

“De la obra literaria a la escena en la danza española. El Sombrero de Tres Picos y Medea”



Autora: Inés Hellín Rubio

Director: Eduardo Blázquez Mateos

Universidad Rey Juan Carlos

INFORME.

TESIS DOCTORAL. INÉS HELLÍN RUBIO.

**TÍTULO; DE LA LITERATURA A LA ESCENA EN DANZA
ESPAÑOLA. “EL SOMBRERO DE TRES PICOS” Y
“MEDEA”.**

DIRECTOR: EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

La doctoranda Inés Hellín Rubio ha cumplido y ha realizado con rigor científico la tesis doctoral, cuenta con el visto bueno del director de la tesis, al cumplir con los requisitos necesarios para poder defender la innovadora tesis doctoral sobre dos ballets narrativos, definiendo el cuerpo de una metodología de estudio de los ballets dramáticos.

Las obras analizadas se enmarcan en la Historia del Espectáculo, desde un enfoque integrador, uniendo las artes se amplía la visión de la danza. El sentido didáctico y moralizante de las Artes, tiene en el marco devocional un Santuario convertido en Laboratorio de interpretación creativa. La tesis doctoral es un reflejo de la relación existente entre el texto y la escena, los ballets narrativos reflejan la idea de arte total, centrada y enriquecida en el método de transducción literaria del texto al lenguaje plástico-artístico de Danza Española.

Desde Tespis, uno de los padres del Teatro, a la tríada del teatro clásico, Sófocles, Esquilo y Eurípides, la elección de un tema como Medea, que remite a la historia del Vello de Oro, se explica desde la fusión y la relación entre las artes, desde la integración de teatro y danza; los apoyos se conforman desde la unión de la pintura y la poesía, para ir plasmando un itinerario estudiado y analizado con minuciosidad por parte de la doctoranda. La idea de integrar los estudios de las Artes Escénicas dentro de la Historia del Espectáculo, que facilita tanto el análisis particular como general, permite investigar *El Sombrero de Tres Picos* de tal manera que no sean estudios compartimentados, sino enlaces de la misma narración.

La teoría y la práctica del análisis coreográfico se razona en parte en la visualización y en los gestos, un lenguaje plástico conocido por Inés Hellín en el plano teórico y práctico, como licenciada en derecho y como bailarina; por tanto, la tesis refleja las vivencias

de sus trabajos creativos como artista, ensamblados con su capacidad investigadora como docente universitaria para crear un cuerpo teórico ejemplar y modélico para investigaciones posteriores, construyendo contenidos para la Teoría de la Danza Española.

De la literatura a la escena, la tesis establece parámetros insólitos, valorando el espacio escénico y la escenografía desde el pensamiento de los humanistas. Los diseños coreográficos y la verosimilitud interpretativa conforman una parte de los valiosos ballets narrativos, que se consolidan y elevan como se explica y describe con coherencia en la tesis doctoral.

La dialéctica del análisis plasmada en la dinámica texto-representación, valora las fuentes de la mitología y de las leyendas, del arte culto y del arte popular, para establecer la problemática de los procesos y de las relaciones del discurso literario frente a la representación final. La escenificación de la obra literaria, unidos coreógrafo-dramaturgo, generan un innovador discurso literario-discurso artístico, valorado en su desenlace y en su transformación.

La doctoranda cuenta con el pensamiento de los teóricos del Renacimiento, la Idea de Unidad de Alberti se intercala con los experimentos vanguardistas del siglo XX, para concretar parámetros novedosos; unos enfoques razonados para aplicar la teoría semiótica al lenguaje de la Danza Española, para definir, desde fuentes metodológicas, las teorías dramáticas de los ballets narrativos de Danza Española.

Fdo. Eduardo Blázquez Mateos. Departamento de Ciencias del Lenguaje.

**“DE LA OBRA LITERARIA A LA ESCENA EN LA DANZA ESPAÑOLA. EL
SOMBRERO DE TRES PICOS Y MEDEA”**

I. INTRODUCCIÓN

- I. Estado de la cuestión
- II. Metodologías aplicadas
- III. Objetivos e hipótesis

**II. RELACIÓN ENTRE EL TEXTO Y LA ESCENA EN LA DANZA
ESPAÑOLA**

- I. Introducción al estudio de la transducción literaria dentro de las artes escénicas
- II. La escenificación de una obra literaria en la Danza
- III. Análisis de la transducción literaria en los ballets de Danza Española

**III. LA VANGUARDIA COMO CORRIENTE ARTÍSTICA DETERMINANTE
PARA EL DESARROLLO DE LOS BALLETS DRAMÁTICOS DE
DANZA ESPAÑOLA**

- I. La técnica de la Danza Española al inicio del siglo XX
- II. El contexto cultural de las Vanguardias y su conexión con la Danza Española
- III. La interdisciplinaridad emergente de la época
- IV. Antonia Mercé
- V. “El Amor Brujo”. Ballet dramático vanguardista por excelencia

IV. EL SOMBRERO DE TRES PICOS

- I. Antecedentes literarios del libreto de Martínez Sierra
- II. Estreno por Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1919
- III. El ballet de Danza Española “El Sombrero de Tres Picos” de Antonio Ruíz, 1981

V. MEDEA

- I. Antecedentes literarios de la adaptación escénica de Miguel Narros para el ballet de José Granero “Medea”
- II. El ballet de Danza Española “Medea” de José Granero, 1984

VI. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS DOS OBRAS

VII. CONCLUSIONES

VIII. BIBLIOGRAFÍA

IX. ANEXO I

X. ANEXO II

XI. ANEXO III

*“En España existe un evidente
divorcio entre los hombres de letras, intelectuales,
figuras representativas de la vida nacional
y los grandes artistas de la danza”*

Vicente Marrero (1952)

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres su apoyo y fe en mí, desde antes que decidiera emprender la aventura de esta tesis. Me han dado uno de los mayores regalos que se puede entregar a un hijo: el amor a la Cultura. Vuestro ejemplo es mi hoja de ruta, y vuestro orgullo mi mayor satisfacción. A mi Maestra, por haberme enseñado a disfrutar del baile dentro y fuera de los escenarios, por haberme entregado su arte con generosidad desde que era una niña. Gracias Matilde Rubio.

Darle mil gracias a mi director, Eduardo, por todos los consejos, conversaciones, mails y ensayos compartidos a viva voz en cualquiera rincón de algún museo madrileño. Por su nobleza, su entrega al trabajo y al Arte sin más satisfacción que poder disfrutarlo y vivirlo. A mi familia entera, por la cual me siento inmensamente afortunada. Gracias a Sagri, por cuantos ratos me ha brindado y cuantos abrazos me ha dado siempre que los he necesitado. A las personas que siempre supieron quién era yo, aun cuando yo lo iba olvidando (Isa, Rosa, Gemma). A Alberto y a Lewis, a Marifé, a Andrea D'Odorico y a José Antonio, por ilustrarme en estos caminos de Arte y Conocimiento. Gracias a las personas que me recibieron y ayudaron desinteresadamente: Ana González, Juan Mata, Antonio Najarro, Maribel Gallardo, Fran Velasco, Antonio Márquez, Chus, os agradezco toda vuestra colaboración en esta investigación. Gracias a mi hermano (y sus

mujeres), por haberme ayudado a crecer y a caminar; y a mi hermana, gracias por ser mi luz.

Si el camino entre la Danza Española y los libretos literarios estuvo ligado desde hace décadas, yo ya nací ligada a ti hace veintisiete años, y te recuerdo siempre, dramaturga morena, estés donde estés.

I. INTRODUCCIÓN

En el inicio de nuestra investigación abordamos la relación existente entre el texto y la escena dentro del ámbito de los ballets narrativos. Para ello hemos contado con fuentes bibliográficas del ámbito del Teatro, debido a que son las de mayor rigor y mejor aplicación a nuestro objeto de estudio. La dicotomía texto-escena, que se viene abordando desde finales del siglo XIX en el terreno de la dramaturgia, nos ilustra sobre el proceso de emancipación del Teatro con la Literatura, así como de los rasgos que diferencian estas Artes. En el plano de la Danza, la relación existente entre ésta y el texto será ampliamente expuesta en esta investigación, pues desde las primeras manifestaciones escénicas en la Antigua Grecia, las danzas estaban supeditadas a un guion dramático que compartían con otras Artes como la Música o el Teatro. Así pues, en el primer epígrafe de nuestra investigación, demostraremos cómo la evolución de la Danza ha ido ligada ineludiblemente a factores literarios que la han introducido en corrientes artísticas tan determinantes para su desarrollo como el Romanticismo. Para ello, vamos a emplear fuentes principalmente bibliográficas, referidas en su mayoría a la historia de la Danza así como de la Literatura y el Teatro. Destacamos las obras de Kathrine Sorley Walker *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en acción* 1979, Artemis Markessinis *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Jean Georges Noverre *Cartas sobre la danza y los ballets* con un estudio preliminar de Andrés Levinson, Claude Baigneres *Ballets de ayer y de hoy* 1965, Vicente Marrero *El enigma de España en la Danza Española* 1959, Ignacio de Beryes *Historia de la Danza* 1946, Juan Antonio Hormigón *Trabajo dramático y puesta en escena* 1991, así como obras específicas de figuras de la Danza y el Teatro que se irán nombrando a lo largo de esta investigación.

Una vez hayamos abordado el aspecto literario de la Danza en general, y de los ballets dramáticos de Danza Española en particular, pasaremos a argumentar una de las hipótesis centrales de nuestra investigación referente a la evolución de los ballets narrativos de Danza Española en el

contexto artístico de la Vanguardia. Para ello hemos realizado una profunda revisión bibliográfica referida a la relación Vanguardia-Danza Española. En este ámbito, hemos contado con obras y valiosos trabajos de investigación procedentes de comunidades universitarias y autores nacionales e internacionales. Entre ellos destacamos las obras de Adolfo Salazar, André Levinson, Enrique Estévez Ortega, Carlos Manso o Vicente Marrero; y los trabajos científicos de Beatriz Martínez del Fresno, Idoia Murga Castro, Yvan Nommick, Ninotchka Devorah Bennahum o Nuria Menéndez Sánchez. Todos ellos serán citados a lo largo de este epígrafe, junto con otros más específicos referentes a artistas relacionados con esta corriente, de todas las disciplinas (Pintura, Literatura, Música, Teatro), así como menciones a distintos catálogos de exposiciones, congresos universitarios y publicaciones relacionadas con el objeto de estudio. Para la investigación de este epígrafe, nos ha sido especialmente útil la visión de correspondencia, bocetos y documentos pertenecientes al Archivo Manuel de Falla (Granada) y el Archivo de la Fundación Juan March (Madrid).

Una vez expuestas nuestras primeras dos hipótesis por medio del desarrollo de los epígrafes anteriormente mencionados, nos dispondremos a abordar el análisis de los ballets dramáticos de Danza Española *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea*. Para ello utilizaremos una metodología mixta. Por un lado, el sistema de análisis coreográfico expuesto en la obra *Teoría y práctica del análisis coreográfico* de Adshead, Biginshaw, Hodgens y Huxley¹. Por otro lado, enlazando así con las hipótesis expuestas en los dos epígrafes anteriores, un análisis semiótico fundamentado en la Teoría Semiótica de Bobes Naves principalmente². Para exponer las razones de dicho criterio a la hora de estructural el análisis de estos ballets, nos referimos brevemente a continuación a ambas metodologías.

¹ Adshead, Janet, Valerie A. Biginshaw, Pauline Hodgens, Michael Huxley, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana; Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999.

² Bobes Naves, María del Carmen, *Semiótica de la obra dramática*, Madrid, Colección Perspectivas; ARCO/LIBROS, S.L., 1997.

Un espectáculo de Danza contiene todos los elementos escénicos de un espectáculo teatral, a excepción de la palabra. Así pues, un ballet de Danza Española, al ser analizado semióticamente, será objeto del estudio de todos los signos que en él se representan. Siendo una de las ramas pertenecientes a las Artes Escénicas, la Danza también posee en su naturaleza escénica diversos discursos y mensajes simultáneos que el espectador recibe en un mismo instante. Por tanto, en el estudio semiótico de un ballet de Danza (en este caso de Danza Española), como en el Teatro, la metodología que vamos a seguir es estructuralmente similar a la marcada para el arte teatral, así como en la mayoría de sus contenidos³.

Antes de exponer dicha metodología, vamos a indicar los motivos por los cuales nos parece procedente la aplicación de ésta en el análisis de un ballet dramático. En primer lugar, no debemos pasar por alto el hecho de que Danza y Teatro compartan una misma naturaleza escénica. La relación entre dichas artes parte de su propio nacimiento. Así pues, numerosos autores e historiadores del arte teatral aseguran que éste surge de distintas danza rituales en puntos geográficos tan dispersos como la India, Japón o Egipto⁴. No es nuestro objeto aquí, delimitar históricamente el nacimiento del Teatro o la Danza, aunque sí podemos afirmar (por el consenso existente en esta materia dentro de la comunidad científica), que la Danza es un arte anterior cronológicamente a otros como la Literatura o el mismo Teatro. Las similitudes pues, vienen determinadas desde su propio nacimiento, el del Teatro frente al de la Danza. Es por todo ello lógico que existan elementos semióticos y estructurales de estas artes que se puedan estudiar desde una misma metodología científica. Si bien hemos comentado que la Danza es anterior en su práctica al Teatro, no será anterior la teoría semiótica establecida en ella a la de su arte escénica hermana. En el momento de establecer una metodología aplicable a este estudio de ballets narrativos, nos hemos encontrado con

³ Existirán una serie de elementos dramáticos, que la disciplina del Teatro posee, que no tiene la Danza Española. Entre ellos destacamos el elemento verbal, pues la principal diferencia entre ambos discursos escénicos, Teatro y Danza, es que el primero se manifiesta a través de signos verbales y no-verbales, mientras que la Danza desarrolla su discurso únicamente por medio de estos últimos.

⁴ Entre ellos, mencionamos las obras de: F. Huxley, *El Dragón*, Madrid, Debate, 1994. J.H. Lawson, *Teórica y técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, ADE, 1995. F. Porras, *Titelles. Teatro popular*, Madrid, Ed. Nacional, 1981.

un vacío literal con respecto al análisis semiótico de una obra dancística (de cualquier tipo: Clásica, Española o Contemporánea).

Sin embargo, para el análisis exhaustivo de un ballet narrativo debemos tener en cuenta que no sólo está el aspecto semiótico o iconológico de éste, pues antes quizá, se haya el aspecto puramente dancístico o coreográfico que es la esencia del espectáculo en sí. Por tanto, de un lado haremos un análisis cuyo objeto es la coreografía del ballet, en sus aspectos relativos al movimiento, técnica de Danza, espacio-tiempo, que será descriptivo fundamentalmente⁵. Y por otro lado, se atenderá a la dimensión narrativa y semiótica de los elementos artísticos empleados en el ballet, que no son exclusivamente coreográficos.

Una vez descrita la estructura del análisis a realizar, que será desarrollada extensamente en el siguiente epígrafe, mencionaremos los trabajos existentes exclusivamente en el aspecto dancístico y coreográfico, que en su mayoría están realizados por autores extranjeros. Hablamos de *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (Adshead, Biginshaw, Hodgens & Huxley, 1999), *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine* (Patrice Pavis, 2000), *Representación de la Representación* (Juan José Gómez Molina), *The Art of making dance* (Doris Humphrey, 1965). En nuestro caso, la metodología empleada parte en su mayoría del trabajo de Adshead, Biginshaw, Hodgens y Huxley, bajo nuestro criterio el más completo hasta ahora.

Como podemos comprobar, ninguno de los trabajos citados se refiere al hecho dancístico o ballet desde el punto de vista semiótico, sino desde el análisis coreográfico en su vertiente material y estructural, fundamentalmente. Es por todo ello, por lo que comprobando la identificación de elementos escénicos existentes en ambas artes (Danza y Teatro), y existiendo una amplia bibliografía en el terreno de la semiótica teatral, nuestro análisis semiótico de los ballets narrativos *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea* va a partir de la metodología existente en la rama del Teatro (dentro de las reglas analíticas aplicables al hecho dancístico, por la naturaleza de éste).

⁵ Aunque también se puede hablar de otros aspectos, como fuentes coreográficas anteriores, por ejemplo.

En el camino que ha seguido la teoría semiótica de la escena teatral a lo largo de las últimas décadas⁶, se han llegado a sentar ciertas bases que serán empleadas en esta tesis para el análisis de los ballets mencionados. En un primer momento deberíamos preguntarnos si se pueden aplicar las reglas establecidas en la semiótica del *hecho teatral* al *hecho dancístico*. Esta cuestión debe ser abordada estableciendo los aspectos que hacen homólogos ambos hechos en una representación escénica. No debemos olvidar, que a lo largo de este estudio vamos a hablar de *hecho dancístico* dentro del contexto de un ballet dramático o narrativo, (ambos sinónimos dentro de nuestro marco de investigación). Por todo ello, partiremos de ciertas definiciones que nos harán establecer las bases del posterior estudio metodológico. Entendemos como *hecho dancístico* aquel fenómeno artístico que se desarrolla por medio del código o arte de danzar. Así pues, *danzar* se entiende como acción de bailar, ejecutar movimientos acompasados⁷. Esto nos lleva a delimitar la doble naturaleza que se le reconoce a la Danza en pleno siglo XXI. Por un lado existe la *danza pura*⁸, o danza abstracta, cuyos contenidos pueden ser sentimientos, estados, o lo que se denomina “bailar por bailar” bajo los cánones de la Danza Contemporánea más vanguardista⁹. Por otro lado existe la danza en su vertiente narrativa, cuyo contenido es el argumento de una historia que se pretende contar. Esa naturaleza es a la que nosotros nos referimos cuando estudiamos el *hecho dancístico* en el contexto narrativo.

Si integramos el *hecho dancístico* en una representación cuya denominación es *ballet narrativo*, tendremos que definir también este término. Por *ballet narrativo* vamos a entender aquel espectáculo que cuenta una historia por medio del código expresivo o lenguaje de la danza. Como se expondrá más adelante, ambos hechos artísticos comparten

⁶ En el ámbito internacional, podemos hablar de los trabajos de Marco De Marinis, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld o Fernando de Toro. Dentro de los autores españoles, destacamos a José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo, Manuel Sito Alba, Fernando Rodríguez de la Flor y María del Carmen Bobes Naves.

⁷ R.A.E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2012.

⁸ Se inicia a principios del siglo XX con figuras como Kurt Joos y Martha Graham.

⁹ Existe un estudio reflexivo que realiza André Lepecki en su libro *Agotar la Danza* acerca de este fenómeno, que nos ilustra sobre el modo en que la Danza ha estado ligada a la dramaturgia a lo largo de su historia, hasta la llegada de los creadores contemporáneos más vanguardistas del siglo XX.

elementos y signos expresivos que se pueden identificar plenamente¹⁰, manifestados escénicamente por medio de códigos distintos (Danza y Teatro). Por tanto, entendemos que se puede aplicar parte de la teoría metodológica teatral a la disciplina dancística en su género de ballets dramáticos. Todo ello lo haremos sin olvidar la heterogeneidad de los elementos artísticos con los que vamos a trabajar en nuestro análisis, pues eso nos haría retroceder en la evolución del análisis semiótico del ballet, en vez de avanzar, que es lo que se pretende en esta tesis.

La asimilación de todos estos conceptos es fundamental para la comprensión del posterior análisis de los ballets objeto de estudio. Desde un primer momento, la Danza se manifestó en las sociedades primitivas con el fin de contar o transmitir un mensaje (de contenido religioso, ritual, místico e incluso social). Por esto, el aspecto narrativo ha estado íntimamente ligado al arte de la Danza, antes de que ésta fuese reglada o se considerase Arte autónomo. En este sentido, podemos destacar las palabras de Janet Adshead en su obra *Teoría y práctica del análisis coreográfico* cuando atribuye a la danza un aspecto narrativo intrínseco. Este es de los pocos trabajos del pasado siglo que se refieren a la disciplina artística de la Danza desde un punto de vista independiente del puramente coreográfico. El aspecto narrativo de la Danza ha sido, en gran medida, el impulso de su evolución como arte escénica y desarrollo como disciplina con entidad propia. En esta tesis demostraremos que la Danza Española debe gran parte de su evolución técnica y artística al género del ballet narrativo o dramático. La principal dificultad que hemos encontrado ante el estudio de los ballets narrativos, es el escaso material científico relacionado con este tema, (con respecto a la Danza Española ninguno). Este hecho nos ha llevado a preguntarnos el motivo por el cual este vacío existe en un contexto cultural y científico tan evolucionado en materias como el Teatro, la Música o la Literatura. El motivo se puede exponer por medio de dos razones complementarias.

La primera reside en el tratamiento cultural, y por ende intelectual, que ha recibido la Danza desde sus inicios hasta nuestros días. Como Arte

¹⁰ Hablamos de gestos, escenografía, iluminación, vestuario, sonido, entre otros elementos escénicos que conforman el discurso narrativo en su totalidad.

vinculado al cuerpo y al movimiento, la danza no se asocia a una disciplina que requiera de una formación específica hasta la aparición del sistema pedagógico de la *paideia* en la Antigua Grecia¹¹. Anteriormente se conoce de bailarines profesionales vinculados al sacerdocio y a la representación de ritos principalmente, hablamos de zonas como Egipto, la India o Mesopotamia. Pero la información que podamos tener de dichas civilizaciones y su tratamiento del arte dancístico es fundamentalmente pictórica. En el siglo VI a.C. los jóvenes griegos estudiaban bajo un programa pedagógico que incluía asignaturas como retórica, matemáticas o gimnasia. La importancia que adquirió el dominio del movimiento corporal propio, asociado al dominio no sólo físico sino también psíquico, fue determinante a la hora de incluir la gimnasia y la danza en el programa escolar de los griegos. Este sistema fue tomado por los romanos una vez que alcanzaron la hegemonía política global, y ellos lo denominaron *humanitas*¹².

Pero, una vez alcanzada la Edad Media, la danza cobra un significado negativo y peyorativo dentro de las Artes, que la hace asociarse a actos impuros así como a conductas de baja estimación social¹³. No será hasta llegada la Ilustración, en el siglo XVIII, cuando la danza se comience a considerar un Arte mejor visto dentro de las posiciones más elevadas de la sociedad¹⁴. Entre los diversos factores de este cambio de mentalidad podemos mencionar el desarrollo de bailes y danzas en las cortes más importantes del momento (la italiana, la francesa y la española) así como la liberación de los anteriores valores represivos por medio del Siglo de las Luces ilustrado. Esta época histórica supone un punto de inflexión dentro del panorama dancístico, todo ello gracias a la llegada del pensamiento cartesiano que divide cuerpo y mente dentro de la cultura occidental. La

¹¹ Dicho sistema, empleado en la Grecia Clásica, constaba de seis disciplinas de conocimiento: gimnasia, gramática, retórica, poesía, matemáticas y filosofía. Véase Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2007.

¹² De ahí viene el término “humanidades” para designar este tipo de asignaturas en el contexto didáctico actual. La palabra “humanitas” se empleaba por los ciudadanos romanos para referirse a la cultura y la pedagogía.

¹³ Fundamentalmente, por la relación que hace la Iglesia y el pensamiento cristiano del baile con lo femenino y lo lascivo.

¹⁴ García Gibert, Javier, *Sobre el viejo humanismo*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

Kraye, Jill, *Introducción al Humanismo Renacentista*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2003. VV.AA., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

disposición de las diferentes dicotomías entre cultura y naturaleza, materialismo e idealismo, o subjetividad y objetividad; dejará a la danza como un arte marginado dentro de las demás disciplinas artísticas como la Música o la Literatura. La identificación de la danza con un arte femenino, efímero y únicamente corporal, será la principal motivación de dicha disposición marginal dentro de las artes. Así pues, no podremos hablar de Danza con mayúsculas hasta mediados del siglo XIX, cuando el Romanticismo lleve a los ballets de Danza Clásica a una situación de apogeo cultural dentro de la consideración social de las clases más elevadas.

La identificación, antes mencionada, del arte de la Danza con aspectos afeminados, mundanos y lúdicos exclusivamente, es un error que ya fue apuntado por Luciano de Samosata en pleno siglo II después de Cristo. En su diálogo *Sobre la danza*, el filósofo, abogado y sofista nacido en Siria (en la ciudad de Samosata), realiza una auténtica defensa intelectual y social del arte de la Danza. Este texto, es de los primeros en reparar en aspectos exclusivamente vinculados a este arte, como las cualidades que deben tener los bailarines o la percepción social de dichos espectáculos. El propio Luciano recuerda a grandes figuras de la Filosofía y la Literatura Clásica que elogiaron y ensalzaron el arte de la Danza, entre ellos Platón en su obra *Leyes* u Homero en la *Ilíada*, donde citamos textualmente:

*“A uno le concedió un dios la actividad bélica
y a otro el arte de la danza y el canto
que conmueve los corazones”¹⁵*

Entre las distintas razones por las cuales Luciano defiende la Danza como Arte elevado, se encuentra la mencionada anteriormente correspondiente a su antigüedad. Así, Luciano dice:

*“el movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas
son los planetas errantes, la comunión rítmica de ellos y su armonía
disciplinada son ejemplos de la danza primigenia”¹⁶*

¹⁵ Homero, *Ilíada*, XIII 730, 731.

¹⁶ Luciano «Sobre la danza», en // *Obras III*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, pp. 50.

Pero, lejos de dar motivaciones fundadas únicamente en aspectos estéticos y cronológicos, Luciano recuerda la instrucción en esta materia de los antiguos griegos en su *paidéia*, así como las enseñanzas en danzas guerreras a los espartanos, famosos por sus movimientos ejecutados al unísono en combate. Resulta pues, paradójico, que en el siglo II un erudito literato y filósofo como Luciano prevenga a la sociedad de las aportaciones, corporales y espirituales, que posee la Danza como disciplina artística, y hasta mediados del siglo XX no se introduzca dicho Arte en las Universidades o los Conservatorios como enseñanza reglada.

La consideración contemporánea de esta disciplina se ha adquirido a base de muchos siglos de destierro intelectual y cultural. La Danza elevó su estatus artístico por medio de los ballets de Danza Clásica, como se ha comentado anteriormente, pero no sería hasta los años veinte del pasado siglo hasta que la Danza Española pudiera adquirir una autonomía plena. Que los ballets clásicos fuesen considerados socialmente como espectáculos dignos de admirar y a los que merecía la pena acudir, no quiere decir que se hubiese establecido una metodología de estudio o análisis de los mismos. La poca investigación y publicación acerca de esta disciplina, no debe confundirnos a la hora de reconocerla como una rama heterogénea y cultivada dentro de los rasgos culturales más ricos de nuestra nación. El propio Vicente Marrero, decía así hacia la mitad del pasado siglo:

“La clave del acierto está en considerar al baile español –con sus formas de carácter y ciertas rigideces de escuela- como uno de los modos de danzar mejor cultivados, y en cierta medida más asequibles a todo el mundo, y no como un producto restringido, local, estrictamente folklórico o creado según las disposiciones de tal o cual código de danza”

(Marrero, 1952:170)

Marrero nos habla de la universalidad de su carácter, que llega a todo tipo de público, pues entonces, en 1952, ya era la Danza Española reclamada y admirada en el mundo entero. Con Danza Española, no nos estamos

refiriendo a su rama más mediática, el Flamenco, sino a la totalidad de las disciplinas que la componen¹⁷.

La Danza se regló conforme a su técnica y academicismo, pero la semiología que entrañaban los ballets dramáticos y narrativos en ningún caso ha sido objeto de estudio hasta ahora. Los métodos de análisis coreográfico que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, disponen de un limitado espacio para el estudio semiótico de estos ballets, sin establecer metodología alguna.

La segunda razón por la cual la teoría dramática de los ballets narrativos no ha sido desarrollada a día de hoy, deviene de un factor que ha ido implícito en el gremio dancístico desde sus inicios, que no es otro que la inexistente asociación entre un bailarín y un intelectual. Para el conocimiento de una ciencia en particular, una persona precisa de formación específica en dicha materia. Si alguien pretender saber las características y funcionamientos químicos de un compuesto en concreto, deberá estudiar primeramente las bases de esta ciencia, es decir, la Química, como disciplina científica. Del mismo modo, para hablar de las características y funcionamiento de un ordenamiento jurídico, hay primero que asimilar los conceptos legales básicos que lo comprenden así como él mismo. En el terreno de la Danza este proceso de asimilación se ha obviado. Así, los trabajos que estudian y teorizan sobre este Arte, están en su mayoría escritos por personas que no han conocido la técnica de la Danza Clásica o de la Danza Española. Nosotros, en las fuentes bibliográficas sobre análisis coreográfico tomadas para este estudio, hemos utilizado obras de autores que, o bien han bailado, o bien son conocedores de la técnica de la Danza a la que se están refiriendo¹⁸. Con todo esto queremos exponer, que la segunda razón por la cual no hemos podido encontrar trabajos científicos y de investigación que nos hayan servido para establecer una teoría semiótica básica en el análisis de los ballets de Danza Española, es porque existen muy pocos intelectuales conocedores de esta técnica de la disciplina de la Danza. Así pues, podemos afirmar que la Danza ha sido un Arte relegado a los aspectos

¹⁷ Escuela Bolera, Folklore, Danza Estilizada y también Flamenco.

¹⁸ Suelen ser de Danza Clásica, porque, como ya hemos mencionado, teoría sobre el análisis coreográfico de Danza Española todavía no hay ninguna establecida.

lúdicos y ociosos de esta sociedad hasta hace pocas décadas, y que han sido pocos los intelectuales que han escrito sobre Danza bajo un conocimiento técnico de dicha materia, como se va a realizar a continuación en esta tesis.

Como se ha comentado, en el análisis semiótico de un ballet narrativo el *hecho dancístico* se puede equiparar al *hecho teatral* dentro de la escena por medio de los elementos expresivos empleados en ambos (a saber: escenografía, vestuario, iluminación, sonido y movimiento). Si partimos del cuerpo como instrumento, y canal por medio del cual se pueden manifestar signos que representan un discurso coherente, estamos partiendo de la misma realidad escénica para la Danza que para el Teatro. La diferencia esencial y determinante entre estas artes es sin duda el empleo de los signos verbales como elemento inexistente en la disciplina dancística¹⁹. Si ese discurso coherente al que nos referimos, tiene como contenido una historia previamente contada por medio de otro canal como es la palabra, en un sistema denominado literario, se habla de *ballet narrativo* (desde un punto de vista diferente al mencionado en las definiciones anteriormente dadas de este tipo de ballet). Lo que se deduce de todo este análisis, es que un discurso narrativo dentro de las Artes Escénicas puede representarse mediante lenguajes, o canales, diferentes, pero con unos signos que comparten significado. Por eso, la posibilidad de trasladar un texto literario a la escena mediante una disciplina determinada (en este caso Danza Española), es decir, mediante un lenguaje concreto, será exponente existencial de que un contenido abstracto, (con sus sensaciones, moralejas, reflexiones, conflictos) puede llegarle a un individuo desde diferentes manifestaciones artísticas. No por ello incompleto, incoherente o falta de información.

Nosotros, tomando estas afirmaciones como ciertas, a la vista de la experiencia profesional en dicha materia²⁰, creemos completamente compatible la aplicación de la teoría semiótica teatral al análisis de los

¹⁹ En la actualidad, y debido a las nuevas formas escénicas de la Danza en general, no sólo de la Danza Española, este hecho tiene sus excepciones.

²⁰ La autora de esta tesis es bailarina profesional de Danza Española en activo, y ha participado en el montaje y representación de diversos ballets narrativos de esta disciplina, entre los que destacan *Penélope*, coreografía de Javier Latorre, o *Carmen*, coreografía de Matilde Rubio; ambos de la Cía. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia.

ballets narrativos o dramáticos objetos de nuestro estudio (*El Sombrero de Tres Picos y Medea*). La teoría semiótica a la que nos referimos va a ser expuesta en el siguiente epígrafe, bajo la metodología de los dos autores en la materia que mejor han hecho posible la homologación de ambos hechos escénicos anteriormente mencionados (*hecho dancístico y hecho teatral*). Así, los autores a los que nos referimos son Umberto Eco, en su definición de conceptos como signo, código o codificación, y María del Carmen Bobes Naves, como autora española de las bases de la teoría semiótica más acertada, bajo nuestro criterio, para analizar el *hecho dancístico*. Por tanto, la metodología propia que emplearemos en el análisis de los ballets narrativos objeto de esta tesis será original de la doctoranda, utilizando fuentes metodológicas correspondientes a los trabajos mencionados sobre análisis coreográfico junto con los correspondientes a la teoría semiótica dramática.

Para conseguir un trabajo riguroso en el campo de las Artes Escénicas, se necesita partir de una serie de premisas que establecerán las bases de todo trabajo científico. En primer lugar, la consideración de un Arte como disciplina que puede ser estudiada científicamente. Esta cuestión, que ha sido abordada por múltiples intelectuales, filósofos y estéticos, hoy día parece no ser reconocida del todo. Nosotros trabajamos bajo la certeza de esa afirmación, y de que un Arte como la Danza puede ser objeto de estudios científicos, siempre y cuando se realicen con los procedimientos y métodos científicos propios de dicho estudio. No vamos pues a desarrollar más esta cuestión en este contexto, pues en el siguiente epígrafe será expuesta de forma más precisa.

En segundo lugar, para poder analizar científicamente la relación de dos disciplinas (en este caso artísticas), debemos ser conscientes de que estamos hablando de un estudio de aproximación transdisciplinaria que tiene como finalidad la superación de los contenidos propios de una sola disciplina. Por tanto, esta investigación no se va a desarrollar desde la perspectiva de una única disciplina, y esa situación hará que las metodologías empleadas en ella sean heterogéneas. Una vez expuestas estas dos premisas, vamos a desarrollar los diferentes marcos intelectuales existentes a día de hoy, de las dos principales cuestiones

abordadas en esta investigación: la Danza Española y su relación con la Literatura en el ámbito intersemiótico.

LA DANZA ESPAÑOLA

Actualmente, la introducción de las Artes en los círculos universitarios y científicos de nuestro país, ha permitido que se empiecen a abordar contenidos relacionados con la Danza desde ámbitos académicos. Mientras que en Universidades americanas y europeas esta inclusión fue llevada a cabo hace décadas²¹, en España nos hemos resistido a considerar la Danza disciplina cuyos contenidos pueden ser objeto de estudio científico. Superada esta primera fase de escepticismo, hoy día podemos encontrar diferentes trabajos doctorales y universitarios que estudian aspectos tan diversos de la Danza como las cuestiones anatómicas de ésta o su desarrollo bajo el análisis concreto de una figura artística de esta disciplina²². Lejos de pretender clasificar aquí los distintos tipos de Danzas que existen, sí que mencionaremos que la disciplina artística de la Danza Española está reconocida en el ámbito nacional e internacional como Arte autónomo de esta rama²³.

La situación académica que envuelve esta disciplina pasa por diferenciar dos campos cuyos contenidos se relacionan, pero son de distinta naturaleza. Por un lado, la Teoría de la Danza Española y, por otro lado, la Técnica de la Danza Española. Empezaremos abordando el estado actual de esta última. Por ser una disciplina nacida y desarrollada en la geografía española, su técnica se ha reglado en nuestro país. Los centros de estudios homologados y Conservatorios Profesionales y Superiores de Danza

²¹ Hoy día existen grados universitarios en Artes Escénicas y Danza dentro de nuestras fronteras, pero la realidad es que dichos grados fueron establecidos en universidades estadounidenses, latinoamericanas y europeas hace varios años. Ejemplos: Universidad de Chile (Chile), La Universidad de las Américas Puebla (México), University of Cumbria (Reino Unido), University of Southampton (Reino Unido), Kiev National University of Culture & Arts (Ucrania), Zurich University of the Arts (Suiza), Artesis University College (Bélgica), entre otras.

²² SEGARRA MUÑOZ, María Dolores. *Antonio Ruíz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género*, tesis presentada en la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, curso 2011-2012.

²³ Hoy día es una disciplina artística autónoma dentro de la Danza. Consecuencia de ello ha sido que grandes figuras de la Danza Española hayan sido miembros del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO (Mariemma fue Miembro de Honor de dicho Consejo).

Españoles, son los encargados de enseñar y ejecutar la Técnica de la Danza Española. Su conocimiento, eminentemente práctico, será pues objeto de distintas programaciones didácticas y fruto de una evolución llevada a cabo en los últimos cincuenta años. El estado de la cuestión referente al conocimiento de dicha técnica es pues, completamente actualizado, y su aprendizaje posible en ámbitos tanto públicos (Conservatorios) como privados (escuelas y academias homologadas). Así, dentro de las fuentes escritas de dicha técnica, aparte de las programaciones y planes de estudios mencionados, podemos destacar una serie de publicaciones referentes al tema²⁴ que se han editado en nuestro país. A saber, *La danza española. La escuela bolera. Conocimiento y aprendizaje* de María Serrano López, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*, del maestro José Otero, *La danza española. Su aprendizaje y conservación* de Rocío Espada, *Pedagogía de la danza española* de Rosario Contreras Verdiales y *La escuela bolera: método y análisis* de María Jesús Barrio Peralbo.

Por otro lado, la Teoría de la Danza Española abarca un contenido más amplio y heterogéneo. Como disciplina artística, la Danza Española ha resultado atractiva en su ámbito teórico a estudiosos de diferentes Artes (pintores, musicólogos, literatos, entre otros), así como a médicos, historiadores, musicólogos e investigadores tecnológicos²⁵. Su estado actual está caracterizado por poseer múltiples fuentes escritas que derivan en su mayoría de autores relacionados con otras disciplinas artísticas principalmente. Se han llevado a cabo trabajos que estudian aspectos de la Teoría de la Danza Española en relación con la Música o la Historia, siempre partiendo de contenidos ajenos a su ejecución técnica.

²⁴ Nos referimos al aspecto meramente práctico, es decir, dejando a un lado las publicaciones cuyo objeto son la Historia de la Danza Española o una figura representativa de ésta.

²⁵ Tesis doctorales como (citamos algunas de las existentes en la base de datos TESEO con la palabra "danza" como elemento en común): *La Danza en la Corte Aragonesa de Nápoles (1442-1502)* leída en 2007 en la Universidad de Valladolid por la doctora Cecilia Nocilli; la tesis *La Guerra Civil española en la Danza Moderna*, leída en 2004 en la Universidad Autónoma de Madrid por el doctor Delfín Colomé; la tesis *Artistas españoles en la Danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)* leída en 2011 en la Universidad Complutense de Madrid por la doctora Idoia Murga; la tesis *Creatividad, Gastronomía y Danza*, leída en 2011 en la Universidad Rey Juan Carlos por la doctora Ana Colomer; la tesis *Danza y Tecnología. Medios de interacción* leída en 2007 en la Universidad de Salamanca por la doctora Victoria Pérez; o la tesis *Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de Danza Española*, leída en 2003 en la Universidad Complutense de Madrid por la doctora María Concepción Pozo. Esta última, más cercana a nuestra disciplina, pero lejos del contenido teórico o práctico de su técnica propia.

Así pues, contamos con obras de especial importancia sobre la evolución histórica de la Danza Española como *Antonia Mercé La Argentina. El flamenco y la vanguardia española*²⁶, *Historia de los espectáculos en España*²⁷, *Una historia del Flamenco*²⁸, *El Alma española y el baile*²⁹ y *Historia del Baile Flamenco*³⁰, entre otras. También existen trabajos que relacionan esta disciplina con otras corrientes artísticas³¹. Y por último otras publicaciones que conectan este Arte con ramas del conocimiento tan diversas como la Medicina, la Tecnología o la Psicología, ajenas a los ámbitos artísticos.

Por tanto, nosotros hemos partido de un esquema de fuentes y conocimientos que ha desarrollado dentro de la Teoría de la Danza Española tres niveles: su Historia, su relación con las demás Artes y su relación con otros campos del saber. En el primer nivel y en el segundo nivel es donde nosotros vamos a efectuar nuestra investigación. Atendiendo a los trabajos y publicaciones que existen en referencia a nuestro objeto de estudio, los ballets narrativos de Danza Española y su paso del texto escrito a la escena, podemos comprobar que no hay, a día de hoy, fuentes expresamente vinculadas a dicha materia en concreto. Así pues, esto no quiere decir que no existan publicaciones que traten de los ballets de Danza Española o que relacionen el Arte de la Danza con la Literatura³².

Como hemos podido comprobar, el trabajo intelectual en el ámbito de la Danza Española estas últimas décadas, ha ido ligado al aspecto pedagógico y a los manuales de enseñanza. Siendo así, todavía existen muchos

²⁶ Bennahum, Ninotchka, *Antonia Mercé La Argentina. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009.

²⁷ Amorós, Andrés y José María Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1999.

²⁸ Gamboa, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2005.

²⁹ Ivanova, Anna, *El alma española y el baile*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

³⁰ Navarro García, José Luis, *Historia del Baile Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

³¹ Hablamos de estudios realizados por especialistas en otros campos artísticos que relacionan dichos campos con la Danza Española, en este aspecto destacamos los rigurosos trabajos de Beatriz Martínez del Fresno, Yvan Nommick, Nuria Menéndez Sánchez, Idoia Castro Ugalde o Eladio Mateos Miera, que aparecen especificados en esta tesis en el apartado de bibliografía.

³² Entre ellas destacamos la obra de Ninotchka Devorah Bennahum anteriormente mencionada, o el trabajo de Ivan Nommick, «La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: El Sombrero de Tres Picos y el Amor Brujo», en *Campos Interdisciplinarios de Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Barcelona, 2001, pp. 529-551.

campos del conocimiento dancístico (en general), que no han sido investigados y rigurosamente publicados. Sin duda, existe una preocupación latente en este tema, pues la propia UNESCO nos habla en estos términos de la situación actual:

“En muchos países se están perdiendo aspectos materiales e inmateriales de las culturas porque no se valoran en el sistema educativo y no se transmiten a las generaciones futuras³³”

Esta realidad, descrita por un organismo mundial, parece estar describiendo la situación específica de la Danza Española dentro de nuestras fronteras. Afortunadamente, el colectivo de pedagogos, coreógrafos, intérpretes y demás profesionales de la Danza Española de nuestro país, continúan trabajando por la dignificación y conservación de la disciplina artística a la que se deben (más allá de las dificultades burocráticas, políticas y ministeriales). Así mismo, dentro de la metodología y reglamentación de la Danza Española, comprobamos escasos trabajos de investigación, en incluso, consenso. Este hecho, tangible hoy día, fue también observado por Marrero en el siglo pasado, cuando dijo:

“Algo tiene que haber en la danza española para que ninguno de los maestros que han sentado cátedra en sus danzas se hayan preocupado hasta ahora de reglamentarla en un tratado básico³⁴. Y no ha sucedido esto a causa de indolencia, bohemia o incapacidad descriptiva, o de egoístas defensas disciplinarias de relativa inspiración, sino por respeto al genio artístico, a la gracia y al poder creador, que todo intento de reglamentación estropearía”

(Marrero, 1952:90)

³³ UNESCO, *Hoja de Ruta para Educación Artística fruto de las deliberaciones realizadas en el marco de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística celebrada del 6 al 9 de marzo de 2006 en Lisboa*, Portugal, pp.5.

³⁴ En aquel momento todavía no se habían publicado trabajos de estas características, como el tratado de Mariemma en *Mis caminos a través de la danza* (1997).

LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA O TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

El proceso que se identifica con los términos transducción literaria está delimitado por diversos científicos e investigadores del campo de la Semiótica. Este aspecto relacionado con el conocimiento de los signos y los procesos de comunicación ha sido desarrollado desde hace relativamente poco tiempo³⁵. Siendo así, podemos afirmar que existen hoy día bastantes más fuentes escritas sobre esta disciplina que sobre la Danza Española. La matización que deberíamos dar es que, siendo varias las fuentes y trabajos realizados en este campo, ninguno se ha encargado de estudiar el proceso semiótico dentro de los ballets de Danza Española. Entonces, una vez revisadas las fuentes bibliográficas que mencionaremos a continuación, la doctoranda ha procedido a aplicar dichos conocimientos en el campo de la Danza Española en un proceso específico y determinado: el análisis de sus ballets narrativos o dramáticos.

Los ballets narrativos o argumentales se crean bajo la unión de una serie de secuencias coreográficas que van dando vida al relato. Este relato es un mensaje, una unidad dramática, que se pretende narrar al espectador bajo un código de signos, en nuestro caso, pertenecientes a la técnica de la Danza Española. El fin último de este tipo de ballets es la transmisión de la historia en cuestión de un modo que permita apreciar no sólo el relato en sí, sino también los matices y efectos emocionales de la obra. La determinación de ilustrar ciertos pasajes de un modo u otro, omitir los que se consideren, alargar o reducir la temporalidad de otros, etc; serán las decisiones que repercutan en la segunda lectura del texto, aquella que dará vida al ballet y que se ha conseguido realizando el proceso de transducción literaria mencionado.

Las fuentes bibliográficas actuales más importantes sobre el proceso de transducción literaria y de traducción intersemiótica, es decir, sobre contenidos del campo de la Semiótica en el aspecto teatral, son: *Semiología del Teatro* de Díez Borque y García Lorenzo, *Semiología de la representación* de Helbo, *Semiótica del teatro* de De Marinis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* de Pavis, *Semiótica del*

³⁵ La semiología del teatro tiene su nacimiento en Centroeuropa (Polonia y Checoslovaquia), hacia los años 1930, y se desarrollará bajo la mano de autores como Otakar Zich y Jan Mukarovski.

teatro. Del texto a la puesta en escena de Fernando de Toro, así como las obras mencionadas anteriormente de Bobes Naves. Sobre éstas hemos trabajado, haciendo una profunda revisión bibliográfica y determinando que nuestra metodología (expuesta a continuación) se basará en dos determinadas, más afines y fáciles en su aplicación a nuestro objeto de estudio: un ballet narrativo de Danza Española.

La metodología permite conocer las actividades y las estrategias seguidas para la investigación, para validar las hipótesis de partida. Los conceptos cualitativo, descriptivo y documental resultan insuficientes para el análisis crítico e interpretativo para la significación y el análisis de las coreografías. Iconografía es la Ciencia que trata de la descripción de imágenes, procede del griego “eikon”(imagen) y “graphien”(descripción).

La concepción de la Ciencia iconográfica se centró en las imágenes, en un contexto cultural y literario. La iconografía es un Método de Investigación, analiza el Suceso Artístico y su campo de trabajo se centra en cinco puntos: Descripción, Identificación, Clasificación, Origen y Evolución. La Iconografía cuenta con las fuentes documentales, precisando su Evolución.

La Iconografía Simbólica, ciencia instrumental para la Danza, la aplicamos a los atributos, signos y coreografías que convierten el motivo visual en claro tema iconografía capaz de explicar la interpretación del texto en el baile. La semántica de las formas, la relación de la perspectiva científica del Renacimiento y el análisis se complementan.

Los estudios de Iconología amplían la investigación, destacamos a Erwin Panofsky, apostando por la consideración íntegra de la obra de arte, estableciendo conexiones entre las artes, profundizando en el campo puramente estilístico y en el de las significaciones, conexiones entre imágenes y significación que parten de Aby Warburg. La forma no puede separarse del contenido, las líneas van unidas al color, las coreografías van unidas al movimiento, el espectáculo visual comporta un significado y unas marcadas intenciones. De las interpretaciones y estudios de Iconología, en parte, nacerá el Humanismo y permite reconocer e interpretar estructuras y signos, se trata de saber lo que representan la

obra dancística y su dependencia-independencia del texto, lo descriptivo, la adecuada interpretación de las imágenes y de la danza es la iconografía. Las asociaciones, los cambios perceptibles con respecto a otras versiones, los cambios que suponen las nuevas ideas, las influencias en las alteraciones de obra, incluso las emocionales, entran dentro de la Iconología. Para percibir y explicar este proceso de cambio es esencial la iconografía.

El iconólogo necesita unir las Humanidades Visuales, los inspiradores textos se visten con formas y motivos plásticos, comportan valores simbólicos explicados en un contexto determinado. Comprobaremos a lo largo de esta tesis, que el análisis de un mismo paso académico de Danza Española (por ejemplo un *panadero*, un *zapateado* o un mero *port de brás*), puede tener un significado iconológico distinto dependiendo el pasaje narrativo del ballet en que se ejecute. El tiempo y el espacio, serán dos aspectos fundamentales a tener en cuenta en los procesos de transducción literaria del texto a la escena, así como los contenidos iconográficos visuales (color, luz, ambiente, forma) que van tejiendo el relato alrededor del eje semiótico principal: la coreografía de Danza Española. Como se ha mencionado, no sólo hablamos de procesos estéticos y visuales, también de procesos dramatúrgicos y dramáticos, que se pueden apreciar apoyados en una iconografía concreta. En un determinado momento de la obra literaria, el personaje principal siente tristeza, desarraigo, abandono; este contenido emotivo que se pretende describir en escena, se apoya en una iluminación tenue, un motivo musical melancólico y un lenguaje coreográfico lírico. Comprobaremos a lo largo de los análisis coreográficos de los dos ballets objeto de estudio, la importancia de estos aspectos para la valoración global de un ballet narrativo completo.

A continuación, vamos a exponer los aspectos de la metodología de Eco fundamentales para el completo análisis iconológico y semiótico de los ballets objeto de esta tesis. A pesar de que Eco haya publicado distintas obras referentes a ámbitos filosóficos y estéticos, nosotros tomamos como fuente principal su libro *Signo*³⁶, publicado por primera vez en 1976.

³⁶ Eco, Umberto, *Signo*, Barcelona, Editorial Labor, 1980.

La relación existente entre significado, significante y referente³⁷, así como la descripción primera que realiza el autor del análisis semiótico, son las claves conceptuales de las que partimos en nuestra reflexión acerca de la estructura que debe tomar el análisis semiótico de los ballets narrativos.

Eco nos habla de la semiótica desde dos puntos de vista, por un lado la describe como “*la forma más técnica de una filosofía de la significación*”, y por otro como “*una técnica de investigación de la que se apropia la filosofía del lenguaje para hablar de los signos*” (Eco, 1980:17). Desde nuestra perspectiva analítica, tomaremos la segunda acepción del término acuñada por Eco, puesto que nuestra investigación tiene como uno de sus principales objetos dentro del análisis coreográfico, el estudio del lenguaje dancístico a la hora de narrar una historia por medio de su técnica propia. Por todo ello, la posterior exposición de conceptos realizada por Eco en su libro, será la piedra angular sobre la que construiremos el análisis de signos, códigos, canales e iconos visualizados en un ballet narrativo de Danza Española. A continuación vamos a desarrollar, de un modo lo más breve posible, el árbol conceptual sobre el que nos basamos en nuestra investigación semiológica.

Eco nos dice que existe un signo “*cuando, por convención previa, cualquier señal está instituida por un código como significante de un significado*” (Eco, 1980:168). En el ámbito coreográfico, el *código* empleado es la Danza y la *señal* la información que se pretende transmitir, mientras que el *significante* es el movimiento de la coreografía en concreto en el que basamos nuestro análisis (puede ser un paso, una posición específica). Así pues, continuando con la semiología de Eco, el *sentido* es esa lectura que hará el receptor, público, de la información que ha recibido por medio del *significante*. Cuando vayamos a analizar una posición realizada por un bailarín, que señala un *referente* como por ejemplo los cuernos, diremos que mediante un *icono* (signo que se refiere a un objeto, en este caso los cuernos) se ha transmitido un *significado* que en este caso puede ser el

³⁷ Eco nos describe estos tres conceptos como punto de partida para la posterior exposición de su metodología y semiótica del *signo*. Nos habla de *significado* como el concepto o referencia, del *significante* como el símbolo, expresión o signo, así como del *referente* como el objeto mismo.

concepto de infidelidad, pero también la imagen del diablo³⁸. Ésta es la tónica analítica que vamos a emplear en los apartados semióticos de los análisis coreográficos de los ballets, y será realizada bajo la metodología de Umberto Eco.

Como último apunte sobre la teoría del signo de Eco, citaremos la descripción que hace él de los procesos de descodificación e interpretación (que nosotros ejecutamos en el análisis semiótico):

“La descodificación es la respuesta simultánea y a menudo inconsciente del destinatario a las formas significantes (...) En mensajes artísticos, poéticos, el trabajo de descodificación se convierte en actividad interpretativa que implica la responsabilidad del destinatario al máximo, haciéndolo incluso coemisor, en cuanto puede decidir descodificar el mensaje a base de códigos que no estaban presentes en el emisor cuando emitía el mensaje”

(Eco, 1980:190)

Sin duda, estas palabras ilustran de un modo claro la actividad que vamos a realizar en el apartado citado. Nuestra labor de investigación con respecto al ámbito iconológico de los ballets narrativos objeto de estudio, será de interpretación de los mensajes transmitidos por el ballet en concreto, en un momento determinado de la coreografía que vayamos a analizar.

Con respecto a la tesis de María del Carmen Bobes Naves, vamos a empezar por delimitar la relación entre nuestro objeto de estudio y la disciplina semiótica teatral. El ballet de Danza Española, cuando es analizado coreográficamente parte de los pasos, dibujos escénicos, movimientos y posiciones realizados por los bailarines en escena. Para dicho análisis ya hemos mencionado las fuentes adquiridas³⁹, pero si lo que queremos analizar es la dimensión iconológica y semiótica del discurso dancístico, la metodología de estudio no parte de aspectos

³⁸ Por ejemplo, al inicio de uno de los ballets que vamos a analizar, *El Sombrero de Tres Picos*, las bailarinas hacen un paso subiendo ambos brazos con un dedo levantado en forma de cuernos. Desde el principio de la obra se hace referencia iconológica a la temática principal, la infidelidad, el adulterio.

³⁹ Las fuentes anteriormente citadas con respecto al aspecto dancístico y coreográfico, de autores como Janet Adshead o Doris Humphrey, que se desarrollarán en las próximas páginas.

técnicos o del movimiento, sino de significados y codificaciones que deben ser interpretados bajo un argumento narrativo. Así, cuando en nuestro estudio observamos el ballet como un conjunto de signos artísticos que conforman un discurso narrativo, estamos analizándolo desde una perspectiva semiótica. El método semiótico distingue dos realidades comunes en el aspecto teatral y el dancístico, como son: una escena donde se actúa y se baila, y una sala donde el espectador observa y recibe dicha actuación. Desde esta posición teórica de diálogo, podemos tomar las palabras de Jan Kott⁴⁰ y extrapolarlas a la realidad del ballet para afirmar que *en la danza el icono básico es el cuerpo del bailarín*. Como ya hemos puntualizado anteriormente, entendemos el concepto icono bajo la metodología del signo establecida por Eco.

Así pues, en ese diálogo entre bailarines y espectadores habrá una serie de contenidos que se pretendan transmitir, independientemente de ser contenidos narrativos o no. Aquí debemos puntualizar de nuevo en la doble naturaleza de la Danza, tal y como la conocemos hoy día, una naturaleza narrativa y una naturaleza “pura” o abstracta. Ambas tienen en su ejecución un contenido que transmitir, y en ambas existen elementos expresivos que el bailarín como emisor transmite a los receptores que son el público. En el caso que nos ocupa, que es el ballet narrativo de Danza Española, está claro que la finalidad es contar una historia (mensaje) por medio de la técnica de Danza Española (código). Este esquema estructural sobre el acontecimiento escénico está basado en la teoría de Patrice Pavis que nos delimita a la semiótica dividida en dos aspectos: mensaje y código⁴¹.

Si continuamos exponiendo las realidades que nuestro objeto de estudio (*hecho dancístico*) comparte con la semiótica, tendremos que afirmar que el discurso dancístico es sin duda, un discurso con una amplia densidad semiótica. ¿Qué queremos decir con esto? Queremos decir que, en efecto, en el discurso dancístico que se escenifica en un ballet narrativo existen

⁴⁰ Que dice así: “en el teatro el icono básico es el cuerpo y la voz del actor”, «The Icon and the Absurd» *The Drama Review*, XIV, 1969.

⁴¹ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.*, Barcelona/Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1990. Así como «La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización e ideologización» en // *Discurso I*, 1987, pp. 27-54.

referencias pictóricas, sociales, temáticas, más allá de las meramente dancísticas. Por eso, lo que Jakobson denomina *traducción intersemiótica*⁴², será un ejercicio ineludible en el análisis completo de un ballet narrativo. ¿Qué entendemos por *traducción intersemiótica*? Es aquella interpretación de los signos verbales, correspondientes al texto literario que inspira la historia del ballet, mediante los signos de un sistema no verbal como el de la Danza Española⁴³. Por tanto, si queremos analizar un ballet narrativo de Danza Española, en su relación inevitable con el texto que soporta el argumento que pretende contar, debemos tener en cuenta las nociones semióticas dramáticas que, autores como Bobes Naves, han dejado expuestas en sus trabajos de investigación teatral. Otros autores, antes mencionados, como De Toro o Marinis⁴⁴, han desarrollado una auténtica teoría semiótica del Teatro, pero basaremos la mayoría de nuestra metodología en Bobes Naves fundamentalmente por las dos razones que vamos a exponer a continuación.

