federico García Lorca, 1993.
- _____. *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Allen Josephs y Juan Caballero (eds.). Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 2006. (24ª ed. 2006, 1ª ed. 1977).
- _____. *Conferencias*. Granada: 2001, pp.173-197.
- _____. *Bodas de sangre*. Allen Josephs y Juan Caballero (eds). Madrid: Cátedra, 2012.
- _____. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Barcelona: Octaedro, 2014.
- GARCÍA LORCA, Francisco. "Realismo poético di García Lorca". En: *Festival Dei Due Mondi 1960*. [Programa]. Spoleto: Festival Dei Due Mondi, 1960, pp. 21-25.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. "Don Juan...y siempre al final la muerte·(De Valle-Inclán a Martínez Sierra)", *Segismundo*, vol. 9, n.º 17-18 (1973), pp. 49-75.

- GARCÍA RUIZ, Víctor. “‘La guerra ha terminado’, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)”. En: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 22, Núm. 3. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American, pp. 511-533, p. 515.
- GISSELBRECHT, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo Veinte, imp. 1958.
- GOLDBERG, K. Meira *et al.* *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. K Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum and Michelle Heffner Hayes *et al.* Jefferson (North Carolina): McFarland, 2015.
- GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Gráficas Cóndor, 1965.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. *Andalucía en los toros, el cante y la danza*. [S.n.], 1953.
- GOUJON, Jean-Paul. “La genèse de ‘La femme et le pantin’ de Pierre Louÿs d’après des documents inédits”. En: *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, nº 2. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1988, pp. 71-84.
- GRIGORIEV, Serge L. *The Diaghilev Ballet (1909-1929)*. Hampshire: Dance Books, 2009 (Primera publicación en 1953).
- GYENES, Juan. *Gyenes: maestro fotógrafo* [Textos de Fernando Olmeda Nicolás *et al.*]. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.
- HERRERO MUÑOZ, Julián. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Colección Artes Escénicas. Sebastián Gómez-Lozano (coord.). Murcia: Diego Marín, 2014.
- HESÍODO. *Himnos Órficos: La teogonía. El Escudo de Heracles. Los Trabajos y los Días*. Col. “Libros célebres españoles y extranjeros”. Valencia: Prometeo, 1918?
- HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe. “El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (‘Yerma’, Teatro Eslava, 1960)”. En: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, Núm. 3. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American, 1999, pp. 571-592.
- HIRSCH, Foster. *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*. New York: Da Capo Press, 1986.
- IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Ann Arbor (Michigan): UMI-ProQuest, 2010.

- JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Colección Piragua, Serie Difusión Científica. Ramón de la Serna (trad.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960.
- LAGARDE RODRÍGUEZ, Micol. “Víctor María Cortezo: El trazo libre”. En: *Don Galán. Revista audiovisual de investigación teatral, número 3*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España, 2013. <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3>. [Consulta: 11 de noviembre de 2016].
- LARTIGUE, Pierre y MASSON, Colette. *Antonio Gades. Le flamenco*. Paris: Albin Michel/L'Avant-Scène, 1984.
- MANDELLI, Ermanna Carmen. *Antonio Gades*. Palermo: l'Epos, 2004.
- MAÑAS, Alfredo. “Antonio Gades”. En: *Antonio Gades*. Barcelona: Paul Dammar, 1964.
- MARCOS ANA. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel, 2007.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor. *El desembarco andaluz*. Barcelona: Planeta, 1991.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Algunos aspectos sobre *Córdoba* de Isaac Albéniz, coreografiada por Antonia Mercé”. En: *I Congreso Nacional de Danza Española. Córdoba*, 26 al 29 de abril de 1996, pp. 69-77.
- _____. “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela*, ISSN-e 1579-7414, nº 10, 2011, pp. 29-63.
- _____. “*El sombrero de tres picos*, un «delicioso ballet grotesco» en la España de la Edad de Plata”. En: *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, González Mesa, D.; Martín Moreno, A.; Murga Castro, I. y Torres Clemente. E. (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020, pp. 363-407.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español”. En: *Los ballets russes de Diaghilev y España*, I. Nommick y A. Álvarez Cañibano (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2012, pp. 149-214.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y VEGA PICHACO, Belén. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout/Chicago: Brepols, 2017.