En primer lugar, Bobes Naves realiza una división del *Texto Dramático* que nos resulta muy ilustrativa conforme a su aplicación en Danza. Entiende la autora por *Texto Dramático* como aquel texto realizado para su representación en escena, compuesto del *Texto Literario* y del *Texto Espectacular*. En base a dicha división, un ballet narrativo, o dramático, de Danza Española, tiene como guía argumental el *Texto Literario* del *Texto Dramático* en el cual está basado, así como guía de escenificación y procedimental al *Texto Espectacular*. A este último procedimiento de escenificación lo vamos a denominar con el término acuñado por la misma Bobes Naves, y que antes citara L. Dolezel, que es la *transducción*. En segundo lugar, el trabajo de la autora nos es igualmente práctico en su aplicación al estudio de los ballets narrativos de Danza Española, precisamente por la concepción que tiene ésta del proceso de *transducción* anteriormente mencionado. Bobes Naves dice así en su obra *Semiología de la obra dramática*:

⁴² Jakobson, Roman, «Los aspectos lingüísticos de la traducción», en // *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp.67-77.

⁴³ Aquí hemos realizado una homologación de la teoría semiótica de Jakobson, al hecho dancístico de la Danza Española.

⁴⁴ También hemos hablado de Umberto Eco, Anne Ubersfeld, Manuel Sito Alba, José María Diéz Borque, entre otros muchos que aparecerán en la bibliografía final de la tesis.

“El proceso de transducción es, por tanto, el más amplio de todos los procesos semióticos (...) ya que además de exigir, como los otros cinco, la presencia de signos y de dos sujetos, inicia un nuevo proceso tras la interpretación mediante formas sémicas nuevas, que modifican necesariamente, y de acuerdo con su competencia textual interpretativa, el significado del primer texto; en una segunda fase, y convertido en emisor de un nuevo texto, el sujeto receptor del primer proceso mostrará su competencia comunicativa dirigida a unos nuevos receptores”⁴⁵

Estas palabras de la autora describen el proceso artístico realizado por un coreógrafo cuando crea un ballet narrativo. Precisamente por dicha definición podemos afirmar que el proceso creativo de un coreógrafo al realizar un ballet narrativo es homólogo al proceso de transducción literaria a la escena en el ámbito de la semiología teatral⁴⁶. Vamos a citar parte por parte los aspectos descritos en sus palabras, que se identifican con el proceso creativo de coreografiar. En un primer momento, Naves nos dice que en el proceso de transducción se *“inicia un nuevo proceso tras la interpretación mediante formas sémicas nuevas”*, con dichas *formas sémicas nuevas*, la autora se está refiriendo al código por medio del cual vamos a escenificar lo interpretado en el texto, en nuestro caso, la forma sémica nueva es la técnica de la Danza Española. Seguidamente, dice que ésta *“modifica necesariamente el significado del primer texto”*, esto se entiende desde la perspectiva de, si bien mediante la nueva forma sémica (Danza Española) vamos a interpretar el texto en que se basa el ballet (libreto), en el acto de interpretar se entiende que *necesariamente* se adquirirá un resultado diferente al presentado en el texto. Nos dice después que el sujeto que ha realizado dicho proceso de transducción, en nuestro caso el coreógrafo, *“convertido en emisor de un nuevo texto”*, en este caso emisor como creador, puesto que los emisores son los que representan su creación, los bailarines; *“mostrará su competencia comunicativa dirigida a unos nuevos receptores”*, es decir, el público. Cuando nos habla en esta última frase de *“competencia comunicativa”*, está poniendo especial énfasis en la capacidad que tiene el creador de un

⁴⁵ Bobes Naves, María del Carmen, *Semiótica de la obra dramática*, Madrid, Colección Perspectivas; ARCO/LIBROS, S.L., 1997, pp. 231.

⁴⁶ Consideramos semiología y semiótica como sinónimos.

discurso escénico (coreografía) basado en un texto previo (libreto), de interpretar y escenificar dicho texto (transducción).

Lógicamente, si abordamos esta cuestión desde el ámbito de la Danza Española, un coreógrafo tendrá mayor competencia comunicativa cuanto más rico sea el lenguaje artístico y técnico que posea para comunicar aquello que pretender transmitir. En este sentido, podríamos citar las palabras del propio Peirce, que dicen “*mi lenguaje es la suma total de mí mismo*”⁴⁷. El proceso de transducción por tanto, se convierte en una auténtica “prueba del algodón” con respecto a la capacidad del creador que deba acometerlo. Todo ello estará íntimamente relacionado con el desarrollo de las diferentes hipótesis que expondremos en esta investigación, pues en la evolución que la Danza Española sufre a principios del siglo XX, serán los ballets narrativos los que representen las últimas líneas coreográficas y técnicas de las grandes figuras de la Danza⁴⁸. Así pues, la metodología semiótica de Bobes Naves, por los motivos expuestos anteriormente, será aplicable al análisis semiótico de los ballets narrativos objeto de nuestro estudio: *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea*.

Con respecto al análisis coreográfico en su vertiente descriptiva y técnica (análisis del movimiento y elementos que lo componen), vamos a emplear la metodología anteriormente mencionada de los diferentes autores Adshead, Biginshaw, Hodgens y Huxley, en su obra traducida al castellano en 1999, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. En dicho libro los autores desarrollan un sistema de análisis coreográfico basado en la relación entre los distintos componentes escénicos de la coreografía. Así, podemos diferenciar la relación entre los distintos componentes del movimiento primeramente entre ellos mismos, en su relación en un momento concreto, en la relación que tienen a través del tiempo, en las relaciones primarias, secundarias y subsidiarias, y por último en las relaciones entre el momento y el desarrollo lineal. Estas cinco relaciones establecidas en esta obra nos servirán de guía para crear nuestra propia metodología de análisis coreográfico, pues, como ya hemos mencionado,

⁴⁷ Peirce, Charles Sanders, *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.

⁴⁸ En el caso de la Danza Española, hablamos de los ballets narrativos de figuras como Antonia Mercé la Argentina y Encarnación López la Argentinita. Destacamos las versiones de las dos coreógrafas de *El Amor Brujo*, en 1925 y 1933.

nos *basamos* en esta metodología para crear una *original* cuyos contenidos no sólo sean de analítica del movimiento, sino también semióticos. Éstos vendrán estrechamente ligados con la última fase mencionada por Adshead, Biginshaw, Hodgens y Huxley, pues una vez analizados los cinco aspectos antes citados, se deberá proceder al análisis de *interpretación de la coreografía*. En este apartado existen dos aspectos muy significativo para nosotros:

“3.1.4 Temática.

2.1.4.1 contenido, por ejemplo, movimiento puro, narrativo, tema, idea, asunto (...)

3.2 Conceptos relacionados con la interpretación de una coreografía específica (...)

3.2.3 significado/sentido: comprensión del mensaje o contenido singular de una coreografía”

(Adshead, 1999:170)

Son aspectos significativos por el contenido que describen en ellos y el tratamiento que nosotros le daremos en nuestro estudio. En primer lugar, nuestro esquema de análisis coreográfico comprende el apartado citado por Adshead como *“significado/sentido”* de un modo más amplio. Esto tiene su explicación por la introducción de la teoría semiótica en nuestra metodología, que nos abrirá un abanico analítico mucho más extenso en los aspectos que estudien el uso en las coreografías de signos, identificaciones, referencias, entre otros recursos.

Así pues, una vez expuesta la estructura en la que nos basamos para nuestra propia metodología analítica⁴⁹, procedemos a exponer nuestro esquema de análisis coreográfico:

- Análisis coreográfico estructural
- Análisis coreográfico descriptivo
- Análisis coreográfico semiótico
- Análisis coreográfico contextual

⁴⁹ La de Eco, Bobes Naves y Adshead, antes mencionada.

A continuación explicaremos brevemente el contenido de dichos apartados, dentro del análisis coreográfico que hemos concretado. La primera parte, correspondiente al *análisis coreográfico estructural*, hará un estudio sobre la sinopsis y estructura del ballet narrativo que se esté analizando. En este apartado se abordará el resumen argumental de la historia del ballet, la secuenciación de éste, así como la breve descripción del contenido de las distintas escenas. En segundo lugar, pasamos a realizar el *análisis coreográfico descriptivo*, que es el tronco principal del estudio coreográfico. En este apartado se describen los pasos y variaciones que componen la coreografía de manera cronológica. Dentro de este estudio entrarían contenidos acerca de la técnica de danza empleada (en nuestro caso Danza Española), la posible inclusión de otras técnicas en la coreografía⁵⁰, la relación de la coreografía con los elementos espacio-tiempo, así como con los demás elementos escénicos que forman el ballet narrativo, que son principalmente música, escenografía, vestuario, iluminación y dramaturgia. Por último, en este apartado abordaremos las posibles fuentes coreográficas que se observen en los pasos y variaciones descritos.

En el tercer bloque, *el análisis coreográfico semiótico*, se analizará el ballet narrativo como discurso escénico cuyos caracteres transmiten un mensaje por medio de un código (la Danza Española). Como ya hemos apuntado anteriormente, el mensaje de la obra es esa historia impresa en el *Texto Dramático* (libreto), que se cuenta por medio del lenguaje dancístico a un receptor, que es el espectador del ballet. Así, estudiaremos de la coreografía su estética, temática, iconología, género, sentido y significado, intrínseco en ella y también en relación con los demás elementos escénicos antes enumerados. Este apartado cobra especial importancia en este trabajo de investigación por la innovación que supone en el campo académico de la Danza Española. Todo ello evidenciará que el tratamiento que reciba en su estudio un ballet narrativo, que se base en una obra literaria trágica, no será el mismo que el que se base en un poema o en un relato corto convertido en ballet por medio de un libreto. Este tipo de

⁵⁰ Por ejemplo, en el caso del ballet *El Sombrero de Tres Picos*, la introducción de un lenguaje correspondiente a la técnica clásica en el personaje de Garduña; o en *Medea*, la técnica contemporánea que emplean los Espíritus en cada una de sus intervenciones en la obra.

ballets se estudiarán conforme a los elementos comunes del texto base, según su temática y género.

Por último llegamos al bloque del *análisis coreográfico contextual*, cuyo contenido abarcará, desde el marco histórico de la técnica dancística empleada en dicha coreografía, hasta el marco social y cultural de la obra mediante su creación, la acogida de prensa y crítica recibida además de la repercusión del ballet dentro de su disciplina artística. Por tanto, como podemos comprobar, en el análisis coreográfico creado, hemos intentado abarcar aspectos que ya estaban reglados (como el análisis del movimiento, del contexto histórico y social o la descripción estructural de la obra) con otros que sólo se habían dispuesto para obras dramáticas de carácter teatral o literario (análisis semiótico, relación iconológica de los elementos coreográficos con el resto de elementos escénicos, fuentes coreográficas anteriores de las que bebe la propia coreografía, entre otros).

La presente tesis advierte una serie de contenidos inéditos por parte de la investigación científica universitaria, nacional e internacional. El estado en que se encuentra la teoría de la Danza Española ha sido expuesto anteriormente, así pues, podemos comprobar que las líneas de investigación predominantes han sido las históricas. La Hoja de Ruta para la Educación Artística publicada por la UNESCO el pasado año 2006, nos delimita dos enfoques principales de la investigación y el estudio del arte: el arte como método de enseñanza, y el estudio de materias artísticas individuales. En concreto, esta tesis pretende desarrollar el segundo enfoque dentro del campo de la disciplina de la Danza Española. Los objetivos que abarcamos en este trabajo de investigación se fundamentan en tres. El primero y fundamental, es abrir un campo de investigación sobre la técnica de la Danza Española, en su vertiente práctica y coreográfica. Este objetivo, que puede parecer pretencioso, se abarca de un modo prudente y consciente.

El segundo objetivo se basa en incorporar la teoría semiótica, como ciencia consolidada dentro de la comunidad científica, al estudio de los ballets narrativos de Danza Española. De este ejercicio nacerán hipótesis relacionadas, no sólo con el análisis coreográfico en su vertiente de signos

y empleo de ellos, sino también con la evolución de la técnica de la Danza Española en las últimas décadas, así como con la utilización de un código específico para comunicar un mensaje concreto. La introducción del proceso de transducción (traducción) literaria a la escena, será también una innovación dentro del campo de la Danza Española, que nos permitirá descubrir la versatilidad de contenidos aplicables a las teorías de Eco y Bobes Naves, respectivamente⁵¹.

Otro objetivo de especial importancia, reside en el deseo científico de establecer una línea de investigación abierta donde se pueda continuar revisando el Repertorio de Danza Española existente, así como las grandes figuras que han sido partícipes de la creación de dicho repertorio. En este sentido, nos parece primordial aprovechar las fuentes orales de coreógrafos e intérpretes del siglo XX que hoy día pueden ilustrarnos por medio de entrevistas, principalmente. La autora de esta tesis ha podido documentarse con figuras del Ballet Nacional de España (directores, Primeros Bailarines, coreógrafos) y también con creadores vinculados a este campo de producción (Andrea D'Odorico⁵² por ejemplo).

Además, citaremos la necesidad de catalogar, recopilar y ordenar los ballets narrativos de Danza Española más importantes del pasado siglo, documentándose del modo más científico posible⁵³. Como se corrobora a lo largo de esta tesis (y se expone en una de sus hipótesis), los ballets narrativos han sido elemento clave para el desarrollo y evolución de la disciplina de la Danza Española, como lo fueron en los siglos XVIII y XIX para la Danza Clásica. La necesidad de contar una historia por medio de signos no verbales, derivada de un primer documento verbal (Texto Literario), abrirá caminos estilísticos y técnicos al campo técnico responsable de dicha transducción (la Danza). Pues el bailarín es, ante todo, un intérprete, y como tal debe tener presente que la técnica adquirida por medio de sus horas de aprendizaje y entrenamiento, sólo es

⁵¹ En el caso de Eco nos referimos a su teoría del signo ya mencionada, y en el de la semióloga española Bobes Naves al proceso de transducción literaria desarrollado en las publicaciones citadas en páginas anteriores.

⁵² Escenógrafo de ballets narrativos de Danza Española como *Medea* (1984), *Don Juan* (1989) o *La Gitanilla* (1996).

⁵³ Es decir, no desde una perspectiva parcial (en base a un determinado artista o entidad).

un medio para desarrollar su arte⁵⁴. Liberarse de esa técnica para el desarrollo de un ballet narrativo, será lo que (precisamente), la consolide a nivel práctico dentro de la disciplina encargada de llevarlo a cabo.

El texto condicionará elementos escénicos tales como la luz o la coreografía. Durante el proceso de creación de los ballets dramáticos, el coreógrafo actuará de dramaturgista, así como el escenógrafo o el diseñador de vestuario, pues todos ellos plasmarán en la escena las líneas del texto escrito. A lo largo de esta tesis analizaremos la influencia del relato literario en el resultado final de los ballets, y si éste guarda fidelidad o no al texto primigenio.

Las hipótesis sobre las cuales se desarrolla esta tesis son cuatro (las tres primeras principales, y las dos restantes secundarias). La primera, defiende la Teoría Semiótica como camino metodológico y conceptual que complementa la Teoría de Análisis Coreográfico ya existente⁵⁵. Pues, entendemos que todo el proceso de signos, identificaciones, intenciones, significados, metáforas conceptuales y dancísticas, inherentes a una pieza de ballet, precisan también de un modo de estudio más allá del meramente descriptivo (espacial-temporal). Pues, ciertamente el arte de la Danza y composición coreográfica no precisa materialmente de esta conceptualización, pero sí su estudio y análisis posterior. Tal y como dijo la bailarina Doris Humphrey:

“El hombre ha creado danzas a lo largo de los tiempos, desde la más remota era prehistórica hasta el presente, pero sólo fue en la década de 1930 cuando se idearon y enseñaron teorías sobre la composición de danza”

(Humphrey, 1965:15)

A este respecto, debemos advertir que esta afirmación no es del todo cierta, pues ya en el siglo XVIII Noverre redactaba un auténtico tratado coreográfico, que será analizado en páginas siguientes de esta tesis. Pero, ciertamente no sería hasta mediados del siglo XX, cuando se estableciera una teoría coreográfica más o menos coherente (por supuesto nos

⁵⁴ Sean cual fuere: Danza Clásica, Española, Contemporánea.

⁵⁵ Citada en páginas anteriores.

referimos a la Danza Clásica y Contemporánea, no a la Española⁵⁶). En cualquier caso, el apartado correspondiente a la significación y sentido de los movimientos coreográficos, únicamente ha sido establecido en la teoría coreográfica base de nuestra metodología (la de Adshead, Bringinshaw, Hodgens y Huwley).

La segunda hipótesis parte de la existencia de un camino paralelo en el desarrollo de las Artes Escénicas del Teatro y la Danza. En efecto, como se comprobará a lo largo de esta tesis, ambas disciplinas pasan por procesos homólogos en sus caminos hacia la modernidad del siglo XX⁵⁷. Dentro de esta hipótesis podemos, además, diferenciar un paralelismo conceptual entre la teoría dramaturgica de las dos primeras décadas del pasado siglo y la Danza en general, pero también especialmente entre dichas teorías revolucionarias (Meyerhold, Appia, Brech, Artaud) y la Danza Española en concreto. Observaremos la misma motivación, de revolución por parte de los dramaturgicos, y de consolidación y dignificación por parte de los coreógrafos y bailarines de Danza Española, en un contexto cultural y social muy heterogéneo.

Dentro de este trabajo de investigación, se ha podido desarrollar la hipótesis que sitúa a los ballets narrativos como el inicio y consolidación de las primeras manifestaciones de Danza en escenarios, pero también como la consolidación de sus propias técnicas (clásica, moderna, española, contemporánea). En primer lugar, advertiremos que la Danza ha dignificado su propia existencia por medio de ballets narrativos, cuyos textos previos eran ya existentes o se crearon específicamente para ellos. Además, observaremos cómo sucede lo mismo entre la definitiva consolidación del ballet clásico con ballets como *La Sylphide* o *Giselle*, y con *El Amor Brujo* y *El Sombrero de Tres Picos* en Danza Española. Habrá, en ambas disciplinas, elementos que se repetirán, y procesos creativos homólogos: un dramaturgista que basa su libreto en una leyenda popular, una bailarina para la cual se crea expresamente la obra, un compositor

⁵⁶ Entre las distintas teorías de análisis coreográfico nos referimos especialmente a la publicación de Adshead, Bringinshaw, Hodgens y Huwley, mencionada en páginas anteriores con respecto a la metodología empleada en esta tesis.

⁵⁷ La concepción de *estilización* de Meyerhold coetánea a la de Antonia Mercé, la inspiración oriental de Craig y de la bailarina Loier Fuller, la búsqueda de nuevas formas no-verbales de Appia frente a la de artistas como Isadora Duncan, entre otros aspectos.

que genera una pieza *ad hoc* para dicho ballet, entre otros aspectos. Esta hipótesis, que se desarrollará más extensamente a lo largo de toda esta tesis, se corrobora con grandes coreógrafos y pensadores de la Danza, como Fokine. Éste, en su carta al *Times* de 6 de Julio de 1914, decía:

“Not to form combinations of ready-made and established dance-steps, but to create in each case a new form corresponding to the subject, the most expressive form possible for the representation of the period and the carácter of the nation represented”⁵⁸

Fokine nos expone que, en la creación de pasos y coreografías, no debemos limitarnos al conjunto de expresiones plásticas ya existentes, sino que debemos guiarnos por las necesidades dramáticas y de movimiento precisas de cada momento o proyecto en concreto. En efecto, no podemos estar más de acuerdo con el célebre bailarín. Sin duda, la necesidad de *contar* inherente a los ballets narrativos, obrará en pro de la evolución técnica del lenguaje dancístico mediante el cual se realice dicho acto de comunicación artística (Danza Clásica, Contemporánea, Española).

Así pues, terminaremos citando hipótesis secundarias, que nacen a consecuencia de las ya mencionadas y que se irán desarrollando a lo largo de esta tesis. Una de ellas será la relativa al sentimiento popular y folklórico del pueblo español y la técnica reglada de la Danza Española (en cualquiera de sus otras tres ramas: Escuela Bolera, Flamenco y Danza Estilizada). Como sucediera con grandes compositores nacionalistas como Falla o Albéniz, el sentimiento de elevación de lo popular en soportes cultivados del Arte (ya sea musicales, literarios e incluso dancísticos) será pieza fundamental en el desarrollo de la Danza Española a principios del siglo XX. El mismo Marrero nos dice a este respecto: *“Hay que creer, con nuestras grandes figuras del baile, que es factible una lianza perfecta entre lo popular y lo clásico”* (Marrero, 1952:82). Efectivamente, una vez depurada la técnica propia de la Danza Española, y consolidada su cuarta rama (la Danza Estilizada), los coreógrafos de finales de siglo XX podrán hacerla evolucionar por medio de la asimilación de rasgos heterogéneos,

⁵⁸ Beaumont, Cyril, *Michel Fokine and his ballets*, London, Dance Books, 1996, pp. 146.

ya iniciada, por grandes figuras como Encarnación López “la Argentinita” en los años 20 y 30 principalmente.

El surgimiento de la Danza Estilizada, parte de una serie de bailarinas y coreógrafas contemporáneas⁵⁹, que destacan por tener un conocimiento académico (en mayor o menor grado) de la Danza Clásica, así como formación en Folklore, Escuela Bolera y Flamenco. Los nombres que figuran en la Historia de este Arte son Encarnación López “la Argentinita”, Laura de Santelmo, Pilar López, Trini Borrull... y, por las características desarrolladas ampliamente en esta tesis⁶⁰, Antonia Mercé “la Argentina”. Su aportación, no sólo práctica o técnica, sino intelectual y metódica⁶¹, a la Danza Estilizada, nos apunta a esta bailarina como *madre* de dicha rama de la Danza Española. Todo ello, entendido sin poder olvidar, que *la Danza Estilizada es fruto de la asimilación de los recursos dancísticos y expresivos del Folklore, Escuela Bolera y Flamenco, cohesionados bajo un lenguaje dancístico único y universal.*

Dentro de dicho proceso de asimilación (que implica un carácter progresivo, pues no existe una fecha exacta de nacimiento de la Danza Española), hemos analizado en esta tesis, la importancia de los ballets narrativos en el desarrollo de esta disciplina. Así pues, una vez se han dejado claros los inicios de la Danza Estilizada y la completa formación y consolidación artística de la Danza Española, a lo largo de esta tesis se ha puntualizado en dos figuras clave en el siglo XX para la evolución de dicho Arte. Primeramente hemos hablado de Antonio Ruíz, y en concreto de su ballet *El Sombrero de Tres Picos* (1980⁶²), para continuar con José Granero, y su obra coreográfica *Medea* (1984). Ha quedado demostrado, por medio del análisis de ambos ballets, *la importancia del procedimiento de*

⁵⁹ Hablamos principalmente de mujeres, pues, cronológicamente fueron éstas las primeras en iniciar esta disciplina dancística (décadas de los 20 y 30 del siglo pasado). No por ello debemos olvidar a grandes nombres masculinos para la Danza Española, como Joan Magriña o Antonio Ruiz Soler (máximo exponente de la Danza Estilizada, junto a Mariemma, de todo el siglo XX).

⁶⁰ Véase páginas 119-126 de esta tesis.

⁶¹ Fue Antonia Mercé la primera bailarina en precisar la necesidad de un estudio de la danza académica para el desarrollo de una Danza Española *culta*, así como en señalar la distinción entre bailarina y bailaora.

⁶² Recordemos que su primera coreografía de *El Sombrero de Tres Picos* como ballet completo fue en 1958, siendo su versión definitiva para El Ballet Nacional de España en 1980 la analizada en esta tesis.

transducción literaria en el desarrollo y evolución de la propia técnica de la Danza Española.

En definitiva, el enriquecimiento de la técnica devino de la asimilación y combinación de manifestaciones no sólo populares, sino también provenientes de otras disciplinas dancísticas (como la clásica o contemporánea). Así lo describí en 1952 Marrero:

“Un paso clásico puede incrustarse, y de hecho se ha incrustado, perfectamente, en una danza de carácter español, del mismo modo que la técnica musical no mató, sino todo lo contrario, la música españolísima de Falla, que la supeditó admirablemente”

(Marrero, 1952:81)

En la actualidad la Danza Española reivindica muchos de estos valores: independencia del Flamenco de las demás ramas dancísticas españolas, autonomía frente a otras Artes Escénicas, un camino propio de investigación homogénea⁶³; pero no debemos olvidar que, aunque sus manifestaciones se remontan a siglos atrás⁶⁴, *como disciplina autónoma con una técnica y reglas propias, la Danza Española no asomará en la Historia de las Artes Escénicas hasta principios del siglo XX.*

Así pues, *no caigamos en el error de considerar a la disciplina artística de la Danza Española como una manifestación carente de técnica o reglas propias.* Pues, como todo Arte, posee su metodología, parámetros técnicos y estéticos, líneas tradicionales y vanguardistas, repertorio propio⁶⁵, etc. Por todo ello, esta tesis resulta un trabajo innovador en cuanto a la forma y al fondo de los contenidos objeto de estudio. En cuanto a la *forma*, por la metodología propia empleada⁶⁶, derivada de metodologías consolidadas en el campo científico de otras disciplinas,

⁶³ Con homogénea nos referimos a investigación exclusiva de contenidos dancísticos, sin necesidad de vinculación con otras artes.

⁶⁴ Como ha quedado constatado en las páginas de esta tesis, la Escuela Bolera se cultiva en los siglos XVII y XVIII, y se consolida a lo largo del siglo XIX, paralelamente a los ballets románticos. Así como el Folklore y el Flamenco, tiene manifestaciones artísticas históricamente comprobables en los citados siglos, y anteriormente.

⁶⁵ Véase Anexo I.

⁶⁶ Explicada en páginas anteriores.

como la Semiótica, la Literatura o el Arte Dramático. Pero también en cuanto al *fondo*, pues el método de transducción literaria del texto literario al lenguaje dancístico de la Danza Española es por primera vez abordado en las páginas de esta tesis.

El camino que emprendió Eco con su *semiótica del signo*⁶⁷, también ha sido ruta indispensable para abordar este trabajo de investigación. Pues los análisis coreográficos y semióticos de los ballets de Danza Española citados, se han realizado bajo su teoría del *interpretante* (movimiento), *código* (Danza Española) y *descodificación* (en nuestro objeto de estudio *interpretación*: pues estos ballets son mensajes artísticos). Tengamos en cuenta que hemos descodificado estas coreografías desde un punto de vista, no sólo técnico o dancístico (Análisis coreográfico descriptivo), sino también de significado e interpretación del *Texto Literario* del cual parten (Análisis coreográfico semiótico). Esta línea de investigación nos ha permitido corroborar varias hipótesis, entre ellas la que defiende una relación directa entre el ejercicio de transducción literaria en Danza Española y la evolución técnica de ésta (a parte de la social y cultural). La existencia de ballets narrativos como una dicotomía entre la naturaleza intrínseca de la Danza (*contar, comunicar, relatar*), y a la misma vez el mecanismo de evolución y cambio de las distintas técnicas de ésta⁶⁸. Así pues, hemos demostrado el camino paralelo de la Danza Española y el Teatro a principios del siglo XX, pero también el que repite la Danza Española en ese mismo siglo, que dos siglos antes haría la Danza Clásica.

A lo largo de esta tesis hemos podido comprobar cómo basándonos en la teoría semiótica de grandes figuras de dicha disciplina (como Eco, Pavis o dentro de nuestras fronteras: Bobes Naves), se puede analizar un ballet narrativo de Danza Española desde una perspectiva mucho más amplia que su propia técnica. Hemos diseccionado el proceso de transducción que se realiza del texto a la escena, teniendo siempre presente que ambos tienen sistemas semiológicos diferentes. Así pues, hemos comprobado cómo la Danza Española consolidó sus propias formas de expresión por medio de la necesidad de narrar y transcribir un mensaje cuyo primer

⁶⁷ En su, ya mencionada, obra *Signo* (1980).

⁶⁸ Recordemos la necesidad de un dramaturgista como Gautier para que existiera una Taglioni convertida en *La Sylphide*.

soporte no era dancístico. Los ballets narrativos que dieron vida a personajes como Giselle o Kitri en Danza Clásica, y cimentaron sus cánones estéticos y técnicos, un siglo y medio más tarde también dieron vida a la Molinera y a Medea, dentro de nuestra disciplina de la Danza Española (haciendo lo propio también con ésta).

II. RELACIÓN ENTRE EL TEXTO Y LA ESCENA EN LA DANZA ESPAÑOLA

I. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA DENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Los proyectos escénicos que trasladaban textos literarios a la escena dentro del marco de la Danza Española, se iniciaron paralelamente a la evolución y autonomía como disciplina artística de ésta. Aunque se analizará el proceso de elevación dentro de las artes de esta rama de la Danza, no se debe olvidar la compleja relación y confrontación que ha existido en la teoría dramática, desde hace más de un siglo, entre el texto y la representación. Primeramente abordaremos el proceso de transducción literaria y los conceptos de *texto* y *representación*, con el objetivo de clarificar el posterior análisis, puesto que las obras que vamos a estudiar representan en escena una historia narrada mediante un texto literario previo.

El acto artístico que traduce un mensaje tipificado mediante un código a otro código, por medio del cual pretende transmitir dicho mensaje, se ha denominado con diferentes términos a lo largo del siglo XX. En 1959 el lingüista Roman Jakobson nos habló de *traducción intersemiótica* como una transmutación de signos de un sistema semiótico para otro sistema de diferente naturaleza. Este concepto es más genérico del que nosotros vamos a abordar, pues nos habla de cualquier sistema de signos. Nuestro objeto de estudio es el proceso del sistema de signos o código lingüístico al código dancístico de la Danza Española en concreto. Así pues, si bien la denominación de *traducción intersemiótica* se puede identificar con el paso del libreto o texto escrito a la escena, nosotros hemos preferido emplear la terminología de *transducción literaria*, por referirse específicamente a los dos códigos que vamos a abordar⁶⁹.

Existen diferentes tipos de textos (narrativos, poéticos, periodísticos, entre otros muchos), pero aquellos textos que se llevan a la escena,

⁶⁹ Existen otras denominaciones, como por ejemplo la de Fernando de Toro en su obra *Semiótica del Teatro* (1987), que lo llama proceso de *transcodificación*.

independientemente de que sea por medio del teatro o de la danza, son a los que nosotros nos vamos a referir. Los denominaremos simplemente *textos*, pues, si bien el texto creado para llevar a la escena es el texto dramático, eso no excluye que existan obras escénicas de textos no necesariamente creados para ser representados, es decir, no dramáticos (como será *El Sombrero de Tres Picos*). Para estas representaciones que escenifican una obra no dramática, se hace necesaria la existencia de una *adaptación* por parte de un dramaturgo. Tomaremos como ejemplo una obra literaria famosa y conocida por todos, pero no dramática, *El Quijote* de Cervantes; ésta no fue creada por su autor para su posterior escenificación, sin embargo, ha sido llevada a los teatros de innumerables formas por medio del teatro y la danza (tanto clásica como española). Por tanto, teniendo en cuenta que la obra literaria puede escenificarse provenga de un texto dramático o no, nos centraremos ahora en determinar el texto dramático y sus componentes.

El *Texto Dramático*, como nos indica María del Carmen Bobes Naves en su obra *Semiología de la obra dramática*, es aquel texto realizado para su representación en escena, y está compuesto del *Texto Literario* y del *Texto Espectacular*. Siguiendo la clasificación que hace ella diremos que el *Texto Literario* serían los diálogos, título, prólogos... La obra literaria en sí. Mientras que el *Texto Espectacular* son todos los signos (verbales y no-verbales) que aparecen en el texto y que indican una virtual representación, como los diálogos o las acotaciones.

Con respecto a la *representación* diremos que se trata de la escenificación del texto espectacular y literario que realiza el director de la obra, es decir, la interpretación que hace éste de dichos textos. Es muy importante constatar la relación que existe entre el texto dramático y la representación, cito aquí las palabras textuales de la profesora Bobes Naves:

“el texto dramático y la representación no son hechos que se opongan, sino fases sucesivas de un proceso de comunicación bastante complejo, que se realiza de una forma específica”

(Bobes, 1997:19)

Sin duda, dicho proceso de comunicación dentro de las artes escénicas puede ser una obra teatral, una *performance*, una ópera, en el caso que nos ocupa: un ballet de Danza Española. Partimos de dicha premisa para analizar la relación que existe entre el texto y la representación dentro de los ballets de Danza Española, y más concretamente, en las obras *Medea* y *El Sombrero de Tres Picos*. Estos ballets son, dentro de la disciplina artística de la Danza Española, *ballets dramáticos*. Definimos ballet dramático como aquel que narra una historia previamente plasmada en una fuente literaria, ya sea en un texto dramático o narrativo.

Entendiendo como un todo y como un discurso completo la representación final de la obra, compuesta por el texto dramático (texto literario y texto espectacular) y la misma representación llevada a la escena, dispondremos que para realizar un análisis riguroso de una obra de Danza Española, que representa una historia narrada previamente en un texto, debemos partir de la misma obra literaria en sí y de la lectura que realiza el director de ésta, para luego continuar analizando su posterior puesta en escena.

Sin duda, el autor de la obra literaria no conoce la interpretación que hará de su obra el director de escena, por lo que (a no ser que el autor de la obra y el director estén en contacto para el proyecto escénico en sí) se va a producir una transformación inevitable con respecto al texto original y a la representación final que se realice de éste. Este proceso se denomina en teoría literaria *transducción*. Dicho término tiene un significado genérico de “transformación de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza”, y más concretamente dentro del ámbito literario sería denominado como “el proceso que se da en el acto de recepción de una obra literaria”. Ese concepto será clave para poder entender la relación existente entre el texto y el ballet objeto de análisis, así como el proceso creativo que lleve a cabo el director de escena y el coreógrafo.

Llegados a este punto, atenderemos a las dos figuras que acabo de mencionar, situándolas dentro de la teoría escénica y comprendiendo su papel dentro del complejo engranaje de creación de un ballet.

La figura del *director de escena*, tal y como la entendemos hoy día aparece hacia el año 1800, pero no con dicha denominación, y se consolida dentro de las artes escénicas a principios del siglo XX. Se trata de aquella persona que se encarga de dirigir y coordinar la escenificación de una obra en su globalidad, unificando y dando coherencia a todos los elementos que la forman, escenografía, vestuario, iluminación... Hasta incluso las propias coreografías. Es considerado el máximo responsable del resultado final de la obra. El *coreógrafo* por su parte, es aquel artista creador de la composición de baile que conforma la obra. Su existencia como tal es muy anterior a la del director de escena, pero nosotros la entenderemos desde que existen las danzas cuyo objetivo es representarse ante un público⁷⁰.

Sin bien estas dos figuras están en contacto permanente cuando se está gestando un ballet, no hay que olvidar que cada una de ellas, como individuo, ha realizado su propia lectura y posterior interpretación de la obra dramática (o narrativa como el caso de *El Sombrero*) objeto de la representación. De aquí la importancia jerárquica que obtenga el director de escena en la creación de la obra en concreto, aunque no olvidemos que la coreografía, sin llegar a ser incoherente con las directrices e ideas del director de escena, siempre será exclusivo producto del coreógrafo, del cual el director de escena poco tendrá que objetar mientras respete dicha coherencia. De todo esto podemos concluir que, efectivamente, existen diferentes fases sucesivas dentro de un mismo proceso de comunicación o discurso, que será el ballet llevado a la escena. Nuestro cometido por tanto, será analizar todas esas fases desde una perspectiva unificadora, y no segmentaria.

El estudio y análisis de los ballets de Danza Española que representan un texto dramático o narrativo (como es el caso de *Medea* y *El Sombrero*) se va a emprender desde la perspectiva integradora anteriormente comentada, y partiendo de la premisa establecida por Otakar Zich (1879-1934) sobre la *estructuración original* de cada representación. Este profesor de Filosofía y Estética experimental de la Universidad de Carolina de Praga, estableció unas bases teóricas fundamentales que servirían a

⁷⁰ Debemos tener en cuenta que la figura del coreógrafo como tal existe desde *que se tiene que delimitar el movimiento de una danza*, es decir, desde la Edad Prehistórica. En su mayor parte eran sacerdotes, jefes de las tribus, y más adelante cómicos, maestros de baile, dramaturgos, entre otros.

posteriores semiólogos como Veltruski⁷¹. Su tesis sobre la estructuración original de las obras teatrales se va a trasladar en este trabajo de investigación a las representaciones dancísticas, es decir, los ballets de Danza Española. Dicha tesis consiste en considerar que el estudio de la obra escénica (en nuestro caso ballet) no se puede reducir a un único elemento, o bien jerarquizar todo en base a éste. Los diferentes elementos que componen una obra de danza, como son la coreografía, vestuario, escenografía, música e iluminación principalmente, se entienden en este trabajo de investigación como los elementos a los que se refiere Zich con respecto a la obra dramática teatral.

Zich mantiene que, en las obras escénicas donde se narra una historia, la representación de ésta dependerá de la interpretación y lectura que el director realice, y de la propuesta de jerarquización que hagan de aquellos elementos que la componen. Por tanto, aplicando esta premisa a nuestro campo de investigación, debemos tener en cuenta que *en cada representación puede proponerse una estructuración original*. Significa esto que, una historia dramática descrita en un texto cerrado como *Medea*, se lleva a la escena de tantos modos como lecturas de directores exista en las representaciones que se gesten. Así, mientras que éstas sean coherentes y fieles al texto original, serán todas ellas válidas. Pero, como ya nos indica la profesora Bobes Naves citada anteriormente, “*¿De qué modo una representación puede ser fiel a un texto que admite múltiples lecturas?*” (Bobes, 1997:42). Éste es un tema que iremos abordando a lo largo de este trabajo, referido siempre a la puesta en escena de un ballet de Danza Española con contenido dramático o narrativo, y de cuyas conclusiones nos haremos eco al final de él.

Así pues, el análisis de las obras mencionadas se llevará a cabo de un modo individualizado, teniendo en cuenta la estructuración original que ha creado el director de escena correspondiente. ¿Significa esto que no será posible una metodología de análisis general para los ballets de Danza Española dentro de este estudio? De ningún modo, el análisis de dichas coreografías guardará unas pautas generales y específicas que se

⁷¹ Jason Veltruski, así como Jan Markarovski, Anne Ubersfeld, y posteriormente Fernando de Toro o Umberto Eco.

repetirán en los estudios de las dos obras, pero dentro de las específicas se atenderá a la originalidad y excepcionalidad de los elementos propios y de la estructuración de cada obra en sí.

Resulta fundamental tener en cuenta el significado de los conceptos que se han mencionado anteriormente, del *Texto Dramático*, como aquel dispuesto para su representación en escena, así como de sus dos componentes: *Texto Literario* y *Texto Espectacular*, explicados anteriormente. La problemática que existe entre la relación *texto-escena* dentro de las artes escénicas en general, y concretamente en el mundo de la danza, se debe abordar teniendo en cuenta la tesis de Ubersfeld sobre el *texto de la representación*, que puede considerarse como un texto único, o como la suma de varios textos separados en relación unos con otros⁷². Esta segunda hipótesis será la que nosotros empleemos primeramente para la estructuración del análisis citado, pues, en un ballet existen diferentes elementos que dan sentido a la obra: coreografía, iluminación, escenografía, atrezzo; y en su conjunto forman un discurso final que representa comúnmente la obra en sí. La riqueza e innovación de los ballets de Danza Española de entonces, que precisamente aceleró e impulsó su propia evolución en el mundo de las artes, fue en gran parte gracias al afán de los artistas de la época de contar con grandes figuras de distintas disciplinas, y por tanto, distintos elementos escénicos que daban vida a las obras representadas. Por todo ello es determinante tener en cuenta que, si vamos a emprender el análisis comparativo de los textos en los que se basan los ballets a estudiar y su posterior representación en escena, la problemática *texto-representación* no se puede abordar como si estos dos elementos fueran homólogos, pues, el texto existe sin que haya lector, pero la representación no se da sin un público delante. Nos dice la profesora Bobes Naves que “*no hay paralelismo entre texto y representación, sino entre Texto Literario y Texto Espectacular, o entre lectura y representación*” (Bobes, 1997:106). Ésta será una de las bases de nuestro estudio, pues, tanto *Medea* como *El Sombrero de Tres Picos* son dos obras primeramente creadas en textos dramáticos y narrativos respectivamente, aunque *El Sombrero* como ballet partió de un libreto

⁷² Dicha tesis aparece en su obra *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

realizado para dramatizar la novela y llevarla a la escena, en un primer momento, como pantomima.

En el caso de un ballet de Danza Española, resulta interesante comprobar que la transducción realizada por el coreógrafo, para narrar la obra literaria mediante pasos de baile, se realiza aportando a la vez más riqueza al lenguaje académico de la propia Danza Española, e introduce elementos coreográficos y escénicos completamente novedosos en esta disciplina. Este proceso evolutivo de dicha danza ni siquiera es propósito explícito del coreógrafo, sino producto natural de la fase creativa del ballet⁷³. Como ejemplo ilustrador de esta reflexión citaremos lo ocurrido con la primera escena del ballet *Medea* donde aparecen dos bailarines realizando una coreografía completamente contemporánea y no de Danza Española. El coreógrafo concibe estos dos Espíritus que están presentes en los momentos clave de la obra, acompañando a Medea en la realización de su conjuro y posterior muerte de sus enemigos y de sus propios hijos, como elementos artísticos con un lenguaje completamente diferente al del resto del ballet. La distinción que aquí realiza Granero (coreógrafo), con respecto al lenguaje dancístico del resto del elenco, incluida Medea, tiene como producto final la inclusión completamente coherente y cohesionada de elementos contemporáneos y neoclásicos en un ballet indiscutiblemente de Danza Española. Aquí entra en juego el valor analítico de la vida y contexto histórico de los creadores de la obra, pues probablemente si Granero no hubiera iniciado su aprendizaje en el mundo de la danza por medio del ballet clásico y contemporáneo en América y, más concretamente, en el Nueva York de los años cincuenta, quizá no existiría la riqueza coreográfica que se da en el ballet *Medea*. En otro caso, el coreógrafo probablemente no hubiera visto a los personajes místicos que acompañan a Medea en su tragedia, como elementos dentro de la obra que necesitaban de un lenguaje dancístico diferenciado del resto, precisamente, por ser de distinta naturaleza.

Esto nos sugiere que, para trasladar un discurso codificado mediante una serie de signos (en este caso palabras mediante un lenguaje literario), a

⁷³ Cuando un coreógrafo se encuentra ante un proyecto narrativo, recurre a movimientos escénicos y técnicos de su código dancístico (en nuestro caso Danza Española), que resulten más apropiados para relatar la historia del ballet, y en este proceso transforma dichos movimientos obteniendo otros nuevos.

otro tipo de signos como son los movimientos por medio del lenguaje de la Danza Española, el coreógrafo (transductor físico), en su afán por realizar un discurso rico que pueda transmitir el contenido del discurso primario de la manera más completa posible, ha encontrado nuevos signos en el lenguaje al que lo ha trasladado, la danza. En este sentido, estudiaremos la hipótesis que defendería al lenguaje académico de la Danza Española como introductor de elementos coreográficos y escénicos novedosos.

Así pues, la transducción será un proceso clave para analizar dentro de nuestro estudio, pues la transposición de los signos verbales (del texto) a los signos no-verbales (de la danza), dentro del ballet que narra una historia en concreto, es el pilar de éste. Todo ello, teniendo en cuenta que el Texto Espectacular de la obra literaria deja muchos aspectos sin precisar que correrán a cargo del director de escena y del coreógrafo. De Marinis⁷⁴, cita una serie de tesis que debemos afrontar a la hora de abordar la confrontación *texto-representación*. La primera sería que el texto es un simple pre-texto sobre el que el director de escena crea su propio espectáculo, así pues, la representación sería una traducción o lectura del texto escrito. Además, De Marinis nos dice que el texto es autónomo, pero que la representación también lo es, por tanto estamos ante una obra artística (ballet) que, si bien debe guardar fidelidad y coherencia con la obra literaria en la que se basa, se tiene que percibir como algo independiente en su valor artístico.

Para poder aplicar la teoría semiótica al lenguaje de la Danza Española, en una obra de ballet con contenido dramático, debemos tener en cuenta el elemento fundamental del cual parte todo estudio en danza: el cuerpo. Es el cuerpo humano el *elemento primario* de toda representación dancística, pero también escénica⁷⁵. Partiendo de este hecho, diremos que con él se articulan los demás elementos escénicos no-verbales (movimiento, gesto, danza en sí misma), así como iluminación, sonido, música, escenografía,

⁷⁴ Marco de Marinis es un teatrólogo y profesor de Historia del Teatro y Semiología del Espectáculo, en la Universidad de Bolonia. Es autor de obras como *Semiótica del teatro. El análisis textual del espectáculo* (1982) y *Comprender el teatro* (1997).

⁷⁵ Tesis elaborada por Sito Alba, Manuel, «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanitas*, Roma, Bulzoni Editore, 1987, pp. 21-45.

vestuario, o atrezo. Estos elementos forman parte de un discurso escénico, en este caso dancístico, donde los signos de distintas naturalezas, que se manifiestan por medio de los elementos citados, ofrecen al espectador una lectura de la obra literaria de la que parte el argumento del espectáculo. De esta tesis descriptiva de lo que sería un ballet dramático⁷⁶, podemos afirmar que, con la escenificación de un ballet, se manifiesta *un proceso de comunicación dramática que se inicia con un texto literario y termina con una representación escénica, que implica un proceso de transducción de por medio*. Es por ello indispensable tocar el tema de la transducción no sólo en su esfera dramática, sino en su existencia dentro del mundo de la danza, desde que se comenzaron a representar en los escenarios obras nacidas de textos literarios (ya sea narrativos, poéticos, dramáticos). Esto fue desde sus inicios, pues la danza en la Época Clásica ya se representaba con motivo de llevar a escena historias mitológicas y poemas líricos, entre otros ¿Debemos remontarnos a tales inicios para dicho análisis? No, estudiaremos el proceso de transducción de las obras de danza desde que dicho arte se considera *sui generis*, autónomo dentro de la cultura occidental, y no como mera expresión escénica que se manifiesta de forma aislada en diferentes pasajes de otro tipo de representaciones.

La transducción dramática ha sido un proceso realmente problemático en la teoría de las artes escénicas en general, y semiótica de la escena en particular. Todo ello es debido a que, si bien un texto literario se compone de elementos verbales diferenciados y con significado propio que permiten un estudio sintáctico exhaustivo, así como un análisis semiótico concreto; en la escena, la obra se representa por medio de elementos verbales (cuando es teatro), pero en su mayoría no-verbales (por ejemplo la danza). Así pues, la Danza Española, que entra dentro de todas esas artes cuyos elementos expresivos prescinden de la palabra, tendrá en su proceso de transducción de una obra dramática serios problemas a la hora de analizar los elementos que la componen. Este conflicto no sólo se centra en los elementos expresivos en danza no-verbales, sino que se agrava porque además se trata de elementos escénicos heterogéneos, de

⁷⁶ Con dramático queremos decir que cuenta una historia previamente acotada literariamente para su representación.

distintas naturalezas (pues no sólo vemos danza en un espectáculo de danza, sino un conjunto de elementos de vestuario, música, iluminación, escenografía, que conforman el discurso narrativo en su totalidad). Lo curioso, y valioso a la vez, es que *el proceso de transducción* (imprescindible para llevar a la escena un texto literario) *fue uno de los factores determinantes en el siglo XX para que la Danza Española fuera hoy día lo que es.*

El proceso creativo que se emprende cuando se plantea un proyecto de danza donde se cuenta una historia dramática, comienza por establecer los diferentes micro-proyectos que se generarán paralelamente al proyecto coreográfico. Con “micro-proyectos” nos referimos a la gestación de aquellos elementos que van a formar la obra y que deberán cohesionarla y fundirla en un discurso artístico coherente. A la vez que se encarga a un coreógrafo la realización del ballet, se encarga a un compositor su música, a un artista plástico su escenografía y vestuario, a otro la iluminación; y si existe el texto dramático se creará la obra en función de éste, pero si hablamos de un texto literario narrativo o poético (como sucede con *El Sombrero de Tres Picos*) se necesitará la labor de un dramaturgo que haga una adaptación escénica o libreto para su posterior representación. Todos estos procesos artísticos que se emprenderán por diferentes creadores, tienen la finalidad común de crear una obra que narre ese texto dramático. Por tanto, todos ellos van a realizar el proceso de transducción de la palabra a la escena, mediante sus diferentes disciplinas, con sus propios elementos y técnicas. Irán generando los componentes (es decir, sus propias creaciones artísticas) que transportarán al espectador al espacio escénico de la historia que se va a narrar, que lo envolverán del ambiente y contexto propicio, y que le contarán dicha historia.

La transducción del texto literario en sí será principalmente responsabilidad del coreógrafo, siendo el texto espectacular contenido de la transducción de éste y de todos los demás artistas que crearán vestuario, ambiente, peinados, iluminación, y demás elementos escénicos del ballet. El director de escena es la figura clave que conjugará todos los elementos creados y los cohesionará de tal forma que su unión complete

la transducción del texto a la escena. Lo que sucede en el ámbito de la Danza Española es que, hasta muy entrado el siglo XX, el personaje del director de escena como tal no se utilizó para la creación de dichos ballets. Por este motivo recaía en la figura del dramaturgo, coreógrafo o director de la compañía de danza concreta, las funciones de coordinar todos los elementos mencionados.

La Danza Española desarrolló su evolución más importante como arte *sui generis* a partir de los primeros años del siglo XX, y aunque los ballets de Danza Española nacieron hacia 1925, sí es verdad que la creación de dichos ballets fue de la mano de la propia evolución de esta danza.

Demostraremos en esta tesis que, el propio hecho de requerir de un lenguaje más rico y expresivo en la Danza Española para poder representar obras dramáticas, hizo que el lenguaje académico de este arte se estilizará y evolucionara al mismo tiempo que la creación de dichas obras.

II. LA ESCENIFICACIÓN DE UNA OBRA LITERARIA EN LA DANZA

2.1. LA FIGURA DEL DRAMATURGISTA

En la Danza como disciplina artística, dentro de las diferentes artes que existen, se han elaborado proyectos dramáticos que narran historias nacidas de obras literarias previamente escritas desde hace más de cuatro siglos. Tal y como indicamos en la introducción de esta tesis, la Danza Española como disciplina autónoma dentro de las artes escénicas, no surgió hasta llegado el siglo XX. La Danza Clásica, por el contrario, tiene una vida más larga dentro de la cultura en general, y por ello el surgimiento de ballets cuya temática nazca de una historia literaria se viene llevando a cabo mucho antes que en la Danza Española. Pero ¿Acaso no fueron las primeras manifestaciones dancísticas narraciones por medio del cuerpo de cultos religiosos y mitos que se transmitían de forma oral, antes siquiera de que apareciese la escritura?

Es muy importante tener en cuenta que la danza ontológicamente tiene en su razón de ser la necesidad de contar una historia, aunque haya evolucionado y sea un arte mucho más conceptual y autónomo que eso hoy día, no nos viene mal recordar el nacimiento de los primeros gestos dancísticos en el ser humano para darnos cuenta que, de alguna manera, los grandes ballets narrativos no hacen más que contar una historia previamente conocida (por medio de la literatura o puede que como simple leyenda popular) con más instrumentos, técnica y recursos que las primitivas danzas rituales. Es por tanto lógico pretender que la cuestión de la representación en escena de un texto sea de una amplia capacidad de investigación. Aunque este estudio concreta su objeto en los ballets de Danza Española, no podemos dejar de mencionar (aunque sea de un modo poco extenso) las manifestaciones de este fenómeno de transducción de forma comparada con otros tipos de danza. Así pues, abordar de un modo breve pero conciso, la escenificación de obras literarias por medio de la Danza Clásica, anteriormente existentes a los ballets de Danza Española, resulta necesario. Aquí nos detenemos para puntuar, que si bien se han representado ballets de Danza Contemporánea con estas características, han sido en su mayoría coetáneos a los de Danza Española, o bien no nos ilustran de un modo tan riguroso como los de Danza Clásica, debido a la heterogeneidad que han presentado en sus escenificaciones que no nos ha permitido plantear unas pautas generales (que la Danza Clásica sí posee).

Para comenzar nuestro repaso de los primeros ballets dramáticos, resulta imprescindible el análisis de la figura del *dramaturgista* dentro de la puesta en escena, su aparición hacia 1700 y su evolución dentro del teatro, y más concretamente, de los ballets narrativos.

Tal y como nos ilustra Juan Antonio Hormigón⁷⁷, el director de escena existe desde que existe la puesta en escena, “*escondido tras el poeta o el promotor, el monje medieval y el sacerdote jesuita*”. En la historia de las artes escénicas, no sólo del teatro, esta figura representa un

⁷⁷ Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1991, pp. 21.

verdadero enigma por su importancia y diversidad de manifestaciones a lo largo de la evolución de la puesta en escena. Señala Hormigón que, efectivamente, existen indicaciones escénicas para representaciones eclesiales desde el año 970⁷⁸. Y, muy probablemente halla textos similares anteriores a ese que no se hayan encontrado hoy día, pues la práctica eclesial a la que se refiere el escrito señalado se vino haciendo desde siglos pasados. Lo curioso es que dichas circunstancias se refieren a la cultura occidental, pero, como bien indica Hormigón, en los teatros orientales se viene realizando dicha práctica desde el siglo VII a.C.⁷⁹.

Antes de la aparición del *director de escena*, tal y como lo conocemos actualmente (a mitad del siglo XIX), existieron diferentes personajes encargados de la dramaturgia de las obras que se representaban en los escenarios europeos. Primero, definiremos el concepto de *dramaturgia* como *el arte de componer y representar una obra sobre el escenario*. Dicho cometido ha sido realizado por múltiples figuras dentro del ámbito teatral y escénico antes de ser propiamente definida la personalidad del dramaturgo. Este acontecimiento se produce en torno a un ilustrado alemán clave para el nacimiento de la Dramaturgia como arte concreto, Gotthold Ephraim Lessing. Este escritor, poeta, crítico, pensador y dramaturgo, estableció las bases de la teoría de la práctica teatral, mediante su obra *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia de Hamburgo)*. Nosotros vamos a partir de la diferencia sustancial que existe entre la figura del *dramaturgo* y la del *dramaturgista*. Mientras que el primero es el encargado de la escritura de una obra literaria dramática, es decir, pensada para ser representada. El *dramaturgista* es el individuo que se encarga de la preparación y escenificación de la obra, dicho concepto nace con el término “*dramaturg*” creado por Lessing. Es por tanto fundamental aclarar, que la figura que nosotros vamos a estudiar es esta última, aquella que produjo el trasvase del

⁷⁸ Op. Cit. pp. 22 Hormigón nos señala la existencia del texto *Regularis Concordia*, escrito por el obispo Aethelwod de Winchester hacia el año 970, donde se realiza una descripción detallada de una representación eclesial de la Edad Media.

⁷⁹ También nos habla Hormigón, en las dos páginas siguientes, de la enciclopedia hindú del teatro y la danza *Natya-Shâstra*, y del personaje del director denominado *Sûtradhâra*; “arquitecto que dirige la construcción de la escena”.

texto a la escena en los ballets clásicos y españoles, por medio de todos los elementos escénicos que tuvo a su alcance junto al lenguaje de la danza.

Hormigón nos indica las diferentes tareas que acometía el dramaturgista desde finales del siglo XVIII⁸⁰. Dichas tareas se resumen en: la selección de las obras que formarán parte del repertorio del teatro en el que trabajara, la realización de traducciones y adaptaciones, la colaboración con el director de escena y los autores de las propias obras, así como la publicidad y relación externa con el público de dicho teatro. Como se puede observar, el dramaturgista tenía un abanico de responsabilidades que hoy día se derivan a varios profesionales de la industria escénica (relaciones públicas, ayudante de dirección, director de escena, programador teatral...) Se trataba pues de una persona que englobaba una serie de cualidades diversas, pero no por ello dispersas. Es decir, un hombre cuyos conocimientos literarios, filosóficos, empresariales, dramáticos, económicos y sociales iban enfocados hacia una misma dirección y con un sentido único. Por tanto, esa figura era un verdadero hombre polifacético en cuanto a sus recursos intelectuales y artísticos. No es casualidad que, un director de escena que se precie por la calidad de sus obras, requiera de un poso intelectual que va más allá de lo meramente dramático.

Las diferentes concepciones que hemos señalado acerca del dramaturgo y del dramaturgista se remontan a Lessing, pero más adelante han sido objeto de diferentes estudios y análisis por parte de escritores y dramaturgos como Hugo Dinger, Max Herrmann o Brecht. Éste nos resulta especialmente ilustrador con respecto al concepto de dramaturgista que nuestro estudio ocupa. En su obra *Der Messingkauf*, Brecht⁸¹ describe a esta figura como aquel que “se compromete a

⁸⁰ Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1991, pp. 125 y ss.

⁸¹ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956), dramaturgo y poeta alemán creador del Teatro Épico, un teatro más comprometido con las causas sociales de su época. Destacamos en su nuevo concepto teatral el *efecto de distanciamiento* para observar la conducta humana y su preocupación por el papel fundamental del actor en la búsqueda de su *gestus* (su forma de estar en el mundo en relación con los demás).

colocar sus competencias y conocimientos al servicio de una transformación del teatro". En el ámbito de los ballets dramáticos, esta figura no es ni más ni menos que aquel que transforma el discurso literario en discurso dancístico, apoyándose en los elementos escénicos que acompañan a la coreografía, como son la iluminación, escenografía, vestuario, música. En el siglo XVIII, los ballets a los que nos referimos sólo existían en Danza Clásica, y es por eso por lo que nuestro posterior estudio se centrará en primer lugar en este género.

Pero, el dramaturgista como tal va a sufrir una evolución sustancial a la vez que lo hace la dramaturgia dentro de la sociedad occidental de principios del siglo XX. A nivel europeo destacamos a personajes como Meyerhold, Giorgio Strehler, Jacques Copeau, Gaston Baty o el anteriormente citado Brecht. El primero es sin duda, un referente indiscutible a la hora de hablar de la evolución dramática en el siglo XX en conexión con las artes plásticas en general, y la Danza en particular.

Vsévolod Emílievich Meyerhold nació en 1874 en Penza (Rusia), su formación como actor bajo las órdenes de Stanislavski y el contacto que mantuvo con su admirado Chéjov (al que conoció en los ensayos de *La Gaviota* durante su estancia como actor en el Teatro de Arte de Moscú), influyeron de forma determinante en sus posteriores inquietudes dramáticas. Se trató de un personaje polémico dentro del contexto social donde se movió, revolucionario tanto en sus manifestaciones propias como en las puestas en escena de sus obras. El interés que nosotros tenemos en dicho artista, parte de su afán de experimentación escénica hacia una interrelación del teatro con las artes plásticas. Sin duda, los métodos de dirección dramática de Stanislavski fueron un gran estímulo al inicio de su carrera, y supusieron la apertura a una línea de investigación que lejos de conformarse con los hallazgos teóricos de su maestro⁸², le llevó a

⁸² El método Stanislavski es bien conocido por todos los integrantes de las Artes Escénicas, pues, aunque su principal repercusión fue en el Teatro, ha sido desarrollado en Ópera, Danza, Cine... se resume en un control del propio comportamiento humano por parte del actor, sobre su propia mente, sentimientos y emociones. Se consigue empleando técnicas específicas de concentración, relajación, comunicación, lógica.

descubrir e investigar hacia nuevos rumbos escénicos. Meyerhold, cuya formación sobre teatro oriental era ampliamente conocida, se centró en analizar los movimientos expresivos del actor, de tal modo que se articulasen como notas dentro de un pentagrama cerrado, de una forma precisa y rigurosa. Esto le llevó a experimentar con todo tipo de disciplinas corporales como la acrobacia o el esgrima, entre otras. Se interesó por la consciencia que un actor pudiera tener sobre su propio cuerpo, y así por medio de sus investigaciones elaboró su *teoría de la biomecánica*. Esta teoría consiste principalmente en la participación de todo el cuerpo en cada uno de los movimientos realizados por el actor, de tal manera que, el cuerpo (entendido por Meyerhold como un todo formado por el elemento físico y el biocuerpo: alma), debe estar totalmente controlado por el artista para obtener el resultado preciso que se requiere en cada actuación.

En el plano de la Danza, Meyerhold no tuvo una conexión directa que se conozca hoy día con bailarines o coreógrafos de relevancia contemporáneos a él, pero esto no significa que no estuviera influido por las corrientes que, en ese momento (principios del siglo XX), estaban aflorando con respecto a esta disciplina. Durante el transcurso de sus investigaciones y trabajos dramáticos, en el contexto artístico europeo donde se encontraba se estaba llevando a cabo una revolución intelectual y artística sin precedentes: las Vanguardias⁸³. Las innovaciones dancísticas y corporales llevadas a cabo por artistas como Isadora Duncan, Rudolph von Laban o Loie Fuller, estaban revolucionando los movimientos expresivos del cuerpo, no sólo en el plano dancístico, sino escénico. Paralelamente a estos trabajos de renovación expresiva corporal de un bailarín, que exploraban de un modo extra-académico las posibilidades físicas del cuerpo humano, Meyerhold llegó a la conclusión de que el material artístico del actor era su cuerpo y por tanto, se debía elaborar un entrenamiento corporal específico para perfeccionarlo en su tarea dramática. Esta premisa, de la que parte para elaborar su teoría de la biomecánica, es fundamental, pues se entroncará directamente con las nuevas líneas de dirección

⁸³ Este movimiento estuvo, indudablemente, en conexión con las ideas y búsquedas intelectuales del propio Meyerhold, que realizó declaraciones del tipo “el realismo ya vivió su tiempo”.

escénica que tanto preocupaban a Meyerhold. En un escrito suyo de 1906 él mismo expone:

“Los dramaturgos trabajan fuera del teatro, si bien vienen a mirar las obras lo hacen pasivamente. Nosotros no esperamos un trabajo pasivo de los dramaturgos, sino un trabajo activo... Deben lanzar a los escenarios piezas que se sometan al tamiz de los directores y de los actores. Debe ser un trabajo de conjunto”⁸⁴.

Realmente, esta reflexión de Meyerhold en los albores del siglo XX, vendrá a describir la situación en la que se encontraba la figura del dramaturgista entonces y su posterior evolución necesaria en los treinta años siguientes. Para la Danza Española, el camino que tomó la dramaturgia en ese momento, sin conocimiento alguno de su relación existente con ella en la mayoría de los casos, influyó de un modo tremendamente importante a la hora de crear ballets dramáticos de este género. Correlativamente a este fenómeno evolutivo mencionaremos la influencia que ejerció en las investigaciones dramáticas de Meyerhold la *Commedia dell'Arte* con su línea de preparación específica del actor, (que tenía que ver con aspectos físicos como la gesticulación, el tono de voz o el control espacial). El deseo de Meyerhold de ver al director de escena participar de una manera activa en las producciones teatrales, enlaza sobremanera con la posterior evolución de esta figura en el planteamiento escénico de cualquier arte donde se parta de un texto dramático. Sí bien, en el caso de la Danza, los encargados de la dramaturgia ejercían una verdadera función y labor “activa” en las producciones de estos espectáculos, como mencionaremos posteriormente, no se trataba de figuras definidas con el nombre de director de escena, sino que se encargaban de estas funciones los coreógrafos, literatos e incluso productores teatrales.

La consolidación del director de escena como figura fundamental y autónoma para el desarrollo de una obra dramática, y por tanto, la

⁸⁴ Meyerhold, *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Edición de Juan Antonio Hormigón, Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 283.

evolución del dramaturgista que mencionábamos anteriormente, tiene como razón de ser la coherente exposición de los elementos del texto dramático y del texto espectacular dentro de la obra que se quiere representar en escena. Sin duda uno de los mayores impulsos que originó dicha consolidación dentro del ámbito de las artes escénicas, fue el avance tecnológico acontecido en el siglo XX con respecto a los medios que tenían los directores de las obras teatrales a su disposición. Este despliegue de elementos electrónicos, auditivos, lumínicos, dio un giro de ciento ochenta grados a la concepción de la puesta en escena de una representación cualquiera. El hecho de poder iluminar con precisión ciertas partes del escenario, de poder matizar los sonidos que se iban a escuchar y hacer que un objeto volara por el escenario, entre otros efectos, supuso una revolución de medios expresivos y escénicos dentro del panorama teatral. Alguien tenía que coordinar dichos elementos, alguien debía poner orden y dar coherencia a todo ese engranaje escénico del que iba a formar parte la obra. Teniendo en cuenta que esos elementos se ponían a disposición del discurso teatral de la obra, del *sentido* (del cual ya hemos hablado) que el director le diera, tenía importancia primordial en la producción de ésta que alguien se encargara de dicha labor.

Si bien esta circunstancia empujó literalmente a la concepción del actual director de escena, como un hecho aislado de la ciencia teatral en sí, tendrán mayor valor dramático aquellas reflexiones con respecto a la necesidad de esta autonomía que valoren simplemente dicha necesidad desde un punto de vista teatral. Así, Meyerhold, como visionario del género dramático, en una conferencia en Moscú en el año 1933 dice que:

“cuando queremos que nuestro pensamiento se comuniqué a la sala del teatro, que la idea llegue al espectador y que éste aferre su contenido, tenemos que perfeccionar, afilar, hacer dúctiles y verdaderamente eficaces los medios de expresión. Por más grandes que sean las tareas que nos proponamos en el campo del pensamiento, por más grandiosas que sean las ideas a que nos dediquemos, el espectáculo no

tendrá vida si no sabemos expresar, si no sabemos manifestar esa idea⁸⁵”

De estas palabras de Meyerhold se pueden sacar diferentes valoraciones. En primer lugar, esa necesidad de concebir al director de escena como “*el núcleo central*” de una obra, aquella persona que coordina y maneja los hilos de todos los medios escénicos que hay en ella. Sin duda ya no como figura que organiza esa gran riqueza de medios técnicos que existen hoy día (pues hablamos de un discurso pronunciado en 1933), sino como el cerebro de la obra dramática en su totalidad, por la necesidad de llevar al espectador un discurso lo más completo posible, independientemente de los medios tecnológicos que se tengan al alcance. Por otro lado, Meyerhold habla de la inexistencia de la idea que fluye en la cabeza del artista (dramaturgo, director, coreógrafo en el ámbito de la Danza) si no se consigue plasmar escénicamente. Esto tiene un significado especialmente importante en la Danza Española y los ballets dramáticos que vamos a analizar. En verdad, la manera de narrar mediante movimientos un discurso escénico está limitada por el lenguaje de la danza que el coreógrafo conozca y utilice. Por tanto, esa *lectura* de la que venimos hablando, que el dramaturgista hace del texto dramático, así como su comunicación de ésta al coreógrafo encargado del ballet, necesitará de su correcta materialización para poder existir como tal en escena. Lo que en el ámbito teatral se traduce del texto dramático mediante la palabra y el movimiento, en la Danza sólo se puede manifestar por medio de éste último. Esto limita de forma cuantiosa los recursos expresivos, pero, por esa misma razón, el coreógrafo a la hora de crear un ballet narrativo debe enriquecerse de todos los pasos y movimientos dancísticos de los que dispone, así como, en múltiples ocasiones, generar otros nuevos por medio de dicha necesidad de expresión. Para un coreógrafo “*manifestar esa idea*”, como dice Meyerhold, no es ni más ni menos que encontrar los pasos adecuados

⁸⁵Op. Cit. pp. 283.

y precisos que expresen el sentimiento que quiere compartir, o desarrollen el discurso argumental que pretende contar.

Resulta paradójico el camino paralelo de emancipación que se estaba llevando a cabo por parte de los dramaturgos y de los bailarines de Danza Española. Mientras los primeros pretendían hacer de la Dramaturgia un arte independiente a la Literatura, cuyo estudio le había impuesto tantas anclas los últimos siglos, la Danza Española trataba de elevarse como un género autónomo y propio dentro del arte de la Danza. El deseo de ruptura que los intelectuales y artistas del teatro anhelaban con respecto al género literario se venía vislumbrando desde el siglo XIX. El dramaturgo Otakar Zich (1879-1934) defendía su idea de la obra escénica como objeto de estudio, que no debía limitarse a uno sólo de sus elementos (el texto, es decir, el elemento literario), sino que se componía de varios y, por tanto, debía ser abordado desde una perspectiva teórica autónoma a la de la Literatura. En este sentido, el deseo de emancipación antes mencionado tuvo como foco primero la escuela checa y polaca del siglo XIX (Bobes, 1997:67), que, al iniciar la ciencia de la semiología del teatro, comprendió la necesidad de enfocar su estudio desde una perspectiva global, y no parcial, de su objeto, donde se limitasen únicamente a investigar los aspectos literarios de los textos dramáticos. Esto dio lugar al germen de lo que luego sería la Semiótica Teatral con mayúsculas, hoy día aceptada por los intelectuales y académicos no sólo del gremio dramático. Debemos tener en cuenta que, la delicada línea entre un texto literario dramático y el teatro, ha sido objeto de numerosos estudios y reivindicaciones por parte de investigadores y escritores del último género. Destacamos aquí a Max Herrmann⁸⁶, que en 1914 en su obra *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento* estableció la autonomía del género teatral con respecto a la literatura dramática, aunque ésta actúe como elemento motivador de la primera.

⁸⁶ Max Herrmann fue un escritor e investigador literario alemán, que fundó el primer instituto de ciencia teatral en la Universidad de Berlín, en 1923. Introdujo una serie de innovaciones fundamentales para el desarrollo de la práctica dramática, incidiendo en el carácter social y antropológico que tiene el teatro. Además, estructuró los estudios teatrales como una disciplina autónoma, independiente a la Literatura.

En el camino emancipador que el Teatro tuvo que recorrer con respecto a la Literatura, resulta imprescindible mencionar al dramaturgo y poeta Antonin Artaud⁸⁷. No sólo fueron revolucionarios sus escritos y estudios sobre dicho tema, sino que, para conseguir la meta citada, tal y como harían otros contemporáneos de su tiempo, tomó como herramienta la importancia del movimiento y del gesto dentro de la escena. Este escritor francés abrió las puertas de la escena teatral actual a posteriores dramaturgos e intelectuales buscadores de la autonomía del Teatro como arte, y de su renovación intrínseca desde los elementos únicamente escénicos que esta disciplina posee. El enfrentamiento texto-escena, este dramaturgo lo define sin tapujos y de una manera bastante radical:

“No ha quedado claro, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible (...) No se emplea la palabra como una fuerza activa, que nace de la destrucción de las apariencias y se eleva hasta el espíritu, sino al contrario, como un estado acabado de pensamiento que se pierde en el momento mismo de exteriorizarse⁸⁸”.

Artaud consideró, desde el principio de sus estudios dramaturgicos, que la clave de la revolución teatral se encontraba en la “auto-representación” y en la total ruptura de la subordinación establecida, siempre entre la puesta en escena y lo que indicara el texto dramático sobre ésta. Esto le llevó a crear su denominado *Teatro de la Crueldad*⁸⁹. En el proceso de evolución dramaturgico de finales del siglo XIX y, de principios del XX, destacamos la obra de Artaud *El Teatro y su doble* (1938), cuyo contenido podría calificarse no sólo de dramaturgico, sino de filosófico e incluso antropológico. El escritor analiza la conducta humana occidental y su concepción de *cultura*, que según él determinará toda la percepción social de su tiempo, incluido el arte y el teatro. La danza y el gesto cobran un especial significado en las conclusiones a las que llega Artaud, pues la gran influencia que el

⁸⁷ Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), hablamos de un dramaturgo, novelista, director escénico y poeta francés, creador del Teatro de la Crueldad. Fue una figura polémica y revolucionaria de principios del siglo XX, que ayudó mucho a la evolución del lenguaje y expresión en el campo de las Artes Escénicas así como a la definitiva emancipación del Teatro con la Literatura.

⁸⁸ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, EDHASA, 2001.

⁸⁹ Desarrollado en su obra *Manifiesto del teatro de la crueldad*, publicada en 1948.

teatro balinés tiene sobre él se verá plasmada en todo su discurso revolucionario. El teatro balinés es un arte antiguo, cuya característica principal son las máscaras que se utilizan en sus representaciones, y su origen ritual y místico. Artaud explica la subordinación literaria del teatro por medio de la diferenciación que existe entre los fines del teatro occidental y el oriental. Así, nos dice el dramaturgo que el Teatro de Bali usa la escena para el ritual y la trascendencia, mientras que el teatro occidental lo hace para la ética y la moralidad. Este punto de partida, completamente opuesto con respecto a las motivaciones de ambas maneras de entender el Teatro, será el que desemboque en la importancia del texto en el teatro occidental, y la herramienta gestual y no-verbal predominante en el teatro balinés.

“Para quien ha olvidado el poder comunicativo y el mimetismo mágico de un gesto, el teatro puede ser un recordatorio, porque un gesto lleva consigo su fuerza”⁹⁰

Es verdaderamente significativo para las artes escénicas, que desde países, disciplinas y autores diferentes, en un periodo concreto del siglo XX como fue 1900-1940, se establecieran conclusiones prácticamente idénticas sobre el camino que había que tomar para evolucionar y avanzar en el arte escénico. Importante fue aquí, tanto en figuras como Isadora Duncan, Loie Fuller, Brecht, Gordon Craig (que mantuvo una relación sentimental con Isadora de la que nacería un hijo), Adolphe Appia o Meyerhold, así como Artaud, el conocimiento del arte oriental así como la importancia del *movimiento libre y gestual* para sus teorías escénicas e investigaciones artísticas. Para entender la evolución sufrida por el arte dramático este factor es elemental, pero es que para comprender la revolución en la que se encontraba la Danza en general (no sólo la Danza Española que estaba terminando de gestarse), el elemento oriental y la búsqueda de un movimiento libre alejado de los academicismos de la Danza Clásica, es también elemento determinante.

⁹⁰ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, EDHASA, 2001.

Así pues, fueron los albores del siglo XX escenario de un compendio de revoluciones artísticas, en su mayoría enfocadas a la emancipación y autodeterminación de diferentes disciplinas. Esta “lucha” por independizar el Arte Dramático de su constante sometimiento a la Literatura, ha sido también expuesta por escritores e intelectuales españoles, tales como Ortega y Gasset. En su ensayo *Idea del Teatro*, además de establecer de manera brillante el fundamento existencial de las artes, y de un modo particular de las artes escénicas, hace una declaración valorativa de lo que representa la palabra para el Teatro. Para él, la palabra tiene una “función constitutiva” pero es “secundaria” a la representación. Según el criterio del escritor “*el Teatro, antes que un género literario es un género visionario o espectacular*”⁹¹. Teniendo en cuenta que este ensayo nace de unas conferencias realizadas por el autor en 1946, nuestro panorama dramático y teatral en España estaba bastante retrasado, evolutivamente hablando, con respecto al resto de Europa y del mundo de las artes escénicas en general. Sin duda, la emancipación del Teatro con la Literatura (como texto dramático únicamente) con respecto a los campos educativo, científico, de la crítica y de su investigación, fue un camino arduo y complicado.

En el caso del panorama dramático español, y más concretamente vinculado con la Danza Española, nos vamos a detener a mencionar dos figuras clave para el desarrollo dramático teatral y dancístico a principios del siglo XX. Sin duda, nuestro gran dramaturgo nacional del pasado siglo fue García Lorca, como escritor supo crear obras dramáticas de la talla de *La Casa de Bernarda Alba* o *Yerma*, y como dramaturgo en sí puso a disposición de grandes figuras dancísticas como Encarnación López “La Argentinita” su labor como dramaturgista. Lorca fue, no sólo un dramaturgo excepcional, autor de obras como las ya mencionadas anteriormente (además de *Bodas de Sangre* y *Mariana Pineda* entre otras), sino que además ejerció como dramaturgista en varias ocasiones, en especial conexión con nuestro estudio de ballets de Danza Española junto a “La Argentinita” en obras suyas como *El*

⁹¹ Ortega y Gasset, José, «Idea del Teatro», en // *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, pp. 77.

maleficio de la mariposa (en cuyo estreno en Madrid no obtuvo gran éxito de crítica). Esta bailarina pudo apreciar de primera mano la labor como dramaturgo del escritor, pues a él le unía una gran amistad personal, además de una fructífera relación profesional de la que se crearon proyectos como la grabación de los discos populares titulada *Colección de Canciones Populares Españolas*, donde la bailarina cantaba, zapateaba y tocaba las castañuelas, con el acompañamiento al piano de Lorca. Así, podemos afirmar que, sin bien la importancia teatral de este autor en el siglo XX es indiscutible, su labor como director de obras propias llevadas a la escena como *El maleficio de la mariposa*, anteriormente mencionado o su vinculación con diferentes disciplinas artísticas, supone un avance notable en la evolución histórica de la figura del dramaturgo en España (como ya hemos mencionado, bastante más tardía que en el resto de Europa).



De izquierda a derecha: Federico García Lorca, Encarnación López "La Argentinita" y Rafael Alberti.

Y si el poeta granadino fue un dramaturgo estrechamente vinculado al mundo de la Danza Española, la escritora y libretista María Lejárraga, en su mayor parte como autora a la sombra de su esposo Gregorio Martínez Sierra⁹², fue quien elaboró los libretos y adaptaciones

⁹² Este hecho ha sido demostrado a raíz de la numerosa correspondencia existente entre María y personajes como Falla, en relación al desarrollo de los proyectos escénicos en los que los artistas

escénicas que se llevarían a cabo para los primeros ballets de Danza Española de la historia. El trabajo dramático de esta escritora contiene una riqueza temática y formal muy variada. María realizó un trabajo de trasvase y adaptación teatral desde novelas realistas como *El Sombrero de Tres Picos*⁹³, hasta obras dramáticas como *Amor Brujo* cuyo libreto fue idea original firmada por Gregorio, pero con diferentes estudios referentes a la correspondencia entre María y su marido, así como la propia letra del escrito en el manuscrito original, que nos hacen pensar que la autoría real fue de la propia María. Si el trabajo dramático básicamente trata de organizar los elementos literarios dramáticos en la práctica escénica, la actividad que María estuvo realizando, desde la creación de los primeros libretos y adaptaciones, hasta la escritura de obras originales como fue *El Amor Brujo*, la define como un personaje clave para la evolución dramática española; a la vez de una escritora en constante conexión con las artes escénicas, y en concreto, con la Danza Española.

Dentro de este proceso de modernización teatral, y conexión con las teorías dramáticas europeas emergentes, debemos hacer mención al dramaturgo y escritor Cipriano Rivas Chérif. Su desarrollo de teorías renovadoras para el panorama teatral español, fue puente entre el pensamiento de Craig y Appia y el de los dramaturgos españoles que le sucederían a partir de los años cuarenta. Es considerado, Rivas Chérif, de los primeros directores de escena de nuestro país, y la notable influencia de personajes del pensamiento y práctica teatral como Craig, quedarían patentes en sus propias palabras referidas a la figura del director de escena, dichas en el año 1932:

colaboraban. Además, existen numerosos estudios científicos que ratifican la autoría de María Lejárraga con respecto a obras a nombre de Gregorio Martínez Sierra, entre los que destacamos el de Joseph R. Jones "María Lejárraga as librettist and lyricist: the state of the question", publicado en *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo*, Vol. XXIX, nº 1, Primavera 2003, pp. 12-22. También el libro de Patricia W. O'Connor, *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

⁹³ Primeramente realizó un libreto para pantomima en 1917, más tarde adaptó otro nuevo libreto a las necesidades coreográficas de un ballet en 1919, para Los Ballets Rusos de Diaghilev.

“capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de la letra”⁹⁴

Rivas Chérif fue un vanguardista de la práctica teatral, que colaboró en proyectos escénicos con Lorca, Unamuno, Valle-Inclán o Pío Baroja. Además, tiene un sitio importante en la historia de la dramaturgia de la Danza Española, pues creó diversos libretos para ballets narrativos de este género, entre los que destacamos *El contrabandista* (1928) con Antonia Mercé, o *La romería de los cornudos* (1933) junto a Encarnación López. Así pues, el impulso renovador de este dramaturgo llegó hasta la disciplina de la Danza Española, desde una perspectiva integradora de las diferentes artes que componen un ballet. Dentro de las influencias que Rivas Chérif adquiere de dramaturgos europeos, no podemos olvidar la importancia del español Ramón Pérez de Ayala⁹⁵. La obra de este escritor y dramaturgo se desarrolla cuando Rivas Chérif regresa de haber realizado su tesis doctoral en Bolonia⁹⁶. Así pues, en el año 1915, Pérez de Ayala escribe en la *Revista España* (donde también escribía Rivas Chérif), un artículo llamado *Las máscaras. La reteatralización*, donde expresa que “los mejores ejemplos de arte dramático” de las últimas décadas “no pertenecen al arte literario, sino que pertenecen a la danza, pantomima y ópera”⁹⁷. Estas palabras resultan especialmente reveladoras, en relación con las teorías dramáticas de Craig o Appia, pero también en relación a la actividad escénica que Rivas Chérif preferiría posteriormente.

Dentro de la historia dramática de nuestro país, no podemos obviar que los grandes renovadores del panorama teatral fueron activamente partícipes en la creación de los ballets narrativos de Danza Española a los que nos venimos refiriendo. Así, podemos hablar de grandes renovadores de la escena española como fueron Lorca, Martínez-Sierra

⁹⁴ Gil Fombellida, María del Carmen, *Rivas Chérif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

⁹⁵ Escritor y periodista español nacido en Oviedo en 1880, discípulo de Leopoldo Alas “Clarín”. Nos interesa en especial su ámbito profesional de crítico teatral desarrollado a principios del siglo XX.

⁹⁶ Resulta muy interesante que Rivas Chérif, licenciado en Derecho, hiciera su tesis sobre la relación de éste con la Literatura: *El Quijote y el Derecho*.

⁹⁷ Pérez de Ayala, Ramón // *Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, “Obras completas, V (Ensayos 1)”, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, Ed. de Javier Serrano Alonso, 2003, pp. 78.

y María Lejárraga, Ramón Gómez de la Serna, Rivas Chérif o Ignacio Sánchez Mejías, entre otros; y todos ellos participaron en creaciones de ballets de este género. Esto no hace más que poner de manifiesto, que la línea experimental que las vanguardias abrieron de interdisciplinaridad y búsquedas nuevas (partiendo del propio folklore y cultura populares), enriqueció a todas las artes escénicas, incluida la Danza Española.

Sin duda, muchos fueron los encargados de actualizar el panorama dramático en nuestro país desde mediados del siglo XX, José Tamayo, Felipe Lluch, Luis Escobar, Salvador Salazar, Adolfo Marsilach, y, entre ellos, el director de escena Miguel Narros, cuya obra para el Ballet Nacional de España *Medea* será analizada en profundidad más adelante en este estudio. Del germen receptivo de las innovaciones e investigaciones teatrales que se fueron gestando en Europa en relación con la figura del dramaturgo desde el siglo XIX, destacamos hacia los años 1910-1925 la gran aportación que realizaron las dos figuras antes mencionadas: Lorca y María Lejárraga, por su especial vinculación con la Danza Española y la importancia que esto adquiere para el carácter de esta investigación.

Una vez realizado el trayecto histórico que el dramaturgo ha tenido a lo largo de los tres últimos siglos (de un modo breve y enfocado a nuestro objeto de estudio) vamos a determinar el *trabajo dramático* tal y como se enfocó desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Para definir el trabajo dramático en la actualidad, partiremos de la concepción de Patrice Pavis, que entiende este trabajo enfocado a las relaciones existentes entre el texto y el espectáculo, su puesta en escena, donde se presupone “*la elección de un sentido en relación a la lectura efectuada*” estableciendo así “*el principio de coherencia interna y expresiva respecto a los demás elementos expresivos que han de articularse en la representación y se erige como interlocutor analítico en el proceso de creación*”⁹⁸. Es sumamente importante analizar esta definición parte por parte.

⁹⁸ Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1991, pp. 111.

En primer lugar, la elección de un sentido concreto en la lectura del texto dramático que vamos a escenificar. Sin duda el dramaturgista que se encargue de la representación de una obra dramática, tendrá su propia concepción de la obra, su propio *sentido* del texto, así como una idea global de la lectura que haya realizado. En esa lectura entran los conocimientos que el dramaturgista posea del autor, del contexto histórico en que se elaboró la obra, de la temática que aborda así como del género en que se sitúa el texto dentro del ámbito literario dramático en que esté: tragedia, comedia, drama, entre otros⁹⁹.

Una vez se elija el *sentido* que se pretende dar a la obra, el dramaturgista deberá establecer unas pautas determinadas que conformen de coherencia interna y expresiva los diferentes elementos que van a formar parte de la representación. Este es, sin duda, el verdadero trabajo dramaturgista que un director de escena lleva a cabo actualmente, la elaboración de una serie de pilares sobre los que se construya el engranaje escénico que luego dará como resultado la obra en su conjunto. En el caso del ballet, el enfoque estilístico, el tiempo, el espacio, serán determinantes incluso para la creación coreográfica. No es de extrañar que una estética diseñada y concebida previamente por un director de escena, pueda influir y definir el sentido de los pasos empleados por los propios bailarines, así como los desplazamientos realizados, las coreografías de conjunto o el diseño espacial de las piezas. Por supuesto todo ello con las correspondientes pautas musicales, escenográficas, de vestuario e iluminación, que se ponen (por lo general exceptuando algunos casos concretos en que ya están previamente realizados dichos elementos) al servicio del arte de la Danza.

Por último señalaremos, como producto de lo anteriormente expuesto, que el trabajo dramaturgista supone una articulación de los diferentes elementos escénicos en el proceso de creación de manera que se manifiesten de forma coherente y cohesionada dentro de la representación. Las creaciones realizadas por los diferentes artistas del

⁹⁹ Recuérdese que podría ser un texto no dramático y adaptado sin embargo, para llevar a escena, pero generalizamos en este sentido porque en su mayoría son textos pensados para ser representados.

equipo de una obra dramática, en nuestro caso de un ballet dramático, deben configurarse conforme al *sentido* primero del que hablábamos anteriormente, ese originado por la lectura realizada por el director de escena. Sin duda, en el proceso de creación el director de escena bien podría homologarse a un director de orquesta que va dirigiendo los diferentes instrumentos que intervienen en una composición musical. Si bien cada artista posee su propia autonomía creativa frente a una obra de su autoría, a la hora de realizar un ballet dramático que narra una historia previamente escrita, el director de escena debe velar por la coherencia y correspondencia con su planteamiento global de la obra para representarla en escena, de todos los elementos que en ella intervienen. En el caso de *El Sombrero de Tres Picos*, en su primera versión para ballet, el encargo realizado por Diaghilev a Picasso para la realización de la escenografía y vestuario estaba completamente libre de restricciones o pautas a seguir, sin embargo, el pintor elaboró un decorado acorde con el ambiente rural y popular que se refleja en el texto del libreto. En otras ocasiones, el director de escena da una idea general de lo que quiere (de su *sentido* del texto tras la lectura realizada) y luego espera a ver el resultado realizado por el músico, artista plástico o iluminador.

Normalmente, en el caso de la Danza Española, y tras la batalla ganada por los coreógrafos y bailarines de la Vanguardia de los años veinte¹⁰⁰, los ballets se crean desde una primacía lógica hacia el sentido coreográfico. Así pues, se establece una jerarquía hacia el elemento dancístico como lenguaje expresivo principal en la obra. Cuando se trata de nombres propios de considerable importancia dentro de su ámbito artístico, entran a formar parte del proceso de creación aspectos tan subjetivos como la generosidad de los artistas que intervienen, la comprensión y el entendimiento que halla entre ellos, así como su implicación y creencia en el proyecto artístico que se representará en escena al final de la fase creativa. Con independencia de todo lo anterior, de que se trate de un ballet, obra de teatro, ópera o musical, entre otros. Tal y como nos indica Hormigón en su obra

¹⁰⁰ Este aspecto será expuesto rigurosamente en el epígrafe siguiente.

anteriormente citada, “*se trata de que los distintos especialistas escénicos no trabajen aisladamente*¹⁰¹”. Éste fue uno de los grandes empeños que tenía el director de *Los Ballets Rusos*, Diaghilev, y su incorporación a la producción de ballets (fueran argumentativos o no), fue de las más importantes de su labor como empresario y visionario teatral.

En efecto, el trabajo dramático supone la columna vertebral del proyecto escénico, en el caso de un ballet narrativo de Danza Española este aspecto ha sido, en gran parte, fundamental para su desarrollo como arte en sí. Debemos recordar a este respecto que, un ballet dramático, posee unas características específicas que lo diferencian de otro tipo de ballets, ya sean de Danza Española o de otro género. Una de ellas es la existencia de los bailarines como elemento configurador de todo lo que sucede en escena, es decir, del discurso narrativo en su totalidad. Ellos son los que, por medio de los movimientos coreográficos, las ausencias, salidas y entradas a escena, silencios estáticos, o simplemente por medio de los pasos a realizar, narran la historia que se va sucediendo a lo largo de la obra. A partir de esta premisa, podemos decir que los demás elementos escénicos se configuran en torno a esta realidad. Además, en un ballet dramático el bailarín se hace significativo en movimiento de lo que sucede en escena. Así, sabemos que, dentro de la teoría semiótica que delimita al significado y significante en un discurso¹⁰², el bailarín ya no sólo tiene una función estética o meramente plástica en escena, sino que representa mediante sus movimientos una serie de significados que ayudan a contar esa historia que se pretende narrar.

La particularidad que comparte el ballet dramático con cualquier otra arte escénica, es su realidad efímera. Sin duda este aspecto determina y delimita la existencia de este arte. Mientras que en el texto literario un individuo puede leer el pasaje que no ha entendido, o que quiere volver a recrear, en el ballet dramático el espectador no puede volver

¹⁰¹ Op. Cit. pp. 125.

¹⁰² En la que se nos define al *significante* como la forma material que toma el signo, y al *significado* como la imagen mental que tenemos del concepto que representa.

atrás en la representación si algo se le ha “escapado”, o no ha sido expresado de un modo comprensible para él. Esta circunstancia es en buena parte la que hace que todo el proyecto escénico se conciba de una determinada manera, queriendo darle un énfasis especial a un pasaje en especial, o subrayando un elemento en concreto dentro de todo el discurso escénico. En su obra *Semiótica teatral*, Anne Ubersfeld nos indica la primera condición dialéctica que posee el arte del teatro, la oposición texto-representación. Si entendemos la disciplina artística de la Danza Española como un medio escénico más para llevar a cabo un discurso dramático, dicha oposición se da de la misma manera como punto de partida en la creación de un ballet dramático. El análisis dramático y de transducción literaria que se va a efectuar más adelante con respecto a los dos ballets de Danza Española objeto de nuestro estudio, en ningún modo parte de la igualdad semántica entre el texto y la escenificación de dichas obras. Se trata de medios de expresión (no sólo artísticos) con lenguajes diferenciados, y por tanto, con recursos expresivos de diferente naturaleza. Son numerosos los escritores y estudiosos dramáticos que señalan la evidente subordinación que ha tenido la representación a lo largo de la historia con respecto al texto¹⁰³. En este sentido, en Danza Española la creatividad de los coreógrafos y directores de escena no ha sido en modo alguno jerarquizada a favor del texto, siempre desde una visión respetuosa hacia la obra literaria. La principal diferencia con el teatro, que ha sido determinante a la hora de establecer esta libertad creativa, ha sido la ausencia de diálogo por parte de las obras de ballet. El hecho de que fuesen transducciones literarias basadas en el movimiento primordialmente (por supuesto con la ayuda de los demás elementos escénicos: música, sonido, luz, vestuario, escenografía) ha supuesto una limitación al texto claramente menos estricta para la Danza que en el arte teatral.

Para concluir citaremos las palabras de Bernard Dort acerca del trabajo dramático mencionado anteriormente: “*¿Qué es el trabajo*

¹⁰³ Empezando por los ya mencionados Brecht, Meyerhold, Artaud, y posteriormente autores nacionales como Ortega y Gasset, véase página 49 de esta tesis.

*dramatúrgico sino una reflexión crítica del hecho literario al hecho teatral?*¹⁰⁴” en nuestro caso, dancístico.

2.2. LOS BALLETS NARRATIVOS DE DANZA CLÁSICA

La puesta en escena de Ballets Clásicos con un contenido narrativo o dramático, tiene una vida bastante más larga que los ballets de este género en Danza Española. Los motivos por los cuales esto es así son variados, pero el primero y fundamental radica en el nacimiento de la Danza Española, que es mucho más tardío que el de la Danza Clásica¹⁰⁵.

Si bien no vamos a realizar aquí un estudio correspondiente a la Historia de la Danza Clásica, sí tenemos que repasar brevemente los primeros ballets narrativos que surgieron a partir del siglo XVIII, para establecer la relación existente entre la creación de libretos específicos para estos ballets y la práctica dramatúrgica que se llevará a cabo en el siglo XX en los ballets de Danza Española. Sin duda, la Danza Española, en cuanto a la creación de ballets dramáticos, bebe de la experiencia ya representada en escenarios de todo el mundo de los ballets argumentativos de Danza Clásica. El modo y estructura creativa que se emplee en los ballets de este género para la Danza Española, estará en gran parte condicionado por el trayecto histórico que los dramaturgos y libretistas experimentaron en la creación de los ballets clásicos.

La temática elegida por excelencia en todo ballet que se quiera escenificar, y que se ha ido repitiendo a lo largo de los siglos, es la temática mitológica. Antes siquiera de que existiera la Danza Clásica como arte autónomo, en lo que se conocían como *óperas-ballet*, ya se creaban representaciones basadas en los mitos griegos donde se bailaba, cantaba y tocaban instrumentos bajo un mismo discurso narrativo¹⁰⁶. Independientemente de que la técnica clásica y el estilo

¹⁰⁴ Citado en Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1991, pp. 168.

¹⁰⁵ Pues, recordemos, que la Danza Española como tal nace a principios del siglo XX.

¹⁰⁶ No olvidemos que desde la Época Clásica se han venido realizando obras con dichas características, y que las *danzas dionisiacas* datan del siglo VI a.C.

utilizado fueran del movimiento Romántico o Neoclásico¹⁰⁷, más o menos pulido en sus saltos, con utilización de puntas o no, entre otras consideraciones, nos vamos a centrar en la figura del dramaturgo, que en ocasiones será un literato, pero en otras incluso el propio coreógrafo o compositor del ballet. La línea que siguen todos los ballets narrativos de Danza Clásica, desde sus primeras creaciones corresponde a la existencia de un libreto en el que basar la coreografía y su puesta en escena. Prácticamente todos los proyectos dancísticos emprendidos partían de un texto escrito que describía la historia que se debía narrar, con acotaciones específicas y didascalias cuando las había. Lo fundamental por tanto era el argumento, la historia que se iba a contar, el discurso narrativo que por medio del lenguaje de la Danza Clásica se iba a exponer al público. Así, dice Noverre:

“El éxito de un ballet depende en gran parte del argumento... porque aquí hay una cantidad de cosas que la danza y los gestos no pueden expresar¹⁰⁸”.

Este punto de partida que resulta evidente, luego, no pasó a formar parte de la práctica habitual de creación de ballets narrativos en Danza Española, si bien en sus inicios sí partieron de un texto escrito.

Como ya hemos mencionado, el común denominador en los ballets de Danza Clásica era una temática mitológica, independientemente de que fuesen obras realizadas en el periodo romántico, del clasicismo e incluso neoclasicismo. De los primeros ballets que se tiene constancia esta temática común está presente en su totalidad, claro ejemplo de ello tendríamos el primer ballet que se ha podido localizar cronológicamente, *Le ballet comique de la Royne* que data de 1581¹⁰⁹. No obstante, existen fuentes escritas que sitúan en 1513 un ballet intercalado representado en Urbino, con argumento extraído de la

¹⁰⁷ Nos referimos a las distintas corrientes estéticas y artísticas que ha habido en la Historia de la Danza Clásica: época Romántica, Post Romántica, Neoclásica, Moderna...

¹⁰⁸ Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Madrid, Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004. pp. 80.

¹⁰⁹ Este ballet se realizó por orden de Catalina de Médici, para conmemorar la boda del duque de Joyeuse con Margarita de Lorena. El espectáculo duró casi seis horas, donde se alternaron canto y danza. La dramaturgia de dicho ballet tomaba un hilo conductor mitológico donde se narraba el relato de Circe.

mitología griega cuyo protagonista es Jasón, hablamos aquí no de un ballet propiamente dicho, sino de las múltiples manifestaciones dancísticas que se intercalaban en óperas-ballet y comedias en el siglo XVI¹¹⁰.

Es evidente para cualquier conocido de Historia de la Danza, que la mitología greco-romana fue motivo narrativo desde el inicio de los ballets dramáticos. Y si los argumentos mitológicos son los más utilizados, también aquellas historias en donde los personajes son fruto de una inspiración mitológica (como las *willis* en *Giselle*, el espectro en *El Espectro de la Rosa*, el ser femenino etéreo y sobrenatural del ballet *La Sílfi*, entre otros muchos ejemplos). Clarificada la importancia de esta temática clásica, nos disponemos a analizar la figura del dramaturgista en la creación de dichos ballets.

Como ya hemos mencionado anteriormente, la persona encargada de llevar a cabo la adaptación escénica del texto literario a la representación, no apareció definida hasta entrado el siglo XIX. ¿Qué sucede entonces con los ballets dramáticos escenificados anteriormente? ¿Acaso no tienen una persona encargada de dicha labor? En efecto, la tarea de adaptación escénica referida se llevaba a cabo por medio de diferentes personajes dentro de las producciones de ballets, que no necesariamente tenían siempre el mismo perfil. Para hacernos una idea de esta compleja, pero fundamental circunstancia a la hora de estudiar la dramatización de un ballet de Danza Clásica, mencionaremos brevemente unos ballets que han sido de notable importancia, en donde la figura del dramaturgista fue sin duda acometida desde diversas disciplinas. Vamos a realizar una enumeración por orden cronológico con respecto a esta tarea dramaturgista, que en nada atiende a otro tipo de aspectos incidentes en la Danza.

¹¹⁰ Dicho espectáculo se representó en Urbino con la Calandria de Bibbiena, su puesta en escena fue de Castiglione y el autor de la escenografía fue el discípulo de Bramante llamado Genga. Para conocer más sobre dichos ballets y sus impresionantes escenografías nos remitimos a: Blázquez Mateos, Eduardo, *Escenografías paisajísticas y Artes Escénicas*, Ávila, Sociedad Cultural Aleroañil, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso (URJC), 2008; y Merino Peral, Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII. Creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

De los primeros ballets de los que se tiene constancia, se sabe que formaron parte del género *ópera-ballet* que conjugaba música, poesía, canto y baile. Así, podemos mencionar *Ballet des polonais* (1573) estrenado en la corte francesa al subir Enrique, hijo de Catalina de Médici, al trono. En 1581 se representa también en la corte francesa el *Ballet Comique de la Reine* cuyo argumento está basado en el mito griego de Ulises prisionero de Circe. Ya en la corte del Rey Luis XIV se originó una colaboración teatral para la creación de ballets cuyo género sigue siendo heterogéneo, entre el compositor Giovanni Battista Lulli, el coreógrafo Pierre Beauchamp y el comediógrafo Molière. Estos artistas crean el *Ballet Royal de la Nuit* (1653) que es interpretado por el propio Rey Sol. En esta época nos interesa especialmente la figura de Molière, un dramaturgo y actor francés responsable de la coordinación de las diversiones de la corte desde 1664. Fue un artista cuyas funciones se podrían equiparar en la actualidad a múltiples oficios: programador, director de escena, dramaturgo, poeta... En la línea de lo que se ha ido comentando sobre la figura del dramaturgista, todas estas funciones recaían en una sola figura, por fuerza polifacética.

En esta etapa también tenemos el ballet de 1681 denominado *El Triunfo del Amor*, cuya coreografía y composición musical corren a cargo de los mismos creadores anteriormente citados. Ballets de este tipo, cuya autonomía dancística todavía no estaba ciertamente definida¹¹¹, hubo varios durante los siglos XVI Y XVII, situados todos ellos en el contexto cortesano francés e italiano, bajo el reinado de monarcas como Carlos IX o Luis XIV, así como personalidades culturales y artísticas tan determinantes para el desarrollo de la Danza como la reina Catalina de Médicis. Y si Molière fue un personaje determinante a la hora de analizar la dramaturgia de los ballets del siglo XVII, el gran dramaturgo y *dramaturgista* del siglo XVIII, además de coreógrafo y *maestro de ballet*, fue Jean Georges Noverre¹¹².

¹¹¹ En estos ballets todavía había canto, pantomima y recitativos.

¹¹² Bailarín, maestro, coreógrafo, dramaturgista y escritor francés nacido en 1727. Está considerado el padre del ballet moderno, y fue el creador del *ballet d'action*, o ballet de acción.

Las consecuencias artísticas de la obra de este coreógrafo distan mucho de limitarse al campo de la Danza y el ballet. Con su obra, por todos conocida, *Cartas sobre la danza y los ballets* publicada por primera vez en 1760, Noverre nos presenta un auténtico tratado sobre la dramaturgia en los ballets dramáticos. Desde cómo se debe atender al vestuario empleado en ellos hasta cuáles deben ser los principios básicos de una buena escenografía o iluminación en un ballet narrativo¹¹³. Noverre supone en el ámbito de la Danza Clásica una auténtica revolución, por sus postulados y metodologías expuestas, que acabarán siendo la base de dicha técnica de ballet¹¹⁴. Pero lo que realmente, y de un modo paralelo a esta revolución técnica, resulta innovador en la forma de reflexionar sobre los ballets dramáticos, es el modo en que este coreógrafo nos habla de todas y cada una de las facetas que rodean a este tipo de ballets. Sin duda, en ningún momento nos habla de Danza Española, pues todavía no existía como tal entonces, pero cualquiera de las reflexiones que hace en su obra citada, se pueden aplicar en un ballet narrativo de este género. Como existen diferentes elementos dramáticos sobre los que Noverre reflexiona y establece una relación conforme a los textos y ballets narrativos, vamos a ir citándolos por orden dentro de su obra *Cartas sobre la danza y los ballets*.

En esta primera carta, el autor nos define al ballet como *un cuadro* y desarrolla su exposición sobre éste en base a dicha premisa, que argumenta y fundamenta. Noverre nos habla de la simetría en la composición de los ballets, así como de la imitación de la naturaleza para “*pintar sobre la escena las diferentes pasiones*” (Noverre, 1760:68). Este último postulado se alimenta de un sentimiento auténticamente romántico, que invade a Noverre en un contexto muy adelantado al surgimiento de esta corriente. En esta primera carta el autor realiza una crítica considerable a los ballets de su tiempo y de siglos anteriores, afirmando que “*los ballets no han sido hasta el presente otra cosa que débiles esbozos de lo que podrán ser algún día*”

¹¹³ En su *Carta VI* nos habla del vestuario y la escenografía de los ballets, en la *Carta VIII* de dramaturgia, en la *Carta IX* sobre la abolición del uso de las máscaras en danza.

¹¹⁴ Dedicó la *Carta XII* a explicar la posición de *en dehors* de las piernas, así como a la técnica del *entrechat*, entre otras cuestiones académicas de la Danza Clásica actual.

(Noverre, 1760:66). Sin duda, Noverre profetizó sobre lo que acontecería en el mundo de la Danza Clásica un siglo después, donde los ballets románticos supusieron una auténtica revolución no sólo dancística, sino artística y cultural. En esta carta también realiza una serie de reflexiones coreográficas con respecto a la composición y transición de los bailarines en escena, hablando de las *“figuras simétricas de derecha a izquierda”*, *“cuerpos de entrada”* y dando razón de ser a éstos con motivo de *“dar tiempo a los primeros bailarines para que recobren su respiración”* (Noverre, 1760:68). Si bien es cierto que en esta primera carta los postulados expuestos son más de carácter coreográfico que dramático, no debemos olvidar la estrecha relación que hay entre éstos cuando se trata de ballets narrativos. En este sentido podemos citar su reflexión sobre las *escenas de acción*, que Noverre califica de la siguiente manera:

“He ahí lo que yo llamo una escena de acción, en la cual la danza tiene que hablar con fuego, con energía y donde las figuras simétricas acompasadas no pueden emplearse sin alterar la verdad, sin contrariar la verosimilitud, sin debilitar la acción y enfriar el interés. He ahí, repito, una escena que debe ofrecer un bello desorden” (Noverre, 1760:69)

Esta reflexión acompañará a muchas de las coreografías que se han realizado posteriormente hasta nuestro tiempo, pues la *escena de acción* que Noverre nos ejemplifica con una pelea entre ninfas y faunos se puede homologar a cualquier conflicto entre personajes de un ballet narrativo (tanto de Danza Clásica como de Danza Española). Ese *bello desorden* que aparece cuando el coreógrafo (que Noverre denomina *“compositor”*) dibuja una coreografía con figuras asimétricas que se desplazan en la escena armónicamente dentro de su inevitable desorden. Ciertamente, Noverre nos está hablando de una composición coreográfica, pero al mismo tiempo lo está haciendo sobre las cualidades espaciales y dinámicas que debe tener, a su juicio, una escena que represente un conflicto. En su *Carta II* el maestro de ballet sigue argumentando su tesis del ballet como un cuadro; y dice así: *“el ballet bien compuesto es una pintura viviente de las pasiones”* (Noverre, 1760:74). Debemos fijarnos en que el autor casi siempre

emplea el término “*componer*”, “*composición*”, “*compositor*,” pues reflexiona sobre el arte de coreografiar ballet desde un punto de vista dinámico, pictórico e incluso arquitectónico. Esta dimensión conceptual de la danza a través de la *ut pictura poesis*, que emprende en las reflexiones de sus cartas Noverre, se desarrolla ampliamente en obras como *Escenoplástica y Artes Escénicas*, de Blázquez Mateos y Merino Peral.

En esta segunda carta, Noverre nos va introduciendo su teoría dramática acerca de los ballets dramáticos. El autor dice así:

“Todo argumento de un ballet deberá tener su exposición, su nudo y su desenlace. El éxito en este tipo de espectáculo depende en parte de la buena elección de los asuntos y de su distribución”

(Noverre, 1760:75)

En esta reflexión, cuando nos dice “*elección de los asuntos y distribución*” se está refiriendo en definitiva a la dramaturgia del ballet a la hora de elaborar las diferentes escenas en base al texto literario, así como saber elegir aquellos contenidos que acabarán escenificándose y aquellos que se omitirán de dicho texto. Noverre en esta carta nos indica que un ballet dramático debe presentar la acción con *nitidez*, y así poder ser capaz el espectador de adivinar la intriga sin necesidad de ojear el programa de mano. En este sentido, debemos recordar que Noverre se encargaba personalmente de la dramaturgia de sus ballets, independientemente de que hiciera él o no el libreto de éstos. En la *Carta III* Noverre va más allá, y nos dice textualmente que “*el género más propio a la extensión de la danza es la género trágico*” (Noverre, 1760:81). Esta contundente afirmación no viene exenta de una amplia argumentación por parte del autor¹¹⁵. Como no podía ser de otra manera, en la Danza Española no se ha obviado este principio, que, sin llegar a entrar en su veracidad (pues existen varios géneros dentro de los ballets narrativos de Danza Española que no tienen por

¹¹⁵ Nos dice que el género trágico “*provee amplios cuadros, situaciones nobles y felices efectos teatrales, y además, como las pasiones son fuertes y más decididas en los héroes que en los hombres cotidianos, su imitación se hace más fácil y la acción del género resulta más cálida, verdadera e inteligible*” (Noverre, 1760:81).

qué ser trágicos) se ve reflejado en la producción de ballets tales como *Fedra o Medea*.

En su *Carta V* el autor nos hace un ensayo, verdaderamente vanguardista, sobre las cualidades necesarias en un coreógrafo a la hora de elaborar un ballet dramático. Decimos que se trata de un ensayo *vanguardista* porque, aunque su autoría está a más de un siglo de existencia de esta corriente, las motivaciones y principios que Noverre expone coinciden de un modo sorprendente con dicho pensamiento. En un primer momento, el autor cita a Luciano, en su diálogo *Sobre la danza*¹¹⁶ escrito en pleno siglo II, donde el escritor sirio expone mediante una conversación las razones por las cuales justifica la Danza como arte dentro de una sociedad culta. Pero, una vez cita a dicho escritor y se remite a él en su exposición sobre las cualidades que debe tener un *gran maestro de ballet*, el propio Noverre nos amplía las características que requiere dicho maestro. En esta carta nos razona los motivos por los cuales un compositor de ballet debe tener conocimiento de pintura, arquitectura, anatomía, música, así como otras artes que resultan (a su modo de ver) indispensables para que un compositor se eleve sobre el *nivel ordinario*. Hemos dicho que se trata de una carta con claras reflexiones vanguardistas, porque en ella Noverre expone pensamientos tales como “*todas las artes están cogidas de la mano, y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse*” (Noverre 1760:105). Esta importante afirmación no es otra que de la que parten los pensadores y artistas vanguardistas a principios del siglo XX, en su deseo de retroalimentación entre las distintas disciplinas artísticas para alcanzar una obra de arte total. Como si Noverre pudiera predecir el sentimiento que inundó a revolucionarios vanguardistas como Diaghilev, termina su carta diciendo:

“De esta relación entre las artes y de la armonía que reina entre ellas, debe deducirse, señor, que el maestro de ballets cuyos conocimientos sean más extensos y que posea el mayor genio e imaginación, será el

¹¹⁶ Luciano «Sobre la danza», en // *Obras III*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, pp. 50.

que ponga más fuego, más verdad, ingenio e interés en sus composiciones”

(Noverre, 1760:106)

Si hacemos un alto en el análisis dramático que Noverre imprime en esta obra, podemos citar a colación de dicha reflexión, que, en efecto, los coreógrafos cuyas obras han logrado vencer al tiempo son aquellos cuyo perfil intelectual distaba mucho de ser únicamente dancístico. Dentro de la Danza Española, más concretamente, podemos afirmar que ballets que han pasado a formar parte del repertorio de grandes compañías como son “El Ballet Nacional de España” (máximo exponente en la actualidad de esta disciplina), fueron creados por coreógrafos con un conocimiento cultural y artístico amplio¹¹⁷. En la *Carta VI*, Noverre nos expone un auténtico tratado sobre la dramaturgia, escenografía y vestuario de los ballets dramáticos. En esta carta el autor nos pone diferentes ejemplos de personajes y modelos humanos de lo más variados (mozo de cordel, ganapán celoso, hombre cuyos sentimientos son elevados, hombre grosero y rústico) y nos habla de las distintas naturalezas y reacciones de dichos hombres a la hora de verse representadas en escena. Expone así, una metodología de disposición y representación de los distintos caracteres que pueden tener los personajes de un ballet, y de cómo se ilustran éstos en la obra. Además, en esta carta realiza una afirmación de cuya actualidad se hacen eco hoy día todos los profesionales del mundo de la Danza (ya sea Clásica, Contemporánea o Española). Noverre dice así:

“Yo creo, señor, que un maestro de ballets que no conozca perfectamente la danza no puede componer sino en forma mediocre. Al decir danza, me refiero a la danza seria; ésta es la base fundamental del ballet”

(Noverre, 1760:113)

¹¹⁷ *Medea* de José Granero, *Bodas de Sangre* de Antonio Gades, *Danza y Tronío* de Mariemma, *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio, *Leyenda* de José Antonio, *Ritmos* de Alberto Lorca, artistas cuyo perfil intelectual estaba y está comprometido con la cultura de su tiempo, gente que se interesó por rasgos sociales y culturales distintos a su propia disciplina.

La importancia de esta reflexión, como ya hemos mencionado, nos acompaña hasta nuestros días. Noverre con *“danza seria”* se refiere ni más ni menos que a la danza académica, a la técnica de la Danza Clásica tal y como la conocemos actualmente. Si bien es cierto que un coreógrafo, *compositor* como él denomina, debe conocer y dominar esta técnica, esto se extenderá por añadidura al perfil de un bailarín de danza completo, en todas sus disciplinas. No es de extrañar por tanto, que en el ámbito de la Danza Española, figuras tan relevantes y revolucionarias como Antonia Mercé, Mariemma o Antonio Ruíz, insistieran en la completa formación de un bailarín dentro de la disciplina de la Danza Clásica. Sin duda, Noverre ya sabía que estos conocimientos académicos eran imprescindibles para la completa conciencia muscular, de coordinación, técnica y artística de un bailarín, así como coreógrafo. No debemos olvidar que el lenguaje que haya adquirido éste será aquel que desarrolle en la creación de su obra, y por tanto, cuanto más amplio y rico más amplia y rica será aquella. En cierto modo, esta reflexión puede resultar más coreográfica o técnica que dramática, pero, insistimos una vez más en la íntima conexión existente del lenguaje empleado en la exposición del discurso artístico y su texto literario. Como bien dice Noverre *“si se ignoran sus principios, se carecerá de recursos”*¹¹⁸ (Noverre, 1760:113).

Continúa el autor en esta carta, hablando sobre la importancia del vestuario dentro de un ballet narrativo. Refiriéndose a su obra *Ballet Chino* Noverre no duda en afirmar que *“los trajes mataron la obra porque ostentaban los mismos tonos que la decoración”* (Noverre, 1760:114). Seguidamente hace una serie de indicaciones sobre cómo él observa el correcto funcionamiento y coordinación de las composiciones escenográficas y de vestuario en un ballet dramático. Noverre habla de estaturas, colores, decoración, y demás elementos estéticos de la escenografía y los compara en su aplicación para ballet, ópera o teatro. Así, llega a la conclusión de que *“una decoración, cualquiera sea su clase, es un gran cuadro preparado para recibir figuras”* (Noverre, 1760:115). Esta afirmación la hace con respecto a

¹¹⁸ Si se ignoran los principios de esa *“danza seria”*, es decir, la técnica clásica.

una escenografía en sentido amplio, es decir, cualquiera que sea el contexto que se represente en escena (teatro, danza u ópera). En las páginas siguientes, Noverre continúa exponiendo su visión de un correcto equilibrio entre las dimensiones y características que relacionan el vestuario con la escenografía en los ballets, así como la decoración y elementos escenográficos que acompañan a un mero telón de fondo. También realiza una reflexión sobre la armonía de los colores en escena, su distribución en el vestuario de los bailarines y el fondo del escenario. Concluye esta carta Noverre con una auténtica declaración de principios escenográficos dentro de los ballets narrativos, que dice así:

“La decoración, por así decir, hará resaltar el ballet y éste, a su vez, aumentará el encanto de la pintura y le comunicará toda la fuerza capaz de seducir y emocionar el espectador creándole la ilusión”
(Noverre, 1760:122)

Insistimos, una vez más, en la íntima relación que existe entre estos principios que formula Noverre con respecto a los ballets de Danza Clásica de su época, y su aplicación en los ballets dramáticos de Danza Española. La composición escénica, así como la armonía que él plantea entre los distintos elementos expresivos de un ballet narrativo, bien puede ser utilizada en ballets no sólo de este género, pero muy especialmente en ellos, pues estamos narrando una historia cuyo medio de expresión es un discurso artístico compuesto por todos estos elementos escénicos. Así, prosigue en la *Carta VII* hablando sobre una cuestión anteriormente abordada en esta tesis, que nos lleva a la completa emancipación de la Danza de otro tipo de artes como la Música, Poesía o Teatro. Noverre afirma en esta carta que la utilización de *recitados* en los denominados, erróneamente según él, *ballets* de siglos anteriores en las cortes europeas, se debió a *“la falta de expresión de los bailarines”* (Noverre, 1760:125). Noverre cita expresamente los ballets producidos en la época del rey Luis XIV, y pone como ejemplo sus diálogos, recitados y monólogos. Dice el autor que le parece un error denominar *ballets* a estos espectáculos donde se representaba poesía, música y declamación además de danza.