- MATÍA POLO, Inmaculada. “El legado de la Argentinita. La creación del “Ballet Español” de Pilar López y su presentación en el Teatro Fontalba de Madrid (1946)”, *Sonidos del presente, propuestas de futuro: investigación, innovación y aprendizaje en las músicas populares urbanas y de tradición oral*. Universidad de Extremadura y Sociedad Internacional de Etnomusicología (SIbE), (en prensa).
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. “Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López”. En: *I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones*. Córdoba: CSI-CSIF y Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 57-67.
- MERA FELIPE, Guadalupe. “Mariemma. El triunfo de la danza Española en Italia (1951-1955). En: *Mariemma y su tiempo*, R. Ruiz Celaa, A. Álvarez Cañibano y P. de Castro (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza y Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, 2017, pp. 115-145.
- MONLEÓN, José. *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Universidad, Secretariado de Extensión Universitaria, Gabinete de Teatro, 1976.
- MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano: Mondadori, 2001.
- MOORE, John C. “Purity and Commercialization. The View from Two Working Artists, Pericón de Cádiz and Chato de la Isla”, pp. 166-177. En: *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. K Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum and Michelle Heffner Hayes (eds.). Jefferson (North Carolina): McFarland, 2015.
- MORELLI, Sandro y TOSCANO, Gianni. *La città e il Festival dei Due Mondi. Spoleto: Storia di trent'anni*. Spoleto: Edizioni Ente Rocca di Spoleto, 1987.
- MORO VALLINA, Daniel. “Acotaciones al concepto de vanguardia musical desde la crítica musical española (1950-1980). En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, B. Lolo Herranz y A. Presas (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 2061-2078.
- MORINI, Elettra. *Ballerina. La mia vita in punta di piedi*. Milano: Mondadori, 2001.
- MURGA CASTRO, Idoia. “Escenarios del exilio. Danza Española y redes culturales desde 1939”. En: *Líneas actuales de investigación en danza española*. Idoia Murga, Fuensanta Ros, Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 2012, pp. 69-91.

- MURGA CASTRO, Idoia, ROS ABELLÁN, Fuensanta, RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo, SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (eds.). *Líneas actuales de investigación en danza española*. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 2012.
- NAGORE FERRER, María, SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, TORRES CLEMENTE, Elena (coords.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- NIETO FERRANDO, Jorge y DEL REY REGUILLO, Antonia. “Flamencos y pelícanos. Del flamenco purista a la fusión quinquí. *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) y *Dame veneno* (Pedro Barbadillo, 2007)”, [Consulta: 3 de mayo de 2018].
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. “Politics of Purity: Vicente Escudero and the ideological construction of flamenco”. En: *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.). Turnhout/Chicago: Brepols, 2017, pp. 105-136.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas de Ortega y Gasset (1917-1928)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957 (4ª ed.).
- PACK, Sasha D. “Turismo y cambio político en la España de Franco”, pp. 23-48. En: TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- PASTORI, Jean Pierre. *Renaissance des Ballets Russes*. Laussane: Éditions Favre, 2009.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: *La música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Vol. 7, Alberto González Lapuente (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 101-173.
- _____. “‘Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado’: la música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)”. En: *Music and Francoism*, Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.). Turnhout: Brepols Publishers, 2013, pp. 173-220.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (eds.). *Music and Francoism*, Turnhout: Brepols Publishers, 2013.
- RODRIGO DE LA CASA, Ana. *Antonio Gades. Ideología y pensamiento artístico en la obra “Don Juan”*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Universidad Complutense de Madrid, 2012. Inédito.
- _____. “Danza, emoción y pensamiento. *La Consagración de la Primavera*: el concepto de grupo como integrador de las emociones individuales a través del

- movimiento”. *Síneris, Revista de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid*, 1. <<http://www.sineris.es/danza.html>> [Consulta: 19 de febrero de 2017], 2012.
- _____. “Antonio Gades. La `ética de la danza` y el aprendizaje de la actitud escénica”. En: *Danza, educación e investigación. Pasado y presente*, José Luis Chinchilla Minguet y Ana María Díaz Olaya (coords.) Málaga: Ediciones Aljibe, 2015, pp. 369-384.
- _____. “Antonio Gades. La construcción de la figura masculina del flamenco en el segundo franquismo”. En: *Danza, género y sociedad*, Beatriz Martínez del Fresno y Ana M^a Díaz Olaya (coords.). Málaga: UMA editorial, 2017 (Colección Atenea, n^o 95), pp. 81-112.
- _____. “Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964)”. En: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Ana Llorens (ed.). Madrid: JAM, 2015, pp. 245-256, <<https://bit.ly/2xtxwJd>> [Consulta: 29 de marzo de 2018].
- _____. “La modernidad teatral a través del cine y la danza en *El amor brujo* de Francisco Rovira Beleta (1967) y de Carlos Saura (1986)”. En: *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Elena Torres Clemente, Francisco J. Jiménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández, Dácil González Mesa (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 203-222.
- _____. “Antonio Gades en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza”. En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laia, 1974.
- RUIZ GARCÍA, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcelona: Planeta, 1971.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar, 1963.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet: Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.