Nosotros, independientemente de la correcta terminología, debemos apreciar la importancia de esta reflexión por parte de Noverre, pues fue él quien ayudó por medio de sus producciones a independizar la danza de otras artes dentro de la escena, siguiendo dichos principios antes expuestos. Para apoyar dicha premisa, Noverre cita al griego Plutarco. Dice, que éste reflexionaba sobre el ballet¹¹⁹ como *“una conversación muda, una pintura hablada y animada, que se expresa por medio de movimientos”* (Noverre, 1760:128). Fijémonos que dice *muda*, pues el énfasis de esta reflexión reside en dicho matiz.

En su *Carta VIII*, nuestro maestro de ballet y coreógrafo del siglo XVII hace una verdadera exposición de aquellos conocimientos y tareas que el *dramaturgista* debe poseer con relación a los ballets dramáticos. Citamos dicha reflexión, pues nos parece tan ilustrativa como importante a este respecto:

“Señor, los maestros de ballets encargados de la composición de los ballets de ópera necesitan en mi opinión del genio más amplio y más poético. Corregir a los autores, relacionar la danza con la acción, imaginar escenas análogas a los dramas, unirlas hábilmente al tema, crear lo que pasó por alto el genio de los poetas y, por último, llenar los huecos y las lagunas que empequeñecen sus producciones: he ahí el trabajo del compositor”

(Noverre, 1760:133)

De alguna manera, Noverre nos está describiendo aquí toda la acción de transducción literaria, de la cual estamos hablando a lo largo de este epígrafe, que realizan los *dramaturgistas* a la hora de poner en escena un ballet narrativo. *Es en pleno siglo XVII donde un coreógrafo de danza expresa, por primera vez, dicho proceso de transducción.* Debemos advertir en estas palabras del autor, que da completa autonomía al *dramaturgista*, que él identifica con coreógrafo o compositor, con respecto al texto literario original en el cual se basa el ballet que esté creando. Se permite términos tan explícitos como *“corregir”, “crear” o “llenar”*, dando completa capacidad creativa e incluso modificativa al

¹¹⁹ Suponemos que se refería a *danza* en aquella época, siglo I.

dramaturgista a la hora de escenificar su obra. Esta tesis dramática será defendida dos siglos más tarde por genios del pensamiento teatral como Meyerhold o Brecht, mencionados anteriormente. Durante toda esta carta, Noverre realiza una auténtica metodología de la transducción literaria, e incluso defiende una de las hipótesis que se expondrán más adelante en esta tesis¹²⁰, que es la íntima relación entre la composición musical de un ballet narrativo y su resultado de transducción literaria en el escenario. El coreógrafo dice así: *“la danza en acción es el órgano que debe presentar y explicar con claridad las ideas escritas de la música”* (Noverre, 1760:140), así, Noverre defiende la necesidad de una composición explícita para un ballet narrativo cualquiera (nosotros lo extendemos a los ballets de Danza Española en este género) pues en caso contrario *“el músico toma las palabras, las recorre sin prestar atención, y dejándose llevar por la fertilidad de su genio, compone música que no significa nada, porque no se ha enterado del sentido de lo que sólo ha leído con los ojos”* (Noverre, 1760:141). Sin duda, Noverre está presentando la eminente necesidad de una composición musical que *narre* el argumento que se pretende escenificar con sonidos. Así, la relación que debe existir entre el coreógrafo y el compositor, según Noverre, debe ser de continua colaboración. Se extiende en este sentido dicha relación al escenógrafo, al tramoyista, al diseñador de vestuario, por la importancia que tiene la coherencia que debe existir entre los distintos trabajos escénicos de éstos. Esta hipótesis, será la que abandere el proyecto artístico del genial Diaghilev con sus Ballets Rusos, así como la de muchos vanguardistas y dramaturgos a lo largo de los siglos XIX y sobre todo XX¹²¹. Podemos afirmar pues, sin ningún género de duda, que Noverre fue un adelantado a su época y contexto artístico.

En la *Carta IX* el revolucionario Noverre argumenta y justifica su decisión de eliminar las máscaras del uso de los bailarines en sus ballets. Afirma que el rostro es el elemento de la fisonomía humana donde se imprimen las pasiones y sentimientos, y ve el uso de máscaras en los ballets como un obstáculo hacia la verdadera

¹²⁰ Relativa a la necesidad de una composición musical *ad hoc* para un ballet narrativo en concreto.

¹²¹ En el siguiente epígrafe de esta tesis, estos aspectos son analizados y desarrollados en extensión.

naturaleza expresiva de éstos. Resulta paradójico, en este aspecto, comprobar como un elemento tan antiguo en la historia de la dramaturgia como la máscara, será protagonista de auténticas revoluciones artísticas en el mundo de las artes escénicas. En el caso de la Danza por la desaparición de éstas, pero en otras artes como el Teatro o la Ópera, por la reflexión sobre su utilización y actualización de sus posibilidades en escena¹²². Durante toda esta carta Noverre argumenta los diferentes motivos que le llevan a desprenderse de la máscara en los bailarines, y prosigue con una serie de reflexiones puramente dramáticas y teatrales citando al famoso comediante de su época Garrick¹²³ o al teatro inglés y sus principales caracteres. Sin duda, esta carta posee un contenido dramático importante no sólo en el ámbito de la Danza, aunque Noverre lo analice todo en torno a su aplicación en ésta. Comenta el autor los dos posibles usos de la máscara en escena, que dice son la intención de *“conservar la uniformidad”*, así como *“para esconder los tics y muecas producidas por los esfuerzos de un ejercicio penoso”* (Noverre, 1760:177). Al escritor le resultan absurdas estas motivaciones dentro de la Danza, pues dice, se trata de espectáculos donde todo está en constante cambio y movimiento. Realiza una analogía entre el desuso de dicho elemento entre los actores y entre los bailarines, dice: *“las razones que prohíben su empleo al actor son las mismas que deben desterrarlas en la danza”* (Noverre, 1760:178), refiriéndose a las máscaras. Nos habla Noverre, seguidamente, de una de las tareas más arduas del bailarín en general, que no es otra que eliminar de su expresión facial el esfuerzo que está empleando en ejecutar los pasos coreográficos con el resto de su cuerpo. Este ejercicio de contención es fruto de una concentración y conocimiento del bailarín de su propio cuerpo y alma en la escena. Es necesario, según Noverre, ser consciente de esto: *“el alma se refleja sobre el rostro”* (Noverre, 1760:180).

A continuación, el maestro de ballet nos indica los cánones estéticos que, a su juicio, deben primar en la fisonomía de un bailarín

¹²² Por ejemplo, Craig y Meyerhold con su admiración hacia la máscara y teatro orientales.

¹²³ David Garrick, actor y dramaturgo inglés nacido en 1717. Además de ejercer como actor, (interpretó incluso obras de Shakespeare), fue director de teatro y escribió también unas cuarenta obras.

dependiendo del género que éste vaya a interpretar. Esto resulta un auténtico catálogo estético de las dimensiones y particularidades del cuerpo humano, en base a la dramaturgia que deba escenificar en una obra. Así, Noverre atribuye a un bailarín de género serio una estatura “noble y elegante”, a uno de danza mixta y de danza voluptuosa una estatura mediana, y a uno de género cómico “cuanto más pequeño, más gracia” (Noverre, 1760:184). Una vez expone dichas dimensiones idóneas para él, continúa su reflexión acerca del uso de las máscaras en la escena y realiza un repaso histórico de éstas desde su empleo en la Antigua Grecia (citando a Sófocles y Eurípides), pasando por Roma (Plauto y Terencio), así como Luciano, la Comedia Francesa y la ópera. En su *Carta X*, el coreógrafo detalla su modo de ver el uso de brazos, piernas, manos, así como el gesto en los bailarines. Con respecto a este último, Noverre realiza, una vez más, una serie de reglas puramente dramáticas con respecto a los bailarines que interpretan ballets narrativos. Deteniéndonos en el modo en que un bailarín debe usar el gesto en su arte, Noverre hace una reflexión aplicable al Arte Dramático de su tiempo:

“El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe provocar rápido efecto y dar en el blanco cuando es impulsado por el sentimiento.

Instruidos por los principios fundamentales de nuestro arte, sigamos las instrucciones de nuestra alma; ésta no puede traicionarnos cuando siente intensamente, y si en estos instantes arrastra el brazo a tal o cual gesto, éste será siempre tan exacto como correctamente dibujado, y su efecto será seguro. Las pasiones son los resortes que hacen funcionar la máquina: sean cuales fueren los movimientos resultantes, no pueden dejar de ser verdaderos.”

(Noverre, 1760:201)

Debemos advertir en estas líneas, la importancia que da Noverre al arte interpretativo de un bailarín. Mientras que, en el gremio dancístico, este maestro de ballet es famoso por sus postulados sobre el *en dehors*, la retirada de pelucas y máscaras en los bailarines, y otro

tipo de revoluciones que hicieron dar un importante paso a la Danza Clásica en pleno siglo XVIII¹²⁴, su importante trabajo dramático en los ballets narrativos ha pasado, de alguna manera, más desapercibido con respecto a los hallazgos anteriormente citados. Nosotros reconocemos la importancia tan grande que tuvo en la técnica clásica la figura de Noverre, pero queremos también destacar el vacío teórico patente, que a su vez existía en el ámbito de la dramaturgia dancística hasta su llegada. Con respecto a las últimas palabras citadas del autor, vamos a señalar que, cuando nos habla de la interpretación necesaria en el bailarín, en ningún momento aleja de ésta el dominio de la técnica académica como base de toda ejecución. Así, Noverre nos habla en un primer momento de la necesidad del bailarín de estar instruido *“por los principios fundamentales de nuestro arte”*, que no son otros que la técnica de Danza Clásica de entonces, para así poder seguir las *“instrucciones de nuestra alma”*. Con las palabras que continúan a esta indicación, Noverre nos dice que aquellos movimientos (de brazos señala él, pero en definitiva de cualquier parte del cuerpo) realizados por los bailarines, estarán motivados por un sentimiento preciso que se pretende transmitir, y así dicho movimiento *“será siempre tan exacto como correctamente dibujado, y su efecto será seguro”*.

En esta carta, cobra también especial importancia en el ámbito narrativo de la Danza, la reflexión que hace Noverre acerca de las manos y los ojos del bailarín. Si bien, más adelante en nuestro análisis detallado de los ballets objeto de estudio de esta tesis, haremos un meditado análisis de estos dos elementos expresivos del bailarín, aquí Noverre (insistimos, en pleno siglo XVIII) nos precisa sobre dicho aspecto. Dice así:

“Las manos de un bailarín hábil deben hablar (...) si sus ojos no declaman y no revelan la situación de su corazón, su expresión será siempre falsa”

(Noverre, 1760:203)

¹²⁴ No en vano, el Día Mundial de la Danza es en su honor, 29 de abril, día en que nació Noverre.

Estas contundentes afirmaciones que hace Noverre con respecto a los ojos y las manos no son reflexiones aisladas que, únicamente, existen en el arte dancístico europeo. Así pues, dentro del teatro y de la mímica, especialmente oriental, la importancia de que se dota a dichas partes del cuerpo es sumamente grande. Hemos mencionado anteriormente, con respecto a la evolución del *dramaturgista*, la importancia que tuvo el teatro oriental en autores como Meyerhold con el Teatro Kabuki o Artaud con el Teatro de Bali, entre otros. Un claro ejemplo de la precisión del teatro oriental para calificar el uso de la mirada y las manos, lo tenemos en el teatro hindú, que dota de veinticuatro posiciones básicas los movimientos de los dedos de la mano¹²⁵. Éste es sólo un pequeño ejemplo de los diferentes matices y estudios expresivos que existen en el teatro oriental con respecto a las distintas partes del cuerpo del actor. En occidente deberá pasar un siglo (hablamos del siglo XIX, el Romanticismo y la corriente oriental que inunda Europa), para que se ponga la mirada en estos estudios y metodologías teatrales en beneficio de la evolución de este arte¹²⁶. Pero, independientemente de que en el ámbito teatral esta influencia oriental fuese una realidad indiscutible, Noverre en su momento se adelantó a su entorno dramático dentro de la Danza. En base a las reflexiones anteriormente citadas podemos afirmar que, una vez más, el maestro de ballet estableció una importancia necesaria en la expresividad de manos y ojos de los bailarines. Más adelante, esto será clave dentro de la semiótica del ballet narrativo, pues el análisis de las manos y la mirada en las coreografías objeto de estudio es imprescindible para su completa investigación.

En las *Cartas XI y XII* Noverre aborda temas en su mayoría técnicos sobre la Danza Clásica, así como relativos a la necesidad de que sea el maestro de ballet (o coreógrafo) el que decida el género que le corresponde interpretar a cada bailarín, en base a sus cualidades artísticas, fisiológicas y técnicas. En su *Carta XII*, es donde el autor realiza la verdadera revolución técnica del modo correcto de ejercitar

¹²⁵ Santiago Bolaños, María Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 110.

¹²⁶ Con sucesos como la llegada a Occidente a principios del siglo XX, del actor de la Ópera de Pekín, Mei Lan Fang.

el *en dehors* en las piernas de los bailarines. Además, en dicha carta hace otro tipo de indicaciones que pasarían a ser *leyes* en la danza académica, como la importancia que posee la planta del pie como base de todo el trabajo de un bailarín. La *Carta XIII*, la dedica a hablar del arte de la “coreología”¹²⁷, o como él lo denomina entonces: “*coreografía*” (Noverre, 1760:249). Reflexiona acerca de la necesidad de dicho arte y termina confesando que él mismo aprendió *coreografía* y que la olvidó debido a lo inútil de su conocimiento para él. Finalmente, Noverre en sus dos últimas cartas (*Carta XIV* y *Última carta*) analiza y describe varios de sus ballets dramáticos, entre los que se encuentran *Astucias del amor*, *Fiestas o Celos del serrallo*, *El Amor corsario* o “*el ballet español Celoso sin rival*”¹²⁸.

Resulta, para cualquier estudioso de la Danza (ya sea en su disciplina Clásica, Contemporánea o Española), imprescindible la lectura de dichas *Cartas* que hemos analizado anteriormente, si bien nosotros lo hemos hecho desde un punto de vista dramático con respecto a los ballets narrativos. De entre los múltiples ballets que Noverre compuso (se estima que más de cien), en su mayoría fue él mismo el encargado de la dramaturgia y puesta en escena. Es para nosotros, especialmente significativo por motivos obvios, su ballet titulado *Medeé et Jason* estrenado en el año 1765. Fue el propio Noverre el autor de la adaptación literaria inspirada en la obra de Eurípides. En este caso, no sólo fue el *dramaturgista*, sino también el dramaturgo¹²⁹, así como coreógrafo de la danza representada. Noverre pasará a la historia por

¹²⁷ Término que alude al modo de escribir danza.

¹²⁸ Al decir “*español*” Noverre se refiere a la procedencia de la temática y dramaturgia del ballet, pues los personajes principales se llaman Inés, Fernando (que en la obra es francés, mientras que todos los demás son españoles) y Beatriz. No obstante, es curioso el dato correspondiente a su explicación sobre el relato y los distintos pasajes del ballet (que se inspiran en obras anteriores de Molière o Racine), donde Noverre menciona la ejecución de una “*contradanza general*”. Curioso porque, de estas *contradanzas* (bailes de moda en la corte francesa en el siglo XVIII, como también lo estaba el *minué*) derivarán pasos y bailes de Escuela Bolera españoles, que pasarán al repertorio de dicha rama de la Danza Española.

¹²⁹ Recordemos la distinción anteriormente hecha de dichas figuras. Véase página 39.

sentar las bases de la Danza Clásica académica, así como por ser llamado el *creador* de los *ballets d'action*¹³⁰.

Una vez llegado el Romanticismo en el siglo XIX, esta circunstancia dramática va a cambiar en la mayoría de los casos, que no todos. Con el surgimiento estilístico de un ballet romántico y la adaptación de las nuevas formas de la época¹³¹, la temática argumental no supondrá una ruptura drástica con la que venía representándose, aunque hablaremos de una mitología menos griega y más celta, centroeuropea e incluso oriental. La importancia que van a adquirir los ballets que se generan a partir del siglo XIX, surge al tratarse de obras con contenido autónomo dancístico, obras de ballet en exclusiva, donde ya no se interpretan diferentes disciplinas en un mismo espectáculo. Siguiendo con la línea cronológica que veníamos indicando sobre ballets narrativos de Danza Clásica, continuaremos por *La Sylfide* (1832), de cuyo libreto es autor Adolphe Nourrit. Este escritor francés, antes que literato, fue cantante de ópera, como su padre¹³². Al tratarse de un personaje que daba clase de lírica en el Conservatorio de París, podemos entender que su labor en la producción del ballet *La Sylfide* fue más allá de una mera autoría literaria. En primer lugar, sabemos que el argumento de dicho ballet proviene de una leyenda que el escritor francés Charles Nodier había traído de Escocia llamada *Trilby ou le lutin d'Argail*¹³³. Las circunstancias que rodearon el encargo de la adaptación literaria de este ballet, se debieron al deseo del coreógrafo Filippo Taglioni, afincado en Francia, de la creación expresa de una obra para su hija, la bailarina Marie Taglioni¹³⁴. Padre e hija inauguraron el ballet romántico, añadieron innovaciones tales como vestimenta etérea, falda blanca de tartana, y la más importante: el uso de las zapatillas de punta. Con respecto a la dramaturgia de la obra se

¹³⁰ Aquel género dancístico del siglo XVIII donde el coreógrafo del ballet da especial importancia al gesto, pantomima, naturalidad y expresividad de los intérpretes. Así como una estructura dramática coherente donde conste exposición, nudo y final de la obra.

¹³¹ La estética y temática románticas inundan las producciones dancísticas, dotando a los ballets de amores no correspondidos, paisajes donde la naturaleza terrenal se funde con la divina, fábulas y cuentos fantásticos, entre otros rasgos bebedores de dicha corriente.

¹³² Al cual sucedió como primer cantante en la Ópera Garnier de París.

¹³³ Cuento fantástico de Nourrit que data de 1822.

¹³⁴ La familia Taglioni es una leyenda dentro de la Historia de la Danza Clásica, pues Filippo Taglioni (1777-1871) y su hija Marie (1804-1884) revolucionaron dicha disciplina en pleno siglo XIX.

puede apreciar que, si bien el personaje fantástico se la sílfide no tiene un contenido mitológico clásico, la idea sobrenatural de esta figura femenina proviene de una mitología escocesa que entronca perfectamente con los ideales románticos de la época. El hecho de que fuera el autor del libreto un cantante de ópera y poeta reconocido socialmente en Francia como Nourrit, nos hace suponer sin duda que la formación artística que poseía determinó en gran medida la producción de este texto. Lejos de limitarse únicamente a una labor dramaturgista de composición literaria del libreto, Nourrit ejerció de dramaturgo mediante la adaptación escénica de los elementos físicos que la componían. En este sentido, hay que mencionar que el coreógrafo, Taglioni, fue un artista que compartió dichas labores con el escritor, pues se conocen por múltiples fuentes las facetas dramaturgistas del bailarín¹³⁵.

Con la llegada del Romanticismo, entra en escena un personaje literario determinante para la aparición de los libretos y adaptaciones literarias que se utilicen en los ballets románticos más destacados. Hablamos del poeta, novelista, crítico literario, periodista y fotógrafo francés Théophile Gautier (1811-1872), autor de libretos de ballet, así como responsable de la producción del ballet *Giselle* (obra romántica por excelencia dentro de la Danza Clásica). Este escritor bien podría calificarse actualmente como dramaturgo, tal y como hoy entendemos la acepción de este término, así como nexo de unión entre las disciplinas literarias y escénicas de la época. El ballet *Giselle*, literariamente hablando, nace de la obra del escritor romántico alemán Heinrich Heine *De l'Allemagne* (1835). El libreto corre a cargo de Gautier y Jules Henri Vernoy, el primero es quien tiene la idea de llevar a la escena, por medio de un ballet, la historia fantástica que Heine concibió, y el segundo (cuyas cualidades para la creación de argumentos y adaptaciones dieron fruto a varias obras de teatro, libretos para óperas y ballets) realizó la mayoría de la elaboración escrita del libreto. Giselle es una mujer delicada, frágil y enamorada,

¹³⁵ Véase: Markessinis, Artemis, *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Madrid, Ed. Deportivas Esteban Sanz, 1995, pp. 101 y ss. Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 90 y ss. Sorley Walker, Kathrine, *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1979, pp. 39.

que al morir de desamor pasa a formar parte de un mundo místico habitado por seres femeninos sobrenaturales llamados *willis*. Otro ballet cuya idea original proviene de una iniciativa de Gaultier es *La Peri* (1843). Esta obra repite el concepto de protagonista femenina cuya naturaleza es mística. En la línea de los seres sobrenaturales que aparecen en *Giselle*, este autor toma al personaje de *La Peri* de seres mitológicos originarios de Asia, más concretamente de la India.

Es también Gaultier el autor del texto que ve nacer el ballet clásico *El Espectro de la Rosa*, cuando hacía ya bastantes años que el escritor había fallecido. Este ballet se crea por Jean-Louis Vaudoyer¹³⁶ por orden de Diaguilev en 1910 para Los Ballets Rusos, sobre un poema de 1830 de Gautier¹³⁷. Sin duda la importancia del dramaturgo, en este caso desde un punto de vista literario, para la creación de ballets que englobasen el pensamiento romántico de la época fue fundamental. Gaultier supo crear personajes místicos sacados de culturas populares extranjeras, para escribir cuentos cuyo resultado fuera representar en un escenario el símbolo del ballet romántico: la bailarina. En esta época la importancia del dramaturgo no es tanto su faceta de director escénico (que apenas podemos conocer por medio de los documentos que quedan), sino su capacidad de creación para construir argumentos que posibiliten esa escenificación de ideales románticos. Es importante tener en cuenta que, el nacimiento de estos proyectos dancísticos, surgía del germen argumental que se presentara al director del teatro o coreógrafo de turno. En la mayoría de los casos se trataba de una breve sinopsis (sacada de un cuento fantástico como *La Sílfi* o de una novela ya reconocida como *Romeo y Julieta*) pero, en definitiva, una historia que se pretendiera narrar por medio de la Danza. Fueron por tanto la creación de un contexto argumental adecuado, los cimientos sobre los cuales la Danza Clásica pudo desarrollar su arte y su técnica, y así evolucionar hacia nuevas temáticas y corrientes estilísticas.

¹³⁶ Nacido en 1883, Vaudoyer fue un escritor e historiador francés entre cuyas obras destacamos aquellas relacionadas con la Pintura y Artes Plásticas.

¹³⁷ AA.VV., *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2011, pp. 70.

Durante este siglo XVIII, donde la producción de los *ballets d'action* fue muy numerosa, los libretistas eran ayudantes del coreógrafo, y en ocasiones los propios libretistas eran motivados e inspirados por éste. Del personaje que hemos destacado como dramaturgo fundamental en esta época, podemos citar unas palabras bastante ilustrativas escritas en 1846:

“El ballet... exige temas de naturaleza bien especial en los cuales el baile se integre en forma eficaz e imperiosa, y sea utilizado aun para explicar la narración. Una obra de teatro traducida en términos de pantomima y acompañada de un divertissement no es un ballet”¹³⁸

Guatier nos está explicando el motivo de la necesidad de una dramaturgia particular para el género dancístico. Nos habla además de la diferencia existente entre un espectáculo mímico y musical, con un ballet de verdad.

Ciertamente, no pretendemos con este estudio realizar un repaso exhaustivo de los diferentes ballets argumentativos del siglo XIX, pero sí hemos querido destacar las circunstancias creativas de los más representativos en cuanto al trabajo dramático que se venía llevando a cabo. Llegado el siglo XX, esta manera de crear ballets cambia por completo. Si bien la figura del dramaturgo está plenamente consolidada, el dramaturgista todavía no posee una denominación propia que conjugue su labor específica. Los ballets que se van a desarrollar no nacen de una necesidad romántica o clásica de llevar a escena personajes sobrenaturales o mitológicos. En la década anterior al nacimiento de los ballets de Danza Española, los ballets clásicos argumentativos experimentan la revolución generada por el innovador empresario Sergei Diaghilev.

Diaghilev estructura un modo de llevar a cabo la creación de los ballets, desde una perspectiva acorde con los ideales vanguardistas que se expanden por toda Europa. Si bien es cierto que antes de que apareciera en escena este personaje, se precisaba de diferentes artistas para llevar a cabo la escenificación de un ballet argumentativo.

¹³⁸ Beaumont, Cyril William, *Breve Historia del Ballet*, Argentina, Editorial Ricordi, 1957, pp. 78.

Pero la idea de Diaghilev no era otra que, basándose en el concepto de obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* de Wagner¹³⁹, reclutar a los mejores artistas del panorama cultural con el objetivo de crear ballets completamente innovadores, basados en las corrientes vanguardistas emergentes. Diaghilev no recibió formación dancística alguna, jamás bailó, y sin embargo llevó el arte de la Danza a su máximo reconocimiento artístico y social. El “fenómeno Diaghilev” ha sido analizado y expuesto en numerosos trabajos, en los que destacamos la exposición *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música* editada por la Fundación «la Caixa», así como las actas del congreso *Los Ballets Rusos en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)* de Yolanda Acker y Antonio Alvarez Cañibano en Granada, entre otros muchos.

Ciertamente, Diaghilev representa una figura clave para el desarrollo de la Danza en general, y de los ballets narrativos y por consiguiente la Danza Española en particular. Con respecto a su influencia en la evolución de la Danza, vamos a mencionar varios aspectos que supusieron una repercusión dancística a nivel internacional. En primer lugar, Diaghilev fue un auténtico dramaturgista, además de director de su propia compañía, empresario, programador. Decimos que fue un dramaturgista por su implicación dramática en los diferentes proyectos emprendidos por las compañías que dirigía. Si bien es cierto que, los Ballets Rusos son mundialmente famosos y conocidos por toda la comunidad artística de nuestro tiempo, no debemos olvidar que Diaghilev emprende su camino en el mundo cultural por medio de otras disciplinas que no son la Danza. El primer contacto con el mundo de las artes viene de la mano de la Música, pues se conoce hoy día que Diaghilev era un “*pianista competente*”¹⁴⁰. Las primeras actividades culturales que Diaghilev emprendió en su tierra eran fundamentalmente de carácter pictórico y teatral, se encargaba de organizar y catalogar exposiciones así como óperas. Fue la creación del ballet que dirigiría hasta su muerte el producto de una serie de

¹³⁹ Wagner ha revolucionado las Artes en general en el siglo XIX con su concepto de obra de arte total, recibiendo dicho pensamiento Diaghilev hará lo propio con la Danza en particular.

¹⁴⁰ Op.Cit. pp. 35.

acontecimientos fortuitos, tal y como nos manifiesta Geoffrey Marsh en su aportación al libro de la exposición sobre los Ballets Rusos, anteriormente mencionada.

Su faceta de dramaturgista se verá ampliamente acometida mediante la creación de los ballets más representativos de los Ballets Rusos, *La Consagración de la primavera*, *Petrushka* (cuya idea original es completamente suya), *El Pájaro de fuego* (de cuyas mejoras tras su estreno se encargó personalmente él), entre otros muchos. Además, Diaghilev tuvo la genial idea de rendir tributo al país que acogía la actuación donde estuviera la compañía, programando un ballet cuya temática tuviera su origen o raíz en dicha tierra¹⁴¹. Su labor como dramaturgista a la hora de participar en la creación y escenificación de los ballets iba más allá, pues es sabido que el empresario se encargaba personalmente de la iluminación de muchos de los espectáculos, parece ser que había aprendido dicho oficio en sus anteriores épocas teatrales de 1908 y 1909. Diaghilev, debido a sus conocimientos musicales, también participaba en la supervisión personal de la música y composición para el ballet. Resulta tremendamente ilustrativo el comentario del compositor Vernon Duke con respecto a la actitud del empresario en sus producciones:

“Lo que le gusta, pasa. Lo que no, va fuera. Él ni baila ni pinta, y de la composición sólo ha aprendido la teoría. Pero, de una manera u otra, sabe. Y los expertos saben que sabe, y reverencian su consejo”¹⁴²

¹⁴¹ *Ibid*, pp. 68.

¹⁴² *Ibid*, pp. 63.



Sergei Diaghilev

El hecho de crear una compañía de ballet bajo el contexto histórico y social de principios del siglo XX, por parte de Diaghilev, fue en gran medida potenciador de muchas de las corrientes vanguardistas que se gestaron en Europa a lo largo de dicho periodo. Independientemente de dicha afirmación, el papel que emprendió como director de la compañía unificaba diversas tareas, artísticas y empresariales, bajo una misma persona: dirección de escena, dirección artística, diseño de iluminación, libretista, programador, publicista, contable... Y así hasta cualquier tarea imaginable que hubiese que emprender con respecto a la gestión y producción de los ballets, de cuya voluntad se encargara Diaghilev. Sin duda, se trató de un hombre polifacético en varias materias, pero también de un verdadero dramaturgista que preparó y elaboró las distintas puestas en escena de los diferentes ballets que los Ballets Rusos representaron a lo largo de su historia. Más adelante, en el análisis profundizado de una de las coreografías mencionadas anteriormente: *El Sombrero de Tres Picos*, podremos comprobar hasta

qué punto fueron importantes dramáticamente las decisiones que Diaghilev tomó para dicho ballet en su momento.

Antes de analizar el proceso de transducción literaria específico para ballets de Danza Española, debemos advertir la íntima relación que mantuvo el texto y la Danza a principios del siglo XX en las producciones teatrales de nuestro país, ajena a la disciplina técnica de la Danza Española. En la década de 1910 a 1920, fueron varios los dramaturgos que crearon obras cuyo contenido estaba representado por pantomimas con bailes incluidos. El ya mencionado escritor Gregorio Martínez-Sierra ideó varias obras pantomímicas, entre la que destaca por su estrecha relación con nuestro objeto de estudio, la pantomima de *El Corregidor y la Molinera* estrenada en 1917. Pero, además del acercamiento a este género (que incluía bailes dentro de su representación) por parte del dramaturgo Martínez-Sierra, existió otra actividad artística destacable por su relación con la Danza, que fue la de Ramón Gómez de la Serna¹⁴³. Efectivamente, este escritor añadió a sus producciones teatrales cuatro pantomimas en forma de danza, creadas en 1910 y 1911, cuyos títulos son: *La bailarina*, *Danzas de pasión*, *El garrotín* y *La danza de los Apaches*. La primera de ellas destaca por las reflexiones y descripciones del autor con respecto a la figura de la bailarina y al acto de bailar, dice así el dramaturgo:

“La bailarina es la mujer dada en el aire, en el aparte, frente por frente, liberada, en su carne. Y entiéndase bien esto. La carne de la mujer es como un traje hechura de sastre, hechura del hombre, y así sólo frente a la bailarina es cuando me he visto más lejos de la mujer del hombre, y más sólo con la mujer de la mujer, corista de su traje de sastre. ¡Qué sola es la mirada, el ademán y la vida de una bailarina pantomímica!”¹⁴⁴

Gómez de la Serna en 1910 acababa de llegar a España tras su estancia en París, donde pudo presenciar actuaciones del famoso artista de la pantomima Colette Willy. Así pues, su decisión de escribir obras de

¹⁴³ Gómez de la Serna (1888-1963) destacó, entre otras cosas, por la creación de la revista literaria *Prometeo*, la creación del género literario *greguerías* (que él mismo explicaba como: humor más metáfora), así como por su teatro innovador y surrealista.

¹⁴⁴ Gómez de la Serna, Ramón, *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 482.

este género no fue por tanto casual. El tema que desarrolla el dramaturgo en esta primera pantomima reflexiona sobre lo etéreo y mitológico de la bailarina, así como su transformación en la escena hacia un personaje elevado y en cierto modo superior. En las tres pantomimas que crea al año siguiente, se advierte un cambio temático más enfocado al ámbito sexual y puramente ritual de la Danza. De este modo, podemos encontrar en *Las danzas de la pasión* descripciones referentes a la bailarina como *espíritu de la Tierra*, o *postrera desnudez*. La obra de Gómez de la Serna es, fundamentalmente, una pantomima en cuyo texto se especifica que los intérpretes bailan¹⁴⁵, pero no podemos hablar de coreografía textual, pues las referencias al modo de ejecutar técnicamente el baile son nulas. Se trata de describir la estética, sensaciones, u otros aspectos que no son los meramente técnicos, poniendo como pretexto el ejercicio de la Danza y el bailar. Bajo el ejercicio de dicho Arte, Gómez de la Serna reflexiona sobre lo efímero, lo sexual y lo sensual, la violencia de género (en la pantomima titulada *La danza de los apaches*¹⁴⁶) e incluso la libre expresión física por medio de este Arte.

La actividad teatral española en esa época posee bastantes representaciones de dicho género. La rotunda importancia de la imagen y el cuerpo en las vanguardias, hace que el gesto (como la manifestación virtual de ambos) cobre un protagonismo imperante en el panorama escénico de los años veinte. La interdisciplinaridad y nutrición recíproca de diferentes disciplinas artísticas, hará que bailarinas, actores o literatos, inviertan y compartan papeles en las obras escénicas. Tanto es así, que bailaoras como Pastora Imperio, o bailarinas como Encarnación López, son auténticas intérpretes teatrales y cantantes además de figuras de la Danza Española. Así fue como Antonia Mercé recurrió del talento del gran mimo francés George Waque para que interpretara a *El Espectro* en su estreno parisino de *El Amor Brujo*, 1925. Éstos, son sólo uno de los muchos ejemplos de interdisciplinaridad artística en la Vanguardia escénica, que acuñaría también las danzas como contenido de las pantomimas.

¹⁴⁵ Por medio de referencias como “*una mujer baila*”, “*un hombre y una mujer bailan*”, o “*un largo solo*”.

¹⁴⁶ Haciendo referencia a otro rasgo de la Vanguardia como el primitivismo.

El interés por las representaciones de este género (pantomima) al inicio del siglo XX, es también compartido por dramaturgos internacionales, algunos ya comentados anteriormente¹⁴⁷. Este repentino resurgir del género pantomímico, e interés por el movimiento corporal, vino acompañado de las revoluciones teatrales citadas, pero también por grandes intérpretes del género como Étienne Decroux, George Wague o Marcel Marceau¹⁴⁸. Así pues, teniendo en cuenta que la pantomima abarca aspectos narrativos, musicales, literarios, del movimiento, corporales y dancísticos, su auge en las primeras décadas del siglo XX supone un eslabón más en el desarrollo escénico e intelectual de la Danza, y por ende de la Danza Española. La íntima conexión de las pantomimas y la Literatura (todas ellas son escritas previamente por autores como los ya mencionados), relaciona también indirectamente a la Danza con el arte escrito, pues las danzas son elemento constante en las obras pantomímicas (que incluso comparten denominación en muchas ocasiones).

De esta forma hemos analizado la relación existente entre el texto y la escena, en referencia a la Danza en general. Debemos tener en cuenta que, como arte escrito y con soporte físico, la Literatura se relaciona con las Artes Escénicas de un modo instrumental y temático. Es ineludible la lectura de un texto dramático como *Romeo y Julieta* si se pretende escenificar dicha historia, da igual por medio de qué manifestación escénica se quiera hacer (teatro, ópera, ballet, pantomima). Por tanto, lejos ya de la concepción del Teatro como un mero género dentro de la Literatura, tampoco debemos olvidar la importancia de ésta en el desarrollo, evolución y práctica de las Artes Escénicas en general.

¹⁴⁷ Appia, Meyerhold, Craig y las “supermarionetas”.

¹⁴⁸ Étienne Decroux (1898-1991) actor y mimo francés que trabajó junto a revolucionarios como Artaud. George Wague (1874-1965) actor y maestro del mimo parisino. Marcel Marceau (1923-2007) también conocido como BIP, fue también un grande del arte mímico.

III. ANÁLISIS DE LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA EN LOS BALLETS DE DANZA ESPAÑOLA

Para poder analizar el proceso que se lleva a cabo en la escenificación de un ballet de Danza Española, a la hora de ilustrar el texto dramático por medio de este tipo de danza, primeramente debemos abordar la cuestión anteriormente mencionada sobre la consideración de la Danza Española como tal. Como ya se ha dicho en esta investigación, la Danza Española no aparece como arte independiente de otro tipo de danzas y disciplinas hasta los inicios del siglo XX ¿Quiere decir esto que no existieron ballets dramáticos de Danza Española anteriormente? En cierto modo no, pero existen antecedentes que es importante mencionar y tener en cuenta, antes de abordar los ballets de esta disciplina artística del siglo XX¹⁴⁹.

Efectivamente, no se puede hablar de un género concreto de ballet dramático hasta que la disciplina por la cual se lleva a cabo es una realidad dentro de la cultura en general, y el arte en particular. En este sentido debemos realizar una diferenciación fundamental entre los ballets dramáticos donde se emplea el lenguaje dancístico y coreográfico de la Danza Española (los ballets de Danza Española a los que nos referimos en todo momento) y los ballets dramáticos que emplean temáticas españolas, que acontecieron hacia el siglo XVIII. Para comprender este fenómeno dancístico, que se ilustrará más adelante mediante ballets de Danza Clásica tan brillantes como *El Quijote* o *Carmen*, debemos atender a las circunstancias sociales y políticas que rodearon el entorno artístico donde se fraguaron los ballets dramáticos: las cortes reales de Europa.

La influencia española en el desarrollo de la Danza Clásica viene representada en primer término por la conexión indiscutible entre ésta y la Escuela Bolera¹⁵⁰. En España hay existencia de maestros de baile

¹⁴⁹ Tengamos en cuenta que no existe un estudio científico sobre el paso del libreto a la escena en los ballets narrativos de Danza Española hasta nuestros días, por lo que la innovación de esta investigación nos lleva a partir de bases anteriores a la propia cuestión planteada.

¹⁵⁰ Ambas disciplinas parte de un germen dancístico que reside en los bailes cortesianos.

desde antes del siglo XVII¹⁵¹. Fue en este siglo, cuando el rey Felipe IV ordenó la construcción del Teatro del Buen Retiro (1640), donde se hacían representaciones de danza del tipo *ballets-pantomimas*. Si bien la cultura dancística iba creciendo en nuestro país, y los maestros de baile eran cada vez más solicitados, la verdadera revolución e interconexión entre la cultura española y la cuna del ballet clásico fue por medio de la hija de dicho rey: la infanta María Teresa, amante del baile desde su más tierna infancia. Los caprichos de la historia, junto con los intereses políticos cuidadosamente calculados, hicieron que esta infanta se desposara con el rey Luis XIV (el Rey Sol) y llevara a la corte francesa su gusto por los bailes españoles y su estética, música, maestros de baile así como, por supuesto, temática. La realidad es que dicho rey era ya un gran amante de la danza antes de casarse con María Teresa, debutó en escena representando el ballet *Cassandra* en 1651 con trece años de edad. La cultura dancística francesa era bien conocida por las demás cortes europeas, desde que llegara desde Italia en el siglo XV. La Danza Clásica estaba emergiendo en sus formas y técnica, que llevaba bastante adelantada a la Danza Española. Así pues, los ballets dramáticos, en forma de *ballet-pantomima* su mayoría, estaban en plena ebullición cuando la infanta española hizo su aparición en la corte parisina.

Durante este periodo, reinado de Luis XIV, es figura clave para el desarrollo de los ballets dramáticos Pierre Beauchamp (1631-1705). Este coreógrafo y bailarín francés ya ha sido mencionado anteriormente en el breve repaso a los ballets dramáticos de Danza Clásica realizado en el anterior epígrafe. Vamos a reparar aquí, en la retroalimentación que hubo durante este periodo entre la Danza Clásica y la Escuela Bolera, que queda patente en grabados y representaciones pictóricas de la época¹⁵². Para ser realistas, no se trataba de ballets dramáticos de Danza Española, pues como ya hemos mencionado ésta todavía estaba carente de técnica propia y

¹⁵¹ No obstante, ha sido este siglo el denominado “siglo de los maestros de baile”. Véase *La Danza teatral en el siglo XVII*, tesis doctoral presentada por María José Moreno Muñoz, en el Departamento de Literatura Española en la Universidad de Córdoba, 2008.

¹⁵² Por ejemplo, los grabados de notación coreológica de Caroso, *Nobilitá Di Dame*, Italia, 1610 (Anexo III Ilustración Número Uno).

reconocimiento dancístico, pero sí hubo una verdadera existencia de elementos boleros y temáticas de ballets puramente españolas. No debemos olvidar, que la Escuela Bolera tiene su origen en la interpretación y recepción de la Danza Clásica que hicieron los bailarines españoles del siglo XV junto con los contenidos populares y propios del carácter español que éstos tenían.

Sabemos pues, que hubo una conexión directa entre los primeros ballets dramáticos denominados “*comédie-ballet*” del siglo XVII y las formas y estéticas boleras que empezaron a gestarse durante dicho siglo en España, y que se exportaron a Francia por medio de la presencia española en dicha corte como principal motivo. Pero no sería hasta el siglo XVIII y XIX cuando aparecerían verdaderos ballets dramáticos con temáticas y técnicas españolas. Podemos afirmar que la Escuela Bolera, como representante del germen de una de las ramas de Danza Española entonces, estuvo presente en el desarrollo de ballets dramáticos de Danza Clásica¹⁵³. Al haber pocas fuentes e información relacionadas con el tema, debemos situar los primeros ballets dramáticos de contenido español (que no los coreografiados por medio de la disciplina de la Danza Española) a principios del siglo XIX. Durante el periodo romántico la producción de ballets con estas características aumentó considerablemente, siendo un periodo rico en este tipo de producciones¹⁵⁴.

Resulta también de especial interés en el desarrollo de este tipo de ballets, la colaboración que existió en el siglo XIX y XX entre

¹⁵³ Dicha afirmación se sustenta en la existencia de ballets como *Le Diable Boiteux* (1836) obra con contenido coreográfico español de Jean Coralli, estrenado en la Ópera de París. También, en los ballets *Las Noces de Gamache* (1801) inspirado en la obra *El Quijote* de Cervantes, o *Figaro ou La Précaution Inutile* (1806), ballet donde se empleaban *fandangos* y *pas de caractere*, ambos estrenados en Francia. Véase Salas, Roger, «La escuela bolera: su aparición, trayectoria y conservación. Su presencia en las escuelas. Analogía con otras formas. La base clásica», en *I Congreso Nacional de Danza Córdoba, 26-29 de abril de 1996*, Córdoba, A Y G PUBLICACIONES, 1996, pp. 41.

¹⁵⁴ Existe una lista considerable de ballets con temática española e inclusión de técnica bolera en sus coreografías durante el periodo romántico. Esto se debe al gusto por lo exótico, lo español y lo folklórico de la época. Destacamos *El Jaleo de Xeres* (1834) de Lucile Grahn, *El Toreador* (1840) o *Far for Denmark* (1860), todos ellos estrenados en Dinamarca. Además, *La Gitana Española* (1838) ballet de Filippo Taglioni, bailado por su hija en San Petersburgo. En El Gran Teatro de San Petersburgo hubo gran número de estrenos con estas características bajo el periodo romántico: *La Folie d'Espagne* (1828) de Didelot, *Almaviva* (1839) de Poirot, o *La Fiesta Española* (1832) de Blash, entre otros. En la Ópera de París también se realizan varias producciones con dichos rasgos: *Paquita* (1846), *Graziosa* (1861) o *Le Fandango* (1877). Ibid. pp. 49.

coreógrafos y bailarines españoles y las producciones de danza parisinas. En este sentido debemos mencionar al célebre maestro catalán Joan Magriñà, fundador de los Ballets de Barcelona¹⁵⁵. Esta figura de la Danza en España (1905-1995), fue maestro, bailarín y coreógrafo del Gran Teatro del Liceo, donde creó varias producciones originales y versiones de ballets. Su formación pasó por maestros extranjeros como Teodoro Wassilief (director del Ballet de la Ópera Rusa), Olga Preobajenska durante su estancia en París (en la que conoció a Serge Lifar), o el maestro Coronas (discípulo de Ricard Moragas) que inició a Magriñà en la Escuela Bolera. Tuvo la colaboración artística, para vestuario y escenografía de sus ballets, de grandes creadores plásticos de la época como Joan Miró o Grau Sala. Entre sus ballets originales destacan *Impresiones Sinfónicas* de Bizet, *A tiempo romántico* de Enrique Granados, o *Pavana Real* de Joaquín Rodrigo. También repuso ballets emblemáticos como *Las Sílfiles*, *Carnaval*, o su propia versión de *El Amor Brujo*¹⁵⁶. Lo más significativo de dicha figura de la Danza, es la heterogeneidad de sus producciones, tanto de Danza Clásica, como Contemporánea y Española (además de haber sido maestro de grandes figuras de la Danza como Aurora Pons, José Ferrán o Miguel Navarro¹⁵⁷).

Se puede hablar de ballets dramáticos o narrativos cuya temática está basada o inspirada en lo español, aunque ello no conlleve una técnica coreográfica de Danza Española¹⁵⁸. Esto, evidentemente, nos resulta más interesante desde el punto de vista narrativo y estético que desde el coreográfico, pero debemos tener en cuenta que los recursos de Danza Española tales como la castañuela o la colocación de los brazos

¹⁵⁵ En 1950, anteriores "Ballets del Liceo".

¹⁵⁶ Este ballet se representa en 1947 ante la presencia de Franco, conmemorando el centenario del Teatro del Liceo. Dicha noche bailarían una joven María de Ávila (posteriormente directora del Ballet Nacional de España). Véase Colomé, Delfín, *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid, Ediciones Turner, 1989, pp. 150.

¹⁵⁷ La primera fue bailarina de compañías de Danza Española de grandes artistas como Luisillo, Antonio o Pilar López, así como directora del Ballet Nacional de España junto a Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997). José Ferrán fue primer bailarín de carácter de la compañía de Roland Petit, Miguel Navarro bailarín estelar del Liceo, bailarín del "Ballet de Mariemma" y después, bailarín estelar del "Ballet de la Ópera de Burdeos".

¹⁵⁸ Salvo excepciones, pues como ya hemos mencionado, se empleaban pasos boleros en variaciones con carácter español en muchos de esos ballets. Un ejemplo sería el ballet *Coppelia* (1870) con el bolero del segundo acto, donde se ejecutaban *rodazanes* o *trenzados*. *Ibid.* pp. 50.

(más redondos y pequeños), e incluso algunos pasos boleros, estuvieron presentes en muchas de estas producciones. Hasta entrado el siglo XX no aparecerán ballets de este género con técnica española, pero antes de analizarlos ha sido importante considerar el origen de éstos, o bien, sus reflejos anteriores en la historia de la Danza.

En la Danza Española se han venido haciendo ballets dramáticos de esta modalidad, desde Pastora Imperio en 1915 con *El Amor Brujo*, y se continuará por parte de figuras como Antonia Mercé o Pilar López y su hermana “La Argentinita”. Un ballet que narra una historia previamente escrita debe tener presente el texto dramático de la obra, que como ya hemos comentado se compone de texto literario y texto espectacular. Los primeros ballets narrativos de Danza Española contaban con un libreto o adaptación literaria realizados en su mayoría por un dramaturgo o escritor (ajeno al mundo de la danza). Puesto que en aquel momento, los años veinte, la semiótica literaria todavía no estaba consolidada como campo de conocimiento asociado a la transducción escénica, el procedimiento que coreógrafos y dramaturgos realizaban para hacer un ballet con estas características estaba contenido dentro de los conceptos de esta disciplina sin saberlo ellos mismos. El primer esquema que debemos tener en mente para poder desarrollar este campo es el siguiente:

- Existencia de un relato concreto que será el **MENSAJE**, denominado así por diferentes semiólogos como Pavis o Eco¹⁵⁹.
- Existencia de un soporte primario de dicho mensaje, que es una **OBRA LITERARIA**, en la que se va a basar el ballet.
- Esta obra literaria está desarrollada por medio de un sistema de signos determinado, que es el verbal, que será denominado **CÓDIGO**.
- El proceso de transducción literaria pretender traducir dicho mensaje contenido en un código verbal a otro código de diferente naturaleza, que es el de la **DANZA**.

¹⁵⁹ Véase (Eco 1980:32) y (Pavis 1990:53). Así como otros semiólogos mencionados en páginas anteriores: Jakobson, De Toro, Ubersfeld, Peirce y Bobes Naves.

- Dentro del código de la danza con el que vamos a traducir dicho mensaje especificamos que se trata de una técnica concreta, que es la **DANZA ESPAÑOLA**.
- El soporte en el que se va a manifestar dicho mensaje es un **BALLET NARRATIVO O DRAMÁTICO**.
- El final de este esquema procedimental es la **REPRESENTACIÓN ESCÉNICA** de dicho ballet, cuyos elementos y signos expresivos tienen una naturaleza diferente a la del soporte primario, que era un texto escrito.

El proceso descrito anteriormente tiene una serie de autores o sujetos activos. En primer lugar, el sujeto que emite el mensaje por medio del texto escrito, en nuestro caso el autor. En segundo lugar, si existe un libreto o adaptación escénica escrita hablaríamos del sujeto que realiza dicha obra, el libretista. En tercer lugar, en el caso de un ballet narrativo, tenemos al director de escena (si lo hay) y al coreógrafo, encargado único de la traducción mediante signos no-verbales de un mensaje inicialmente verbal. Y en cuarto y último lugar nos referimos a los intérpretes o bailarines, que serán aquellos que ejecuten en la representación escénica los signos creados por el coreógrafo. Por otra parte, no debemos olvidar que también existen sujetos pasivos dentro de este proceso de transducción literaria: el lector del texto escrito y el espectador de la representación escénica.

Por tanto, para poder ser sujeto activo dentro de este proceso ha habido que ser primeramente lector de la obra literaria (nota a pie de página, cuando la obra está basada en un cuento o mito anteriormente existente el propio autor ha sido sujeto pasivo). El lector, por tanto, interpreta o *descodifica* (como dice Eco), el mensaje recibido, para así traducirlo a otro sistema de signos o código. Tanto el libretista, que adapta la obra literaria para ser representada en escena, como el coreógrafo, que traduce los signos verbales escritos en signos no-verbales dancísticos, deben haber sido primero receptores del mensaje concreto (relato, cuento, historia), para así poder transmitirlo ellos mismos. En Danza Española esto se traduce de la siguiente manera. Los encargados de llevar a la escena un ballet narrativo, bajo la técnica de

la Danza Española, que son los coreógrafos, cuentan con dos elementos expresivos para ello: por un lado la propia Danza Española, y por otro, el resto de signos escénicos que forman parte de un ballet (vestuario, escenografía, iluminación, dramaturgia y composición musical principalmente). Así pues, el proceso de transducción literaria en un ballet narrativo de Danza Española tiene como sujetos activos todos aquellos creadores que forman parte de la producción del ballet completo.

Nuestra investigación analizará todos los elementos expresivos que forman parte de un ballet narrativo, pero en su análisis coreográfico descriptivo será exclusivamente objeto de estudio el código fundamental que deberá transmitir dicho mensaje: la Danza Española. No debemos pasar por alto, que las Artes Escénicas tienen una naturaleza heterogénea y se escenifican de un modo multidisciplinar. El hecho de que se denomine y represente como *ballet*, ya nos está indicando que el código o sistema de signos fundamental en la representación escénica será la Danza. Por otro lado, también podríamos referirnos a una obra de teatro o a una ópera basada en una obra literaria, y el tratamiento de los códigos expresivos empleados sería distinto a la hora del análisis de la transducción literaria.

Como nos encontramos pues, hablando de ballets narrativos, debemos una vez explicado el esquema semiótico, abordar su ejecución a lo largo del siglo XX. Hemos mencionado que el primer ballet que se desarrolla bajo estas características en la Danza Española es *El Amor Brujo* (1915). A partir de aquí, nos vamos a encontrar con un obstáculo insalvable con respecto a dichas obras, que no es ni más ni menos que la imposibilidad de ver los ballets. La principal característica del Arte de la Danza, fruto de su naturaleza asociada al movimiento, es el carácter efímero que posee. Por todo ello, mientras una obra pictórica o literaria puede ser estudiada detalladamente ante un discurso expresivo estático, la Danza (como las demás Artes Escénicas) no permite dicha forma de investigación. Las fuentes visuales de los primeros ballets narrativos de Danza Española (hasta los años setenta

aproximadamente con valiosas excepciones) son inexistentes. Así pues, vamos a abordar el proceso de transducción literaria de estos ballets por medio de las figuras que forman parte activa en dicho proceso, así como diferentes referencias pictóricas o escritas.

Con respecto al paso de libreto a escena en el ballet de *El Amor Brujo*, tenemos como sujetos activos a dos mujeres. La primera, autora de la historia¹⁶⁰, es María Lejárraga, esposa entonces de Gregorio Martínez Sierra; y la segunda, la bailaora Pastora Imperio¹⁶¹, que si bien realiza su escenificación por medio del lenguaje coreográfico del Flamenco, también canta y declama en dicho estreno de 1915. Este ballet, así como las circunstancias contextuales de su creación, será desarrollado extensamente en el siguiente epígrafe, por tanto aquí nos vamos a limitar al esquema semiótico anteriormente citado. El texto literario en el que se basa la primera lectura es directamente creación de la propia libretista. Ésta es la primera particularidad de este ballet frente a otros posteriores, el hecho de que no haya una novela o texto literario previo al libreto nos indica que, el mensaje, va a ser dispuesto teniendo en cuenta los elementos expresivos escénicos que han sido mencionados anteriormente. La obra, por tanto, tiene un contenido menos profundo y más narrativo, menos reflexivo y más argumentativo.

En efecto, en la portada del libreto podemos apreciar las indicaciones hechas¹⁶². Se nos presenta *El Amor Brujo* como una *Gitanería en un acto y dos cuadros escrita expresamente para Pastora Imperio*. La propia libretista crea la historia segmentándola en las escenas y actos que cree oportunos, incluyendo cantos y recitativos que se traducirán textualmente a la escena y, en definitiva, como un texto teatral propiamente dicho (diálogos, didascalías, acotaciones). Estas creaciones no suelen ser las habituales en cuanto a ballets narrativos de Danza Española se refiere, sin embargo, fueron numerosas las producciones hechas bajo este esquema semiótico en los ballets

¹⁶⁰ Basada en un cuento popular que le relata la misma madre de Pastora Imperio a María Lejárraga.

¹⁶¹ Pastora Rojas Monje (1887-1979), sevillana hija de la bailaora gitana “La Mejorana”. Desde los diez años cosechó su arte por los escenarios de España, y parte de América (México, Argentina, Cuba, entre otros). Fue una figura indiscutible del Flamenco, a la que aludiremos en varias ocasiones a lo largo de esta tesis.

¹⁶² Véase Anexo III Ilustración Número Dos.

Románticos del siglo XIX¹⁶³. Los rasgos teatrales serán por tanto especialmente representativos en este ballet, del cual María tendría que hacer una modificación del libreto para su reposición en París por parte de Antonia Mercé, ya sin canciones ni declamaciones. El trabajo de transducción de Pastora Imperio a la hora de realizar la coreografía tiene menos lecturas por medio, y por tanto, se puede entender “menos contaminado”, pues ha sido producto de una sola traducción semiótica y, además, está codificado con sistemas de signos escénicos que se traducen textualmente del libreto (diálogos, canciones, recitativos).

El éxito de esta obra de Falla y María Lejárraga hace que de *El Amor Brujo* se interpretasen varias versiones en la primera mitad del siglo XX. Siguiendo todas el mismo esquema semiótico, que ya hemos expuesto, pues todas están basadas en el libreto de Lejárraga, varía el sujeto encargado de la transducción literaria hacia la técnica de la Danza Española (coreógrafo). Así, podemos mencionar tras Pastora Imperio y Antonia Mercé, a Encarnación López y Laura de Santelmo en 1933, Mariemma en 1947, Antonio Ruíz en 1955 y, posteriormente, versiones tan conocidas y trascendentes en la historia de la Danza Española como la de Antonio Gades, en 1962.

Tras el *El Amor Brujo*, la siguiente obra que sería escenificada por parte de diversos coreógrafos y bailarines fue *El Sombrero de Tres Picos*. Aunque nosotros vayamos a analizar en profundidad la versión de Antonio Ruíz, y a estudiar la de los *Ballets Rusos* por ser inspiración de la primera, eso no significa que dicho ballet no fuera llevado a los escenarios por otros artistas, también bajo el código de la Danza Española. El esquema semiótico de esta obra sí parte de una obra literaria previa al libreto, la de Pedro Antonio de Alarcón (1874). Su lectura por tanto posee dos textos escritos antes de llevarse a escena, novela de Alarcón y libreto también de María Lejárraga. Las pautas dramáticas están desarrolladas de una forma más amplia, pues las fuentes expresivas son más numerosas y la riqueza de los signos

¹⁶³ Mencionados anteriormente, de un poema o una leyenda el literato crea directamente el libreto (ejemplo: *La Sífide*).

recibidos por parte del coreógrafo es mayor, debido a la cantidad de soportes que contienen un mismo mensaje. En su traducción intersemiótica, los coreógrafos han estado íntimamente influenciados por la versión realizada por Massine en 1919, así pues no es de extrañar que elementos expresivos ajenos a la técnica de la Danza Española aparezca en estas versiones¹⁶⁴. Otros sujetos activos que han llevado a cabo la escenificación narrativa de este relato, por medio de la Danza Española, son Pilar López junto a José Greco en 1940 o Mariemma en 1976.