- SÁNCHEZ TOSTADO, Luis Miguel. *La guerra civil en Jaén*. Jaén: Gráficas Catena, 2006.
- SEGARRA, M^a. Dolores. “Bailarines españoles en los EEUU (1938-1949). Aportaciones al desarrollo de la danza española estilizada”. En: *Líneas actuales de investigación en danza española*. Idoia Murga, Fuensanta Ros, Juan Arturo Rubio y José Ignacio Sanjuán (eds.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 2012, pp. 93-116.
- SOLARE, Juan María. “La influencia de Cage en la música española”. *Scherzo, Revista de Música*, 276 (27), 2012, pp. 87-90.
- Spoletto 1958 cronache da un Festival*. Spoleto: Circolo della Stampa Spoleto “Walter Tobagi”, 2007.
- STANISLAVSKY, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Madrid: Diáspora, 1954.
- _____. *El arte escénico* (Introducción de David Magarshack). Madrid: Siglo XXI, 1999 (1^a edición en España).
- _____. *El arte escénico* (Prólogo de Juan Carlos Corazza). Madrid: Siglo XXI, 2009 (2^a edición).
- STRASBERG, Lee. *L’Actors Studio et la Methode. Reve d’une passion*. Paris: InterEditions, 1989 (Título original *A Dream of Passion*. Little (Boston) Brown & Company, 1987. Traducida al francés por Michele Garene).
- TAYLOR, Jim y TAYLOR, Ceci. *Psicología de la danza. Técnicas y ejercicios para superar obstáculos mentales y alcanzar la plenitud del potencial artístico*. Madrid: Gaia, 2008 (Título original: *Psychology of Dance*. Champaign (Illinois): Human Kinetics Inc., 1995).
- The New Grove dictionary of Music and Musicians. [Stravinsky, Igor]*. Stanley Sadie (ed.). New York: Oxford University Press, 2001.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.
- TOWNSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- VARGAS, Rafael. *Tras las huellas del tiempo y de los mitos*. Alcalá de Guadaíra: Guadalmena, 1995.
- WALSH, Stephen. *[Stravinsky, Igor]*. En Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* (24). New York: Oxford University Press, 2001.
- <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.52818>>
[Consulta: 29 de marzo de 2017].

PÁGINAS WEB

www.antoniogades.com.

www.ext.gob.es [Consulta: 14 de noviembre de 2016].

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

ARRIBAS VELOSO, Marta y PÉREZ DE LA FUENTE, Ana. *“Héroes sin armas”. Fotografos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid.* [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

_____. “Crónicas de Retaguardia” [Documental]. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. [Videograbación]. Emilio García Carretero (guión y coord.). Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, Iberautor Promociones Culturales, 2006.

NEGULESCO, Jean (dir.). *The Pleasure Seekers/En busca del amor* [Película]. Estados Unidos/España: 20th CenturyFox/Impulso Records, 1964/2009.

NEVILLE, Edgar (Escritor/Director). *Duende y misterio del flamenco* [Película]. Madrid: Video Mercury Films, 1989.

POZO, Antonio (del). *El legado de...Antonio Gades* [Programa-Documental]. España: Canal Sur Televisión, 2019.

<<http://www.canalsur.es/multimedia.html?id=145773&%3Bjwsourc=cl>>
[Consulta: 1 de septiembre de 2019].

ROVIRA BELETA, Francesc (dir.). *Los Tarantos y El Amor Brujo* [Película]. España: TECISA y FILMS RB, S.A./DIVISA HOME VIDEO, [1963] 2008.

VAL DEL OMAR, José. *Val del Omar: Elemental de España.* [DVD]. Barcelona: Cameo Media, 2010.B