La disposición de sujetos en este esquema semiótico para los ballets narrativos de la primera mitad del siglo XX se repite. Siempre tendremos una obra literaria y libreto, o bien únicamente este último, y un coreógrafo que se encargue de su escenificación (curiosamente sin la figura del director de escena, pues hará este cometido en ocasiones hasta el propio compositor musical junto al libretista y coreógrafo). Como ya hemos indicado, por la inexistencia de fuentes visuales al respecto, nos vamos a limitar aquí a enumerar los diferentes ballets narrativos de Danza Española de la primera mitad del siglo XX, antes de que apareciera la versión de Antonio de *El Sombrero de Tres Picos*¹⁶⁵. Así pues, cronológicamente, estos serían los demás ballets narrativos de Danza Española cuya repercusión es digna de mención, aparte de *El Amor Brujo* y *El Sombrero de Tres Picos*:

“El Contrabandista” (1927)

Coreografía Antonia Mercé

Música Oscar Esplá

Libreto Rivas-Chérif

Diseño de vestuario y escenografía Salvatore Barttolozzi

“Juerga” (1927)

Coreografía Antonia Mercé

¹⁶⁴ Puesto que Léonide Massine (1886-1979) fue un coreógrafo y bailarín ruso de Danza Clásica.

¹⁶⁵ Resulta muy importante contar con la existencia de estos ballets, pues hay quien piensa que los ballets narrativos de Danza Española nacen con Antonio a mitad del siglo XX.

Música Julián Bautista

Libreto Tomás Borrás

Diseño de escenografía Fontalans

“El Fandango del Candil” (1928)

Coreografía Antonia Mercé

Música Gustavo Durán

Libreto Rivas-Chérif

Diseño de vestuario y escenografía Néstor Fernández de la Torre

“Sonatina” (1927)

Coreografía Antonia Mercé

Música Ernesto Halfter

Libreto Ernesto Halfter, basado en poesía de Ruben Darío

“La romería de los cornudos” (1933)

Coreografía Encarnación López

Música Gustavo Pittahuge

Argumento García Lorca y Rivas-Chérif

“Café de Chinitas” (1943)

Coreografía Encarnación López

Música Cancionero popular andaluz

Letras García Lorca

Diseño vestuario y escenografía Salvador Dalí

Todos ellos son ballets que cuentan una historia previamente narrada en una obra escrita, ya sea libreto u obra literaria. Se llevan a la escena

con la ayuda de un libretista encargado de la primera transducción literaria, y se conciben como obra de ballet en formato grande. No han sido los únicos ballets de estas características, pero sí los más influyentes y representativos del género. Debemos recordar de nuevo, la actividad coreográfica de Joan Magriñá en el Liceo de Barcelona mencionada en páginas anteriores.

Hasta pasada la segunda mitad del siglo XX, los ballets narrativos de Danza Española contaron con un libreto del texto literario previo a escenificar. A partir de aquí, surgen ballets de este género que prescinden del libretista, o bien por basarse directamente en la obra literaria en cuestión (como el ballet *Carmen* de Antonio Gades que se inspira en la obra de Merimé, así como más tarde en las décadas de los 80 y 90, ballets como *Don Juan* de José Antonio, obra adaptada por Miguel Narros directamente del libro de Zorrilla), o bien por contar con un dramaturgo que estuviese a cargo de una “adaptación” que no se plasmara en ningún libreto escrito. Ciertamente, a día de hoy la realización de ballets narrativos sigue siendo parte importante en el número de producciones de compañías de Danza Española, así como del Ballet Nacional de España. La actividad de traducción literaria, cada vez corre más a cargo del propio coreógrafo, siendo los dramaturgos y directores de escena encargados de los proyectos recientes cada vez más escasos¹⁶⁶.

El proceso de transducción literaria, no se concibe actualmente como un proceso cuya planificación y creación sea por medio de un autor específico autónomo. En la mayoría de los ballets dramáticos hoy día se denomina en el programa de mano “adaptación”, “dramaturgia” o “dirección de escena” a un proceso que se corresponde con el de traducción semiótica o transducción literaria (si parte de un texto escrito). Así pues, no existen libretos como textos escritos físicos, pero sí esquemas estructurales y pautas dramáticas, en su mayoría

¹⁶⁶ La tendencia actual es que la propia dramaturgia del ballet esté creada por mismo coreógrafo, habiendo excepciones como el libreto de El Ballet Nacional de España de *El Loco* (2004), de Javier Latorre, que corrió a cargo de Francisco López, o la versión de *Café de Chinitas* de José Antonio, estrenada por la Compañía Andaluza de Danza en 2004 y repuesta por el Ballet Nacional de España en 2006, cuya dirección escénica corrió a cargo de Lluís Danes.

“sinopsis” de la obra realizada por dicho director de escena. Es frecuente también que el propio coreógrafo sea el dramaturgo, como ya sucediera con ballets del siglo XVIII y XIX¹⁶⁷. De esta forma se vuelve, en cierto modo, a dejar en manos del creador dancístico la misión, en exclusiva, de transducción literaria. Debemos tener en cuenta que el auge que experimentó el carácter interdisciplinar y de auto-alimentación artística de los diferentes creadores en la época del Romanticismo de la Danza Clásica y la Vanguardia de las artes en general, tras la Segunda Guerra Mundial deja de imperar, y los proyectos en Danza no son independientes a este fenómeno.

Así pues, hemos estudiado el proceso artístico y de traducción que se debe llevar a cabo para la creación de un ballet que contenga un relato previamente existente en textos escritos. Su análisis por medio de ejemplos prácticos y existentes que se pueden verificar y corroborar visualmente se realizará en el estudio de dos ballets de Danza Española que comparten fama y repercusión dentro del repertorio de ésta: *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea*.

¹⁶⁷ Ejemplos de ellos son *Medée et Jason*, coreografía y libreto Noverre, o *Cascanueces* coreografía y libreto Marius Petipa.

III. LA VANGUARDIA COMO CORRIENTE ARTÍSTICA DETERMINANTE PARA EL DESARROLLO DE LA DANZA ESPAÑOLA

Los primeros ballets de Danza Española surgieron en los años veinte del pasado siglo; si bien, esta danza como tal todavía estaba consolidando sus cimientos frutos de las disciplinas artísticas populares folklóricas, del flamenco y de la escuela bolera. Como todo arte que se nutre de las demás disciplinas, la Danza Española no sería tal y como es en la actualidad, ni habría adquirido la simbiosis de ramas dancísticas ni estéticas que posee, sin la asimilación cultural del contexto histórico que le tocó vivir en el momento de su gestación.

A finales del siglo XIX, a raíz de las corrientes expresionistas alemanas y de las teorías interdisciplinares que ya se daban desde el discurso de Wagner sobre su concepto de obra de arte total, o *Gesamtkunstwerk*, el mundo de las artes en general se vio revolucionado por la continua colaboración e interés intelectual entre los artistas y creadores de diferentes disciplinas dentro del panorama artístico. Si bien la Danza Clásica ya gozaba de esta posición privilegiada, donde distintos compositores, artistas plásticos y coreógrafos habían llevado a escena ballets de la más exquisita diversidad temática (periodos tan ricos para este arte como el Romanticismo), la Danza Española se hallaba muy lejos de dicho estatus, tanto social como artísticamente hablando. Las diferentes ramas de esta danza se interpretaban en contextos espaciales muy concretos. El Folklore seguía siendo practicado en los más remotos lugares de nuestra geografía española, desde Cádiz hasta Aragón, pasando por Galicia, País Vasco, Cataluña, Murcia, Extremadura... todos estos lugares con sus respectivos bailes autóctonos (malagueña, rondeña, jota aragonesa, muñeira, auresku), pero siempre en un ámbito lúdico de fiestas regionales, patios interiores, conmemoraciones y festivales populares. No se concebía ejecutarlo de otra manera, es decir, escénicamente hablando, no se producía un baile folklórico para representarse en los teatros y que la gente acudiera a verlo.

Por otro lado, el Flamenco bien podría decirse que gozaba de fama y éxito internacional desde que, a finales del siglo XVIII, los artistas europeos (principalmente de Francia y Reino Unido) lo expusieran en obras literarias, teatrales y pictóricas fundamentalmente. El interés por lo español, lo que derivó a principios del siglo XX en “la españolada”, englobaba el baile flamenco como uno de sus pilares más raciales y característicos de nuestra tierra. Sin embargo, debemos detenernos aquí para precisar que, si bien el Flamenco gozaba de dicha fama, eso no quiere decir que no se ejecutara en un contexto espacial y cultural determinado, lejos de su escenificación en teatros, y sobre todo, muy lejos de considerarse un arte en sí mismo a la altura y calidad de otras disciplinas artísticas como la pintura o la literatura. Por el contrario, el Flamenco se desarrollaba en espacios cerrados de dudosa consideración social, como eran los *café cantantes*, y antes que éstos los *bailes de candil*.

Para hacer referencia a la última rama de la Danza Española mencionada, la Escuela Bolera, diremos que el gran reto de supervivencia que arrastraba este tipo de baile era que su nacimiento se gestó en las danzas cortesanas y bailes de la corte de mediados del siglo XVII. Así, su principal función era lúdica pero también con un componente social muy marcado. Se trataba de bailes de los estamentos más poderosos de la sociedad, donde se fundía el carácter popular del folklore con la técnica del ballet clásico emergente en aquella época en Francia (traída de Italia). Por razones obvias, dichos ballets dejaron de tener repercusión dentro de la sociedad europea, que había vivido ya la revolución burguesa y la nueva consolidación de las clases sociales existentes. Se conservaba la práctica de esta danza en los ballets de variedades, siempre acompañando obras musicales y teatrales (recuérdense los *entremeses* o la *mojiganga*¹⁶⁸), pero no como un arte autónomo que se representara al público como tal. Por tanto, partimos de esta posición de discriminación artística y social de estas danzas, para emprender la labor de gestar la Danza Española que englobará a todas ellas.

¹⁶⁸ Géneros dramáticos desarrollados en el Siglo de Oro que continuarán evolucionando hasta llegar al siglo XIX, de los que nacerán los espectáculos de variedades o *variétés*.

Nos encontramos en los inicios del siglo XX, y, si bien lo español cada vez se está poniendo más de moda por Europa, como ya hemos mencionado, no sería la Danza Española un recurso artístico muy considerado por los grandes intelectuales de la época. Esta posición de partida es tan fundamental en la evolución que se producirá en los siguientes treinta años dentro de esta disciplina, que no podemos más que acuñarla desde los mismos textos y personajes contemporáneos de aquella época.

El compositor español Oscar Esplá, afincado en París cuando los “Ballets Españoles de La Argentina” representaban la obra *Sonatina* de Ernesto Halffter, de cuya fama compositiva no se ha hecho todo el eco que hubiera sido natural de no haber sido por ser contemporáneo de Falla, dijo textualmente de la representación de su compatriota en la ciudad de la luz:

“no pretendo menoscabar el mérito de La Argentina que estimo muy alto en su género; mas ya es hora de decir, claramente y sin rojeces, que ese género pertenece a un sector secundario del arte en general, y a un apartado, más secundario todavía, de la música en particular, al menor por ahora”¹⁶⁹

Ese *género* al que alude no es ni más ni menos que la Danza Española, de cuya principal gestora se reconoce en todo el mundo académico a Antonia Mercé “La Argentina”. Como cabe suponer, no se trata de un pensamiento aislado dentro de la comunidad artística europea de la época, si el compositor español, amigo del propio Halffter, hacía declaraciones de este tipo, no era porque le diera igual la opinión de sus otros contemporáneos. No se trata pues, de un simple comentario realizado por un compañero envidioso, o probablemente cansado del éxito ajeno. La literatura de los siglos XVIII y XIX posee innumerables contenidos críticos a la ética y moralidad del baile en su práctica¹⁷⁰, y más concretamente del baile español. Ejemplo de ello es el pasaje de Giacomo Casanova que dice así:

¹⁶⁹ Esplá, Oscar, «Aclaraciones de una interviú de Don José Fornas», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13-9-1928.

¹⁷⁰ Existe numerosa información sobre dicho tema en la tesis doctoral *La Danza Teatral en el siglo XVII*, de María José Moreno Muñoz, pp. 144 y ss.

“El gran espectáculo que me entusiasmó tuvo lugar al final del baile, cuando al son de una orquesta, después de un aplauso general, empezó el baile de parejas más loco e interesante que había visto en mi vida. Era el fandango, del que creía tener una idea exacta, aunque estaba muy equivocado. No lo había visto bailar más que en Italia y en Francia, en el teatro, donde los bailarines no hacían el menor de los gestos que hacen a esta danza verdaderamente seductora (...) Me parecía que ninguna mujer podía negar nada a un hombre con el que hubiera bailado el fandango (...) Pregunté si la Inquisición no encontraba nada que objetar contra esta danza que inflamaba el alma, y me respondieron que estaba totalmente prohibida y que no se habrían atrevido a bailarla si el conde de Aranda no hubiera dado permiso¹⁷¹”.

Lo más significativo de este pasaje no es la visión del escritor, quizá más pervertida que literaria, sino que forme parte de una obra cuyo título es *Memorias de España*. Tenemos que apreciar, con absoluta conciencia que este tipo de hechos afectan o han afectado a todas las disciplinas artísticas, que la crítica o descripción de una obra de expresión plástica siempre llevará consigo la opinión de sus lectores, espectadores, receptores en cualquier término. Por otro lado, no negaremos el daño que ha hecho siempre la percepción ajena (entiéndase por ajena no entendida) de los pensadores y escritores extranjeros que han realizado críticas morales de manifestaciones populares lejanas a su cultura. No es de extrañar que, mientras Levinson (crítico francés encargado de encumbrar figuras como Nijinsky) consagraba a La Argentina en el París de los años veinte dentro del panorama artístico internacional¹⁷², nuestra crítica nacional siguiera con titubeos y vacilaciones. Añadamos a este tipo de actos, la eterna referencia en el mundo del arte al texto evangélico que manifiesta que “nadie es profeta en su tierra”. Pero la posición inferior de la que partía la Danza Española cuando llegaron las vanguardias tenía su herencia desde varios siglos atrás. España había sido un país eminentemente católico y monárquico, y estas dos características habían

¹⁷¹ Casanova, Giacomo, *Memorias de España*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986, pp. 29.

¹⁷² El refutado crítico parisino compara a Antonia con la bailarina rusa Pavlova, en aquel momento ya una leyenda: “*Danza V fue para la Argentina lo que El Lago de los Cisnes para Pavlova*”, la *Danza V* es una pieza que interpretaba ella sola, compuesta expresamente para ella por Enrique Granados. La cita es de Levinson, André, «los Ballets Espagnols de la Argentina, *Candide*, París, 21 de junio, 1928.

colocado a este arte en una posición de difícil consideración ética. Nos encontramos en un país donde se redactaban ordenanzas reales a mediados del siglo XVII en las que se decía así:

“Que no se representen cosas, bailes, ni cantares lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y qualisquier que hubiere de cantar y bailar...”¹⁷³”

Es por tanto lógico que la estilización y evolución de las danzas españolas fuera lenta y discontinua, por decirlo de un modo suave. En el panorama cultural del París de “la españolada” de finales de siglo XIX y principios del XX, existían gran cantidad de estereotipos largamente explotados por artistas españoles (literatos, pintores, dramaturgos, entre otros) que hicieron de España la nación *exótica* del continente europeo. Sin duda, la nación francesa es símbolo de la cultura occidental en pleno siglo XIX, y los artistas españoles de la época no son ajenos a dicha realidad. Es por todo ello que, personajes como el propio Pedro Antonio de Alarcón, que visitó la Exposición de 1855 en París¹⁷⁴, consideraba que esta ciudad servía de *metrópoli al universo*. La multitud de referencias a figuras estereotipadas españolas (torero, mujer exuberante y provocadora al estilo la Carmen de Mérimé, el Flamenco) hacen que los propios artistas e intelectuales españoles se afiancen en la determinación de mostrar lo suyo con la autenticidad que ellos consideran, para así alejarlo del mito ficticio generado. Este sentimiento de dignificación del arte y de la temática española, será determinante para la gestación de la propia Danza Española. En él la influencia de las Vanguardias, como escenario de dicho nacimiento, va a representar el soporte que aportará intelectualidad, reconocimiento y prestigio, a la disciplina escénica no en vano llamada “la Cenicienta” de las artes.

Para comprender la situación que generó la existencia de las Vanguardias de principios del siglo XX, tenemos que pararnos a mencionar su antesala cultural originada por las Exposiciones Universales del siglo XIX. Se trataba de ferias culturales de grandes dimensiones, donde los países

¹⁷³ Cortarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. De la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 626.

¹⁷⁴ Sazatornil Ruiz, Luis Santiago y Ana Belén Lasheras Peña, «París y la españolada», *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 20, Madrid, 2009, pp. 7.

participantes aprovechaban para mostrar no sólo su arte, sino su atractivo turístico y cultural, sus raíces, en definitiva, la esencia que los hacía diferentes del resto. Eran espacios, políticamente estudiados, donde se mostraban los rasgos etnológicos propios de las culturas dominadas por parte de las grandes potencias imperiales. Durante el siglo XIX hubo multitud de ciudades que acogieron estas exposiciones y fueron su capital, pero las dos ciudades que destacan de entre todas las demás por haber sido mayor número de veces anfitrionas de estos eventos fueron Nueva York y París (ésta fue la encargada de realizar la primera, en 1798). Sin duda alguna, el Flamenco, como atractivo cultural y racial de nuestro país, estuvo presente en estas Exposiciones Universales, y fomentó el estereotipo español que se ilustró finalmente en “la españolada” mencionada anteriormente.

Así, una vez asimilada la influencia cultural de dichas exposiciones en el mundo intelectual y artístico de la segunda mitad del siglo XIX, podemos comprender en su totalidad la cantidad de temática estereotipada y exótica que se desarrolló en torno a la nación española bajo la idea de “*Spain is different*” (eslogan de la época franquista cuyos orígenes se remontan a las imágenes nacionales del Romanticismo). La Danza Española no estuvo exenta de dicho encasillamiento (pues era elemento configurador de él y lo potenciaba), así que las primeras figuras “madres y padres” de dicha danza como Antonia Mercé, Encarnación López y su hermana Pilar, Vicente Escudero, Antonio Ruíz o Mariemma, iniciaron su dignificación y estilización de este baile desde la búsqueda de la autenticidad de lo español, lejos de los mencionados estereotipos. Ellos *utilizaron su conocimiento del Flamenco, el Folklore y los bailes de Escuela Bolera, para emprender el camino a la creación de una Danza Española genuina y autónoma dentro de las artes.*

Muchos de estos personajes estaban en contacto directo con las vanguardias de la época, y en base a esa interrelación de grandes artistas se emprende la labor que Diaghilev inició en 1917 con sus *Ballets Rusos* de crear ballets bajo la concepción de esa idea de obra de arte total, que se remonta al siglo XIX con Wagner. En esta dinámica nacen los primeros ballets de Danza Española, y como primera creadora mencionamos a

Antonia Mercé “La Argentina”. Ésta fue una bailarina estilizada, tanto en su estilo como en su formación¹⁷⁵, que se rodeó de artistas y amigos que la apoyaron en sus proyectos dancísticos e incluyeron dentro de los círculos intelectuales más influyentes de la época. Fue una mujer en directa conexión con la Vanguardia, que trabajó, entre otros, con los compositores Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Enrique Granados, o con el poeta y amigo Federico García Lorca. Éste dijo unas palabras bellísimas de ella en una charla en Estados Unidos en la Universidad de Colombia, donde describió lo que para él era el lenguaje de la bailarina:

“Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto que se pueda recordar sin maraña; he aquí la lengua de la bailarina. Pues bien, nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé¹⁷⁶”

Esta artista, fundamental en la historia de la Danza Española, creó su propia compañía en 1925 bajo el nombre “Ballets Españoles de Antonia Mercé La Argentina” cuando se encontraba en una época artística consolidada y madura, tras llevar dos décadas bailando por los escenarios de todo el mundo. Fue su estrecha relación con los artistas vanguardistas del momento lo que la llevó a gestar los primeros ballets españoles existentes¹⁷⁷, de los que derivarán los ballets objeto de esta tesis, donde una serie de creadores de distintas artes colaboran en el proceso creativo de una misma obra. Como ejemplo citamos *Sonatina*, ballet estrenado en 1928 en París por la compañía de Antonia, con música y libreto de Halffter, escenografía y vestuario de Beltrán Masses y coreografía de la propia Argentina. Todo ello conjugado en un ballet basado en la poesía de Rubén Darío, de cuya crítica no se hizo muy buen eco el público parisino del momento, pues no representaba “*el concepto de ballet español*” que

¹⁷⁵ Antonia Mercé y Luque (1890-1936) nació en Buenos Aires, hija de padre castellano, maestro de baile del Teatro Real de Madrid, y de madre cordobesa. En su formación inicial se integran la Música, Danza Clásica, bailes de Folklore y Escuela Bolera.

¹⁷⁶ García Lorca, Federico. Discurso en Universidad de Columbia, Nueva York (Estados Unidos), 1929 citado en: García Lorca, Francisco, «Federico y su mundo», *Alianza tres*, Madrid, 1980, pp.470.

¹⁷⁷ Con respecto a este tema en concreto existen muy buenos trabajos de investigación por parte de Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, citados en la bibliografía final de esta tesis.

existía en Francia¹⁷⁸. Una vez más, la Danza Española va precedida de un estereotipo popular que distorsiona la realidad escénica a la hora de apreciar la verdadera técnica de un arte.

Tenemos aquí el primer ballet de Danza Española creado bajo la estructura, que ya iniciara Diaghilev, de obra escénica donde comulgan diversos elementos realizados por grandes artistas de diferentes disciplinas. Este esquema tan simple y evidente (pues la riqueza de una obra artística, sea de la naturaleza que sea ésta, se ve engrandecida en su calidad a tenor de la calidad de los creadores que la produzcan) no había llegado a la Danza Española hasta este momento, año 1928. Uno de los motivos principales a esta cuestión es que, si bien la Danza Clásica gozaba de gran respeto y prestigio cultural, la Danza Española no se había concebido todavía entre los intelectuales y artistas de la época como un *arte elevado digno de llevar la voz cantante en un proyecto donde intervengan diferentes disciplinas*. Sin duda lo que posibilitó dicha oportunidad fue:

- La situación de la técnica de Danza Española en ese momento (alejada ya de meras manifestaciones folklóricas o flamencas populares).
- El contexto cultural y artístico de las Vanguardias conectado con la Danza Española, que ensalzaba “lo español” y lo dignificaba tras la herencia de finales del siglo XIX y el sentimiento de elevación adquirido por los artistas españoles mencionado anteriormente.
- La interdisciplinariedad como moda entre los diferentes artistas e intelectuales de la época para llevar a cabo la producción de una obra artística.
- La existencia de una bailarina con las características concretas de Antonia Mercé.

Éstos fueron los factores principales que originaron la puesta en escena de ballets de Danza Española, y por consiguiente la dignificación de ésta dentro de las Artes Escénicas. Algunos de ellos ya han sido

¹⁷⁸ Menéndez Sánchez, Nuria, «Sonatina de Hernesto Halffter y Antonia Mercé», *Campos Interdisciplinarios de Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Barcelona, Sociedad Española de Musicología, Ed. Begoña Lolo, 2002, pp. 559.

mencionados anteriormente, no obstante, ahora pasaremos a analizarlos en profundidad.

I. LA TÉCNICA DE LA DANZA ESPAÑOLA AL INICIO DEL SIGLO XX

Como ya hemos mencionado en la introducción de esta investigación, la Danza Española se compone de cuatro ramas específicas de danza: el Flamenco, la Escuela Bolera, el Folklore y la Estilización. Pero, en sí misma, la Danza Española es una disciplina que comprende la evolución e integración de elementos de estas cuatro formas. Por tanto, debemos advertir que la Danza Española no es más que la estilización de los diversos tipos de danzas que se han ido formando en España. Esto lo entendía y manifestaba Antonia Mercé tanto en su baile como en sus declaraciones, y si no se hubiera alcanzado esta manera de bailar (producto de los antecedentes mencionados), no se habría podido alcanzar la técnica propia que hoy día tiene la Danza Española. Como la evolución de cualquier técnica, *hasta no alcanzar su definición propia no pudo por tanto perfeccionarse.*

Así pues, esta danza se veía desprovista de cualquier método de aprendizaje como tal a principios del siglo XX, por el hecho en sí de que su gestación todavía estaba muy reciente. ¿Quién creó la Danza Española? ¿Acaso fue Antonia Mercé? Nosotros no hemos dicho que fuera esta artista la “creadora” o “descubridora” de dicha danza, pero sí que fuera la primera en realizar un ballet de Danza Española (sin recitativos, cantos, sino únicamente por el medio expresivo coreográfico). *La cuestión de quién o en qué momento apareció la Danza Española no debemos abordarla desde la búsqueda de una figura concreta o un punto de inflexión en la historia del baile, sino más bien, en la progresiva recepción y asimilación de todos los elementos que componen las danzas folklóricas, boleras, y el flamenco.* Es importante en esta cuestión el concepto de *progresión*, pues no nos interesa en este trabajo de investigación analizar uno a uno los pasos y variaciones procedentes de las diferentes ramas citadas, así como las actitudes, braceos, posiciones, que llevan a formar la Danza Española

en sí. Dicho objeto de investigación, el cual sería muy interesante, ya se ha venido haciendo por medio de tratados de danza que se han limitado, en su mayor parte, a una enumeración de los pasos populares (del folklor, bolera y flamenco) que se han estilizado e integrado en la Danza Española¹⁷⁹.



Antonia Mercé "La Argentina"

¹⁷⁹ Publicaciones como Barrio Peralbo, María Jesús, *La escuela bolera: método y análisis*, Málaga, Bryal, 2010; Espada, Rocío, *La danza española. Su aprendizaje y conservación*, Madrid, INAEM, 1997; o Espejo Aubero, Amparo, *Glosario de términos de la danza española*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001, entre otros.

Por tanto, una vez aclarada esta cuestión, sabemos que *la Danza Española es producto de la asimilación de diferentes manifestaciones dancísticas en España, procedentes de las danzas populares que han surgido en este pueblo*. Partiendo de dicha realidad, diremos que a principios del siglo XX la técnica empleada para la ejecución y aprendizaje de este baile era inexistente. Se podía emprender la labor de conocer la Danza Española, pero desde las diferentes ramas que la componían, es decir, mediante los aprendizajes por separado del Flamenco, la Escuela Bolera o el Folklore. Así, al no existir escuela o técnica propia de la Danza Española en su conjunto, los bailarines se veían necesariamente llevados a conocer de dichas ramas de forma independiente (mediante maestros de Flamenco, de bailes populares y folklóricos, y de Escuela Bolera).

Las personas que sentían el impulso de aprender a bailar lo hacían en función de las posibilidades y de los entornos sociales en los que se encontraban. No se podía aprender Danza Española como tal¹⁸⁰, por los motivos que hemos expuesto anteriormente, por tanto los bailarines y bailaoras del momento llegaron a su estilo propio de ejecución y a su manera de entender del baile desde distintas perspectivas, fruto de la formación que habían recibido. Aquellos artistas que recibieron un aprendizaje rico en las diferentes vertientes de la danza, fueron los que pudieron escenificar la Danza Española bajo los cánones desde los que la entendemos hoy. Hubo artistas cuyas inquietudes y posibilidades (sociales, económicas, familiares, políticas) les llevaron a abordar todas las facetas de la danza (incluida la Danza Clásica) y por tanto su manera de ejecutar el baile en el escenario tras su periodo de formación fue gestando los cánones y parámetros de la Danza Española donde se asimilaban todos esos elementos mencionados.

Esta reflexión, que puede parecer obvia, es determinante para comprender por qué un arte, cuyas raíces tienen siglos y siglos de historia, no apareció como tal hasta principios del siglo XX. Así como un

¹⁸⁰ De una forma completa y coherente, como se reliza actualmente en los centros reglados de toda España (Conservatorios Profesionales y centros homologados). Primero nociones de Danza Clásica (donde se adquiere una colocación y conciencia corporal), Escuela Bolera, Folklore y Flamenco, para luego pasar a la Danza Estilizada finalmente.

pintor para su completa formación, requiere de un conocimiento técnico y artístico de las diferentes corrientes y métodos abarcados en el mundo de la pintura a lo largo de su historia; un bailarín de Danza Española completo, tanto técnica como artísticamente, debe conocer de todos los elementos que componen dicha danza. Pero mientras que la pintura como arte existía, la Danza Española, (como disciplina dentro de la Danza con mayúsculas), no podía conocerse hasta formarse por medio de todos los ingredientes que la componen. Como hacia 1900, la propia historia de la Danza Española estaba prácticamente incompleta, hasta no surgir como arte *sui generis* y completarse, no se podía establecer de algún modo la técnica que lo contenía.

Por tanto, el estado de la *técnica de la Danza Española* a principios del siglo XX era deficiente, necesario de aprendizajes independientes y producto fortuito de la formación que hubieran tenido los artistas de su tiempo.

II. EL CONTEXTO CULTURAL DE LAS VANGUARDIAS Y SU CONEXIÓN CON LA DANZA ESPAÑOLA

Ya hemos hablado de las colaboraciones que existieron entre grandes artistas e intelectuales vanguardistas con bailarinas de la talla de Antonia Mercé. Pero no sólo fue ella quien estableció relaciones simbióticas entre personajes destacados de ese entorno, sino que, a partir de que *Los Ballets Rusos de Diaghilev*, establecieran esta colaboración como su *modus operandi* para crear sus ballets, muchos artistas dentro del mundo de la danza harían lo mismo.

Siempre han existido, dentro del mundo de las artes, proyectos emprendidos bajo la colaboración de dos o más artistas contemporáneos de un contexto histórico-cultural determinado. Dentro de las Artes Escénicas esto ha supuesto un valor añadido siempre, pues son disciplinas que requieren de elementos de diferentes naturalezas, donde varios creadores tienen que trabajar necesariamente en común para la finalización de un proyecto artístico. Así, si hablamos de colaboraciones entre figuras de reconocido

prestigio en el panorama intelectual y cultural de la época, podemos comprobar que la expectación que se genera (ya no sólo por el proyecto escénico en sí) despierta un interés mayor que para cualquier otra obra.

Esto no pasó desapercibido por los grandes creadores de los años veinte en Europa y, ya sea por despertar ese mayor interés dentro del panorama social, o simplemente por la amistad que existía entre los diversos artistas que intervenían, dicha colaboración fue una constante en muchas obras (no sólo escénicas o de danza) en la primera mitad del siglo XX. No debemos olvidar que, una de las características esenciales de la corriente intelectual y artística de las Vanguardias, fue precisamente la relación de dependencia que existía entre las distintas artes, donde la música se trasladaba al verso o el pensamiento determinaba la plástica. Potenciador de esta línea fue el surgimiento del cine, y su correspondiente amalgama de distintas artes. No es de extrañar por tanto, la estrecha relación que se daba entre literatos, compositores y coreógrafos a la hora de concebir un ballet, en este caso de Danza Española. Inevitablemente en este tipo de relaciones se establece una posición de subordinación de un arte con respecto a otro, pero en el caso de los ballets que vamos a analizar más profundamente en la segunda parte de esta investigación, lo fundamental es que las demás artes se repliegan a la supremacía de la danza, y de los diferentes creadores que intervienen en el proceso de creación de la obra tienen plena conciencia de que la representación que se va a mostrar es primeramente un ballet. Es decir, la pintura, arte plástico, música, iluminación, se ponen al servicio del discurso narrativo que se va a transmitir por medio de la danza. Es por ello, la aparición de los ballets de Danza Española, un fenómeno escénico en el panorama de las artes digno de estudio, pues la consolidación como *arte elevado* de esta danza fue producto de este tipo de proyectos interdisciplinarios.

Como ya hemos establecido, las Vanguardias fueron de vital importancia en el desarrollo de la Danza Española, a continuación vamos a citar aquellas más determinantes y que influyeron de manera

más profunda en este arte. Sobre este tema se ha escrito e investigado, sobre todo por parte de musicólogos e intelectuales de otras disciplinas que no son la Danza Española, pero que han aportado rigurosos trabajos científicos y a los cuales el mundo de la danza debe estar profundamente agradecido¹⁸¹. A continuación, estableceremos las relaciones más significativas para el objeto de nuestro estudio enfocado a la Danza Española. Una de las corrientes, que forma parte de los –ismos de principios del siglo XX, que supuso una verdadera revolución en el mundo dancístico y en la creación de ballets de Danza Española, fue el *Cubismo*. Esta corriente artística nació en 1907 de la mano de pintores como Picasso y Braque. Su influencia en la Danza Española (tuvo influencia en todo tipo de danza aunque aquí nos limitemos a analizar el objeto de nuestro estudio), se debe en gran parte a la *plasticidad* de esta corriente, es decir, que su objeto de aplicación de los pensamientos y reflexiones intelectuales que la caracterizaban fuesen plasmados en un lienzo, escultura, obra eminentemente plástica. Siendo el *movimiento físico* interpretado como arte de naturaleza plástica y visual, aquellas innovaciones y expresiones fruto del nuevo pensamiento de descomposición de la realidad y observación de diferentes perspectivas, afectó de manera notable al sentido y modo de ejecutar la Danza Española de aquellos artistas contemporáneos al cubismo. No hay mejor ejemplo de lo anteriormente expuesto que el bailarín Vicente Escudero¹⁸². Calificado como un innovador de la Danza Española, Escudero asumió las figuras y elementos cubistas en su propio cuerpo a la hora de ejecutar sus

¹⁸¹ Amorós, Andrés y José María Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1999; Del Fresno Martínez, Beatriz y Nuria Menéndez Sánchez, «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», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, 2000, pp. 149-212; Martínez del Fresno, Beatriz, «La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso», *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismo*, José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso (eds.), Universidad de Oviedo, vol. 2, 1998, pp.457-499; Bennahum, Ninotchka, *Antonia Mercé La Argentina. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009; Murga Castro, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

¹⁸² Vicente Escudero Urive (1888-1980), bailarín y coreógrafo vallisoletano. Gran figura del Flamenco que experimentó uniendo con las corrientes vanguardistas de los años 20 y los cánones más tradicionales de este tipo de baile. Suya es la obra *Decálogo del buen bailarín*, 1951.

coreografías. Muchas de las líneas masculinas desarrolladas décadas más tarde por bailarines como Antonio Gades o de palos flamencos como la farruca, beben de las fuentes estilísticas generadas por la particular *visión cubista del Flamenco* de Vicente Escudero en los años veinte¹⁸³. No es de extrañar que, siguiendo en la línea de interdisciplinaridad que se ha comentado anteriormente con respecto a los artistas de las vanguardias, Escudero realizase obras pictóricas (nota a pie de página con Decorado Teatral 1929) y literarias. Fue un claro ejemplo de hombre polifacético y artista de amplios horizontes intelectuales, escribió un *Decálogo de la Danza Española* donde, paradójicamente, defiende las facetas más tradicionales de esta danza¹⁸⁴, siendo un innovador en sus métodos (cítese su baile “Ritmos” donde el artista salía al escenario a bailar sin música, con la única compañía de sus pies y los sonidos que él mismo realizaba con manos y boca), y a la vez fiel partidario de conservar las raíces populares que se mantienen en el Flamenco que él ejecutó. Fue de los primeros en establecer la distinción entre “*bailaor*” y “*bailarín*”¹⁸⁵. Clasificó el Flamenco en dos tipos: *grande y chico*, y dicha distinción no estuvo exenta de polémica por parte de los más puristas de este género. En 1924 Escudero fundó el Théâtre de la Courbe en París, e hizo de él un laboratorio de Danza Española cubista. Él mismo recoge en sus memorias un capítulo cuyo título es *Influencias del cubismo y del surrealismo en mis bailes* (Escudero 1947:106). En definitiva, fue un claro exponente de los ideales y pensamientos que encumbraron a la Vanguardia y al Cubismo que tanto le influyó¹⁸⁶.

¹⁸³ Escudero, Vicente, *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947; Blas Vega, José, «Vicente Escudero y la Vanguardia Flamenca», *La Caña*, Nº Extraordinario, Febrero 1996, pp. 12-18; García Escudero, Francisca, *El círculo mágico (Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio)*, Cáceres, Institución Cultural el Brocense, 1988, pp. 36-54; Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 220; Marrero, Vicente, *El enigma de España en la danza española*, Madrid, Rialp, 1959, pp. 69-82.

¹⁸⁴ Tales como bailar en hombre, sobriedad, o mantener las caderas quietas.

¹⁸⁵ “*El bailarín todo lo arregla a la medida, cuenta los pasos por centímetros, y no encuentra dificultad para bailar las sevillanas, los panaderos o las seguidillas manchegas, que, como la mayoría de los bailes españoles regionales, pueden aprenderse fácilmente. La prueba es que bailarines hay muchos; en cambio, no abundan tanto los bailaores*” en Marrero (1959:74).

¹⁸⁶ Puede leerse más de este tema en la bibliografía anteriormente citada, especialmente en Murga Castro, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 161 y ss.

Y si fue importante para la Danza Española que Vicente Escudero bebiera del Cubismo para el desarrollo de su baile, no podemos dejar de mencionar a uno de los creadores del propio Cubismo que realizó extensas colaboraciones con el mundo de la danza. Pablo Picasso fue un artista que emprendió múltiples proyectos de diversas índoles, colaboró con músicos como Stravinsky o Falla, y la danza llegó a influir en su pintura de un modo tanto profesional como personal¹⁸⁷. El primer trabajo en directa relación con la danza vino de la mano de los *Ballets Rusos de Diaghilev* y el ballet *Parade*, que se estrenó en España en 1917, para el cual Picasso realizó el vestuario y escenografía. A partir de ahí el pintor realizaría obras para ballets de gran importancia para el mundo de las artes escénicas donde, sin duda, la creación del vestuario y escenografía para *El Sombrero de Tres Picos* de Massine para los *Ballets Rusos* fue la obra que cobró mayor relevancia dentro del mundo de la Danza Española¹⁸⁸.

Debemos añadir, con respecto a esta figura tan determinante en el Cubismo y las Vanguardias en general, que Picasso obtuvo una enorme influencia en su obra de la rama más racial de todas las que componen la Danza Española; el Flamenco. Todo esto se debió a que su padre fue un gran aficionado a este arte, y frecuentaba numerosos cafés cantantes malagueños (tierra natal de Picasso). Han sido numerosos biógrafos y conocidos del artista los que nos dan documentado sobre su interés y afición a este baile¹⁸⁹. Picasso estuvo ligado al Flamenco desde su nacimiento en Málaga, hasta su paso por cada una de las ciudades importantes en su vida. En Barcelona frecuentó el famoso local “Eden Concert”, que fue el más representativo espacio del flamenquismo en dicha ciudad. En Madrid también continuó asistiendo a espacios impregnados por este arte, como el “Café del Pardo” o el “Café Numancia”, que era un café cantante. Sus obras representativas de estos ambientes y de las bailaoras que en ellos estaban muestran su visión colorista y particular de este arte¹⁹⁰. Resulta curioso conocer

¹⁸⁷ Picasso estuvo casado con la bailarina rusa Olga Koklova.

¹⁸⁸ En el siguiente epígrafe de esta tesis se analiza dicha obra plástica para el ballet detenidamente.

¹⁸⁹ Destacamos la obra de Richardson, John, *Picasso, una biografía: 1881-1906*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

¹⁹⁰ Por ejemplo la obra del pintor *El Café cantante en el Paralelo*, 1899.

que, hasta cuando el pintor estuvo alejado de estos espacios españoles, por su estancia en Francia, no dejó de frecuentar ambientes flamencos junto a compatriotas como Paco Durrio o Fabiano de Castro Heredia (ambos guitarristas flamencos).

Queda patente la estrecha relación entre el Flamenco y Pablo Picasso, que en ocasiones queda eclipsada por la repercusión internacional que obtuvieron sus colaboraciones con los “Ballets Rusos de Diaghilev”. Se puede decir que, la conexión del pintor con la Danza surge mucho antes de que en 1916 Jean Cocteau le presentara al empresario Diaguilev, aunque su faceta como escenógrafo de ballets sea ampliamente conocida. Su estética dinámica, su visión innovadora pero siempre bebiendo de fuentes tradicionales españolas, así como su sentimiento y colorido en las obras que realizó, tienen en gran medida un hilo conductor con la cultura dancística que lo rodeó desde niño, y así lo manifestó hasta el día de su muerte¹⁹¹.

Otra corriente artística que estuvo muy presente en la Danza Española fue el *Surrealismo*, nacido en Francia hacia 1920. Motivo de ello fue, en gran medida, la estrecha relación de un gran exponente de esta corriente artística como fue Salvador Dalí, con diferentes bailarines y ballets de Danza Española. El surrealismo surge de un sentimiento de liberación de sus propias represiones hacia el ser humano, y tiene como cimiento intelectual los estudios teóricos del psicoanálisis de Freud. Si la Danza Española en sí, nace de la estilización de una serie de danzas populares españolas con una base de Danza Clásica siempre presente en la calidad de dicha ejecución; en cierto modo la Danza Española comparte con el surrealismo ese afán de liberación de las estructuras académicas del ballet clásico, con la práctica folklórica del pueblo como elemento plástico y estético. Surge del sentimiento del artista español de mostrar sus raíces de una forma estilizada y elevada, dentro de un contexto donde una danza que no fuera clásica se

¹⁹¹ En el ochenta cumpleaños del pintor, celebrado en la Costa Azul, Antonio Ruíz (coreógrafo de *El Sombrero de Tres Picos* de Danza Española objeto de esta tesis) bailó para el propio artista. Véase Fuentes Guío, Pedro, *Antonio, la verdad de su vida*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 173.

apreciaba desde una perspectiva inferior. Para André Bretón¹⁹², el surrealista es *un portador de llaves* que entiende el interés por el folklore, las leyendas y demás formas de creación colectiva. *Dicho sentimiento conecta de forma directa con el principal motivo de evolución de la Danza Española en nuestro país.*

Dalí tuvo la oportunidad de conocer a Freud (cuya teoría del psicoanálisis fue tan determinante a la hora de establecer las bases del pensamiento vanguardista), a Pablo Picasso (cuya relación de admiración no estuvo exenta de polémica), y de colaborar con su gran amigo García Lorca, como buen ejemplo de artista vanguardista trabajó en diversos proyectos junto a éste de los cuales su mayoría fueron escénicos (vestuario y decorados). Pero, la colaboración artística que conectó en gran medida a la Danza Española con el surrealismo de Dalí fue su amistad y elaboración de proyectos junto a Encarnación López “La Argentinita”¹⁹³. Esta bailarina es una de las figuras más importantes para el desarrollo de la Danza Española, siguiendo el legado de “La Argentina”, pero con su propio estilo y particular ejecución, creó su propia compañía después de haber bailado como solista en los mejores teatros internacionales y emprendió la labor de realizar ballets de la misma manera que lo hicieran en su día Diaghilev o Antonia Mercé. Así, trabajó con artistas que aportaron su genio a obras de Danza Española, en ballets como *Amor Brujo*, *La Calles de Cádiz* o *Sevillanas del Siglo XVIII*. Pero sin duda, la obra que mayor repercusión tuvo para la Danza Española, por su temática y por los artistas que la elaboraron junto a ella, fue *El Café de Chinitas*. Con un claro poso surrealista, este ballet fue presentado en 1943 en el Metropolitan Opera House de Nueva York con textos y canciones recopiladas de su querido Lorca, decorados de Dalí, coreografía de ella misma y bajo la dirección del Marqués de Cuevas.

¹⁹² André Bretón (1896-1966), considerado el padre del Surrealismo, autor de *Manifiesto de surrealismo* en 1924 y *El Surrealismo y la pintura* (1928).

¹⁹³ Encarnación López Júlvez (1895-1945) “La Argentinita”, fue una de las grandes figuras de la Danza Española del siglo XX, hermana mayor de Pilar López. Ella, junto con Antonia Mercé, fueron las grandes revolucionarias de la Danza Española en los años 20 del pasado siglo.

Si una obra de Danza Española tuviera que representar en su totalidad el carácter vanguardista y el producto final del paso de esta corriente por el mundo de la danza en nuestro país, probablemente ninguna lo haría como *El Café de Chinitas*. En ella se funden la influencia de la estética surrealista, el afán por defender lo popular y folklórico español, la elevación de la Danza Española como disciplina autónoma dentro de las artes escénicas, la invasión de la literatura en la danza y de la música en lo escenográfico, así como el reconocimiento internacional por medio de las fantásticas críticas que recibió en Estados Unidos (ya en los años cuarenta la capital de la cultura tras haberle pasado ese legado la capital parisina).

III. LA INTERDISCIPLINARIDAD EMERGENTE DE LA ÉPOCA

Como ya hemos mencionado anteriormente, la Danza Española consigue su posición de arte autónomo dentro de la Danza, por medio de diferentes factores que concurren a principios del siglo XX. Para realizar un estudio científico riguroso sobre un fenómeno heterogéneo como la creación de ballets de Danza Española, donde convergen diferentes elementos escénicos (musicales, escenográficos, lumínicos, plásticos y coreográficos, principalmente), se debe abordar dicho estudio desde una perspectiva transdisciplinaria o interdisciplinaria, que abarque los puntos de vista históricos, culturales, sociales, filosóficos y mediáticos que acompañaron a dicho fenómeno. Y, si bien nuestra investigación parte de dicha premisa, en este epígrafe trataremos la *transdisciplinabilidad* no ya desde un punto de vista metodológico (como una forma integrada de investigación), sino en sí misma, como el factor evolutivo que fue para la Danza Española en los años veinte del pasado siglo.

Se hace aquí necesario realizar la distinción entre diferentes conceptos que, aunque similares, no son equívocos y por lo tanto pueden llevarnos a confusión. En primer lugar, la *transdisciplinabilidad* y la *interdisciplinabilidad* se tratarán aquí como sinónimos, pues su uso en el campo artístico ha venido siendo equivalente. Se definiría como el recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinaria y teórica. De ella parten creadores

vanguardistas para desarrollar obras que alcancen el sentido de *obra de arte total* conjugando diferentes elementos artísticos. Nos referimos por tanto a este término, no en su concepción de integración de conocimientos para elaborar una investigación, sino como método creativo de los artistas de principios del siglo XX. Será este modo de operar, dentro de las artes, lo que llevará a la nutrición artística mutua de diferentes disciplinas entre las que se encuentra la Danza Española.

Sin embargo, la *multidisciplinariedad* se reconoce como una mezcla de diferentes disciplinas no integradora, es decir, sin un fin simbiótico común o global. Se diferencia de la transdisciplinariedad en que en esta última existe una acumulación de disciplinas y métodos que supone un grado de integración del cual la multidisciplinariedad carece. Por tanto, será determinante entender que el afán de nutrición común y colaboración artística que impregna todo el periodo de las vanguardias es interdisciplinar, o transdisciplinar, precisamente por la búsqueda de métodos y objetivos comunes¹⁹⁴.

Así pues, una de las características fundamentales de las vanguardias y de todo el movimiento de los –ismos a principios del siglo XX, fue la conexión constante entre las diferentes disciplinas artísticas. La relación de dependencia que se establece entre las distintas artes, hace que se nutran los elementos temáticos, estilísticos, técnicos y teóricos de las unas con las otras. Esto supone abordar la obra artística desde un punto de vista completamente novedoso, donde un cuadro pasa a ilustrar una teoría psicoanalítica de las relaciones del ser humano, sin dejar de ser por ello una obra pictórica. La *invasión* producida por todo tipo de artes dentro de una obra en concreto, será ejemplo de uno de los ideales que empujó precisamente al pensamiento vanguardista en su aparición: *la lucha contra todo lo que estaba previamente establecido dentro de las artes y el pensamiento en general*. ¿Cómo va a ilustrarse todo esto en la Danza Española?

El vanguardismo supuso uno de los momentos de mayor unidad entre los diferentes artistas europeos, y en su búsqueda del internacionalismo,

¹⁹⁴ Dentro de la concepción que se ha dado de multidisciplinariedad entraría también el término *pluridisciplinariedad*.

como elemento clave dentro del pensamiento vanguardista. Si la Danza Española estaba recién gestada dentro del mundo de la Danza en general, su internacionalización requería de un afianzamiento de sus elementos propios y característicos frente a los de otro tipo de danzas a nivel internacional. Así pues, de manera implícita, el hecho de realizar ballets de Danza Española que se representaran en los escenarios de todo el mundo, así como de crearlos con la colaboración de artistas de diferentes disciplinas y nacionalidades, hacía que no se pudiera perder de vista en ningún momento la *esencia* de este baile y su propia *identidad*. Así, la necesidad de llevar a cabo estos procesos creativos, y de asumir en su arte todo el pensamiento vanguardista, llevó a la Danza Española a consolidarse no sólo como arte *sui generis* sino como disciplina dentro de la danza con rasgos y fundamentos artísticos propios. Esto llevó a depurar su técnica y a establecer las bases de lo que serían las programaciones académicas de los años ochenta en la docencia de esta danza en nuestro país.

La interrelación que se motivó entre las distintas artes fue un elemento indispensable para entender la formación como arte de la Danza Española y para su dignificación como disciplina autónoma en el mundo de la danza. Fenómenos como el *teatro de los pintores* que nos menciona Bablet¹⁹⁵, englobaron compañías dancísticas de Ballet Clásico como los Ballets Rusos de Diaghilev (mencionados anteriormente), la compañía de ballet de Ana Pavlova, los Bailes Vieneses, los Ballets Suédois o las Ballets de Loie Fuller, entre otros. Pero no sólo compañías de Danza Clásica formaron parte de este movimiento vanguardista generado por el afán de interdisciplinaridad e invasión de un arte en otro; sino que dentro de la Danza Española, compañías como “Los Ballets Espagnols de la Argentina”, o la “Gran Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López” fundada en 1933, representaron este concepto de estructura de ballet pictórico en algunas de sus obras más representativas¹⁹⁶. Representa pues, una pieza

¹⁹⁵ Bablet, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París, Societé Internationale d'Art, 1975.

¹⁹⁶ En el caso de los “Ballets Espagnols” de la Argentina las producciones de *Sonatina* (1928) cuya escenografía y vestuario están firmados por Beltrán-Masses, o *El contrabandista* del mismo año, con decorados y vestuario de Salvatore Bartolozzi. Encarnación López estrenó ballets tan determinantes para la Historia de la Danza Española (y su conjunción con el Arte plástico de vanguardia) como el *Café de Chinitas* (1943), ya mencionado anteriormente.

determinante, esta búsqueda de la interdisciplinaridad para el desarrollo que se estableció en los años veinte dentro de la Danza Española.

Vamos a separar dentro de esta corriente dos enfoques diferentes: por un lado la creación de obras escénicas mediante la colaboración de distintos creadores, cada uno ejecutando su propio género artístico; y por otro, la utilización y búsqueda de múltiples disciplinas dentro de una manifestación artística propia, que se ciña a un género en concreto.

Dentro del primer enfoque de interdisciplinaridad que hemos mencionado estarían todas aquellas obras citadas en el epígrafe anterior, y otras que no hayamos mencionado por la gran cantidad de proyectos con estas características de principios de siglo. Para analizar el desarrollo de la Danza Española dentro de este tipo de interdisciplinaridad cobra gran importancia los estudios realizados por las profesoras Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez citados anteriormente¹⁹⁷. Como ya hemos mencionado anteriormente, el paso de los Ballets Rusos de Diaghilev por nuestro país fue determinante para la Danza Española. De esta cuestión se han podido dar cuenta intelectuales de la musicología y de otras disciplinas que no han desarrollado una faceta artística relacionada con la danza pero que sí han estudiado e investigado todos los aspectos contextuales relacionados con ella. La innovación del estudio presente, se basa en la investigación de la influencia vanguardista en la Danza Española, *desde el punto de vista puramente práctico y de desarrollo de la técnica propia de este baile*¹⁹⁸. Como podremos comprobar en el análisis coreográfico de *El Sombrero de Tres Picos* que realizaremos más adelante, un bailarín de Danza Española como Antonio Ruíz, logró desarrollar a mediados del pasado siglo, una coreografía española con elementos interdisciplinares de diversa índole (pintura, vestuario, música, literatura) que se ha consolidado hoy día como repertorio indispensable en la carrera de un bailarín de Danza Española. Todo ello en gran medida gracias a la necesidad de invasión de artes e interrelación artística de todas las manifestaciones anteriormente citadas,

¹⁹⁷ Del Fresno Martínez, Beatriz y Nuria Menéndez Sánchez, «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», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, 2000, *Op. cit.*, pp. 149-212.

¹⁹⁸ Es ésta una de las innovaciones particulares de esta tesis.

que surge en los albores del siglo XX con la aparición del pensamiento vanguardista.



Portada del disco de canciones populares que grabaron juntos Lorca y Encarnación López

La composición de una obra escénica, en este caso dancística, requiere de varios creadores que conjuguen su haber hacia un discurso completo que incluya coherentemente todos sus elementos producidos. Por tanto, en el caso de la danza, la interdisciplinaridad en sí no era un hecho que hubiese aparecido de pronto con la corriente de las vanguardias¹⁹⁹. Pero en el caso concreto de la Danza Española, este sistema de colaboración artística no era el *modus operandi* normal a la hora de representar sus bailes. Como ya se ha mencionado, esta danza se constituye de cuatro ramas diferentes: Flamenco, Folklore, Escuela Bolera y Danza Estilizada. El Flamenco se desarrollaba en los *Cafés Cantantes* y en reuniones privadas principalmente, y eran cuadros formados por el bailar/a junto con los músicos que lo acompañaran (guitarra y canto fundamentalmente), ese era el único grupo de artistas que participaban en su ejecución. El

¹⁹⁹ Pues, como hemos podido comprobar en páginas anteriores, los ballets de Danza Clásica ya se gestaban bajo estos procedimientos de colaboración entre artistas de distintas disciplinas (literatos, compositores, coreógrafos).

Folklore, sin embargo, se manifestaba en el propio pueblo, mediante fiestas populares y regionales, teniendo un carácter colectivo, no con el sentido de interdisciplinaridad al que nos referimos. Se trataba en su mayoría de personas cuya profesión era otra distinta a la danza, y que bailaban de un modo puramente lúdico. La Escuela Bolera estaba prácticamente en desuso, tras su paso por los ambientes más sofisticados y burgueses de los dos anteriores siglos, en el siglo XIX su aparición era esporádica, y siempre como acompañamiento de otro arte, fundamentalmente la música. Aquí no se establecía una relación de igualdad entre las dos artes, sino más bien de subordinación de la danza por parte de la música, por tanto la interdisciplinaridad que pudiera surgir de la colaboración artística entre compositores y concertistas con las bailarinas estaba en cualquier caso fuera de nuestro concepto vanguardista. La Danza Estilizada, que ya tenía sus pinceladas en los espectáculos de variedades de finales del siglo XIX, no había alcanzado todavía la técnica y autonomía necesaria para poder realizar los proyectos artísticos que se hicieron más adelante entorno a ella como arte principal en una representación.

Como podemos comprobar, la interdisciplinaridad tan presente en los ballets clásicos y en la corriente vanguardista, no se manifestó dentro de las distintas ramas de la Danza Española hasta bien entrado el siglo XX. Por supuesto, el principal motivo de esto, fue la inexistencia de proyectos dancísticos de estas características, concebidos en formato grande y para representarse ante un público numeroso.

IV. ANTONIA MERCÉ

De todo lo anteriormente expuesto, se puede deducir que las diferentes ramas que después formarían la Danza Española estaban, a finales del siglo XIX, con un rumbo un tanto indeterminado, y algunas en el más completo olvido artístico. Su continua evaluación de “arte popular” por parte de los intelectuales y artistas de la época no les permitía considerarse como manifestaciones dignas de un público y espacio escénico concreto para seguir desarrollándose. La aparición de la Danza

Estilizada, y la consolidación de un tipo de danza denominada con mayúsculas *Danza Española*, que incluyera los cuatro tipos anteriormente mencionados, no llegaría hasta la aparición en escena de Antonia Mercé. ¿Qué hacía que esta artista fuera la pieza fundamental en el puzle que completara la Danza Española como tal? Las características que hacían de La Argentina una bailarina especial para este cometido fueron principalmente cuatro.

La primera tiene que ver con la formación que tuvo esta bailarina desde su infancia con respecto a las artes en general. De padres artistas y maestros de baile, Antonia no sólo desarrolló sus cualidades para el baile flamenco, folklórico o bolero, sino que recibió clases de ballet clásico y música. Su padre, maestro de baile en la compañía del Teatro Real, se preocupó de que su hija desde bien pequeña asociara la danza con una disciplina que requería de esfuerzo, dedicación y conocimiento de otras artes como la música o la literatura. Fue Antonia una mujer que construyó los cimientos de lo que iba a ser *su baile* a partir de un conocimiento cultural del que prácticamente ninguna bailarina o bailaora poseía. Su formación en las diferentes manifestaciones artísticas de la danza, sobre todo en ballet clásico, fue la razón por la cual más adelante La Argentina pudiera estilizar el baile español con una técnica y óptica completamente novedosa. Por el hecho de ser española, aunque nacida en Argentina (de ahí su sobrenombre), y con unos padres completamente conocedores del folklor y baile español, hizo que su estilización de esta danza se realizara desde un conocimiento profundo de sus raíces y matices populares.

De todo lo expuesto anteriormente, acerca de cómo la Danza Española precisaba de un reconocimiento cultural que no tenía dentro de las Artes, que La Argentina le dio, es un claro ejemplo la crítica realizada en 1911 de Antonio G. de Linares, que dice así:

“La señorita Mercé es una figura sobresaliente en esa legión tan breve como excelsa de las bailarinas estéticas, que han restituido a los bailes de la escena aquella nobleza y aquel clasicismo de las antiguas danzas griegas. Hasta hoy las bailarinas españolas cifraron todo su arte en la gimnasia de los pies y del vientre. Única artista entre ellas, la Argentina

cuida de buscar, y refleja fielmente, el espíritu de los ritmos populares, febriles perseguidores del ideal²⁰⁰”.

En este texto de principios del siglo XX se condensa la situación en la que se encontraba la Danza Española y su recepción del pensamiento vanguardista con respecto a su dignificación como arte, que tan necesaria se hacía en el contexto histórico del momento. Fue Antonia Mercé la gran receptora de todos estilos de danza españoles (populares, flamencos y boleros), que supo estilizar y elevar a la Danza Española Estilizada dentro de las artes, tal y como se conoce en nuestros días. Sin duda, el elemento académico del ballet clásico le permitió un dominio técnico que otras bailarinas de su tiempo no poseían. Este acontecimiento de dignificación de la Danza Española se debió, en gran medida, al surgimiento de la Danza Estilizada como cuarto género dancístico dentro de este arte, y como conjunción de los otros tres géneros. Todo esto ocurrió a principios del siglo XX, y, junto con lo mencionado anteriormente con respecto al panorama social y cultural de la época, debemos hacer mención del concepto *estilización* tal y como se acuñaba entonces en el prisma artístico en general.

En este momento Meyerhold (dramaturgo revolucionario y visionario teatral que se ha citado en el anterior epígrafe), se encontraba precisamente investigando acerca de este fenómeno de *estilización*, en su búsqueda de nuevas formas de puesta en escena y teoría dramaturgica. Vamos ahora a analizar las palabras que utilizó con respecto a este fenómeno no sólo como proceso artístico dentro del género teatral, sino dentro de las Artes en general:

“En mi opinión, el concepto de estilización está indivisiblemente ligado a la idea de convención, generalización y símbolo. Estilizar un periodo dado o un fenómeno, significa emplear todos los medios posibles de expresión para revelar la síntesis más profunda de ese periodo o fenómeno, sacar a relucir esos rasgos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte”²⁰¹.

²⁰⁰ Manso, Carlos, *La Argentina fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones DEVENIR SRL., 1993, pp. 76.

²⁰¹ Hormigón, Juan Antonio, *Meyerhold textos históricos*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1998, pp. 87.

Meyerhold llegó a su análisis de dicho concepto por medio de las ideas de Adolphe Appia, que situaban al criterio de la *estilización* como principio de la concepción de la puesta en escena. Resulta aquí tremendamente ilustrativo y, por otro lado, curioso, que un dramaturgo ruso cuya conexión con la Danza Española fue prácticamente nula, describiera con tal lucidez el fenómeno estilizado de un arte. Viene a narrar Meyerhold, el proceso evolutivo que Antonia Mercé realiza (poseedora de unos conocimientos técnicos de la danza clásica, folklórica, bolera y flamenca) de la Danza Española. Sin duda, La Argentina emplea *“todos los medios posibles de expresión”*, es decir, sus conocimientos de los géneros dancísticos anteriormente mencionados, para *“revelar la síntesis más profunda de ese periodo o fenómeno”* que no es otro que la Danza Española. Por tanto, *la importancia aquí de no perder de vista la esencia y raíz de un fenómeno, para así poder estilizarlo* (en este caso estilizarlo equivaldría a dignificarlo dentro de las artes, como fue el caso de la Danza Española), *no solo tiene sentido en el ámbito artístico de la Danza, sino en cualquier disciplina que pretenda un proceso homólogo.*

La segunda particularidad de esta bailarina viene a consecuencia de lo comentado en el epígrafe anterior, el afán de interdisciplinaridad extendido por el movimiento vanguardista. La Argentina no sólo fue una gran artista dentro de los escenarios, sino que como personaje público, se rodeó de importantes intelectuales y artistas de la época, que trabajaron a su lado en algunos proyectos o que simplemente compartieron con ella una amistad donde se fraguaban conversaciones y tertulias del más alto nivel socio-cultural. Fue principalmente una *dama de la Danza Española*, y llevó al mundo de esta danza un reconocimiento cultural que nunca antes había conocido. Sus colaboraciones fueron con artistas de diferentes géneros como son Fontanals, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti o García Lorca. Por supuesto, a nivel dancístico también colaboró con otros bailarines de la talla de Pastora Imperio, Vicente Escudero (que en ocasiones hizo de su *partenaire*) o Frasquito (bailaor que actuaba en su propia compañía y posterior maestro del gran Antonio Ruíz). Su visión tan amplia del arte y la cultura en general, le

llevó a traspasar nuestras fronteras y establecer relaciones artísticas con bailarinas como Mary Wigman²⁰².

La tercera característica fundamental en esta artista, fue su determinación de crear una compañía de ballet español, siendo la primera con estas características en la historia de la Danza Española²⁰³. Antonia Mercé fundó sus “Ballets Espagnols” en 1925, y en ellos agrupó a los mejores bailarines y bailaoras del momento (el anteriormente mencionado Frasquito entre otros). Esto permitió que trasladara el método de Diaghilev en sus Ballets Rusos a ballets de Danza Española, con artistas y temáticas de esta nación. El formato de gran compañía le dejó elaborar proyectos tan ricos como *Sonatina* (1928) obra con libreto y música de Halffter, escenografía y vestuario de Beltrán Masses, basado en la poesía de Rubén Darío y con coreografía de la misma Argentina, o *Triana* (1929) ballet con música de Albéniz, *El Fandango del Candil* (1927) con música de Gustavo Durán y decorados del pintor Néstor de la Torre, entre otros. Pero si un ballet de Danza Española revolucionó el panorama dancístico a nivel internacional, ese fue *El Amor Brujo*. Esta obra se estrenó en París en 1925 en el Teatro de Trianon-Lyrique, bajo la dirección de Manuel de Falla, con decorado de Gustavo Bacaristas, libreto de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, e intérpretes dancísticos de la talla de Vicente Escudero, Pastora Imperio y George Wague junto a Antonia Mercé, también coreógrafa.

El hecho de existir una compañía de ballet, con un formato grande, que pudiera desarrollar proyectos de envergadura como los citados anteriormente, supuso el paso definitivo de la Danza Española a los escenarios internacionales, no como arte de figuras individuales o genialidades aisladas²⁰⁴, sino como género artístico autónomo y elevado dentro de las artes.

²⁰² Karoline Sophie Marie Wiegman (1886-1973), fue una bailarina y coreógrafa alemana, gran figura de la danza expresionista.

²⁰³ Pocos años después, en 1933, Encarnación López “La Argentinista” fundaría la suya.

²⁰⁴ Como venía sucediendo en este género, por ejemplo, el caso de la carrera artística de Pastora Imperio.

Por último, diremos que otra particularidad esencial en Antonia Mercé fue que se trató de una mujer poderosa en un mundo de hombres, donde las artistas que pudieran destacar por su calidad y creatividad se veían eclipsadas por hombres que estuvieran junto a ellas²⁰⁵. Antonia dirigió sus espectáculos, su propia compañía, sus giras y actos públicos, sin más voluntad que la propia. Ciertamente es, que sus primeros pasos en la danza vinieron de la mano de su padre, y posteriormente de diferentes empresarios hasta llegar a conocer a Arnold Meckel, al cual acabaría dando su total confianza y con el que trabajaría hasta su muerte²⁰⁶. Pero su labor como empresaria y creadora fue completamente autónoma, en el plano artístico no recibió órdenes de nadie y su amistad con Meckel le permitió abordar temas económicos y puramente empresariales desde una libertad envidiable para otros artistas de su tiempo. Supuso un camino abierto a posteriores figuras femeninas dentro del baile (Carmen Amaya, Encarnación López “La Argentinista”, Mariemma). El comienzo del siglo XX nos dio figuras femeninas cuyas reivindicaciones sociales y artísticas estaban lejos de ceñirse a lo meramente concerniente a su disciplina. En el plano nacional tenemos mujeres como Maruja Mallo (1902-1995), cuya labor pictórica supuso una valiosa aportación al surrealismo de principio de siglo, y al panorama cultural en general, contemporánea a la propia Antonia Mercé. Esta pintora trabajó ilustrando obras de Ortega y Gasset, participó en tertulias parisinas con André Bretón y Paul Éluard, cultivó amistades de la talla de Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, María Zambrano o Rafael Alberti. A éste último le influyó de manera especial en su obra, existiera o no relación sentimental entre ambos, pues sus colaboraciones artísticas fueron muy fructíferas y la evolución temática en que los dos se movieron dentro de sus disciplinas estuvo en simbiosis durante los años 20²⁰⁷.

²⁰⁵ Tal como sucedió con otras mujeres artistas de diferentes disciplinas (Maruja Mallo o María Lejárraga).

²⁰⁶ La buena relación de Antonia con el empresario se puede constatar con la propia correspondencia de ésta con él o su esposa.

²⁰⁷ Maruja realizó varios diseños para escenografías de obras teatrales de Alberti, también dibujos para ilustrar sus poemas e incluso el propio Alberti habla de ella (tras la muerte de su posterior amor, María Teresa León), en su obra *La arboleda perdida* (memorias escritas por el poeta compuestas de tres

Existe una conexión obvia entre estas dos artistas, Maruja y Antonia, *cuyo afán de elevación de lo popular y folklórico dentro de las artes fue denominador común en toda su obra*. Ambas mujeres vanguardistas expusieron su arte en un mundo dominado por el sexo masculino, y ambas fueron grandes amigas de creadores de diferentes disciplinas con los cuales colaboraron en muchas ocasiones en obras artísticas exponentes de dicho periodo. El deseo de dignificación del arte popular y la nutrición folklórica que existen en la obra de Antonia ha quedado reflejado en los párrafos anteriores de esta investigación, pero si queremos ilustrar dichos deseos en la figura de Maruja podemos utilizar su obra pictórica *La Verbena (1927)*²⁰⁸. Estando dentro de estos parámetros artísticos, bien podría vincularse el cuadro con *El Amor Brujo* de Falla y de Antonia, obra escénica que conjuga el folklore español (más concretamente andaluz) con una música nacionalista española que estiliza los motivos flamencos y populares (excepcional lección de talento compositivo de Falla), así como con una coreografía de Danza Española Estilizada, fruto del Flamenco y las demás ramas de Danza Española conocidas por Antonia.



Homenaje a Antonia Mercé en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1931

volúmenes, el primer escrito en el exilio, el segundo que abarca desde 1931 hasta 1987, y el último que llega hasta 1996). Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

²⁰⁸ En este cuadro se representa la fiesta de la verbena de San Antonio de la Florida (Madrid), elige la artista una temática popular y festiva donde emplea elementos simbolistas y figurativos. En la imagen se aprecian elementos propios de las verbenas de los barrios de la época, espejos deformantes, puesto de frutas, pérgola, columpios, tío vivo... Así como personajes típicos: el cura, la manola, el guardia civil, el fraile, gigantes y cabezudos, ángeles, reyes, un monaguillo, entre otros. Mallo acerca el sentimiento popular y cotidiano de unas fiestas de barrio al público desde una perspectiva vanguardista con notables influencias futuristas y cubistas, dentro de que se trata de una obra eminentemente surrealista. La obra pictórica se define como representativa de un realismo mágico de índole popular.

El empeño de estilización y dignificación de los motivos y temas populares de la cultura española fue nexo ideológico entre estas dos artistas, si bien fue nexo de múltiples creadores vanguardistas. Pero no debemos olvidar la particularidad que tenía la condición femenina de éstas, pues por aquel entonces, por poner un ejemplo suficientemente ilustrativo: únicamente dos mujeres estudiaban en la Universidad de Madrid. Maruja se formó entre artistas masculinos, algunos de los cuales gestaron una gran amistad con ella, y otros que le llegaron a dar la espalda ante su ruptura sentimental con Alberti (tema tabú en el contexto social de la época, fruto de los deseos del mismo poeta). Como mujer moderna de su tiempo, viajó y cultivó no sólo su disciplina artística propia, la pintura, sino que, como Antonia hiciera, se preocupó por conocer y saber de otras artes y ciencias, completando así una formación intelectual bastante elevada para las mujeres de su época. Es éste un aspecto vinculante y determinante entre estas dos artistas, el hecho de que se dedicaran a su arte en múltiples facetas, pero que no limitaran su conocimiento a éste únicamente. Antonia realizó conferencias y ponencias en contextos intelectuales y culturas muy importantes de la época²⁰⁹, así como Maruja, ilustraba publicaciones como la *Revista de Occidente* dirigida por su amigo Ortega y Gasset, o realizaba escenografías para obras teatrales como *Cantata en la tumba* (1938) de Lorca²¹⁰. Ambas conjugaron la labor artística que las llevó al éxito y la fama junto con trabajos plásticos e intelectuales que las fueron enriqueciendo como artistas y personas. Fueron portadoras de un carácter independiente y fuerte, a la vez que sensitivo e inteligente, por sus vidas pasaron hombres que las enamoraron y las hirieron²¹¹, más nunca permitieron que estos acontecimientos hicieran sombra a su labor artística.

²⁰⁹ Por ejemplo en París, al ser invitada por el crítico André Levinson a dar una conferencia teórico-práctica junto a él en el Teatro de la Comédie des Champs-Élysées. (Bennahump 2009:267).

²¹⁰ Por encargo de su amigo Alfonso Reyes. Véase Mallo, Maruja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939.

²¹¹ Nos referimos al marido de Antonia Mercé, Carlos Marcelo Paz (del cual se separó en 1920), y a Rafael Alberti.

Para concluir esta relación, entre las dos artistas contemporáneas Antonia Mercé y Maruja Mallo, mencionaremos el producto de su trabajo artístico no sólo como mera obra coreográfica o pictórica, sino como trayectoria creativa multidisciplinar propia, hasta entonces, de artistas masculinos únicamente. Si bien un estudio comparado nos llevaría a citar grandes figuras femeninas europeas con dichas facetas artísticas e intelectuales, en España fueron de las primeras mujeres con este perfil determinado. Junto a ellas podemos mencionar en el ámbito nacional otras figuras contemporáneas como María Zambrano, Concha Méndez, Carmen Baroja o María Lejárraga, que abrieron el camino a este tipo de formación y producción artística.

Sin duda la Argentina fue, como figura pública y cultural, elemento esencial para elevar la Danza Española al lugar que le correspondía. Y como bailarina estilizada, la que construyó los cimientos de la Danza Estilizada fruto de la evolución del Folklore, Escuela Bolera y Flamenco, cuarta y última rama dentro de la Danza Española. Su legado trascendió a otras bailarinas como “La Argentinita” o Mariemma, siendo ésta la heredera de parte de su vestuario y encargada de su homenaje en 1990, cuando se cumplieron 100 años del nacimiento de Antonia Mercé²¹².

V. “EL AMOR BRUJO”. BALLET DRAMÁTICO VANGUARDISTA POR EXCELENCIA.

Antes de comenzar nuestro análisis exhaustivo de los ballets narrativos que hemos considerado más ilustrativos para demostrar las conclusiones y las tesis en la introducción mencionadas, hemos de hacer un alto para abordar al ballet narrativo de Danza Española que engendró y elevó el género dentro del panorama nacional e internacional de la Danza: *El Amor Brujo*. Este ballet conjuga todos los elementos de un ballet narrativo, de una *obra de arte total* (tal y como

²¹² VV.AA. Antonia Mercé, «La Argentina». *Homenaje en su centenario, 1890-1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990.

se venía haciendo en los años veinte), así como de una revolución escénica y dancística única dentro de la Danza Española.

La creación de este ballet surge en 1914, una vez más, de la colaboración artística del matrimonio Martínez-Sierra y su amigo Falla. Las circunstancias creativas de esta obra tienen muchos puntos en común con las que rodearon a *El Sombrero de Tres Picos*, si bien el ballet de *El Amor Brujo* nace para una gran bailaora de su tiempo, figura indiscutible que precede a Antonia Mercé y a las demás bailarinas que vendrían después de ella, hablamos de Pastora Rojas Monje: “Pastora Imperio”. El ballet se estrenó en el Teatro Lara de Madrid, el 15 de abril de 1915, con un reparto artístico cuya calidad anticipaba el éxito que iba a tener la obra. La composición musical corría a cargo de Falla, libreto de Martínez-Sierra (cuya auténtica autoría fue muy seguramente de María Lejárraga), vestuario y escenografía de Néstor Fernández de la Torre, dirección de orquesta por José Moreno Ballesteros y protagonista de la obra, coreógrafa y bailaora, Pastora Imperio. El subtítulo de la obra era *Gitanerías*, nombre que bien acompañaba la esencia y principal motivo artístico del compositor al emprender la composición de este ballet. En palabras del propio gaditano:

“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 raza²¹³”

Falla y Martínez-Sierra emprenden este proyecto bajo la imagen e inspiración de Pastora Imperio, y de ella, como gitana pura, nace todo el carácter de la obra.

Aquella noche nació, seguramente sin pretensión de ello por parte de sus creadores, la obra musical y dancística más representada y versionada de la historia de la Danza Española. Fue *El Amor Brujo* examen por el que tendrían que pasar los grandes bailarines y bailaores del siglo XX para catapultar su arte dentro de la escena

²¹³ Navarro, José Luis, *Historia del Baile Flamenco*, vol. 2, Sevilla, Signatura, 2010, pp. 17-18.

nacional e internacional. Posteriormente a su estreno en 1915, Falla realizó diferentes modificaciones en la partitura, pero sobre todo de aspecto instrumental y estructural, manteniendo la esencia flamenca que tanto había gustado e impresionado a la crítica²¹⁴. Como muy acertadamente apunta el erudito flamencólogo José Luis Navarro, surge con este ballet *“un nuevo capítulo en la historia del baile flamenco”*, pero es más, no será únicamente en la historia del flamenco, sino en la historia de la Danza Española en general. La crítica acogió de este modo el estreno de dicho ballet:

“Al comentar el estreno de El Amor Brujo, vaya ante todo un elogio entusiasta y sincero para la inmensa Pastora Imperio, aún más por su labor artística, que fue admirable, por su decisión de cultivar un género nuevo”

Rafael Benito, “La Patria”

“la juncal Pastora, gitana de estirpe y artista por don natural, declama, canta, danza y es juntamente actriz, diva y bailaora, perfectamente ajustada a la significación, y a la fisonomía íntima y plástica de la heroína de El Amor Brujo (...) El público le tributó los aplausos y las llamadas que le correspondían por su insuperable colaboración en el éxito de El Amor Brujo”

J. de L., “El Imparcial”

“... Pastora baila la danza del fin del día. El maestro Falla ha escrito en esta una página que nos sobrecoge de emoción. El ritmo extraño, enérgico, angustioso, acompaña a una melodía de una monotonía perezosa y lánguida. Es algo primitivo, fuerte y descarnado. La esencia del baile andaluz, a un tiempo sensual y cruel. ¿Cómo ha podido hallar el maestro Falla esta simple y vigorosa expresión, tan distinta del andalucismo de las músicas al uso?”

²¹⁴ Nommick, Yvan, «La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: El Sombrero de Tres Picos y El Amor Brujo», en *Campos Interdisciplinarios de Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Barcelona, 2001, Op. cit. pp. 529-551.

Fue sin duda clave, la participación del elemento humano que dio la inspiración a los creadores del ballet (Martínez-Sierra y Falla) de Pastora Imperio. La bailaora, supuso *el primer enlace* de la Danza Española (en este caso el Flamenco) con la élite intelectual y artística de la época. Esta colaboración, y posterior amistad de Pastora con los principales creadores del ballet, fue determinante para las colaboraciones artísticas que vendrían después de bailarines y bailaoras con compositores, literatos y demás artistas vanguardistas. Hemos de hacer un apunte importante aquí, antes de continuar con nuestro estudio de *El Amor Brujo*, pues, si bien su estreno fue en 1915 bajo las circunstancias anteriormente citadas, esta obra fue representada en el Teatro Lara como una especie de zarzuela en un acto, del “género chico”, donde Pastora Imperio no sólo bailaba, sino que declamaba y cantaba. Falla continuó modificando la partitura (principalmente dotándola de mayor instrumentación), y María Lejárraga realizó cambios sustanciales en el libreto que acabaron por finalizar en el estreno del ballet anunciado como tal en París en 1925, interpretando “La Argentina” el papel de Pastora²¹⁶.

La creación de *un género* fue el hito más importante del ballet *El Amor Brujo*, género correspondiente a los *Ballets de Danza Española*, no sólo a los *Ballets Flamencos*, pues éstos vienen incluidos dentro de los primeros. Los diferentes motivos que hacen de este ballet, la obra narrativa de la Danza Española más versionada de su historia, se pueden resumir en tres fundamentalmente.

En primer lugar, el *aspecto musical* de la obra. Falla, una vez más, consigue crear una partitura completamente vanguardista y a la vez tremendamente española. Si bien, desde que llegó de París a España en 1914, el compositor procuró inspirar su arte en los aspectos populares y folklóricos de nuestra cultura (sobre todo andaluza, como

²¹⁵ Todas las citas en: Navarro, Jose Luis, *Historia del Baile Flamenco*, vol. II, Sevilla, Signatura, 2010, pp. 20-21.

²¹⁶ En dicho estreno en el Trianon Lyrique (París) el 25 de mayo de 1925, Antonia Meré interpretaba a *Candelas* (la protagonista), Pastora Imperio a *Lucía* y Vicente Escudero a *Carmelo*, todos bajo la dirección orquestal del propio compositor, Manuel de Falla.

buen gaditano), en *El Amor Brujo* lo hace desde la esencia más racial de todas las que componen el panorama cultural español, lo *gitano*. Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, el propio compositor describe el proceso de creación de la obra *vivido en gitano*. Falla, desde su niñez, está en contacto con este mundo racial que habita principalmente en Andalucía, y la influencia que en su obra existe de los ecos andaluces y flamencos es notable en creaciones de gran repercusión en su repertorio como son *La Vida Breve*, *Siete canciones populares españolas*, *Noches en los Jardines de España*, *Fantasia baética*, y por supuesto *El Sombrero de Tres Picos* y *El Amor Brujo*.

Falla consigue, en la línea estética musical ya iniciada en *La Vida Breve*, una composición de espíritu y carácter eminentemente andaluz, gitano y español, dentro de una partitura completamente virtuosa, intelectual y estilizada. Éste es otro aspecto anteriormente mencionado que contagia a todos los creadores vanguardistas de principios del siglo XX, su afán por elevar el folklore popular dentro de las disciplinas en las que desarrollan su arte. Falla se inspira en estos motivos populares, pero no consigue un resultado meramente estilizador de lo citado, sino que obtiene una partitura completamente novedosa en cuanto a cuestiones puramente musicales. Hace alarde de un dominio magistral de los temas y motivos melódicos folklóricos de nuestro país (como ya lo demostraría con más riqueza y diversidad geográfica en *El Sombrero de Tres Picos*, que analizaremos más adelante). A instancia de estas observaciones, vamos a citar al estudioso de Falla, el señor Yvan Nommick, que dice respecto a este tema:

“Así, asociando una escritura musical cada vez más depurada a lo más noble del alma hispana, Falla logró aunar una tradición milenaria y un lenguaje vanguardista e internacional y realizar una síntesis con proyección universal.”²¹⁷

Las características que conforman la partitura de *El Amor Brujo* han sido el principal motivo de las múltiples versiones y reposiciones de la obra en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XX. Sin duda, la

²¹⁷ Nommick, Yvan, *Manuel de Falla*, Monografías, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, www.orcam.org, p. 20.

primera necesidad de un coreógrafo para crear una obra es tener el apoyo musical adecuado para el tipo de coreografía que pretende llevar a cabo. En el caso de la Danza Española, la composición de Falla reúne todas y cada una de las esencias intrínsecas de este arte. Véase, el Flamenco: por sus tonalidades y melodías jondas, sus ritmos de seguiriya, bulerías, farruca, entre otros, así como el estilo musical presente en toda la composición, inspirado en lo *gitano*. El Folklore: por los motivos musicales anteriormente citados (pues el Flamenco es parte del Folklore andaluz), así como los matices que Falla aporta a la obra desde su conocimiento de esta rama popular. Y la Danza Estilizada, producto homólogo en Danza del resultado obtenido por el compositor dentro del panorama musical español. Es decir, Falla obtiene su propia lectura del folklore y flamenco andaluz por medio de esta obra, indudablemente mediante sus conocimientos eruditos sobre composición, así como por el propio arte que lleva consigo el gaditano. Mientras que la Danza Estilizada ha tenido que pasar un proceso de asimilación de los bailes populares, boleros y flamencos, para obtener el resultado estilístico y técnico de la disciplina denominada hoy *Danza Estilizada*. Vemos aquí el camino paralelo que realizan estas dos artes (Música y Danza Española) para alcanzar una meta artística común: una composición, o coreografía, con elementos populares, que se eleve dentro de la disciplina propia de su arte con motivo de su calidad técnica empleada. Sin querer ahondar en profundidad dentro del ejercicio de estilización del folklore que acoge a los artistas de los primeros años del siglo XX, sí quisiéramos citar, acorde con este concepto que vincula a la ya mencionada Antonia Mercé con el compositor Falla, una frase del también compositor Béla Bartók²¹⁸:

"La música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por tanto, influir sobre ella"²¹⁹.

Éste, y no otro, es el proceso llevado a cabo por el compositor gaditano en cuanto a la creación de obras como *El Amor Brujo* y *El Sombrero de*

²¹⁸ Músico húngaro, considerado uno de los fundadores de la ciencia de la Etimología.

²¹⁹ Bartok, Béla, *Escritos sobre música popular*, México-Madrid, Siglo XX Editores, 1979, p. 86.

Tres Picos. Sin duda se trató de *un gran talento* que, conocedor del folklore musical español, supo *penetrar en la alta música culta* por medio de partituras tan logradas como las anteriormente mencionadas. A este respecto vamos a citar palabras del célebre escritor español de Danza, Vicente Marrero, que, esta vez refiriéndose al arte del movimiento, dice así:

“Algo muy peculiar tiene la danza española, aun en sus formas más estilizadas y cultas, que la hace parecer siempre como popular o dar la impresión de que es así. Pero es esta una apreciación que conviene aquilatar bien. Es un error muy generalizado, al hablar de lo popular, pensar que es el pueblo quien crea. Pero el pueblo nunca inventa nada, se limita a recoger, asimilar y transformar ciertos elementos”

(Marrero, 1952:19)

Estas palabras de Marrero son, ciertamente, muy acertadas con respecto al ámbito conceptual en el que vamos a desarrollar nuestra tesis. Como demostraremos a lo largo de ésta, la Danza Española realiza su proceso de independización y dignificación dentro de las demás Artes Escénicas, por medio de dicho espíritu de *estilización*. La propia Mariemma, madre de la Danza Estilizada y heredera conceptual de Antonia Mercé, habla así de dicha disciplina para el *Diario ABC Madrid*:

“Muchas veces me han preguntado qué es la estilización: ir a la raíz y elevarla, cultivarla hasta hacerla universal. Eso es lo que hice”²²⁰

Regresando al ballet de *El Amor Brujo*, diremos que ha sido su partitura musical, el principal atractivo para ser llevado a escena en tantas ocasiones por bailarines y bailaoras de todo el siglo XX. Fundamentalmente, por su *versatilidad a la hora de coreografiar desde una perspectiva flamenca, pero también estilizada*. Empezar un proyecto escénico desde este soporte musical, añade de antemano a la obra que se pretende llevar a cabo, un carácter flamenco desde una posición elevada dentro de esta disciplina, y esto es, sin duda, un gran

²²⁰ Bravo, Julio, «Fallece Mariemma, estandarte de la danza española», *Diario ABC Madrid*, 11.06.2008, pp. 81.

obstáculo que se logra surcar simplemente bajo esta composición musical.

Por otro lado, motivo de su éxito de reposición e interés dentro del gremio dancístico es el *argumento* de dicho ballet. Como ya hemos citado, el libreto lo firma Gregorio Martínez-Sierra²²¹. La historia que narra el libreto inicial es modificada para el ballet final que se estrenaría diez años después en París por La Argentina. En cualquier caso, se trata de un relato que narra una historia de amor entre *Candelas* y *Carmelo*, truncada por la presencia de un espectro que resulta ser un anterior amante de ella. En este contexto argumental, tenemos varios elementos determinantes a la hora de hacer atractiva la historia para su puesta en escena. En primer lugar es una historia de amor, y si bien las temáticas coreográficas han sido varias desde los inicios del ballet narrativo, el *amor* como núcleo de una trama argumental es, fue y será tema estrella para representar en los escenarios. No olvidemos que los ballets narrativos y de acción de Danza Clásica que se desarrollan durante los siglos XVIII y XIX tienen presente en prácticamente todos sus libretos una historia de dos enamorados²²².



²²¹ Aunque su autoría fue posiblemente de María Lejárraga, e incluso también del propio Falla, que aparece al principio del libreto junto al nombre de Martínez Sierra y alude a dicho tema en correspondencia mantenida con éste. Véase Fuster del Alcázar, Enrique, *Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena*, 2006.

²²² Ballets como *Giselle*, *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*.

En este sentido, la fórmula temática no varía mucho. Por otra parte, Falla ya había utilizado un argumento romántico de amor truncado por terceros en su ópera *La Vida Breve*, que resultó tener un importante éxito en los círculos críticos e intelectuales de Francia.

En segundo lugar, hablamos de una historia de amor que no se desarrolla bajo unas circunstancias exentas de dificultades. Una vez más, existen aspectos externos a la pareja que dificultan su relación. En el caso de *El Amor Brujo* hablamos del *Espectro*. Este personaje dará una doble vertiente al atractivo escénico de la obra. Por un lado, se trata, como ya hemos mencionado, de un obstáculo para la pareja, de ese elemento que da vida al suspense de la obra y al motivo de existencia del relato. El elemento narrativo que tendrá al espectador pendiente del desenlace final y que motivará los actos que la protagonista, Candelas, lleve a cabo. Por otra parte, la figura de un ser sobrenatural (ya comentada en el epígrafe anterior referido a los ballet dramáticos de Danza Clásica) da un juego coreográfico, plástico y escénico muy rico para los creadores de la obra. Con respecto al aspecto coreográfico es un personaje que permite abordar la coreografía desde perspectivas diferentes, según pretenda el creador. Se puede enfocar desde un estilo flamenco y estilizado, pero, conforme nos adentramos en el siglo XX, también desde un estilo dancístico clásico y contemporáneo²²³. Esto permitirá a los diferentes bailarines y bailaoras que emprendan la producción de este ballet la búsqueda y evolución de su propio arte por medio de dicha coreografía.

Plásticamente, el *Espectro* y su contexto dan una riqueza creadora e imaginativa evidente debido a la estética que se utilice para dicha figura. El artista plástico encargado del vestuario y escenografía de la obra se encuentra con un mundo de ultratumba, de espiritismo y de

²²³ Hasta incluso mímico, como hizo la propia Argentina al colaborar con el actor mímico francés Georges Wague en su estreno parisino. Wague interpretó al *Espectro*.

magia, que deberá confrontar con el mundo gitano, racial y terrenal de los demás protagonistas. Esta dualidad puede ser interpretada de múltiples maneras, y no deja de ser un *plus* dentro de los aspectos innovadores y transgresores que se pueden conseguir poniendo en escena dicha obra. Aquí podemos apreciar el símil de dicho ballet con los ballets románticos del siglo XIX, donde una figura sobrenatural (*willis*, sílfides, cisnes) cobraba especial protagonismo en las historias que éstos narraban.

Para finalizar citando los tres aspectos que, tras nuestro estudio, hacen de *El Amor Brujo* un ballet versátil, atractivo y símbolo de los ballets narrativos de Danza Española, mencionaremos su *éxito asegurado*. No debemos olvidar, que por mucho análisis estilístico, intelectual e iconológico que hagamos de un ballet, su fin primordial es ser aplaudido en un teatro. *El Amor Brujo* cosechó grandes críticas desde su estreno en 1915, y fue consolidado como joya nacional del arte español por la crítica parisina de 1915, cuando fue estrenado bajo los parámetros estructurales y artísticos de un ballet propiamente dicho²²⁴. Por tanto, cualquier reposición posterior de esta obra llevará consigo un interés implícito, que, o bien perjudicará o bien beneficiará al encargado de dicha reposición, pero que, en cualquier caso, generará la expectación suficiente como para que el público acuda a su estreno. Los motivos por los cuales esto es así, parten del proceso creativo de dicha obra. Como ya hemos mencionado, el ballet se compone y se escribe bajo la inspiración y modelo de un icono flamenco de su época como fue Pastora Imperio. En ese sentido, cualquier bailarín o bailaor que se precie tendrá presente que versionar o reponer dicha obra conlleva una responsabilidad artística más pesada que la creación o reposición de otro ballet cualquiera. Si a esto sumamos que, no sólo fue producto de la musa Pastora Imperio, sino que fue el *primer ballet narrativo de la historia de la Danza Española*, dicha responsabilidad será mayor.

²²⁴ Críticas como la de Levinson, André, «L'Amour Sorcier au Théâtre Trianon Lyrique», *Candile*, 17 de mayo de 1925; Vuillermoz, Émile, «La Saison Lyrique», *Candile*, 4 de junio de 1925.

Allá donde se ha estrenado, el ballet *El Amor Brujo* ha ido precedido por su fama, su nombre ya es en sí mismo eslogan de una marca, una temática, una asociación de ideas: flamenco, Falla, España, *gitanería*. Es por tanto una obra cuya reposición se ha convertido en continua realidad escénica en la disciplina artística de la Danza Española. Como prueba de todo lo expuesto anteriormente, vamos a citar las versiones más representativas de esta obra, siempre bajo los parámetros artísticos de un ballet de Danza Española basado en el libreto y composición musical mencionados. En primer lugar el estreno de *El Amor Brujo* en 1915 en el Teatro Lara con Pastora Imperio como protagonista, musa y coreógrafa. Después, su reposición con coreografía nueva, en el Teatro Trianon Lyrique, 1925, con Antonia Mercé como protagonista y coreógrafa, Vicente Escudero como *Carmelo*, Pastora Imperio interpretando el papel de Lucía²²⁵, y el propio Falla como director de orquesta. La crítica francesa elogió dicha representación, especialmente el crítico André Levinson. Varios años más tarde, en 1933, Encarnación López “la Argentinista” versionó la obra, con su propia coreografía también, en el Teatro Español de Madrid, con la “Compañía de Bailes Españoles de La Argentinista”. Ese mismo año, la bailarina Laura de Santelmo realiza su propia versión del ballet por encargo del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En 1947 es Mariemma quien coreografía dicho ballet, estrenado en el Teatro de la Ópera Cómica de París. Más adelante serían otras grandes figuras de la Danza Española las que emprenderían la labor de escenificar su propia versión de este icono de la coreografía española, Antonio Ruíz (1955), Antonio Gades (1962), Mario Maya (1986), entre otros, hasta nuestros días²²⁶.

Efectivamente, la importancia de esta obra tiene eco en la historia de la Danza Española desde el momento de su estreno, anteriormente al propio *Sombrero de Tres Picos* de Massine. Por todo ello, no hemos querido abarcar el estudio e investigación de los ballets dramáticos de Danza Española sin hacer un breve análisis contextual e histórico de *El*

²²⁵ En este hecho demuestra una artista, consagrada entonces, como Pastora Imperio, su generosidad con Antonia y con la Danza Española en general.

²²⁶ El pasado año 2013 los coreógrafos Carlos Rodríguez y Miguel Ángel Rojas hicieron su particular versión de este ballet, junto a figuras como Lola Greco y Antonio Canales.

Amor Brujo, el ballet que creó dicho género y lo elevó a la categoría teatral y artística que hoy día disfruta. Nuestro estudio sobre los ballets narrativos en Danza Española, su relación discursiva entre texto y escena, así como el contexto artístico en el que se engendraron²²⁷, viene a determinar una hipótesis fundamental para comprender el análisis evolutivo de la Danza Española como arte *sui generis* dentro de la disciplina de la Danza. *La creación de ballets narrativos, por medio del discurso artístico técnico de la Danza Española, supuso a principios del siglo XX, la evolución inminente de dicha técnica dancística.*

En este sentido, debemos exponer diferentes hechos artísticos que precedieron a esta hipótesis, y que demostraron su veracidad con disciplinas homólogas a la Danza Española. Que la creación de ballets dramáticos mediante el lenguaje de la Danza (fuera la rama que fuera de ésta) presupone una formación y dominio de dicha técnica, es algo evidente. Ahora bien, más allá del conocimiento adquirido en dicha técnica, el proceso de transducción del texto o libreto que soporte el argumento dramático a su escenificación, va a suponer el uso *inusual* del lenguaje dancístico enfocado a la dimensión narrativa²²⁸. Este fenómeno de transducción va a desembocar en nuevas formas y medios discursivos de la técnica dancística empleada, y va a consolidar los cánones preexistentes al proyecto dramático del ballet. El resultado de ello será un *nuevo abanico técnico de posibilidades expresivas de dicha disciplina dancística*, así como la necesidad de un conocimiento más preciso y ordenado de las ya existentes.

Como con cualquier proceso evolutivo artístico, este fenómeno se sucede mediante un contexto histórico y cultural preciso, y no se desarrolla como un hecho aislado dentro de la sociedad. Así como el Renacimiento en Italia acontece en pleno siglo XIV fruto de unos descubrimientos científicos e históricos, que rompen con la concepción medieval del mundo que se tenía hasta entonces; o como el Romanticismo surge tras una revolución política y cultural que reacciona al racionalismo ilustrado; en la Danza Española se han dado

²²⁷ La Vanguardia de principios del siglo XX.

²²⁸ Con *inusual* nos referimos a la ampliación de movimientos y líneas estéticas de la propia disciplina dancística, para expresar y narrar una historia por medio de ella.

una serie de situaciones artísticas e históricas que han generado un *marco* propicio para su total emancipación de otras artes. Antes de producirse lo que a lo largo de este epígrafe hemos estado exponiendo y analizando, otra rama de la Danza, más madura que la Danza Española, había pasado por el mismo proceso evolutivo relacionado con la creación de ballets dramáticos. Tal y como hemos desarrollado en el epígrafe de los ballets narrativos, relativo a la relación texto-escena, la Danza Clásica emerge como arte independiente de sus contextos iniciales (operetas, entretenimiento heterogéneo con canto, teatro, comedia), en el momento en el que comienza a crear historias argumentadas en textos literarios interpretadas en escena mediante el lenguaje de la Danza. Este hecho, como ya se ha expuesto, se produjo acompañado de una serie de dramaturgos, compositores y literatos que propiciaron su existencia. La técnica de la Danza Clásica se revolucionó, de pronto un coreógrafo puso zapatillas de punta a una bailarina para interpretar mejor el papel dramático de un ser sobrenatural y etéreo²²⁹ ¿Hubiera existido dicha revolución técnica si Adolphe Nourrit no hubiera ideado dicho libreto²³⁰? ¿Filippo Taglioni hubiera necesitado de dicha estética en escena, que desembocó en la utilización de las zapatillas de punta, si no hubiera existido el personaje de la Sífide? Este tipo de acontecimientos, es indudable, no se hubieran originado sin los creadores y medios artísticos adecuados que acompañaban al coreógrafo en su momento. Nuestro estudio, cuyo objeto es la *hermana pequeña* de la Danza Clásica, que se gestó dos siglos atrás (estamos hablando de la Danza Española) demuestra que hubo una serie de procesos evolutivos y acontecimientos artísticos homólogos entre el desarrollo de la Danza Clásica y el de la Danza Española. Uno de ellos es la creación de ballets narrativos, la necesidad de los coreógrafos de contar una historia por medio del lenguaje corporal de su disciplina artística. Éste fue el motivo que llevó en su momento a Noverre, con su *Medea y Jasón* (1765), o a Taglioni, con *La Sífide* (1832), a consolidar e innovar conocimientos técnicos de la Danza Clásica que existían en su época. Así, un siglo después de éste

²²⁹ Filipo Taglioni con su hija María Taglioni en *La Sífide*.

²³⁰ Véase página 76.

último, aparece en escena el ballet de Danza Española *El Amor Brujo* y revoluciona la concepción técnica y artística que había de dicha disciplina hasta el momento. Y si Noverre introdujo innovaciones en sus coreografías que revolucionaron el panorama dancístico del siglo XVIII, como haría siglos más tarde *El Amor Brujo* con la Danza Española, Taglioni desencadenó una revolución que determinó el camino futuro de la Danza Clásica, como haría Antonio Ruíz con *El Sombrero de Tres Picos* de 1958. Siguiendo el esquema evolutivo anteriormente expuesto, podemos profundizar en esta dicotomía de la Danza donde dos ramas de ésta, Danza Clásica y Danza Española, evolucionan bajo un factor comúnmente desarrollado: los ballets narrativos.

En el epígrafe anterior mencionábamos los orígenes del libreto de *La Sílfi* y explicábamos que dicho argumento partía de una leyenda proveniente de la mitología escocesa (*Trilby ou le lutin d'Argall*). El dramaturgo Nourrit extrae dicha historia y la plasma en un libreto para ballet que disponga de los elementos necesarios para su puesta en escena. Este proceso creativo es *aquel* que empleó dos siglos después María Lejárraga para *El Amor Brujo*. En esta ocasión el germen artístico parte de la cultura gitana que estaba inspirada en la bailarina para la que se creó *expresamente*²³¹ obra: Pastora Imperio. Es innegable la relación procedimental de ambos dramaturgos, en contextos históricos y sociales completamente distintos, pero un mismo objeto artístico: crear un libreto que contenga los elementos argumentales y temáticos idóneos para el ballet (de Danza Clásica o Danza Española) que se pretende escenificar. Aquí se secunda la hipótesis antes planteada, pues tras la escenificación de *El Amor Brujo*, la Danza Española toma un rumbo completamente nuevo. Para empezar, la representación de este ballet supone la elevación de este arte en sí mismo, llegando a los contextos sociales e intelectuales a los que antes no había podido llegar. En caso de haber sido así, siempre lo había hecho desde marcos culturales menor considerados: cafés cantantes, *tablaos*, reuniones privadas; no desde un teatro en el cual el público ha tenido que pagar una entrada para ver Danza Española íntegramente (y no una opereta,

²³¹ Véase portada del libreto, Anexo III Ilustración Número Dos.

o entremés donde se desarrolle este arte junto con otros). Pero además de este aspecto de reconocimiento artístico y social, comentado ampliamente en las páginas anteriores, la creación del ballet narrativo citado supone un desarrollo de la técnica de la Danza Española en sí misma.

El Amor Brujo abre el camino a un proyecto escénico nuevo, una coreografía fundamentalmente compuesta de elementos de la técnica del Flamenco²³², pero que debido a las necesidades narrativas de la obra, pues se está contando una historia, requiere de pasos, transiciones e inclusión de elementos dramáticos nuevos, ajenos al baile flamenco. Debemos recordar (pues es un aspecto determinante para el desarrollo cronológico y contextual de nuestra hipótesis) que la primera versión de este ballet (1915), llevaba piezas cantadas y declamadas por parte de Pastora, y que no fue hasta su estreno en 1925 en París, por Antonia Mercé, cuando se contó con una partitura dispuesta para danza íntegramente. Aun sabiendo dicho dato, que *El Amor Brujo* se representara bajo el lenguaje expresivo de la Danza Española, principalmente Flamenco como ya hemos mencionado, gestó el primer ballet narrativo de este género, con todo lo que ello implica para el desarrollo de su técnica.

²³² Recordemos que es estrenado por Pastora Imperio, que es una artista flamenca, *bailaora*.

IV. “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

I. ANTECEDENTES LITERARIOS DEL LIBRETO DE MARTÍNEZ SIERRA

El hecho de que *El Sombrero de Tres Picos* fuese en un primer momento concebido como una pantomima por María Lejárraga y por Falla²³³, dirá mucho del resultado final que obtenga dicha obra ya como ballet de Danza Española. Sin duda los tintes cómicos y humorísticos se hacen patentes desde las primeras escenas. Como ya hemos mencionado, el germen de la novela de Alarcón es un cuento popular andaluz, cuyo argumento fue representado en sus primeras apariciones por medio de juglares. Pero, más allá de este motivo lúdico y de burla que acompaña a los personajes y al carácter de la novela, y posteriormente pantomima, no debemos olvidar el matiz político que envuelve la temática de *El corregidor y la molinera*. El corregidor es una figura representativa de poder dentro de las regiones españolas del siglo XVIII, que se designa a dedo por medio del propio Rey, y que ejerce su voluntad sin restricción o control alguno.

En el argumento de la obra este personaje abusa de dicho poder para intentar acceder a los favores de la chica joven y atractiva que desea (la molinera esposa del molinero de arcos). Mientras que esta historia es tratada con humor y sátira por parte de Alarcón, como anteriormente lo fue por el pueblo y los cantores que dieron vida a esta especie de leyenda, bien se podría haber interpretado el mismo argumento desde una perspectiva catastrófica o trágica, donde una esposa es separada de su marido sin mediar motivo justificado, por medio de un poder político contra el cual no puede defenderse. Efectivamente, la España del siglo XVIII bien prefería expresar sus frustraciones e injusticias por medio del género de la picaresca, desde un prisma cómico y de burla. Si fue un cuento popular en su inicio, una leyenda contada en fiestas locales, en

²³³ Gracias a la correspondencia mantenida entre ambos durante el año 1917, se puede afirmar rotundamente que *El Sombrero de Tres Picos* (pantomima y posterior ballet) fue creación de Lejárraga y de Falla. VV.AA. *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 21.

reuniones lúdicas y de una categoría social media baja, la temática trágica no estaba destinada a ser su vía expresiva, si bien eso no quita la enorme crítica social y política que conlleva dicha historia. Puede, seguramente, haber sido fruto de un verdadero acto de injusticia y vileza por parte de algún cargo administrativo o político de la época, y puede haber sido una historia parecida o incluso exacta, la inspiración de dicho argumento. No obstante, los antecedentes literarios de dicha novela se identifican no sólo con romances populares y jácaras como *El Molinero de Arcos* (romance anónimo del siglo XVIII) o *El corregidor y la molinera*, sino también con relatos que aparecen en *El Decameron* de Boccaccio y el *Libro de los engaños* traducido del árabe por Fadrique, en el siglo XIII. Nosotros consideramos como más acertadas las fuentes primeras, por la evidencia en el argumento y título del relato.

El contexto artístico en el que Alarcón crea esta novela es en pleno realismo literario (1874). Pedro Antonio de Alarcón había decidido redactar una novela cuyo argumento naciese de una fuente popular, siguiendo así la fórmula de otros autores anteriores a él como el propio Miguel de Cervantes²³⁴. El uso de una temática ya conocida anteriormente por el pueblo andaluz y levantino le otorgó en su momento cierto acercamiento al público popular y local de dicha época. En este sentido debemos señalar que esta es una actitud encomiable, pues demuestra su interés por llevar el género de la novela a lectores poco curtidos y experimentados. Todo ello teniendo en cuenta el declive sufrido por este género producido por las ridiculizaciones y críticas experimentadas desde el siglo XVII, que se vienen incrementando en el Siglo de Oro español.

Como ya se ha comentado, el proyecto primero emprendido por la libretista y el compositor gaditano fue una pantomima, y no es de extrañar que se escogiera dicha obra de Alarcón para tal fin, por diversos motivos. En primer lugar, no debemos perder de vista la indicación que realiza el propio Alarcón en el prólogo de la novela, donde nos dice que la primera noticia que tuvo de este relato fue por medio de “*un zafio pastor de*

²³⁴ Que en sus *Novelas Ejemplares* incluye el relato de *El Celoso Extremeño* (1613), fruto de una leyenda popular. Cervantes Saavedra, Miguel, «El Celoso Extremeño», en *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

*cabras*²³⁵”. Nos encontramos aquí ante la figura de una especie de juglar, pues además el escritor dice que esta historia ya estaba recogida en el *Romancero General* de Agustín Durán (De Alarcón 1997:41). Así pues, la primera y fundamental motivación de la escenificación de este relato no es ni más ni menos que su tratamiento *lírico-juglaresco* inicial, debido a su carácter de narración popular. La temática resulta especialmente atractiva para su escenificación, pues nos encontramos con un relato nacido primeramente en forma de cuento, de historia narrada por juglares y trovadores populares. Además debemos añadir, el sentimiento tan identificado con las gentes y ciudadanos rurales de la época, de orgullo popular herido por parte de un noble (corregidor) que ha abusado de su poder en pro de un provecho personal.

Analizando literariamente la voz narrativa que utiliza el autor en la novela, podemos comprobar como Alarcón continúa, no sólo con la temática y EL tratamiento estético, sino con la forma narrativa, dotando a esta novela de su carácter juglaresco primigenio. El autor presenta una historia donde la figura literaria del narrador es poco menos que un mero *espectador* de los acontecimientos que van surgiendo en la trama. Si bien el narrador tiene una posición necesariamente activa, nos presenta a los personajes, el entorno y contexto social de la historia, así como la situación histórica del momento, una vez comienza la acción en sí el narrador pasa a un segundo plano. Continuando con este carácter juglaresco de la historia, el narrador comenta los hechos que van aconteciendo como un espectador más, en ocasiones dialogando con el propio lector²³⁶. Así, hablamos de una novela cuyo contenido dramático resulta evidente por el lector, pues invita desde el primer momento a convertirse en espectador de las acciones que se van describiendo, en ocasiones con acotaciones verdaderamente teatrales acompañando a los numerosos diálogos que hay en la obra. Como ilustración de estas argumentaciones que justifican la motivación escénica de la novela, citaremos un fragmento de un diálogo de la obra:

“- Señor Corregidor: ¿Un tiro? – volvió a decir la navarra echando

²³⁵ De Alarcón, Pedro Antonio, *El Sombrero de Tres Picos*, Madrid, Editorial EADF, 1997, pp. 39.

²³⁶ “¡Hubo que ver entonces a la navarra!” (De Alarcón 1997:56).

*los brazos atrás y el cuerpo hacia delante, como para lanzarse
sobre su adversario.*

*-Si te empeñas, te lo pegaré, y así me veré libre de tus amenazas
y de tu hermosura...- respondió el Corregidor lleno de miedo y
sacando un par de cachorrillos"*

(De Alarcón 1997:131)

Como se puede comprobar, las descripciones que acompañan a los diálogos son auténticas *acotaciones* dramáticas que indican la gestualidad, posición e intención de los hablantes en cada momento (pues los diálogos de la novela entera están llenos de descripciones similares). Como tercer factor determinante para su puesta en escena señalaremos que, una vez se ha leído y analizado la novela, se puede comprobar el extenso espacio dentro de ésta que el autor dedica a la exposición contextual y situacional de la obra. Alarcón nos sitúa a principios del siglo XIX, antes de haberse producido las revoluciones políticas y sociales más importantes de dicho siglo en España (la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz, la revolución de 1868: la "Gloriosa"). Por tanto, el autor pretende que su historia suceda en el antiguo régimen, y comienza su novela ironizando sobre el gobierno monárquico de España:

*"Comenzaba este largo siglo, que ya va de
vencida.- No se sabe fijamente el año: sólo
consta que era después del de 4 y antes del de 8.
Reinaba, pues, todavía en España Don
Carlos IV de Borbón; por la gracia de Dios,
según las monedas, y por olvido o gracia
especial de Bonaparte, según los boletines franceses"*

(De Alarcón 1997:43)

Todo el repaso contextual e histórico que realiza el autor antes de entrar en el argumento de la obra, nos hace cuestionarnos hasta qué punto Alarcón veía dicha novela representada o no, pues dedica los siete primeros capítulos de la obra a situar y enmarcar la historia. Éste será un motivo significativo que hemos querido resaltar con respecto a las intenciones del compositor y libretista mencionados a la hora de emprender el proyecto escénico del Sombrero. Sin duda la novela tiene, durante toda su extensión, claros tintes costumbristas y una plasticidad evidente en pasajes muy acordes con los ideales vanguardistas de principio de siglo XX, y con su representación potencial en escena. Con respecto a este *marco* que nos presenta el autor al inicio de la obra debemos mencionar a Mariano Baquero Goyanes en su artículo *Un marco para El Sombrero de Tres Picos*²³⁷, donde nos indica muy acertadamente y de manera más desarrollada este rasgo de la novela. Como bien cita él, acorde con la tendencia de las novelas históricas del siglo XIX “*caracterizadas por dedicar justamente el primer o primeros capítulos a la fijación y caracterización del pasado histórico en que se situaban los acontecimientos*” (Baquero 2005:7)

Un cuarto elemento característico en la novela que invita a su puesta en escena y teatralización es la figura del coro. Si bien hablamos de una novela corta, cuyo género se ha calificado de realista (siempre con matices), Alarcón nos presenta al coro como un elemento constante durante la evolución de la trama²³⁸. Esto, a la hora de plantear una coreografía de ballet en escena, se traducirá en la acción del cuerpo de baile, y más concretamente, en coreografías tales como la *Danza de los Vecinos* o la *Jota Final*, tan aclamada en su estreno por la crítica londinense. Por último, debemos añadir otro factor significativo del Sombrero que supone un aliciente más para que se decidieran a llevarlo a la escena, se trata de una novela con un ritmo narrativo ágil y dinámico, que bien podría calificarse como un *cuento* de no ser por su extensión. La obra predispone al lector a su continuo movimiento dentro de la historia y

²³⁷ Baquero Goyanes, Mariano, *Un marco para «El sombrero de tres picos»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

²³⁸ “*los labradores dejaban sus faenas y se descubrían hasta los pies, con más miedo que respeto; después de lo cual se decían en voz baja: - ¡Temprano va esta tarde el señor Corregidor a ver a la señá Frasquita!*” (De Alarcón, 1997:70).

a la burla, por el carácter cómico que revisten las descripciones y diálogos que la contienen.

Antes de representarse *El Sombrero de Tres Picos* como ballet de Danza Clásica con los *Ballets Rusos de Diaghilev*, hubo una serie de proyectos escénicos basados en la novela de Alarcón a finales del siglo XIX. Así pues, en la ciudad de Praga se estrena en 1892 una ópera cómica llamada *Noc Simona a Judy* del libretista K. Siper²³⁹, basada en la obra de Alarcón. A partir de dicha fecha habrá proyectos cuya base argumental derive de esta novela en Europa (la ópera estrenada en 1896 *Der Corregidor*, de Hugo Wolf, o *La farsa amorosa* de Ricardo Zandonai, 1933) y especialmente en España (el estreno en Lérida de *El sombrero de tres picos* de Manuel Giró en 1893, o la zarzuela *También la corregidora es guapa* de Joaquín González Pastor y Tomás Borrás, en el Teatro Price de Madrid, 1917). Al tratarse de una historia cómica y nacida de un romance anónimo popular, obtuvo un gran interés por compositores y libretistas de la época, por su temática folklórica e incluso por su argumento burlesco y amoroso. Digamos que, la historia de una muchachita joven y atractiva, casada con un señor ya entrado en años celoso y posesivo con su esposa, sacaba un gran partido a los actores, cómicos y músicos en escena. Mencionar, ante semejante trama argumental, la irremediable similitud de esta obra con una de las *Novelas Ejemplares* cervantinas *El Celoso extremeño*²⁴⁰ de 1613, que sirvió de clara inspiración literaria para Alarcón en cuanto al tono burlesco empleado desde los primeros renglones, la estructura de la novela y, obviamente, la temática del marido celoso y la esposa joven. Tal y como hemos citado anteriormente, esto hizo que existieran proyectos de naturalezas tan dispares como ópera cómica, zarzuela o ballet.

Antes de pasar a analizar el contenido de esta obra desde la perspectiva de la Danza, vamos a citar los diferentes caracteres comunes que comparte con el modelo de comedia establecido por Edward Wright²⁴¹. En

²³⁹ Para más información véase Gallego, Antonio, «Evolución de El Corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 65-72.

²⁴⁰ Mencionado en páginas anteriores, . Cervantes Saavedra, Miguel, «El Celoso Extremeño», en *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

²⁴¹ Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969.

primer lugar, este dramaturgo nos dice en su teoría sobre la obra dramática, que una comedia obedece a cuatro aspectos indispensables. Por un lado una comedia debe tratar un tema cuyo contenido es serio a la ligera. En el caso de *El Sombrero de Tres Picos* no podemos negar que el abuso de poder y el adulterio sean temas serios, así como las situaciones que deriven de éstos. Por otro lado una comedia debe representar acciones posibles y probables. En efecto, la trama argumental del relato nos presenta situaciones que pueden acontecer perfectamente, sin entrar a formar parte actos descabellados o antinaturales. A continuación, una comedia según el director y teórico Wright, está escrita con personajes de baja condición social, rurales o de pueblo. Éste es uno de los pilares en los que se basa la obra *El Sombrero de Tres Picos*, que plantea un conflicto urbano-rural, culto-inculto, presente desde el principio de la obra. Para finalizar, diremos que uno de los rasgos de la comedia frente a otras obras dramáticas, es el desenlace o final feliz que acontece al terminar la obra. Es ésta una de las características más singulares del género, pues las comedias suelen terminar en reconciliación, matrimonio, reconocimiento, en definitiva en final feliz. En este sentido debemos advertir que existen diferentes versiones dentro de las fuentes populares de *El Sombrero* (cantos y romances) así como del mismo libreto, con respecto al desenlace de la obra. El hecho de que María Lejárraga decidiese cambiar la última escena del libreto de pantomima (que acababa con final abierto), al final feliz que aparece en el libreto del ballet, afianza más el carácter cómico de éste.

Como último apunte en referencia al texto literario que origina el ballet, haremos una distinción semiótica entre los distintos personajes principales de la obra. Ambos molineros se califican como personajes autónomos, es decir, realizan acciones en virtud de su propia capacidad de decisión. Dentro de este grupo, debemos a su vez diferenciar entre la Molinera, que es un personaje autónomo del tipo *individuo*; y el Molinero, que será más del tipo *carácter*. La primera se identifica con un rol que realiza actos peculiares derivados de su inteligencia, emociones y sentimientos. Por otro lado el rol del Molinero se caracteriza por tener una identidad psico-moral bien definida, tanto en la obra literaria como después en el libreto. Es por tanto su carácter, más allá de un rasgo

definitorio que se pueda delimitar por un estereotipo, un valor individual del personaje que sobrepasa la descripción “sintética”. Mientras tanto, podemos hablar del Corregidor como un rol también independiente dentro del grupo de los *individuos*, junto con la Molinera. Es además una clase de *arquetipo* en las obras dramáticas, el del individuo que abusa de su poder político e intenta aprovecharse de éste para alcanzar sus objetivos personales. Por último, el personaje de Garduña entra dentro de aquellos roles dependientes, en su variante de *estereotipos*, pues Garduña se identifica perfectamente con el ayudante fiel y obediente de uno de los protagonistas.

II. ESTRENO POR LOS BALLETS RUSOS DE DIAGHILEV, 1919

Se ha investigado mucho acerca de la génesis de creación de esta obra, primero pantomima, luego ballet de Danza Clásica, para pasar a ser una coreografía de repertorio dentro de la Danza Española; y los motivos de estudio de dicho proyecto han variado dependiendo del ámbito científico desde el que se haya abarcado su objeto²⁴². Gracias a la correspondencia mantenida por María Lejárraga y Falla podemos situar el inicio del proyecto en 1915, sino del proyecto en sí, de la voluntad de llevarlo a cabo. En la carta mencionada María le dice al compositor:

“me ha entrado un deseo rabioso de planear un acto optimista y alegre, que sepa a tierra, a pan y a manzanilla y que dé una burrada de dinero, como diría el maestro Turina²⁴³”

También, en su obra *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*²⁴⁴, María transmite que tras el éxito obtenido con *El Amor Brujo*, ambos artistas se animaron a emprender un nuevo proyecto juntos, en este caso de tintes cómicos y populares. Recordemos que las obras fruto de la colaboración entre los Martínez-Sierra y Falla fueron muy numerosas durante los

²⁴² Se han abordado proyectos de investigación y publicaciones desde el ámbito musical, literario, teatral, pictórico, entre otros. La mayoría de ellos se han ido citando a lo largo de esta tesis, o aparecen en la bibliografía final.

²⁴³ Fragmento de carta a Falla escrita por Lejárraga, *Sevilla, 1915*. Granada, Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 7251/1.

²⁴⁴ Martínez Sierra, María, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, Valencia, ed. Alda Blanco, Pre-Textos, 2000.

primeros veinte años del siglo XX: la comedia *El corazón ciego*, la gitanería *El Amor Brujo*, la ópera cómica *Fuego Fatuo*, entre otras. Esta relación de amistad que mantenía el matrimonio con el compositor hizo posible el estreno de la pantomima *El Corregidor y la Molinera* en el Teatro Eslava de Madrid, el 7 de abril de 1917. Ya para entonces el empresario Diaghilev conocía de la obra y composición de Falla, y había firmado en septiembre del año anterior un primer contrato para su estreno como ballet con Martínez-Sierra y el músico andaluz²⁴⁵.

Realizar un ballet partiendo de dicho argumento y de la primera composición que hizo Falla, fue producto del interés que tenía Diaghilev en realizar una obra con carácter español, tanto en su contenido temático como plástico y musical. Es por tanto el resultado final de esta cadena, el ballet de Danza Española *El Sombrero de Tres Picos*, fruto de una serie de acontecimientos que no se producen por casualidad. La mente de Antonio Ruíz puso su objetivo en un gran ballet de coreografía propia y con contenido español, que le permitiese manifestar en escena toda la evolución que había experimentado su técnica de la Danza Española tras medio siglo cultivándola. En efecto, como ya hemos podido comprobar a lo largo de este estudio, los factores que determinaron el auge de la Danza Española como disciplina artística autónoma dentro de la Danza, fueron las corrientes vanguardistas así como todo el pensamiento que venía acompañado de ellas. Dentro de este marco se encuentra el empresario de los *Ballets Rusos* Sergei Diaghilev, pretendiendo dar un giro a la escena dancística internacional y revolucionar el concepto de ballet. Este personaje es elemento clave en sí mismo para comprender el desarrollo de las propias artes en general a principios del siglo XX, no sólo de la Danza. Diaghilev propone un concepto de ballet influenciado por Wagner, de manera que se conciba el espectáculo dancístico como una obra de arte total. Se rodea de los más importantes pensadores y artistas de la época, y no produce obras bajo el criterio de un empresario cuyo fin sea meramente productivo a nivel económico (de hecho pierde bastante dinero en muchas de sus producciones), sino que elige los proyectos a

²⁴⁵ Gallego, Antonio, «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», en *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 20.

llevar a cabo bajo una mentalidad artística y filosófica del mundo del espectáculo, fruto de sus inquietudes y formación intelectual.

De alguna manera Diaghilev comprende, ya en su Rusia natal, que el panorama artístico de su tiempo está cambiando, que se están viniendo abajo los tradicionales cánones y metas establecidas por los artistas y pensadores del siglo XIX. El mundo en sí está cambiando, se ha producido una revolución industrial, social, de clases e incluso de valores, y por tanto el arte debe saber responder y representar dicha revolución. Diaghilev no es un hombre tradicional ni conservador, su infancia en el seno de una familia burguesa con falta de capital líquido, le empuja a una adolescencia rica intelectualmente y en busca de sacar al resto de su familia adelante²⁴⁶. Gracias a dicha mente liberal y progresista, Diaghilev trabaja con un abanico de artistas plural y heterogéneo (León Bakst, Pablo Picasso, Igor Stravinski, Erik Satie, entre otros) . Seguramente si alguien no hubiera confiado en estos artistas, financiado sus ideas y producido sus creaciones, no hubiera existido la revolución artística que supusieron los *Ballets Rusos de Diaghilev*. Todo ello sin olvidar que muchas de las producciones que dirigió fueron idea original del propio empresario²⁴⁷.

El resultado de su formación intelectual burguesa, sus necesidades económicas familiares, su carácter inconformista y su gusto personal artístico, fue la creación de un ballet cuyos objetivos encumbraban los ideales vanguardistas de la época. Bajo la dirección de Diaghilev se crearon ballets con decorados y vestuario de los mejores *artísticas plásticos* de la época (Picasso, León Bakst, Henri Matisse, Constantin Korovin, Alexander Benois, José María Sert) con composiciones musicales de los más representativos y famosos *músicos* (Stravinsky, Falla, Erik Satie, Debussy, Prokofiev) con libretos y argumentos de grandes *literatos* del siglo pasado y su contemporáneo (Martínez-Sierra, Jean Cocteau, Borís Kochno, o el fallecido Gaultier), así como con la participación de *coreógrafos* y *bailarines* excepcionales en la historia de la Danza (Massine, Fokine, Paulova, Nijinski, Balanchine). Fue la Catalina de Médici de las

²⁴⁶ Para más información se puede consultar VV.AA. *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2011.

²⁴⁷ Como fue el caso de del ballet *Petrushka* (1911). Véase VV.AA. *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2011, Op. cit., p. 66.

artes escénicas de principios del siglo XX, y pudo llevar el nombre de Rusia, su patria (a la cual no volvería una vez autoexiliado), por todas partes de Europa y del resto del mundo. Sus espectáculos generaban gran expectación allá donde se programaban, la crítica social y periodística se hacían eco de las obras en las cuales grandes artistas compartían cartel. La fusión de técnicas y fines a la hora de elaborar una producción de ballet, con respecto a las disciplinas que intervenían en ella, era carácter fundamental de su filosofía artística. Con respecto a nuestro objeto de estudio, ponemos especial interés en esta última reflexión.

Queremos señalar aquí, que la producción del ballet *El Sombrero de Tres Picos* no fue el único motivo de relación y aportación de Diaghilev a la Danza Española. Si bien este ballet supuso una auténtica revolución en ella debido a su contenido español y a los personajes que intervinieron, no es ésta la única obra que fomentó un avance en el mundo de la Danza Española, como influencia o reflejo de ella. Por medio de este estudio, especialmente durante el epígrafe anterior, hemos expuesto los motivos por los cuales la interdisciplinaridad y nutrición artística empleada en los “Ballets Rusos” y los artistas de las vanguardias, influyeron de un modo decisivo en la finalización del encumbramiento de la Danza Española en el ámbito de las artes. Ciñéndonos aquí al ballet de *El Sombrero*, del cual pasaremos a realizar un análisis exhaustivo posteriormente, citaremos la cadena de secuencias que precedió a su producción.

Diaghilev salió de su Rusia natal en 1904 y se llevó con él su compañía de teatro y danza, así como sus demás proyectos artísticos. *Los Ballets Rusos de Diaghilev* llegaron por primera vez a España en mayo de 1916 respondiendo a la invitación del rey Alfonso XIII, representando *Carnaval*, *Le Soleil de nuit*, *Les Sylphide* y *Schéhérazade*. Anteriormente al deseo de crear el Sombrero, el empresario había conocido y trabajado con Picasso en el ballet *Parade* (1917), cuya escenificación resultó una revolución conceptual de ballet, así como una pequeña catástrofe para el empresario en cuanto a las críticas recibidas. Según las fuentes consultadas, anteriormente citadas, y la correspondencia que se encuentra en el Archivo Manuel de Falla de Granada, el proyecto de *El Sombrero* como ballet se comentó por primera vez en la primavera de 1916, en la casa del

matrimonio Martínez-Sierra, durante un encuentro que mantuvieron éstos junto con Diaghilev, Massine y el propio Falla (que precisamente se encontraba en ese momento trabajando para la composición musical de la pantomima). La gestación del ballet duró tres años, y entre éstos se estrenó la pantomima citada, que permitió al coreógrafo Massine advertir la reacción del público al relato, así como el resultado escénico de dramaturgia y música. Falla tuvo que elaborar una partitura prácticamente nueva para el estreno del ballet, pues las exigencias coreográficas de Massine sumadas a las modificaciones dramáticas de María con respecto al libreto hicieron que se planteara musicalmente un espectáculo completamente diferente.

Antes de analizar el resultado final de la obra en su vertiente musical, vamos a reparar en el primer elemento de la obra que nos pone en disposición de estudiarla: el título. Que el ballet *El Sombrero de Tres Picos* representa en su conjunto el espíritu vanguardista, nacionalista (en su faceta musical sobretodo) y estético de la época en que se gestó, ya ha quedado de manifiesto en las páginas anteriores. Pero si analizamos más a fondo los aspectos que lo definen como una novela en cuya temática y forma se revelan estos caracteres, tendríamos que empezar por su título como clave de su espíritu estilizado de lo popular y tradicional español. Como bien indica en sus primeras palabras el propio Alarcón en el prefacio del libro, dicha historia había sido conocida y contada en romances y jácara bajo el título *El Corregidor y la Molinera, El Molinero y la Corregidora*, entre otros. El escritor decide utilizar otro título para su novela “*más trascendental y filosófico*” (De Alarcón, 1997:39) como *El Sombrero de Tres Picos*. Efectivamente, el primer matiz intelectual que le da al relato es éste, por la intención de Alarcón de hacer de este cuento popular digno argumento de una novela corta cómica, pero a la vez crítica e ilustrativa de la realidad rural de principios del siglo XIX. El autor cambia la denominación del relato, como primer rasgo que distancie su obra literaria de un mero cuento popular decide utilizar el objeto del *sombrero* (elemento característico de la indumentaria de la figura política del corregidor que representa al poder y la autoridad). Dicho objeto, además, posee la cualidad de tener tres picos (literalmente) y representar también metafóricamente el triángulo amoroso del matrimonio de molineros y el

corregidor. Como se puede apreciar durante toda la obra, y especialmente en el prefacio, el autor no tiene intención alguna de privar al relato de su origen y carácter popular (de hecho se empeña en que así se mantenga por medio de distintos mecanismos literarios). Esta circunstancia no quiere decir que, manteniendo dicho carácter, el autor no pueda utilizar esta historia de un modo moralista, ético, de crítica social y política.

Alarcón, como otros escritores célebres antes que él, usa un argumento extraído de una leyenda o canción popular conocida por el pueblo desde hace décadas para escribir una novela corta, que no arranque la raíz folklórica del relato, pero que contenga unos elementos estilizados e intelectuales que la eleven al ámbito artístico de la literatura. El primer signo de dicha intención es el título de la obra. El escritor despersonaliza su contenido, ya no hablamos de un corregidor o de una molinera, (como mujer coprotagonista de la obra), no centramos nuestra atención en los personajes principales para referirnos a la historia, sino que lo encajamos todo en un relato sobre una situación determinada, un triángulo amoroso. Un triángulo amoroso donde existen relaciones de subordinación: una situación de poder por parte de una de las tres partes con respecto a las otras (poder político y legal), pero por otro lado una situación que las otras dos partes contrarrestan con un poder sentimental, pues el matrimonio está seguro de su amor y se ríe del corregidor²⁴⁸.

Analizando las motivaciones que llevaron a Alarcón a escribir dicho título, vemos la importancia que el literato daba a este aspecto del relato (el del triángulo amoroso con dichas connotaciones de subordinación antes mencionadas) frente a otros aspectos como los celos, el engaño, la infidelidad, que usaron otros autores que también utilizaron este argumento para crear su obra²⁴⁹. El carácter de protesta y descripción política y social de la época en que acontece la historia, bajo un ambiente cómico y burlesco, estará presente desde el primer renglón de la novela: su título. Se trata del primer signo *estilizado* de aquello que nace como un cuento popular que ronda por los pueblos rurales de Andalucía, Murcia, Extremadura y parte de la geografía española, en canciones y jácaras

²⁴⁸ “Ocultate tú bien entre los pámpanos, que nos vamos a reír más de lo que te figuras” (De Alarcón 1997:75) le dice la molinera a su marido ante la llegada del corregidor.

²⁴⁹ Por ejemplo *La Farsa Amorosa* (1933), título de una ópera inspirada en dicho relato.

folklóricas. Como ya se ha mencionado a lo largo de esta investigación, una de las características de los movimientos vanguardistas de principios de siglo XX es precisamente la utilización de temáticas y motivos folklóricos en obras de arte modernas y transgresoras, que los eleven dentro de la sociedad y la cultura.

Aunque Alarcón fue un escritor de finales del siglo XIX, los coletazos románticos que impregnaron su obra y el realismo característico que lo determinaba, fueron decisivos para su posterior recuperación en la época vanguardista²⁵⁰. Los aspectos costumbristas y románticos de su literatura permitieron que su obra de *El Sombrero* fuera el argumento perfecto en que basar un ballet vanguardista. Como ya han puntuado literatos y estudiosos del tema (nota a pie de página) Alarcón fue el eslabón literario entre la prosa costumbrista y la novela realista española. Precisamente estos matices post-románticos (o pre-realistas, según cómo se quiera enfocar) serán los que den el principal elemento motivador de artistas vanguardistas como Diaghilev para llevar a escena su obra.

Así pues, volviendo al asunto del título, ahí tenemos el primer signo lingüístico y conceptual que estilizaría al romance popular inicial que narra la historia de un corregidor y una molinera. Nos gustaría mencionar dos reflexiones bastante acertadas e ilustrativas de lo que anteriormente se ha expuesto. La primera corre a cargo del estudioso Vicente Gaos²⁵¹:

“El título destaca certeramente lo mucho que de puramente plástico hay en la obra. Y hace más: declara, a la vez, la importancia que los vestidos, por sí solos, cobran en la disposición del relato”

Sin duda, al mencionar lo “plástico” de la obra, nos viene a la cabeza su uso no sólo plástico (vestuario, iluminación, escenografía), sino también musical y dancístico, en definitiva, escénico. Con respecto al comentario del vestuario, efectivamente, veremos en el siguiente epígrafe la importancia iconológica y artística de los diseños de Picasso dentro del ballet. Los figurines previstos bajo una cuidada estética y con matices

²⁵⁰ El escritor español estuvo claramente influenciado por el carácter costumbrista y romántico del realismo de su época.

²⁵¹ Véase la edición de Vicente Gaos de *El Sombrero de Tres Picos* de Alarcón, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

literarios visibles, que fueron diseñados por el pintor de un modo completamente deliberado. Como segunda citación vamos a mencionar al escritor Rafael Rodríguez Marín, que afirma que:

“Alarcón se fija ... en un elemento simbólico, el sombrero de tres picos, le da carácter protagonista en la obra y finaliza su redacción con una referencia bien explícita a él”²⁵²

Haremos un último apunte con respecto a la denominación de la obra. Cuando los Martínez-Sierra deciden junto a Falla llevar a cabo una pantomima basada en la novela del Sombrero, la titulan *El Corregidor y la Molinera*, sin embargo el ballet estrenado un año después por la compañía de Diaghilev se llama *El Tricornio*. Estas decisiones no fueron en modo alguno producto del azar, el hecho de denominar a la pantomima *El Corregidor y la Molinera* le da, ya de entrada, ese carácter juglaresco, cómico y popular primigenio. Mientras que en el contexto vanguardista de Diaghilev o Picasso, la intención burlesca de la pantomima se ve desplazada por un deseo de dignificación y erudición de lo popular en el ballet. Por supuesto que Falla o el matrimonio Martínez-Sierra fueron creadores vanguardistas (recordemos la elevación del arte popular español por medio del nacionalismo musical del compositor), pero el caso concreto de una pantomima no atraía las mismas expectativas, público y pretensiones de un ballet, sobre todo teniendo en cuenta el tipo de ballet que era (ballets de Diaghilev concebidos como obra de arte total).

Con respecto a las modificaciones musicales, así como las piezas compositivas añadidas al ballet que fueron numerosas, existen diferentes trabajos que cobran un especial interés, sobre todo en el ámbito musical. Entre ellos destacamos *Folklore en Falla* (1953) de Manuel García Matos, *Una pantomima-ballet española (De “El corregidor y la molinera” a “El sombrero de tres picos”)* de Adolfo Salazar (1929), *Fuentes populares en la música de “El sombrero de tres picos”* (1989) de Miguel Manzano, así como publicaciones anteriormente mencionadas²⁵³. Como el objeto de nuestro estudio en el próximo epígrafe, se centrará en el análisis musical

²⁵² Comentario perteneciente a la introducción de su edición de *El sombrero de tres picos*, Madrid, Castalia Didáctica, 1993, p. 42.

²⁵³ Los trabajos de Yvan Nommick o Antonio Gallego.

de la obra, siempre ligado al análisis coreográfico pieza por pieza, aquí sólo vamos a mencionar los principales aspectos que caracterizaron dichas modificaciones, sin entrar en cuestiones compositivas que nos alejen del objeto de esta investigación (que es el aspecto coreográfico como ballet narrativo). Lógicamente, la puesta en escena, composición musical, así como concepción global de la obra del Sombrero, no podían tener las mismas bases siendo para pantomima que para un ballet. Así lo entendieron Falla y María Lejárraga, principales responsables de estas cuestiones. Los aspectos más significativos modificados para su estreno como ballet se resumen en dos cuestiones: la diferente composición musical y el argumento del libreto.

1. EL ASPECTO MUSICAL DEL BALLETO NARRATIVO DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

Con respecto a la orquestación, remitiéndonos para su estudio más profundizado a los excepcionales trabajos anteriormente citados, diremos que efectivamente la primera composición para pantomima de Falla constaba únicamente de diecisiete músicos, mientras que para el ballet de *El Sombrero* se realiza una partitura sinfónica cuya riqueza permite una total expresividad y coherencia con el aspecto narrativo que pretende tener la música en el ballet. Cada instrumento y sonido se asocia con un personaje determinado, así como los temas musicales²⁵⁴. Falla demuestra, una vez más, un tremendo dominio de composición para obras narrativas y dramáticas, tras su éxito con creaciones de este tipo como *El Amor Brujo* y la ópera de *La Vida Breve*. Este aspecto es de especial importancia, pues la composición musical quedaría intacta para la creación del ballet de Danza Española, y las necesidades musicales que tiene una obra de dichas características fueron perfectamente ilustradas en la partitura final de *El Sombrero*.

Actualmente, las composiciones para ballets narrativos de Danza Española pueden ser de dos tipos fundamentalmente: creaciones *ad hoc*

²⁵⁴ Con respecto a los instrumentos se identifica el *flautín* con el mirlo o el *clarinete* con el cuco, por ejemplo; así como en los temas musicales, el tema de la *granadina*, forma antigua de la *murciana*, en honor al Molinero (que es murciano).

encargadas específicamente al músico para la obra que se va a representar, o bien la utilización para la coreografía de piezas musicales ya compuestas anteriormente, cuya creación en nada tuvo que ver con el ballet que se está gestando. Entre estas dos opciones sin duda la primera es la “ideal” en cuanto al resultado final de la obra, pero desgraciadamente existen diferentes factores que impiden que sea éste el modo de operar del coreógrafo o compañía de danza que pretende realizar un ballet narrativo²⁵⁵. Las razones principales por las cuales la creación específica de una composición musical resulta determinante para un ballet narrativo (especialmente narrativo, aunque por supuesto también para cualquier tipo de coreografía) son fundamentalmente tres. La primera tiene que ver con el aspecto dramático del ballet, el carácter narrativo que éste posee, pues, no se debe perder de vista el fin que se pretende: representar en escena es una historia, un ballet que cuenta un argumento previamente existente. La música sin duda tiene un papel de suma importancia como elemento expresivo en el discurso final de la obra. Dicho discurso es narrativo, sus medios son dancísticos, plásticos, musicales, y en este último término la partitura goza de una posición primordial. Si bien la coreografía es el elemento expresivo más importante en un ballet narrativo, jerárquicamente hablando, la música es probablemente el segundo en este orden. La música contextualiza al espectador dentro de la historia, lo inunda de sensaciones que el efecto visual no puede, llega a un plano comunicativo que el movimiento no alcanza precisamente por la naturaleza de éste. En dicho sentido, los matices narrativos y expresivos que aporta la composición musical al ballet son de carácter esencial con respecto al resultado final de la obra.

La importancia de realizar una composición específica para un ballet narrativo, también se aprecia en el momento en que el coreógrafo tiene la posibilidad de realizar indicaciones y sugerencias al compositor. Efectivamente, como hemos mencionado anteriormente la coreografía es el elemento al cual deben subordinarse los demás aspectos artísticos del ballet, incluido el musical. Así, si el coreógrafo necesita que una escena sea de mayor o menor duración, podrá indicárselo al compositor, si

²⁵⁵ Razones económicas principalmente, pero también la poca existencia de compositores que se dediquen a dichas tareas musicales, enfocadas específicamente para danza.

necesita que sea a una determinada velocidad o intensidad también se lo podrá decir, todo ello bajo el respeto de mantener un delicado equilibrio competencial, artístico y comunicativo, que siempre debe envolver a los diferentes artistas que trabajan en un proceso creativo de estas características. La relación que exista entre los diversos creadores será determinante a la hora de obtener un resultado final, un ballet narrativo tiene un objetivo común (contar una historia por medio del lenguaje de la danza) y a dicho objetivo deben ceñirse todos los elementos que participan en la obra. Por ello, supeditando las necesidades del ballet a todos los demás medios expresivos (música, escenografía, iluminación, vestuario), se obtendrá un ballet coherente tanto en su discurso narrativo como en su naturaleza artística.

El último motivo por el cual se considera idónea la composición musical específica para un ballet narrativo sería la posterior relación entre dicha música y el ballet. Aquí entran en juego aspectos jurídicos y económicos principalmente. En primer lugar, si la composición se vincula a una obra de danza determinada no podrá ser utilizada para posibles creaciones coreográficas posteriores. Aquí, no sólo nos referimos a los famosos *derechos de autor*²⁵⁶, sino al permiso de utilización musical que quedaría reducido al contexto de dicha obra en concreto (se pagara o no el canon). Por ello, las diferentes versiones coreográficas que se dieran posteriormente serían condicionadas al permiso concedido por el autor o su representante legal en ese momento. Así pues, no sólo estamos hablando del pago de un canon legal establecido, en este caso tipo impositivo, para la representación de la música en concreto, sino al permiso *personal* del autor de la obra²⁵⁷. Lógicamente, si la composición musical corresponde a un argumento o historia determinada, su utilización para representar otro tipo de temática sería inviable. Al contrario de composiciones cuyos contextos creativos no estaban relacionados con una obra en concreto, para cuya puesta en escena por parte de un coreógrafo o bailarín no estaría vinculada dicha música a

²⁵⁶ Relativos no sólo a la reproducción, sino también a la comunicación, distribución o transformación de la obra (en este caso concreto musical). Están regulados en el marco legislativo de la Ley de Propiedad Intelectual del 11 de noviembre de 1987, que ha sufrido dos modificaciones importantes: en 1998 y en 2006.

²⁵⁷ En el caso de que esté fallecido, de sus herederos o personajes legalmente competentes.

ningún argumento o ballet preexistente. En ocasiones, el encargo de la composición musical de un ballet lleva consigo una cláusula legal en el contrato de creación artística que vincula específicamente dicha música a la obra en concreto, y hace a la compañía que paga dicha composición dueña (propietaria) de ella. En estos casos, el permiso de utilización del que hemos estado hablando dejaría al margen al propio compositor de la partitura musical.

La música del ballet del Sombrero, en un primer momento el de Danza Clásica, fue creada *ad hoc* para dicha representación (al margen de que inicialmente hubiera una partitura para pantomima). Como veremos más adelante, la coreografía de Danza Española de mediados de siglo XX realizada por Antonio Ruíz, se realiza bajo la composición musical del ballet creado por Massine. ¿No estamos hablando de dos ballet completamente diferentes? ¿Se puede seguir considerando por tanto una música creada específicamente para dicho ballet? En este caso en concreto así es, por la sencilla razón de que se ha compuesto bajo la dirección dramática de un libreto del cual parte en su exactitud el posterior coreógrafo de Danza Española. En este sentido, la música sí ha sido creada *ad hoc* para dicho argumento, dicho discurso narrativo que, en el caso de Antonio, se manifestará por medio de un lenguaje dancístico diferente. Indudablemente, no hablamos de esas *condiciones idóneas* que se dan en el caso de un mismo contexto temporal compartido entre creadores para realizar una obra (relación compositor-coreógrafo), pero sí de una composición coherente con el discurso narrativo final.

Las principales modificaciones musicales que se produjeron en el ballet de Diaghilev, con respecto a la partitura inicial de la pantomima, (y que se mantendrían en la partitura definitiva sobre la que coreografiaría Antonio), se pueden resumir en cuatro. La primera es la gran obertura que se añade al principio de la obra, que no existían en la composición original de 1917. Los factores que indujeron al compositor a añadir esta pieza fueron completamente ajenos a las circunstancias musicales de la obra. Una vez más, se puede comprobar por medio de esta situación creativa, la línea de trabajo que caracterizaba al empresario ruso con respecto a sus ballets. Como ya se ha mencionado anteriormente, Diaghilev concebía sus

ballets como *obras de arte total*, y por ello requería de la completa simbiosis entre los diferentes creadores de las distintas disciplinas que englobaban al producto escénico final. Así, supeditaba las necesidades coreográficas y escénicas (pues el fin de la obra era dancístico, y esta meta escénica nunca se distorsionaba) a los demás elementos artísticos que componían la obra. Como ejemplo de todo ello, citamos las palabras que el empresario envió a Falla en mayo de 1919, con respecto a la primera pieza musical añadida al ballet, que no formaba parte de la pantomima primera:

“Querido amigo: (...) En lo que concierne a su ballet El Sombrero de Tres Picos, se nos ha ocurrido la idea siguiente: como habrá un hermoso telón de boca de Picasso que se verá justo antes de que comience el ballet, no estaría mal que se tocara una pequeña obertura (...) Picasso también cree que resultaría muy típico agregar la voz humana a algunos números del ballet como la jota, la farruca, etc., piensa que es muy español”²⁵⁸

De esta idea surgirá la famosa obertura del Sombrero y los “olés” que hay durante la segunda estrofa cantada del “*casadita, casadita...*” que fue la modificación más significativa del primer cuadro, además de la supresión de episodios cortos que resultaban superfluos para la coreografía. Esta carta es muy ilustrativa con respecto a las circunstancias y motivaciones que caracterizaron al proceso creativo del ballet. En ocasiones, se trataba de subordinar los demás artes al coreográfico, pero, en otras, como la mencionada anteriormente, era la búsqueda del mayor aprovechamiento de los elementos artísticos que formaban parte de la obra en su totalidad. La segunda modificación sustancial en la partitura final es la composición de la *Farruca del Molinero*, creada expresamente para el lucimiento personal del coreógrafo y bailarín Massine. El bailarín, tras su paso por España en 1918 con los Ballets Rusos, había recibido clases del bailaror sevillano *Félix El Loco*, Félix Fernández García²⁵⁹, y se había iniciado en el baile flamenco y popular. Se conoce que el bailarín ruso Massine aprendió

²⁵⁸ Carta de Diaghilev a Falla, 10-05-1919, Carpeta de correspondencia 6908, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1919.

²⁵⁹ Bailaor nacido en Sevilla en 1893, que colaboró con Diaghilev en el montaje de *El Sombrero de Tres Picos* y enloqueció tras su estreno en Londres en 1919, al no participar en él. Sobre su leyenda se ha coreografiado un ballet llamado *El Loco*, que realizó Javier Latorre para el Ballet Nacional de España en 2004.

con Félix diferentes bailes regionales españoles y que, en su visita a Sevilla en 1918 recibió también clase del maestro Realito y de José Molina²⁶⁰.

Además, destacamos como tercer elemento novedoso en la composición final, la *Danza del Corregidor* que añade Falla, que permite en su posterior escenificación para el ballet de Danza Española de Antonio, un pasaje cómico de pantomima que conforma un baile de carácter dinámico y burlesco por parte de este personaje.

Por último, la composición musical definitiva termina la obra con la gloriosa *Jota Final* que se añade a la partitura inicial por expreso deseo de Diaghilev. Esta jota da una conclusión musical y coreográfica apoteósica al ballet, además de permitir el lucimiento del coreógrafo por medio de los diferentes dibujos escénicos que realiza el cuerpo de baile. En el ballet de Danza Española de Antonio, esto se traducirá en una demostración de pasos folklóricos y populares estilizados mediante el conocimiento de la Danza Española del artista. Sin duda, las diferentes modificaciones musicales (de las que hemos destacado las cuatro más significativas para el análisis coreográfico), que se realizaron para el estreno del ballet en Londres por los Ballets Rusos, fueron determinantes para el posterior ballet de Danza Española coreografiado por Antonio²⁶¹.

El proyecto que emprende Diaghilev es de una dimensión considerable, como venía sucediendo en sus anteriores producciones, es por tanto comprensible la discrepancia existente en ocasiones entre los diferentes creadores que intervienen en la obra. En este aspecto, volvemos al concepto de trabajo interdisciplinar que tanto se daba en la época de las vanguardias de los años veinte, y al forzado entendimiento al que se venían obligados los artistas de su tiempo. Insistimos en dicho aspecto, *El Sombrero de Tres Picos* se culmina como *obra de arte total*, donde han adquirido un protagonismo determinado cada uno de los creadores conformando un puzzle final que sería el ballet estrenado en Londres. Podemos añadir en esta línea de trabajo, la novedad que supone para las relaciones de subordinación artísticas de la época (que venían imponiendo

²⁶⁰ Para más información consúltese Navarro, José Luis, *Historia del Baile Flamenco*, vol. 2, Sevilla, Signatura, 2010.

²⁶¹ Hoy día se conciben la *Farruca* o la *Jota Final* como elementos fundamentales y característicos de *El Sombrero* de Antonio.

las producciones de Diaghilev) el sometimiento de la composición musical a las necesidades coreográficas. Circunstancia innovadora y reveladora para la posición que gozaba la Danza en el panorama de las artes vanguardistas, pues hoy día, sin ir más lejos, resulta impensable para grandes compositores realizar modificaciones en su obra por motivos ajenos a ésta. Ilustrando esta concepción creativa citamos de nuevo correspondencia entre María Lejárraga y Falla, una vez más dirigida a ella:

“El diálogo musical (lo que tantísimo trabajo me costó hacer y lo que constituye la verdadera novedad de esta musicuilla) no les sirve en gran parte, pues dice Massine que si yo hago todo ¿Qué le queda a él por hacer?!!²⁶²”

Sin duda, con estas palabras del gaditano podemos apreciar hasta qué punto se es fiel a la línea de trabajo creativo en torno al proyecto de un ballet dentro de la “factoría Diaghilev”. Que un compositor de la talla de Falla se supeditara a las necesidades dancísticas del coreógrafo Massine, por muy reconocido y verdaderamente genial que éste fuera, es actualmente un *modus operandi* prácticamente impensable con músicos actuales homólogos en fama y prestigio a Falla. Todo lo mencionado anteriormente tiene su resultado escénico en un final mucho más rico, coreográficamente hablando. Esta decisión fue producto también de la existencia de un baile femenino en la partitura, la *Danza de la Molinera*, donde la bailarina Tamara Karsavina tenía la posibilidad de lucir su dominio técnico y artístico, mientras que el empresario ruso deseaba que existiera la misma oportunidad para su coreógrafo Massine.

Antes de concluir nuestro breve análisis musical de la obra²⁶³, vamos a mencionar la particularidad musical narrativa de *El Sombrero de Tres Picos*, que se ve enfatizada por la orquestación final que realiza Falla para su estreno como ballet. Para su representación como pantomima el compositor andaluz crea una partitura que dan vida diecisiete músicos,

²⁶² Fragmento de la correspondencia entre María y Falla, incluido en la página 22 de Gallego, Antonio, «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.

²⁶³ Recordamos que no se pretende aquí realizar una investigación a fondo del aspecto compositivo, pues no es nuestro objeto de estudio, así, todo lo mencionado está en base al aspecto coreográfico del ballet de Danza Española.

mientras que su estreno en Londres como ballet requiere de una formación sinfónica. Esto añade más riqueza narrativa a los aspectos compositivos que Falla había logrado en su primera representación de *El Corregidor y la Molinera* en Madrid. Dichos aspectos se resumen en la identificación musical de los diferentes personajes por medio de melodías e instrumentos determinados, pero también por las fuentes populares de las que se nutre Falla para las distintas piezas de la obra.

Anteriormente en este estudio, hemos mencionado la riqueza artística que contagia a los vanguardistas de la época con respecto a la búsqueda de fuentes populares en sus trabajos creativos. Hemos comprobado la evolución musical que Falla experimenta a su vuelta de París, donde se convence de buscar en las fuentes populares de su tierra los nuevos sonidos para sus composiciones operísticas y sinfónicas²⁶⁴. Para narrar mediante música la historia de *El Sombrero de Tres Picos* el genial compositor bebe de canciones, melodías y ritmos geográficamente vinculados con los propios personajes de la obra. Este rasgo característico del compositor, cuyo afán de investigación y conocimiento es insaciable, sumará un valor añadido a toda la composición musical de la obra. Para cuando el bailarín Antonio vaya a coreografiar la partitura, se encontrará con que la *Jota Final* es rítmicamente una jota aragonesa típica de esta región española, así como la *Danza de la Molinera* un fandango con las cadencias, contratiempos y métrica propios de dicho baile²⁶⁵. En primer lugar, la *Tocata* inicial que Falla añadió a la partitura del ballet unos días antes a su estreno en Londres, ha originado diversidad de opiniones por parte de los investigadores de Falla. Según Adolfo Salazar no se puede identificar con un tema musical concreto del panorama folklórico español, mientras que García Matos lo equipara a una falseta de toque de guitarra por murcianas (pues el Molinero era de dicha región). Sin embargo, el estudioso Manzano, sin negar su parecido razonable entre éstas, no identifica exactamente dicho tema con otro preexistente, sino que insiste en que ambas son versiones de una falseta guitarrística muy conocida. Sin duda, más allá de que exista una falseta anterior a dicha composición con

²⁶⁴ Con obras como la ópera *La vida breve* o *Fantasía Baética*.

²⁶⁵ Para profundizar en dicho análisis musical y etnomusicológico recomendamos los estudios de García Matos y Miguel Manzano, anteriormente citados.

esa melodía, podemos afirmar que Falla comienza el ballet con ritmos y tonalidades de la tierra de unos de los protagonistas de la obra, el Molinero.

Así sucederá con otro pasaje de la obra, como la *Danza de la Molinera*, que no es ni más ni menos que un fandango, con la plantilla rítmica característica de éste, cuyo origen es andaluz (región española donde se desarrolla la acción en la novela de Alarcón). Esta danza termina de forma brusca cuando hace su entrada en escena el Corregidor, que es identificado con el sonido de un fagot, dotando de carácter cómico y pantomímico a dicho personaje. Este tema es identificado como la danza andaluza del *olé gaditano*. Siguiendo con este juego narrativo que el compositor realiza por medio de la música, mencionaremos la primera aparición en escena del Corregidor y la Corregidora, que se identifica musicalmente con una canción infantil, *el Sereno*²⁶⁶. No es casualidad esta asociación, pues se aporta una vez más ese aspecto burlesco y ridículo que se quiere dar al personaje del Corregidor, por medio de esta melodía infantil. Falla está narrando musicalmente la historia de Alarcón por medio de recursos musicales y estilísticos propios de las diferentes regiones españolas. Este modo de componer ya había sido utilizado por el gaditano en su ópera *La vida breve*, pero resulta más rico, por su variedad geográfica, en la partitura de *El Sombrero*.

El pasaje de las uvas, que pone fin al primer cuadro de la obra, es, sin duda, uno de los más cómicos del ballet. Falla utiliza en su *Danza de las uvas* un motivo musical inspirado en la canción infantil que varios musicólogos identifican con el *San Serenín* (García Matos, Bedmar y Manzano), de raíces populares españolas, una vez más. También podríamos mencionar con respecto a este pasaje, en el que la Molinera se ríe del Corregidor y “lo torea” con un racimo de uvas, la inspiración y similitud con la *Canción andaluza número VI* de las *Siete canciones* de Falla. Seguidamente, cuando los vecinos aparecen en escena y se disponen a bailar (todo el cuerpo de baile), se escucha una seguidilla típica andaluza que corresponde a *La Danza de los Vecinos*, cuya fuente de

²⁶⁶ Bedmar Estranda, Luis Pedro, «El sombrero de tres picos, de Manuel de Falla», *Musicalia Revista del Conservatorio Superior de Música de Córdoba «Rafael Orozco»*, nº 1, Córdoba, Consejería de Educación y Ciencia de Andalucía, 2004.

inspiración algunos remontan a la propia voluntad de Diaghilev²⁶⁷. En esta danza se ha reconocido un tema de una zarzuela de Jerónimo Jiménez, *Las Bodas de Luis Alonso*. En cualquier caso, siguen siendo sonidos y temas musicales andaluces, pues los vecinos se encuentran bailando en la calle (no olvidemos que ésta está ubicada a un pasaje rural de Andalucía).

Una de las composiciones musicales más espectaculares que se añadieron a la partitura final del ballet fue *La Danza del Molinero*. Esta pieza es una farruca, pedida expresamente por Diaghilev para el lucimiento de Massine, donde se pueden advertir los motivos musicales del *olé gaditano*, pero únicamente en su núcleo melódico, pues Falla desarrolla una danza completamente novedosa²⁶⁸. La importancia que adquiere esta cadena de acontecimientos en el ballet de Danza Española coreografiado por Antonio, estriba en que la farruca del Molinero sería, tras su montaje por el bailarín andaluz, el baile masculino por excelencia dentro del repertorio español de Danza Española. Tanto es así, que actualmente podemos admirar las diferentes interpretaciones (de la misma coreografía de Antonio que ha quedado intacta) por parte de artistas de la talla de Antonio Márquez, entre otros. Es por todo ello determinante, una vez más, la relación interdisciplinar y de subordinación de las demás artes a las necesidades coreográficas, del proceso creativo inicial de este ballet.

Para culminar nuestro breve repaso a las influencias e inspiraciones populares españolas de la composición musical de *El Sombrero*, citaremos la famosa *Jota final*, anteriormente mencionada. Se sabe que Falla recibió una invitación de su amigo, el pintor Zuloaga, para pasar unos días en Aragón, con el pretexto de la inauguración de una escuela de pintura en la tierra que vio nacer a Goya, el pueblo aragonés de Fuendetodos. Es muy probable que allí el compositor presenciara la representación de alguna jota típica aragonesa, y de ahí se pueda deducir su inclusión en la obra final de *El Sombrero*. No obstante, recordemos que, Alarcón menciona en su novela que la Molinera es navarra, por lo que, además del carácter

²⁶⁷ Así lo hace Bedmar, refiriéndose a la estancia de Diaghilev en Granada durante su visita por España en 1916. Hay que citar que dicha tesis es meramente circunstancial.

²⁶⁸ Una de las leyendas, que envuelven dicho proceso de creación musical, dice que el músico la compuso en veinticuatro horas cuando el empresario ruso le dijo que precisaba de un baile de carácter flamenco y fuerte para el coreógrafo.

popular y festivo de la jota, idóneo para el final del ballet, una vez más el compositor hace un guiño al origen de los personajes literarios. Esa maestría con la que Falla realiza un recorrido compositivo por las diferentes zonas geográficas españolas, sin desligarlo del propio relato, y en total coherencia con la narración de éste, es sin duda el aspecto musical más enriquecedor del ballet con respecto a su posterior materialización en Danza Española.

Inevitablemente, el carácter español que Massine dotará a la coreografía en su estreno londinense, sería llevado principalmente por el peso musical. Aunque el célebre bailarín *Félix el Loco* (antes citado), estuviera hasta último momento al lado del bailarín ruso, la coreografía fue representada por bailarines clásicos y bajo una técnica eminentemente académica. Cuando a mediados del siglo XX Antonio “el Bailarín”, tras haber colaborado en la Escala de Milán con Massine para la representación de *El Sombrero* (1953), emprende la tarea de coreografiar su propio ballet, se encuentra con un material musical idóneo para ello. El hecho de que Falla utilizara para su composición ritmos flamencos y populares (seguidilla, fandango, farruca, jota) bajo una línea musical estilizada, supuso una verdadera revelación a la hora de estilizar a su vez, en esta ocasión la técnica dancística, del ballet de Danza Española.

Para concluir, y con respecto a la identificación popular de las fuentes de inspiración de Falla en la composición de *El Sombrero de Tres Picos*, para nuestro análisis coreográfico no resulta especialmente revelador si existieron melodías o canciones preexistente a las compuestas por el gaditano, lo que sí es determinante (sobre todo con respecto a la coreografía que Antonio haría años después), es la evidente inspiración folklórica y popular que existe. Nosotros nos sumamos a la opinión de Miguel Manzano, que menciona esta obra de Falla, independientemente de su posible correspondencia con temas populares tradicionales en algunas piezas, como “una obra de resonancias amplias y hondas, emparentada estrechamente con los rasgos sonoros de la música de tradición oral española” que “contiene algunos de los rasgos más

*universales y característicos de la música española*²⁶⁹”. Precisamente todo ello, hacen de esta partitura uno de los elementos más significativos del posterior ballet de Danza Española que vamos a analizar.

2. EL LIBRETO DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS” Y SUS MODIFICACIONES PARA BALLET

María Lejárraga fue la que inició junto a Falla la puesta en marcha de un ballet con estas características, en el contexto artístico e histórico indicado anteriormente²⁷⁰. Ella elaboró el argumento que daría vida a la pantomima inicial de *El Corregidor y la Molinera* basándose en la novela de Alarcón, pero con un final diferente a ésta y varias modificaciones propias de una escenificación de la obra. La principal variante se basa en el desenlace de la obra, el libreto inicial de la pantomima, cuyo original se conserva en el Archivo Manuel de Falla, dice así:

*“¿Y el Molinero? ¿Habrá logrado dar fin a su venganza como en el romance o habrá fracasado en sus planes como en la novela? ¡Misterio! Los autores de esta farsa dejan que cada uno de los espectadores resuelva el caso en el sentido que mejor le agrade*²⁷¹”.

Como se puede comprobar, en la pantomima, María termina la obra con un final abierto que contrasta con el desenlace del libro. Los motivos por los cuales esto fue así pueden relacionarse con varias hipótesis, cierto es que en el ámbito teatral los finales abiertos dan un juego dramático enriquecedor y diferente a la obra. El hecho de haber escrito un final determinado para la pantomima quizá hubiera delimitado su carácter cómico de cara al espectador del Teatro Lara, y en este sentido, es muy probable que tanto María como Falla (bajo la dirección escénica de

²⁶⁹ Manzano, Miguel, «Fuentes populares en la música de El Sombrero de Tres Picos», ponencia del Congreso *España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev*, Granada, 17 a 19 de junio, 1989, Op. cit. p. 16.

²⁷⁰ Se consolida la teoría de que la autoría del libreto corre a cargo de María y de Falla (aunque lo firme Gregorio Martínez Sierra), gracias a la correspondencia mantenida entre éstos que se conserva en el Archivo Manuel de Falla, Granada.

²⁷¹ VV.AA. *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 34.

Gregorio), hubieran preferido no decantarse por un desenlace determinado, que hubiera dotado de un carácter final a la obra.

A la hora de componer un libreto específico para ballet esta situación cambia, bien por los deseos expresos de Diaghilev, bien por el enfoque artístico completamente diferente del que se parte para este proyecto. En cierto modo, el final concluso dota de una fuerza argumental mayor a la obra, y la *Jota Final* es sin duda una pieza musical potente y enérgica. En cualquier caso, *El Sombrero de Tres Picos* concebido por María en su libreto definitivo, termina cuando los protagonistas (el tío Lucas y Frasquita, Molinero y Molinera) descubren el engaño y se reconcilian. Como guiño a los pasajes costumbristas y goyescos de finales del siglo XVIII, en mitad de la jota se mantea al Corregidor en una gran sábana, emulando al pelele de Goya. Con respecto a esta concepción diferente del espectáculo citaremos unas palabras que le dirige Falla a María en junio del año 1917, en mitad el proceso creativo del ballet:

“Me parecen acertadísimas, y tanto que no me importa ponerme de nuevo al trabajo. Habrá por tanto dos versiones: la original (que queda como está, para las compañías de comedia) y la coreográfica, que será para los rusos. Lo único cierto es que tendré que hacer un largo final, desarrollando la escena de la paliza y hasta, tal vez, dando cabida en ella al molinero, que puede volver perseguido por los alguaciles del Corregimiento”²⁷²

Esta correspondencia se refiere a las modificaciones, tanto musicales como estructurales, del segundo acto del ballet, debido principalmente a las necesidades del coreógrafo. Aquí nos ubicamos una vez más dentro del proceso creativo de un ballet con estas características (interdisciplinaridad, vanguardia, invasión de una disciplina artística en otra, entre otras). Como se ha mencionado anteriormente, las modificaciones musicales vinieron acompañadas de las necesidades coreográficas principalmente, pero también de las dramáticas. El desenlace final del ballet que María resuelve a modo de “final feliz” viene acompañado (como ya hemos indicado en el aspecto musical) de una

²⁷² Carta de Falla a María, fechada el 8 de junio de 1917 (original en Archivo Manuel de Falla, Granada). Fragmento citado en VV.AA. *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 21.

composición brillante por parte de Falla, la *Jota Final* del Sombrero. El carácter optimista, y de triunfo del amor, del que María dota al libreto del ballet, se ve perfectamente acompañado por el espíritu festivo y ágil de la música del gaditano. Aquí destacamos de nuevo, la capacidad narrativa que tiene el compositor en su música. Se sabe que María, al recomponer la dramaturgia de la obra para ser representada como un ballet, cambió considerablemente la estructura de ésta. Las circunstancias que propiciaron dichos cambios, en su mayoría escenas añadidas y ampliaciones de otras ya existentes, fueron en gran parte ajenas a la propia libretista. De la correspondencia mantenida entre Falla y Diaghilev durante el periodo creativo de *El Sombrero*, se puede deducir que el producto final del ballet fue sin duda fruto de ideas y necesidades comunes por parte de los diferentes creadores. Pero no sólo de estos documentos se llega a dicha conclusión, pues, como ya se ha mencionado a lo largo de este estudio, Diaghilev impuso un sistema de trabajo en el proceso creativo muy determinado: la interrelación constante entre los diferentes creadores, y por supuesto, con él mismo.

Esta tónica de trabajo, sin duda, fue la empleada a lo largo de los tres años del proceso de gestación del ballet *El Sombrero de Tres Picos*. No debemos olvidar, que los Ballets Rusos tenían este denominador común en todos los procesos creativos de los diferentes ballets representados. Esto lo podemos ejemplificar con testimonios de artistas que han pasado por dichas creaciones, como por ejemplo el del compositor Henri Sauguet, que describe así su experiencia compositiva para el ballet *La gata (La chatte)*:

“yo trabajaba durante del día, y por las noches iba al casino. Allí me reunía con el pianista de la compañía y Balanchine (...) al día siguiente se ensayaba. A eso del mediodía se acercaba Diaghilev con invitados y escuchaba lo que yo había hecho. Luego yo volvía a casa a seguía adelante con mi trabajo”²⁷³

Existía pues, una comunicación constante entre músico y coreógrafo, así como bajo la supervisión siempre del director de la compañía, Diaghilev.

²⁷³ VV.AA. *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2011, p. 64.

Por medio de la correspondencia recuperada entre Falla y Diaghilev, así como entre éste y Picasso o María Lejárraga, podemos afirmar que dicha correlación existió también durante el proceso creativo del ballet de *El Sombrero de Tres Picos* (sobre todo en cuanto a peticiones al compositor establecidas por parte del empresario ruso).

Advertimos, con respecto al *modus operandi* de la compañía de Diaghilev a la hora de emprender un montaje de ballet, que las partituras iniciales de éste, así como la propia dramaturgia, distan mucho de ser las mismas en el resultado final de la obra. Como hecho ilustrativo de este fenómeno, que data de bastantes años antes a la creación del ballet de *El Sombrero*, tenemos el nacimiento del ballet *Petrushka* (1911). Fue Igor Stravinski quien se encargó de la partitura de dicha obra, que curiosamente, se antepuso a la idea original del propio ballet. La escucha, por parte del empresario ruso, de una pieza compuesta por Stravinski llamada *El grito de Petrushka*, le dio la idea a Diaghilev de emprender un ballet con semejante estética musical y dancística, popular rusa.

En conclusión, el libreto para ballet tuvo una serie de modificaciones derivadas de las necesidades coreográficas y escénicas, pero corrió a cargo de la misma persona que creó el primer libreto para pantomima (María Lejárraga) y estuvo en constante simbiosis con las ideas del director Diaghilev, responsable último del proyecto dancístico.

III. EL BALLET DE DANZA ESPAÑOLA “EL SOMBRERO DE TRES PICOS” DE ANTONIO RUÍZ, 1981

En torno a la figura de Antonio se ha escrito desde varios ámbitos sociales y culturales, y por suerte para la comunidad dancística intelectual el pasado año 2012 se publicó una tesis doctoral íntegramente dedicada a esta figura de la Danza Española²⁷⁴. Sin pretender analizar biográficamente a este bailarín, pues no es el objeto de esta investigación, sí tendremos que comentar brevemente aspectos esenciales de su vida que nos ayudarán a contextualizar el sentido y producto de su obra coreográfica (más concretamente, *El Sombrero de Tres Picos*). Debemos tener en cuenta, antes que nada, la revolución que supone dicho bailarín en la Historia de la Danza Española. Así empieza el capítulo *Antonio y la alta danza* del escritor Vicente Marrero:

“La aparición de Antonio es un hecho único que no tiene precedentes en el baile español. Antes de él los bailarines españoles se diferenciaban por las tendencias parciales de sus danzas (...) De pronto, un bailarín lo baila todo, y más completo que ninguno de sus antecesores”

(Marrero, 1952:111)

Antonio Ruíz Soler nace en 1921 en el seno de una familia humilde en Sevilla, y comienza a bailar a muy temprana edad. Su aprendizaje inicial es autodidacta e imitativo, y tras entrar en la escuela del maestro Manuel Real “Realito”, pasa a formar parte de su cuadro flamenco a la edad de cinco años. Desde que se integra en dicho cuadro, Antonio realiza su primera actuación profesional en la Feria de Abril de Sevilla (1927). A los seis años de edad, su maestro le empareja con Florencia Pérez Padilla, “Rosario”, y desde entonces comienza su colaboración artística que durará veinticinco años, decisivos en la carrera profesional del artista. El análisis técnico de la formación que recibió el bailarín durante su primera época, se ilustra magníficamente en el trabajo de María Dolores Segarra,

²⁷⁴ Segarra Muñoz, María Dolores, *Antonio Ruíz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, A.A. 2012.

anteriormente citado. Nosotros vamos a destacar la relación existente entre dos maestros del artista, “Realito” y “Frasquillo” (Francisco León), y la madre de la Danza Española Estilizada: Antonia Mercé, La Argentina. El primero, Manuel Real, fue un artista que tuvo la oportunidad de bailar en escenarios nacionales e internacionales de principios de siglo. Entre sus actuaciones conocidas destaca su intervención en *El embrujo de Sevilla* (1914) junto a artistas de la talla de Antonio de Bilbao, Faíco, La Malagueñita, María La Bella, Lolilla la flamenca y Antonia Mercé. Sin duda, tal y como afirma la doctora Segarra, el hecho de compartir escenario no nos puede hacer suponer que “Realito” estuvo influenciado técnicamente por Antonia. Lo que sí es seguro, es que Realito tuvo la oportunidad de observar el modo de bailar y el estilo técnico que Antonia había desarrollado en sus años como profesional. Recordemos que en aquel momento, 1914, La Argentina ya había bailado por escenarios de media Europa²⁷⁵. Esto le había permitido, sino alcanzar la cumbre de su conceptualización de la Danza Estilizada, sí adquirir no sólo fama y reconocimiento internacional, sino también ejecutar su modo de entender la Danza Española en los escenarios, lejos del único recurso artístico flamenco o folklórico de otros contemporáneos suyos. La crítica de la época ya había mencionado las dotes técnicas de la bailarina, distinguiéndola así de otros compañeros de profesión. No debemos olvidar que Antonia, hubiera adquirido ya su cénit técnico o no, llevaba consigo el poso de una formación en danza bolera, flamenco, folklore y danza clásica²⁷⁶. Como prueba de su estilo personal y distinto, citamos a sus siguientes contemporáneos:

“... y también trabajaba entonces en ese teatro una niña que llamaba la atención por la manera prodigiosa de tocar los palillos y por su forma de bailar ¿Sabes quién era? Pues nada menos que Antonia Mercé (La Argentina)... tenía diez o doce años...”

Salvador Ballesteros (guitarrista, nota a pie de página)

²⁷⁵ Portugal 1906; Francia 1910; Bruselas, Londres y Montecarlo, 1910-1013.

²⁷⁶ Desde sus inicios su padre, maestro del Teatro Real de Madrid, se preocupó de dicha formación heterogénea.

“La Señorita Mercé no es una bolera; por fortuna es algo más...”²⁷⁷”

“Menuda, ágil, vivaz como una culebra, esta maravillosa Argentina será mañana uno de nuestros ídolos. Sus movimientos poseen una gracia, una dulzura, una sensualidad extrañas, fascinantes, incomparables. Ha conquistado inmediatamente un lugar entre las reinas de la euritmia, al lado de la exquisita Regina Badet, de la turbadora Napierkowska...”²⁷⁸”

Estos testimonios nos hacen ver que la técnica y estilo empleados por La Argentina sorprendió por su originalidad y por su innovación dentro del panorama de la danza. Para cuando llegara su intervención junto a “Realito” en 1914, la artista estaba definida dentro de la crítica internacional como “*la reina de las castañuelas*”²⁷⁹ y ya se distinguía del resto de bailarines de su tiempo en su modo particular de ejecución. Si bien Realito, influenciado o no, tuvo la oportunidad de verla y asimilar la existencia de dichos estilos dancísticos, también el bailarín Frasquillo compartió con ella, no sólo escenario, sino que fue miembro de su compañía “*Los ballets espagnols de La Argentina*” en 1929, (París). Este hecho es más significativo, ya que al trabajar bajo la dirección de La Argentina, Frasquillo fue testigo de primera mano de su técnica y modo de entender la Danza Española. Como bien se conoce en el gremio dancístico, La Argentina no tuvo una labor pedagógica ni se dedicó a la enseñanza. Esto no impidió en modo alguno que, al ser coreógrafa y dirigir personalmente las producciones de los ballets que representó en París con su compañía, hiciera correcciones de todo tipo a los componentes de ésta. De hecho, es bien sabido en el mundo de la Danza en general, que el coreógrafo (sea maestro o no de su disciplina) insiste y persigue la ejecución más precisa de su obra conforme a su estilo y modo de entenderla. Todo ello fue lo que recibió “Frasquillo” en París durante el año que trabajó bajo las órdenes artísticas de Antonia, y eso (de forma

²⁷⁷ G. de Linares, Antonio, *EL POPULAR*, Almería, 13-07-1910.

²⁷⁸ Emery Lagos, Sofía, *Revista Comoedia*, Argentina, 27-09-1910.

²⁷⁹ TAL TAL.

premeditada o inconsciente) fue lo que se llevó de vuelta a Sevilla cuando comenzó a dar clases y Antonio apareció en su escuela en 1930.

La importancia que damos a la conexión pedagógica de Antonio, por medio de sus maestros “Realito” y “Frasquillo”, con Antonia Mercé, vendrá fundamentada en la línea de evolución que la Danza Española adquiere a mediados del siglo XX. Tendrá pues relevancia el hecho de que Antonio actuara en el cuadro flamenco de Frasquillo en 1933²⁸⁰, así como en la compañía de La Niña de los Peines y Pepe Pinto. Así, el bailarín pudo acercarse a todas las facetas de la Danza Española por medio de otros artistas con los que compartió cartel y maestros con los que dio clase durante sus primeros años de aprendizaje²⁸¹. Esta etapa supone los cimientos de la revolución técnica que Antonio protagonizaría más adelante dentro de la Danza Española.



Antonio Ruíz Soler.

²⁸⁰ Cuadro flamenco del Kursaal Olimpia de Sevilla.

²⁸¹ Para más información, los maestros que tuvo Antonio están citados cronológicamente en la tesis de la doctora Segarra, mencionada anteriormente.

Antonio comienza a bailar junto a Rosario bajo la conocida denominación “Los Chavalillos sevillanos”, y realiza actuaciones en entornos artísticos destacados a nivel cultural y social²⁸². Así, tras cosechar éxitos en España y sur de Francia, una vez que estalló la Guerra Civil española Antonio marchó a América en 1937, de la que no volvería hasta 1949. A su llegada a Argentina, “Los Chavalillos sevillanos” pasaron a formar parte de la compañía de la gran Carmen Amaya. Sin querer atribuir mayor o menor influencia sobre Antonio por parte de esta bailaora, lo que no podemos negar es la valía artística y flamenca que Carmen demostraba en los escenarios. La doctora Segarra apunta una serie de características comunes entre los estilos de ambos artistas, si bien también añade que los recursos de la bailaora con respecto a los de Antonio son más “*sencillos y limitados*” (Segarra, 2012:96). No debemos pasar por alto que, con respecto a la ejecución de una rama concreta de la Danza Española como es el Flamenco, los recursos coreográficos y técnicos que se emplean en otras ramas no se pueden calificar como tales. Así, mientras que Antonio incluía en su repertorio danzas y bailes de compositores nacionalistas españoles con los que desarrollaba varios estilos de la Danza Española (Escuela Bolera, Folklore y Danza Estilizada, además del Flamenco), Carmen Amaya se ocupó en exclusiva de escenificar su arte propio: el Flamenco, con la única excepción de coreografías estilizadas en su paso por Estados Unidos, producto de exigencias ajenas a su persona (empresariales y económicas principalmente).

Por todo ello, parece evidente que los recursos coreográficos de Antonio fueron más amplios en este aspecto, no ya por las limitaciones que pudiera tener Carmen Amaya²⁸³, sino porque sencillamente la bailaora nunca pretendió ejecutar artísticamente una jota o una sevillana bolera, tal y como Antonio sí hizo. Lo que es indudable, es que Antonio fue un *gran bailarín* de la Danza Española (padre de ésta junto con Mariemma), mientras que Carmen Amaya (*bailaora*) fue una genialidad de una de sus

²⁸² Feria de Abril de Sevilla en 1927, fiesta privada en honor del Infante Don Carlos en el Pasaje de Oriente, Teatro Duque de Sevilla en 1928 (debut profesional), Exposición Mundial de Sevilla de 1929, y Exposición Internacional de Lieja de 1930.

²⁸³ Que esta parte considera, humildemente, inexistentes, pues recordemos la revolución dentro del Flamenco que esta bailaora protagonizó, refutada por flamencólogos y críticos como Vicente Marrero o Sebastian Gasch, así como otras más actuales como Álvarez Caballero o José Luis Navarro.

ramas: el Flamenco. Independientemente de este hecho, que es hoy día una realidad, no debemos perder de vista los elementos artísticos que la propia Segarra destaca de Carmen Amaya, que pudieron más adelante verse ilustrados de forma clara en el trabajo de Antonio: fuertes acentos de cabeza, matización en el *zapateado* y *escobillas*, *vuelta quebrada* y *vuelta de avión*, principalmente.

En su paso por Sudamérica, Antonio cosechó grandes éxitos junto con Rosario en países como Argentina, Chile, Ecuador, Uruguay, Colombia, Venezuela, Cuba, México y Brasil²⁸⁴. A su llegada a Estados Unidos en 1940, “Los Chavalillos sevillanos” llevaban a sus espaldas críticas periodísticas inmejorables así como un amplio bagaje coreográfico y técnico. Antes de su llegada a Nueva York, Antonio conoce en 1939 a una figura de la Danza que sería determinante en su desarrollo como bailarín y coreógrafo, Léonide Massine²⁸⁵.

El desarrollo artístico y coreográfico de Antonio en Estados Unidos, desde su llegada en 1940 hasta su regreso a España nueve años después, ha sido analizado en profundidad de un modo especialmente ilustrativo y riguroso por la ya mencionada doctora Segarra (Segarra, 2012:84). Así pues, en esta investigación únicamente vamos a destacar los motivos por los cuales la técnica de Danza Española de Antonio revolucionaría, hacia mitad del siglo XX, el panorama internacional de esta disciplina. En primer lugar, y sin lugar a dudas, como muy bien apunta la doctora Segarra, Antonio entra en contacto directo con los *night clubs*, los musicales de *Broadway* y la técnica de pies del claqué. Su influencia en el desarrollo de su técnica coreográfica es evidente, nosotros vamos a destacar principalmente cuatro aspectos íntimamente ligados con la coreografía objeto de estudio de esta investigación, *El Sombrero de Tres Picos*.

En primer lugar se puede comprobar, por medio de las fuentes audiovisuales que nos quedan del paso de Antonio por Estados Unidos²⁸⁶, que el bailarín comenzó representando coreografías en formato pequeño,

²⁸⁴ Lugares descritos por el propio Antonio en sus memorias, escritas por Fuentes Guío, Pedro, *Antonio, la verdad de su vida*, Madrid, Fundamentos, 1990.

²⁸⁵ Sucedió en Brasil, este hecho ha querido ser resaltado en esta investigación por las posteriores repercusiones que tendrá.

²⁸⁶ Películas como *Ziegfeld Girl* (1941) o *Hollywood Canteen* (1944).

con desplazamientos cortos y pocas figuras coreográficas dibujadas en la escena. Esto fue en gran medida producto de los espectáculos flamencos y de variedades de los que venía de su época artística en España, pero también reflejo de los espacios escénicos donde actuó así como de, probablemente, necesidades espaciales de los entornos fílmicos. Sin duda, una vez que se vio en teatros de amplias dimensiones, Antonio comprendió que las coreografías que llevaba a escena requerían de un cambio espacial considerable. Así, comenzó a jugar con figuras escénicas y explotó los recursos que le ofrecían los pasos de Danza Española para un mayor desplazamiento en escena²⁸⁷. Esta evolución en su modo de coreografiar y concebir el espacio escénico, será clave para la revolución que supuso su *Sombrero* dentro de la Danza Española.

En segundo lugar, podemos comprobar cómo Antonio mejoró técnicamente de un modo notable desde su paso por Estados Unidos. Tanto en piruetas como en colocación, así como en limpieza de pasos y principalmente técnica de piernas y pies. Este hecho, resulta de gran importancia para el futuro desarrollo de una técnica de Danza Española depurada y precisa. Tal y como acogería en sus enseñanzas y conclusiones Mariemma²⁸⁸, la necesidad que tiene un bailarín de Danza Española, de dominar la técnica de la Danza Clásica en un mínimo considerable, es *imprescindible* para su completa formación. En este sentido no existen fuentes que nos muestren cómo Antonio emprendió su formación en esta disciplina²⁸⁹, más allá de las indicaciones que realiza sobre sus clase de ballet a su vuelta a España impartidas por la maestra rusa Madame Ivanova. Esta mejora técnica que Antonio obtuvo tras su paso por Estados Unidos, se vio ilustrada en su ejecución de coreografías que luego han pasado a formar parte del repertorio de la Danza Española y del Ballet Nacional de España, (como *Puerta de Tierra*, *Allegro de Concierto* o *Paso a Cuatro*). Independientemente de cómo adquiriera el bailarín dicha técnica, nos importa la conciencia que obtuvo el artista sobre precisar de una

²⁸⁷ Pasos que nos permiten un mayor desplazamiento como *panaderos*, diagonales de *vuelatas de pecho* o juegos de *careos* con la pareja.

²⁸⁸ Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, Fundación Autor, 1997.

²⁸⁹ La maestra Carmen Roche y Paco Romero (sobrino de Antonio), informan que éste tomó clases de clásico en Estados Unidos. Él mismo lo afirma en sus memorias, (Fuentes-Guío, 1990:76).

formación en Danza Clásica, con unos mínimos que le llevaran a una técnica ejecutiva en Danza Española como la que alcanzó²⁹⁰.

En esta cuestión, queremos reparar en declaraciones, anteriores cronológicamente a la formación clásica de Antonio, de la propulsora de la Danza Estilizada: Antonia Mercé, y posteriormente de su exponencial artística junto a Antonio: Mariemma. La primera cita en sus memorias las siguientes palabras:

“A los catorce años renuncié al Teatro Real y al baile clásico donde toda personalidad, muere. Quiero aclarar que no reniego de la técnica clásica, pues toda bailarina, a mi parecer, si quiere saber lo que se hace, debe pasar por ella”

Apuntes para el periodista PABLO SUERO

Buenos Aires, 1935

“Para realizar una danza culta, es absolutamente necesaria una preparación técnica universal (...) el bailarín español lo tiene difícil, porque tiene que adquirir una base académica que es el cañamazo donde hay que bordar todas nuestras ricas formas²⁹¹”

Así, ambas impulsoras de la Danza Española Estilizada junto con Antonio (Antonia Mercé y Mariemma), dejaron bien claro que es necesaria la formación académica, en Danza Clásica, para un bailarín que pretenda ser completo en Danza Española. El primer bailarín que adquirió dicha formación y que se puede calificar como el *bailarín completo por excelencia de la Danza Española*, fue Antonio²⁹². Tal y como hemos indicado anteriormente, para él fue determinante su paso por los escenarios y círculos artísticos estadounidenses, así como lo fue para Mariemma su formación inicial en París.

²⁹⁰ En su tesis, la doctora Segarra afirma que fue el célebre crítico de danza estadounidense Jonh Martin, el responsable de la mejora académica del bailarín Antonio. (Segarra, 2012:123 y 185).

²⁹¹ Mariemma, «La Danza Estilizada: su nacimiento, trayectoria y apogeo. Conocimiento de las distintas formas en el aspecto coreográfico. Su didáctica», *I Congreso Nacional de Danza, Córdoba, 26-29 de abril de 1996*, Córdoba, A Y G PUBLICACIONES, 1996, p. 113.

²⁹² Sin olvidar a Joan Magriñá, contemporáneo a Antonio, aunque más conocido por sus labores coreográficas y pedagógicas que por las interpretativas.

Como tercer apunte indispensable para comprender la evolución coreográfica de Antonio, citaremos su relación profesional con el bailarín de Danza Clásica Léonide Massine. Esta conexión artística no se produce hasta su llegada a Europa, donde trabajan juntos en la reposición de *El Sombrero de Tres Picos* para la Scala de Milán²⁹³. Pero, antes de que compartieran escenario los dos bailarines, Antonio ya pudo apreciar el arte coreográfico de Massine en su estancia en Nueva York, pues se conoce que coincidió en esa ciudad con representaciones del *Ballet Russe de Monte Carlo* que el bailarín clásico dirigía.



Antonio y Mariemma interpretando *El Sombrero de Tres Picos* en la Scala de Milán.

Como bien apunta el trabajo de la doctora Segarra²⁹⁴, existen diferentes recursos coreográficos que son característicos de Antonio en la mayor parte de sus coreografías, y que pueden identificarse con algunos movimientos del bailarín ruso. Entre éstos se encuentran las rodillas tan acometidas por el español en sus finales, así como incorporadas a *careos* y otros desplazamientos. También la indudable incorporación de saltos al

²⁹³ Que realiza junto a Mariemma en 1953 bajo la dirección del artista ruso para el *Ballet Russe de Monte Carlo*.

²⁹⁴ Segarra, 2012:342-347.

attitude con una o las dos piernas. En tercer y último lugar tendríamos la variedad de estilizaciones en los movimientos de los brazos y de las manos que Antonio incorpora a la coreografía de *La Farruca del Molinero* y que también introduciría en otras piezas como su famoso *Martinete* a los pies del arco de Ronda. La iconología que representa la posición de los brazos estirados y manos rompiendo la línea se corresponde con el juego de símbolos de *El Sombrero* de los tres picos, así como de los “cuernos” del diablo y la pareja. La influencia de Massine en la obra de Antonio es notable, y ha sido consolidada por diferentes declaraciones y estudios, entre las que destacamos, por su importancia científica, el trabajo de la doctora Segarra.

Por último lugar, hay que mencionar la amplitud de miras artísticas y expresivas que supuso para Antonio su estancia en los Estados Unidos. A parte de los tres aspectos comentados anteriormente, debemos apreciar que el bailarín llega a un país cuya revolución cultural está prácticamente completada. Estados Unidos se ha percatado de la importancia que posee la industria cultural, la que ha pasado a formar parte de los grandes exponentes económicos del país (revolución comercial y económica del cine, televisión y musicales principalmente). Por otro lado, la inclusión en la comunidad universitaria de la Danza suponen un paso adelante, no sólo a nivel de reconocimiento social de este arte, sino también a nivel experimental y de investigación. Las principales universidades del país poseen un Aula de Danza u organismo homólogo, por lo que son frecuentes las conferencias y charlas en esta disciplina²⁹⁵. Es por todo ello, por lo que la estancia de Antonio en este país le abre conceptualmente a un mundo de posibilidades sociales jamás visto hasta ahora. Independientemente de que Antonio no haya dejado un trabajo intelectual con respecto a su evolución en la Danza Española, lo que sí es cierto es que coincidió con grandes intelectuales, actores, bailarines y compositores de la época, que le aportaron (de un modo consciente o no) una visión heterogénea y rica de su arte²⁹⁶.

²⁹⁵ Por ejemplo la charla que realizan Rosario y Antonio en la Universidad Occidental College en California, en 1946.

²⁹⁶ Artistas y personajes culturalmente emblemáticos como Pablo Picasso, Vivien Leigh, Serge Lifar, Luis Miguel Dominguín, Gene Kelly o Ava Gardner, entre otros.

Con respecto a los medios expresivos que se abrieron a la labor coreográfica de Antonio, podemos comprobar, no sólo su contacto directo con los musicales y *night clubs*, sino también su intervención en películas americanas cuyos coreógrafos destacaban por sus originales dibujos escénicos²⁹⁷. Siendo así, esto dio una concepción espacial a Antonio completamente renovada y actualizada conforme a las últimas tendencias estadounidenses (y por tanto internacionales). Es justo además, nombrar otros grandes bailarines con los que Antonio compartió escenario, además de su posterior colaboración en Europa con Massine. Entre ellos destacamos a George Balanchine (1940 NY), el bailarín de claqué Johnny Mack (1941, Chicago) o Martha Graham (1944, Washington). El hecho de que Antonio recibiera clase de maestros de Danza Clásica o Moderna, aún sin poder corroborarse²⁹⁸, es bastante posible, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter intrépido del artista y las temporadas en las que no debía atender compromisos profesionales. Su amplitud de miras, con respecto a los recursos expresivos del cuerpo dentro de la escena, fue sin duda producto de esta serie de entornos dancísticos y de artistas nuevos que pudo conocer a lo largo de su estancia en países extranjeros. En este sentido, nos gustaría resaltar el hecho de que, cuando un artista (dedicado a la disciplina que sea) observa a un compañero de profesión ejecutando su arte, sin pretender ser influenciado o no por éste, de alguna manera está almacenando información al respecto en su cerebro. Así, sin tener intención de imitar o copiar, existen una serie de conceptos visuales y de movimiento que los coreógrafos aprecian, no sólo de otros coreógrafos e intérpretes, sino de la propia naturaleza, la sociedad, y otros artes como la literatura, la escultura, entre otras.

Antonio llega a España con una formación técnica mayor que la que tienen en ese momento sus compañeros de Danza. Es esto, sumado a su calidad artística, lo que hará que sus primeras actuaciones de regreso a su país natal sean una auténtica revolución. Una vez el bailarín se separa definitivamente de su pareja artística hasta la fecha, Rosario, y emprende su proyecto personal de crear una compañía en gran formato dedicada a

²⁹⁷ Como por ejemplo el coreógrafo Busby Berkeley, con quien trabajó en la película *Ziegfeld girl* (1941).

²⁹⁸ En el libro *Antonio, la verdad de su vida*, citado anteriormente, el propio Antonio afirma haber recibido clases de ballet TAL TAL.

la Danza Española, comienza la verdadera revolución de ésta. Hasta el momento, los avances técnicos y artísticos que ha llevado a cabo Antonio con respecto a su disciplina dancística, han sido ejecutados únicamente por él. Ahora comienza a desarrollar su labor coreográfica con bailarines españoles cuyos conocimientos se centran en el Folklore, la Escuela Bolera y el Flamenco. Será aquí cuando se plantee, tras su paso por la Scala de Milán, realizar su propia coreografía de *El Sombrero de Tres Picos*. Antes de entrar en las circunstancias que rodearon la creación de dicho ballet, vamos a repasar dos aspectos determinantes para el resultado que finalmente obtuvo. Por un lado, que Antonio estuviera interpretando piezas musicales de dicho ballet desde años anteriores (pues bailó la *Farruca del Molinero* por primera vez en 1938 o las *Tres danzas de Falla* de *El Sombrero de Tres Picos* en 1944). Por otro, la colaboración que hubo entre él y Massine, tanto en ese ballet como en *Capricho español* (1953), en Milán.

En primer lugar, debemos advertir que Antonio comenzó a coreografiar piezas de compositores españoles como Albéniz o Granados, a muy temprana edad (desde 1936, con tan sólo 15 años). Es por todo ellos, por lo que podemos considerar que Antonio estaba familiarizado con la música culta española desde hace bastantes años, y su coreografía no suponía ninguna novedad para él con respecto a estructuras de frases, matices melódicos, u otras cuestiones musicales. Además de este pequeño apunte, hay que recordar de nuevo que el bailarín interpretó por primera vez la *Farruca del Molinero*, coreografiada por él mismo, en 1938 Lima (Perú). Desde luego, actualmente es imposible saber si la coreografía interpretada en sus primeros comienzos en América de esta farruca tenía algo que ver con la coreografía famosa final que quedó del Molinero. Esta cuestión, que podría ser bastante interesante por el recorrido evolutivo que fue sufriendo la coreografía de esta farruca, no es la que nos preocupa ahora; sino el hecho de que Antonio llevase bailando dicha pieza musical más de veinte años. Sin duda, este conocimiento de cada matiz y cada acento de la partitura, le permitió al bailarín un uso completo de todos los recursos, no sólo dancísticos, sino también musicales, a la hora de coreografiar la pieza para su ballet en 1958. Por las fuentes que disponemos, se conoce que Antonio coreografió en 1946 una suite de este

ballet para toda su compañía, donde se interpretaron los siguientes bailes: *Escena de apertura, Danza de la Molinera, Danza del Molinero, Danza del corregidor, Danza de los vecinos, Danza final*²⁹⁹.

De todo ello podemos afirmar, que tanto la historia como la música de *El Sombrero* eran bien conocidas por Antonio cuando emprendió su colaboración con Massine en Milán en 1953. Se conoce que fue el propio Antonio el que propuso la participación en el proyecto de Mariemma, a la cual conoció en Estados Unidos, tras haberse separado definitivamente de Rosario³⁰⁰. Este hecho resulta cuanto menos curioso y premonitorio, pues serían estas dos figuras (Antonio Ruíz y Mariemma) las que sentarían las bases definitivas de la Danza Española. Mucho se ha escrito acerca de este tema, y sin entrar en polémicas sobre quién posee la mayor o menor responsabilidad de dicha revolución artística, nosotros vamos a definir desde nuestra experiencia práctica y teórica el fenómeno que determinó la completa formación del concepto Danza Española, tal y como se conoce hoy día dicha disciplina. Como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores, el proceso de formación de la Danza Española no se debe entender como un fenómeno producido en un momento determinado, o por una figura artística concreta únicamente. A diferencia de otros fenómenos y corrientes artísticas, como podrían ser el Cubismo en pintura o el Románico en arquitectura, la Danza Española no se origina en una fecha o bajo un nombre artístico específico. Para hablar de Danza Española, como disciplina artística dentro del mundo de la Danza, debemos comprender que estamos hablando del *producto artístico fruto de la asimilación de una serie de danzas y estilos cuya primera característica en común es su situación de recepción: la península ibérica*. A partir de ahí podemos citar los diferentes contextos sociales en los que fueron evolucionando las tres ramas primigenias: el Folklore, la Escuela Bolera y el Flamenco. Acerca de dichas circunstancias se han escrito publicaciones de mayor o menor rigor científico, entre las que nosotros destacamos (por su importancia y labor de investigación) la *Historia del Flamenco* del flamencólogo de la Universidad de Sevilla José Luis Navarro.

²⁹⁹ En Washington, 1946.

³⁰⁰ La propuesta de Massine, y posterior invitación a Mariemma para interpretar la Molinera en Milán, se explica en las memorias de Antonio de Fuentes Guío, página 146.

Este trabajo, que a nuestro juicio ilustra la historia no sólo del Flamenco, sino de las demás ramas dancísticas mencionadas³⁰¹, es probablemente el más completo escrito hasta la fecha. El objeto de nuestra investigación dista mucho de ser la definición y aclaración de la disciplina de la Danza Española desde un punto de vista etimológico e histórico. A pesar de todo ello, no queremos continuar nuestro estudio sin aclarar que, siendo un proceso de asimilación y recepción de las diferentes manifestaciones artísticas de Danza que fueron proliferando en nuestra geografía, la Danza Española se considera hoy día completa tras la formación y definición técnica de su última rama: la Danza Estilizada. Ésta, fue *producto de la labor que inició a principios del siglo XX Antonia Mercé La Argentina, y que culminaron a mitad de este siglo Antonio Ruíz y Mariemma*. La afirmación que se acaba de compartir ha sido consolidada a lo largo de las últimas décadas por profesional del mundo de la Danza Española, intérpretes y coreógrafos, que son, a juicio de esta parte, los que en definitiva pueden valorar una cuestión que no es sólo histórica, sino que viene determinada en su mayor parte por conceptos técnicos y artísticos que se han ido desarrollando en la *práctica* de esta disciplina.

Todo esto, ha resultado necesario ser aclarado, pues así podemos comprender la importancia que Antonio ha tenido y tiene en la evolución y consolidación de la Danza Española como disciplina artística independiente dentro de las Artes. Cuando él regresa a España, y sobre todo cuando lo hace tras su colaboración con Massine en la Scala de Milán, realiza coreografías empleando el lenguaje técnico y expresivo adquirido tras una etapa artística heterogénea y rica. En este sentido, podemos comprobar como la hipótesis de la Danza Estilizada, con su formación y consolidación estilística correspondientes a las figuras antes mencionadas (Antonia Mercé, Antonio y Mariemma), viene acompañada de una serie de características comunes en ellos. Esas características son:

- Formación en todas las disciplinas de la Danza Española existentes hasta entonces: Flamenco, Escuela Bolera y Folklore.
- Formación en Danza Clásica y técnica académica.

³⁰¹ Pues recorre la evolución histórica de la Danza Española en general, aludiendo a la Escuela Bolera y al Folklore en ocasiones.

- Actividad artística en los entornos culturales más elevados y vanguardistas de su época.
- Formación intelectual superior a la de los intérpretes de Danza Española comunes de su época.
- Ambos, los tres, coreografiaron músicas de compositores nacionalistas españoles cuyas intenciones artísticas conectan directamente con las suyas (elevación del arte folklórico español).

Con todo ello, queremos ilustrar cuales fueron las principales razones para que dichas figuras tuvieran las herramientas necesarias para realizar la revolución técnica y coreográfica que hicieron, además de su genialidad artística. Sin lugar a dudar, existen diferencias notables entre los tres personajes. En primer lugar, la actividad artística de cada uno viene determinada por su contexto histórico. Inevitablemente, Antonia Mercé vivió una época completamente distinta a la que pudo vivir Antonio y Mariemma (mitad del siglo XX). Pero aun así, tampoco éstos tuvieron un entorno de formación y subida a los escenarios similar, recordemos que Mariemma crece en París y Antonio lo hace en Sevilla. Es por todo ello, por lo que hemos querido destacar los aspectos compartidos por estas tres figuras para ilustrar sus similitudes a la hora de emprender su labor dentro de la Danza Española. Nos parece acertado tener en cuenta cada uno de estos factores, porque han sido los que a lo largo de las últimas dos décadas del siglo XX, han compartido grandes coreógrafos y creadores de la Danza Española (como Antonio Gades, José Granero, Alberto Lorca o José Antonio).

Hacemos un alto en la vinculación de Antonio con la revolución coreográfica que engendró en la Danza Española, para aclarar una serie de conceptos y reflexiones que tienen que ver, inevitablemente, con la evolución de ésta. Durante toda la investigación que llevamos haciendo han aparecido nombres de figuras de suma importancia artística dentro de la Danza Española en nuestro país. Entre estos nombres destacamos genios del Flamenco como Pastora Imperio, Carmen Amaya o Vicente Escudero, así como figuras de la Danza Estilizada como Encarnación y Pilar López, entre otros. Éstos, lejos de pasar a un segundo plano dentro de la evolución de la Danza Española, *son fuente primera de su evolución*

artística e histórica. Cuando nos referimos a Antonia Mercé como “madre” de la Danza Estilizada, lo hacemos en base a la cronología histórica, las declaraciones que realizó antes de su muerte (preocupadas por elevar esta disciplina y hacerla “arte culto”), así como las coreografías que creó³⁰². Al igual que sucede con Antonio y con Mariemma, ambos ejecutaron una técnica dentro de la Danza Española que no se limitaba a una sola rama y que se alejaba de estilos propios de principio de siglo, donde se recitaba y cantaba en mitad de las coreografías (así lo hacía una gran bailarina como Encarnación López). Así pues, creemos que fueron estos tres artistas, y no otros, los que revolucionaron la forma de coreografiar y de entender la Danza Española, en los escenarios y círculos culturales más importantes del siglo XX.

¿En qué consiste esta revolución coreográfica? ¿Se puede determinar de un modo científico aunque estemos hablando de un arte? En primer lugar, definiremos a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de “revolución coreográfica”, para ello vamos a analizar por separado los significados de los dos términos a los que nos referimos. Revolución se entiende como: *cambio rápido y profundo en cualquier cosa, acción y efecto de revolverse, inquietud, alboroto, sedición*³⁰³. Por otra parte, coreográfico se define como aquello *perteneciente o relativo a la coreografía*, así pues, siguiendo nuestro itinerario etimológico entenderemos coreografía como *arte de componer bailes, arte de la danza, conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile*³⁰⁴. Una vez aclarados dichos conceptos podemos afirmar que, con “revolución coreográfica” nos referimos a *aquel cambio profundo sufrido por el arte de componer una coreografía*, y como en todo momento estamos hablando de la disciplina dancística de la Danza Española, dicho cambio se produce en el seno de ésta. Por todo ello debemos diferenciar en un primer lugar la labor de iniciación que emprendió Antonia Mercé, que fue más conceptual que práctica, con la culminación de dicha revolución por parte de Antonio y Mariemma en la segunda mitad del siglo XX.

³⁰² Donde empleaba únicamente recursos dancísticos, dejando a un lado la declamación, cante o recitación en escena.

³⁰³ R.A.E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2012.

³⁰⁴ *Ibid.*

Dentro de la revolución coreográfica a la que nos referimos, hay que determinar el alcance técnico al que se proyecta dicho cambio. Si, como ya hemos explicado a lo largo de esta investigación, la Danza Española se compone de cuatro ramas, la principal revolución anteriormente comentada afecta fundamentalmente a la Danza Estilizada. Esta situación posee una serie de complejidades que vamos a aclarar a continuación. El hecho de que la Danza Estilizada tenga en su técnica pasos y estilizaciones de las demás ramas de la Danza Española (Flamenco, Escuela Bolera y Folklore) puede llevar a equívoco a la hora de especificar el contenido coreográfico. Dicho de otro modo, cuando Antonio crea su *Zapateado* de Sarasate en 1946 (Teatro Bellas Artes, México) utiliza elementos de la técnica de brazos y pies del Flamenco, pero esto no quiere decir que se trate de una coreografía perteneciente a la rama del Flamenco, pues es una estilización de éste con contenidos técnicos de otras ramas y hoy día se califica como de Danza Estilizada. Por el contrario, cuando estrenó su famoso *Martinete* en la película *Duende y misterio del Flamenco* en 1952 (Ronda, España), Antonio no realizó estilización de ningún tipo, sino que hizo una coreografía, emblemática y sublime, de Flamenco. Así pues, es importante tener en cuenta que la revolución coreográfica a la que nos referimos está contenida en la rama de la Danza Española que surgió como novedad en el siglo XX y que culminó la formación de ésta, estamos hablando de la Danza Estilizada.

A este respecto podemos advertir otros revolucionarios, que no fueron ni Antonio ni Mariemma, en otras técnicas coreográficas de la Danza Española. Destacamos por ejemplo, en la del Flamenco, al genio Antonio Gades, cuyo concepto coreográfico de esta rama, completamente revolucionado tras sus creaciones³⁰⁵, ya no volvió a ser el mismo. Así pues, tenemos ya concretado el ámbito en el que nos movemos con respecto a la revolución producida por Antonio, hablamos de la Danza Estilizada, cuarta y última rama del lenguaje dancístico de la Danza Española.

La creación del ballet *El Sombrero de Tres Picos*, llega en un momento en el que Antonio se encuentra en plenas facultades técnicas (1958). Este

³⁰⁵ Nuevos movimientos coreográficos, recursos narrativos corporales, así como técnicas escénicas innovadoras, fueron llevados a cabo por Gades en sus ballets *Carmen* o *Bodas de Sangre*.

hecho será determinante para el proceso creativo del ballet, pues la coreografía es interpretada por el mismo creador, que hará de Molinero. La práctica normal, de composición coreográfica en ballets narrativos de Danza Española, está en la mayoría de ocasiones situada en un contexto en el que el coreógrafo se limita a montar la pieza, pero no es posterior intérprete de ella³⁰⁶. A la hora de valorar y describir el resultado final de la obra, todos estos aspectos son de vital importancia. Aunque el análisis coreográfico de las siguientes páginas sea de la reposición bajo la dirección de Antonio del Ballet Nacional de España, sin duda su persona en cuanto a actitudes técnicas y artísticas, se ven reflejadas en la coreografía.

La intención de Antonio de crear un ballet narrativo en gran formato, se va forjando desde su visión de este tipo de espectáculos en América³⁰⁷, y se consolida tras su paso por Milán. Es también relevante, la colaboración que realiza el bailarín de Danza Española con Serge Lifar³⁰⁸ ese mismo año (1953) en París. De esta colaboración podemos apuntar que Antonio se convierte en el protagonista del ballet *El Bolero de Ravel* en la Ópera de París, bajo la dirección y coreografía del propio Serge Lifar. Estos hechos culminan con el germen conceptual de creación de un gran ballet, que rondaba por la cabeza de Antonio tras su visión del panorama dancístico internacional. Los antecedentes de ballets en gran formato de Danza Española son varios, en contra de lo que algunos autores han defendido en sus investigaciones, y a continuación vamos a hacer un breve repaso desde el primer ballet narrativo de Danza Española conocido: *El Amor Brujo*. Como indicamos en el epígrafe dedicado a este ballet de esta tesis, en 1915 se estrena el primer ballet conocido con las siguientes características: composición musical creada expresamente para dicho argumento, actuación de orquesta en directo, cuerpo de baile, diferentes

³⁰⁶ Salvo gloriosas excepciones como la del propio Antonio, así como creaciones de Gades o Jose Antonio, quienes coreografiaron ballets cuyo rol protagonista interpretaban ellos mismos. En la actualidad del siglo XXI, sin embargo, ésta es una práctica generalizada (sobre todo en las compañías de autor o nombre propio).

³⁰⁷ Como el ballet de Massine y el de Pilar López en sus representaciones en Nueva York.

³⁰⁸ Serge Lifar fue un gran bailarín clásico ucraniano nacido en 1904, que bailó con los Ballets Rusos bajo la dirección de Diaghilev. Referente indiscutible dentro de la Danza Clásica, Lifar fue protagonista de ballets tales como *Zephyr et Flore* (1924) o *Apollon musagète* (1928), coreografías de Massine y Balanchine respectivamente.

protagonistas (Candela, Lucía, Carmelo), así como discurso narrativo expresado por medio de la Danza Española. Tal y como apuntamos en las páginas mencionadas, en esta representación se incluyeron declamaciones y cantos que fueron eliminados en su reposición en 1925 interpretada por Antonia Mercé (1933, París).

Lo que nos resulta determinante con respecto a la formación de este ballet, es su concepto estructural con amplio cuerpo de baile y participación de elementos artísticos (escenografía, vestuario, música, iluminación, dramaturgia), todos bajo un mismo fin: dar vida a una coreografía de Danza Española por la cual se narre un ballet dramático. Después han aparecido ballets con estas características (enumerados los primeros de ellos en esta misma tesis, página 93). Así pues, no debemos caer en el error de pensar que estos proyectos surgieron a mediados del siglo XX bajo figuras como Antonio, Pilar López o Mariemma; pues que existieran mayores y mejores medios entonces, no significa que fueran creaciones que nacieran como concepto artístico de Danza Española hacia dichos años. Una vez aclarada esta cuestión, podemos agradecer al carácter emprendedor e innovador de Antonio, el hecho de que decidiera dar vida a un ballet como *El Sombrero de Tres Picos*, bajo la técnica coreográfica de la Danza Española³⁰⁹.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO ESTRUCTURAL DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

Anteriormente hemos mencionado la naturaleza del relato de *El Sombrero de Tres Picos* (proveniente de cantares populares), es comprensible por tanto que la dramaturgia empleada por María Lejárraga tuviese que realizar distintas modificaciones para adaptarse a un ballet. En primer lugar, como ya hemos mencionado anteriormente, el primer proyecto escénico sobre esta historia fue creado para una pantomima, y lógicamente, las necesidades dramáticas y escénicas de un ballet

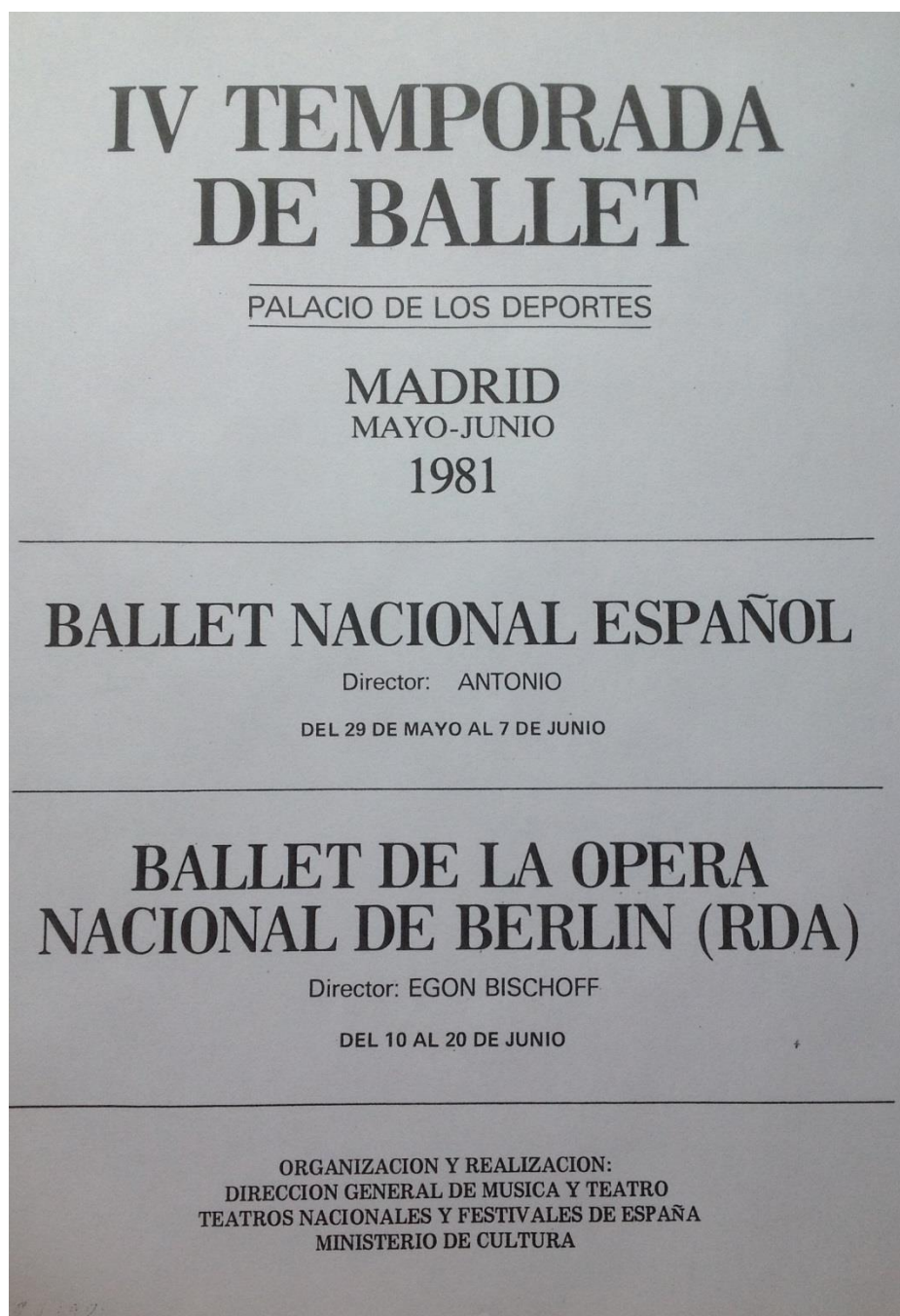
³⁰⁹ Sobre todo teniendo en cuenta su nivel técnico y desarrollo artístico aquellos años (final de la década de los cincuenta) tras su paso por Estados Unidos, y colaboraciones como la de París y Milán; pues anteriormente se emprendió la labor de llevar *El Sombrero* a escena por medio de la Danza Española, pero no con un coreógrafo en tales circunstancias.

difieren mucho de las de un espectáculo pantomímico. Así pues, una vez está aclarado el recorrido evolutivo que sufrieron el libreto y la composición musical del estreno en Madrid a su posterior escenificación como ballet en Londres, vamos a describir la sinopsis definitiva del ballet así como su estructuración en escenas.

El ballet de Danza Española *El Sombrero de Tres Picos* cuenta la historia de un matrimonio de molineros que vive en un pequeño pueblo andaluz. El Corregidor encargado de gobernar dicha localidad se encapricha de la Molinera, que a su vez está profundamente enamorada de su marido: el tío Lucas. Ambos conocen del gusto que siente el Corregidor por ella pero no dan importancia al asunto y aprovechan para burlarse de él cuando la ocasión se lo permite. Un día el alguacil del Corregidor, Garduña, junto con éste, idean un plan para que el viejo verde pueda estar a solas con la joven molinera. Llegada la noche aparece la guardia real y arresta al Molinero ante su propio asombro y el de su esposa. Una vez se lo han llevado preso, el Corregidor aparece en escena con intención de conquistar a la Molinera. Al pasar el puente que lleva a su casa resbala y se moja entero, pero continúa en su afán de acercarse a la Molinera que lo amenaza con una escopeta y huye. Viéndose en semejante situación, el Corregidor se pone las ropas del Molinero y se quita las suyas, mojadas por el agua. Mientras tanto el Molinero, que ha huido, aparece y ve las ropas del Corregidor en la entrada de su casa. Despechado, y pensando que el Corregidor está dentro con su mujer, decide ponérselas e ir a ver a la señora Corregidora. Una vez sucede todo esto llegan los alguaciles en busca del Molinero de nuevo, creen que es el Corregidor que lleva sus ropas y lo prenden a él. Entre tanto llega la Molinera que, creyendo que es su marido vuelve a golpear a los alguaciles. El Molinero lo ve todo y celoso se lanza hacia el Corregidor con su propia ropa. Por fin, en la *Jota Final*, se descubre todo el engaño y el matrimonio se reconcilia mientras la gente del pueblo, que está en las calles porque es la noche de San Juan, manta al Corregidor como un pelele.

Como se ha indicado en páginas anteriores, el final de la novela y del primer libreto ideado por Lejárraga no acaba con final feliz, sino inconcluso, “abierto” como se dice en el género literario. Para el proyecto

del ballet se modifica dicho desenlace, no se sabe si por motivos previstos expresamente por el ballet (órdenes de Diaghilev o Massine) o simplemente por decisión de la propia libretista. También en la secuenciación del ballet cambiaron las estructuras originarias de la obra. Así, para el ballet de Danza Española se refleja en el programa de mano de la noche del estreno³¹⁰ de la siguiente manera:



IV TEMPORADA
DE BALLET

PALACIO DE LOS DEPORTES

MADRID
MAYO-JUNIO
1981

BALLET NACIONAL ESPAÑOL

Director: ANTONIO

DEL 29 DE MAYO AL 7 DE JUNIO

BALLET DE LA OPERA
NACIONAL DE BERLIN (RDA)

Director: EGON BISCHOFF

DEL 10 AL 20 DE JUNIO

ORGANIZACION Y REALIZACION:
DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO
TEATROS NACIONALES Y FESTIVALES DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

³¹⁰ Estreno de la versión definitiva de Antonio Ruíz del ballet *El Sombrero de Tres Picos*, Ballet Nacional de España, 29 de Mayo de 1981.

BALLET NACIONAL ESPAÑOL

Director: ANTONIO

PRIMER PROGRAMA

Del 29 de Mayo al 2 de Junio

I "EL AMOR BRUJO" (Nueva versión)	M. Falla
II "RETRATO DE MUJER"	C. Halffter
III "EL SOMBRERO DE TRES PICOS" (Nueva versión)	M. Falla

SEGUNDO PROGRAMA

Del 4 al 7 de Junio

I "ALLEGRO DE CONCIERTO"	E. Granados
II "BAILE POR CAÑA"	
III "ASTURIAS" – PRELUDIO	I. Albéniz
IV "DIEZ MELODIAS VASCAS"	J. Guridi
V "FLAMENCO"	A. Ruiz
VI "FANTASIA GALAICA"	E. Halffter

III
"EL SOMBRERO DE TRES PICOS" (Nueva versión)

Música: *MANUEL DE FALLA*
Coreografía: *ANTONIO*
Decorados y figurines: *PABLO PICASSO*

REPARTO

MOLINERA	<i>CONCHITA CEREZO (Días 29, 30 noche, 1 y 2)</i> <i>ANA GONZALEZ (Días 30 tarde y 31)</i>
MOLINERO	<i>JUAN MATA (Días 29, 30 tarde y noche, 31 y 2)</i> <i>ANTONIO ALONSO (Día 1)</i>
CORREGIDOR	<i>PEPE SOLER</i> <i>ANTONIO SALAS (Día 30 noche)</i>
GARDUÑA (Alguacil Mayor)	<i>FELIPE SANCHEZ</i> <i>PACO MORELL (Día 30 noche)</i>
CORREGIDORA	<i>ROSA ALVAREZ</i>

SOLISTAS Y CUERPO DE BAILE

A R G U M E N T O

La explanada del molino sirve de tertulia al pueblo entero que escucha la divertida historia de las andanzas de un Corregidor a la conquista de una guapa y pícara molinera.

Esta, se da tan buena maña para cautivar a todos que hasta el pájaro repite sus lecciones y no las de su marido. Un día pasa por el molino el Corregidor con su cortejo, y distingue de manera tan ostensible a la guapa molinera que el matrimonio decide sacar provecho de ello y eludir el pago de los impuestos.

Vuelve el Corregidor y trata de conquistar a la molinera; el molinero que ha presenciado la escena finge acudir en ayuda del Corregidor y, con el pretexto de quitarle el polvo de la ropa le propina una buena paliza. El Corregidor se marcha irritado profiriendo amenazas contra el matrimonio.

En la noche de San Juan, el pueblo baila y se divierte. El molinero les obsequia bailando una "farruca", pero la fiesta se interrumpe con la llegada del intrigante Garduña, acompañado de sus guardias prende al molinero con el pretexto de una acusación falsa, dejando con ello libre el camino de su señor.

La molinera es sorprendida por su viejo enamorado, pero se defiende con tal brío que le hace caer al riachuelo y huye.

El molinero que ha conseguido burlar a los guardias vuelve al molino y al ver las prendas del Corregidor piensa que éste ha conseguido sus propósitos, por lo que decide tomar inmediata venganza, y pintando en la pared la caricatura del Corregidor, toma su capa y su sombrero y desaparece.

La farsa culmina con el furor del Corregidor al descubrir su caricatura y con la llegada de los guardias que, confundiéndole con el molinero, intentan detenerle produciéndose una verdadera batalla campal en la que interviene todo el pueblo y en la que el aborrecido personaje recibe su merecido.

En el libreto se diferencian dos cuadros (Cuadro Primero y Cuadro Segundo), mientras que en el ballet no existe interrupción alguna, sino que se suceden las escenas sin descanso o pausa que divida el espectáculo en dos actos. Como se puede apreciar, el programa se limita a indicar el elenco y seguidamente una sinopsis del argumento del relato.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO DESCRIPTIVO DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

1. CUADRO PRIMERO

La obra comienza con la mencionada obertura que compuso Falla unos días antes al estreno realizado por los Ballets Rusos (1919). Los bailarines del cuerpo de baile están en escena formando dos círculos en el centro del espacio escénico conforme se va abriendo el telón. Mientras que éste sube se aprecian dos corros, uno más grande y otro más pequeño que se sitúa dentro del primero. Ambos están en movimiento, el círculo de dentro avanza hacia su izquierda dentro de la formación mediante saltos en *jeté coupé dedans*³¹¹, mientras que el de fuera hace lo mismo hacia su derecha. Se trata de los vecinos del lugar, interpretados por el cuerpo de baile, donde se pueden apreciar diferentes personajes como cuatro aguadoras, dos harineros, el pueblo en general compuesto por mujeres y hombres y el alguacil que iza la banderilla situada en el centro de la escena al fondo. Se deshacen los dos corros y se abren hacia un dibujo escénico de tres núcleos. Esta primera transición espacial ya está caracterizada por la agilidad y velocidad con la cual Antonio movía al cuerpo de baile por el escenario, realizando dibujos escénicos de forma aparentemente sencilla por la fluidez con la cual se describen.

Cuando comienza la canción “*casadita, casadita*”, tenemos tres grupos diferenciados en escena. En el centro se sitúan los vecinos de espaldas al público, agrupados en una piña en un primer momento de pie y más tarde

³¹¹ Propio en diversos bailes populares del Folklore español.

con una rodilla al suelo. Su coreografía es sencilla y estática, en contraste con los movimientos que están realizando los otros dos núcleos de bailarines a derecha e izquierda más abajo de escenario. Acompañan la melodía cantada por la soprano con movimiento de cabeza hacia un lado y otro, de forma suave y lenta siguiendo el ritmo vocal. Una vez suenan los “olés” emplean brazos y cabeza al unísono de forma fuerte, acompañados por las castañuelas. En la segunda repetición de la estrofa hacen *souplé* y *cambré* todos juntos de nuevo al compás que marca la melodía, con los brazos entrelazados mientras continúan de espaldas al público. Cuando la soprano canta “*aunque el diablo esté dormido*”, todos, de rodillas, señalan con el dedo el banderín de fondo, representativo del Corregidor (el diablo).

El segundo grupo que hemos mencionado se sitúa en la parte izquierda inferior de la escena, y se compone de cuatro aguadoras. Comienzan juntas la estrofa aunque a mitad de ésta se dividirán y continuarán situadas en el mismo lugar dos, mientras que las otras dos corren al grupo tercero de la derecha. La coreografía de estas dos que quedan en dicho lugar, se caracteriza por el movimiento de la parte superior (cabeza, torso y brazos) mientras que la parte inferior se limita a hacer *tombés* a un lado y a otro, cambiando el peso del cuerpo. Acompañando a la letra de la canción las bailarinas realizan gestos mímicos representativos del *diablo* y de la acción de *dormir*. Se trata de movimientos iconográficos que van narrando visualmente lo que la soprano va cantando. El tercer núcleo, situado en la parte derecha casi en boca de escenario, se compone de una pareja de dos bailarines que simulan a un toro y un torero (escena típica de la simbología española dentro de las representaciones, empleada frecuentemente). En mitad de la estrofa, acuden a ellos las dos aguadoras del segundo núcleo citado, que se limitan a gesticular y continuar la *azione teatrale* junto a ellos.

Una vez descritos los tres grupos principales, señalaremos al bailarín que al romper la formación de los círculos se ha situado en la parte de la boca de escenario izquierda, más al centro que las aguadoras, y que realiza una coreografía a base de *jetés* y piruetas, que culminará desplazándose al

centro con el paso de jota característico³¹² y triple pirueta terminada en rodilla de espaldas, con ambos brazos arriba abiertos hacia el banderín de fondo. Durante toda la canción hay un bailarín en el centro del fondo de escenario, que sujeta el banderín, en todo momento quieto, y dos bailarines (harineros) realizando diferentes *port de bras* acompañados de una vara que señala al banderín (diablo), mientras hacen *tombés* a derecha e izquierda y caminadas en torno al núcleo central. Al terminar los últimos “*olés*” de la canción, las tres formaciones de bailarines mencionadas se rompen y se abren en fuente. El bailarín del centro termina su pirueta a rodilla de espaldas descrita anteriormente, mientras que el resto de cuerpo de baile ha llegado a una uve abierta hacia el público. Cuando comienzan las trompetas de nuevo, todos los bailarines se unen en un corro compacto en el centro de escenario, bajan al suelo y en el golpe de música final se levantan con brazos arriba de espaldas, de nuevo hacia el banderín.

Sale el Molinero de su casa, ubicada en la parte derecha del escenario, al acento final de la música. Hasta aquí, una vez terminada la *tocata* de la obertura, podemos apreciar diferentes aspectos coreográficos destacables. En primer lugar, el modo de Antonio de *mover* a los bailarines por el escenario. Como ya hemos citado, una de las características más singulares del baile propio de Antonio es su agilidad y rapidez de ejecución a la hora de acometer sus bailes. Esta agilidad propia se traslada al dibujo escénico de sus coreografías y supone, en plenos años cincuenta, una manera novedosa y diferente de coreografiar Danza Española. Otro aspecto destacable de este fragmento es la utilización de diferentes ritmos coreográficos para los movimientos de las distintas formaciones. Mientras que, en el centro de la escena, la posición del cuerpo de baile es estática y suave, en boca de escenario un bailarín está ejecutando *jetés* rápidos acompañados de acentos de cabeza a un lado y otro, que culminan en una pirueta al compás de los últimos “*olés*” de la primera estrofa. En la parte derecha, al mismo tiempo, dos bailarines se mueven a ritmo diferente simulando la acción de torear. El juego de diferentes dinámicas que se plantea en esta escena nos transmite el bullicio del

³¹² También llamado “paso picao”, el típico paso de jota aragonesa que también se usa en otras muchas regiones, como en Murcia.

pueblo, una plaza con diferentes acciones, vecinos que hablan (aguadoras gesticulando) y ambiente rural.

Una vez el Molinero ha entrado en escena, el cuerpo de baile (al completo) se marcha haciendo los *jetés coupé detrás* característicos de la primera coreografía, con brazos en quinta abierta con codos abajo³¹³ y acompañando la cabeza de un lado a otro. Desaparecen de la escena todos los bailarines, incluidos los del banderín y la vara, y el Molinero realiza una pirueta *en dedans* terminada en el perfil de espaldas con brazos en tercera arriba. Tras haberse marchado el cuerpo de baile, el Molinero se desplaza de nuevo hacia la derecha del escenario con un *jeté arabesque* mientras entra en escena, también por la puerta de la casa, la Molinera con una jaula de pájaro alzada en la mano. Con dicho objeto en la mano, la Molinera realiza un paseíllo al ritmo de la melodía del fandango, a base de dos *chassés* y tres pasos en dos secuencias. Regresa junto al Molinero y le da la jaula, con la cual éste realiza dos *jetés envelopé* detrás. Aquí se inicia la danza pantomímica del canto del pájaro, donde la pareja de molineros realiza una serie de gestos cómicos con la jaula, culminando en una diagonal encontrada donde se unen haciendo *développé*. Realizan un *piqué arabesque detrás* ambos y comienza el tema musical de la jota de un modo lento que la pareja baila iniciando dos *chaflanes* y *panaderos*, con paseo uno junto al otro, en dos repeticiones. Esta es la primera aparición de los dos protagonistas y Antonio utiliza un lenguaje técnico visiblemente académico, por medio de *piqués*, *arabesque*, *jetés*, con un cuerpo y movimiento de brazos propio de la Danza Española. Antonio estiliza sobre la base del clásico los pasos de carácter español, como son el *panadero* y el típico paseíllo con brazo en jarra de la Molinera. Hay mucho de gesticulación y mímica en esta escena, pero todo ello contrasta con la primera aparición del Molinero, que nada más salir a escena realiza una pirueta triple *en dedans*. Esto demuestra que Antonio no estaba interesado en una coreografía alarde de virtuosismo en todo momento, pero sí en que los bailarines tuvieran base académica suficiente para realizar todo aquello que les pidiera. En este sentido hay que recordar, como iremos comprobando en coreografías

³¹³ Típica posición de brazos frecuente en el Folklore (por ejemplo, jota aragonesa).

siguientes (que sí entrañan verdadera dificultad técnica), que Antonio se formó en Danza Española desde pequeño pero que por su paso por Estados Unidos adquirió formación clásica, de claqué y bailes de salón que le permitió abrir sus conocimientos dancísticos. Esto le llevó a la conclusión, (a la cual ya había llegado Antonia Mercé en los años veinte, y posteriormente artistas como Mariemma, Pilar López o José Granero), de necesitar una base académica de ballet clásico, como algo indispensable para un completo bailarín de Danza Española. La manera de enfocar la coreografía desde su inicio, supone una auténtica innovación en el año cincuenta y ocho, esto se debe a los motivos ya comentados, y también a la colaboración que realizó Antonio con Massine en la reposición del *Sombrero para la Escala de Milán* pocos años antes de realizar su propia coreografía. Sin duda, la manera que Massine tuvo de dirigir a Antonio en este proyecto, fue determinante a la hora de acometer su propio producto coreográfico en una nueva versión de *El Sombrero de Tres Picos*.

En la escena siguiente, mientras que los molineros terminan de realizar sus *panaderos*, aparece un alguacil volando una cometa encima del puente de la escenografía picassiana. La Molinera coge una cesta con uvas y coquetea con el alguacil hasta que el Molinero se da cuenta y reprende a ésta. Una vez el Molinero se sube al puente y ahuyenta al alguacil, la Molinera realiza una diagonal de *piqués arabesque* y *vueltas de pecho*. Ambos molineros se percatan de alguien que se acerca y el bailarín gesticula con sus manos a modo de cuernos en la cabeza haciendo referencia al Corregidor. La escena siguiente es de poca importancia coreográfica, pero sí dramática y mímica. Los Corregidores hacen su entrada en línea recta en dirección a la diagonal de la última caja izquierda del escenario, junto con sus alguaciles que llevan a la Corregidora en una especie de trono cubierto, encabezados por Garduña³¹⁴ haciendo *développé* delante. Su aparición viene acompañada de un tema musical a modo de marcha solemne (que hay quien identifica con la canción infantil *El Sereno*³¹⁵), y la pareja de molineros los reciben al final de la diagonal, izquierda en boca de escenario, haciendo un par de *vals* lentos con *port de*

³¹⁴ Este pintoresco personaje es la mano derecha del Corregidor, su sirviente y ayudante.

³¹⁵ Como por ejemplo el Catedrático de Conjunto Coral e Instrumental Luis Pedro Bedmar Estarada; o el musicólogo García Matos, que la denomina canción infantil del *San Serenín*.

bras de brazos delante en dirección al séquito. Junto a éstos y los corregidores entran también las aguadoras. Una vez se baja la Corregidora de su carro llevado por los alguaciles, la Molinera la obsequia con una cesta de fruta y el Corregidor aprovecha para dejar caer un pañuelo y así poder besar la mano de la Molinera cuando se lo entrega al recogerlo del suelo. Terminada esta pantomima, los corregidores y su séquito se marchan siguiendo la diagonal por la que han entrado. Las aguadoras y los bailarines de cuerpo de baile que interpretan a los harineros se forman en dos grupos, y realizan una serie de *piqués arabesque*, *port de brás*, piruetas *dedans*, dejando en el suelo un saco que portan a la espalda.

El tema musical vuelve a ser el de la jota, así como la *Danza de los Vecinos*, y mientras la Molinera se marcha hacia el puente del fondo del escenario, el Molinero aprovecha para realizar unos *panaderos* y *port de brás* junto a la aguadora mayor. El Molinero termina su breve coreografía con doble *tour al aire* rodilla al suelo en el centro de la escena. Mientras sucede todo esto, los harineros y las aguadoras realizan una coreografía a base de *ochos*, *reverencias* y *port de brás* en la parte central más atrás del escenario, que culmina con las aguadoras en el suelo y los harineros haciendo rodillas al unísono del Molinero. La Molinera comienza un zapateado al tiempo del fagot con los brazos cruzados, reprendiendo al Molinero por su anterior baile con la aguadora. En ese momento, el cuerpo de baile al completo se va marchando de la escena por medio de *chassés* y *piqués arabesque* y se va metiendo por la primera caja derecha. Este fragmento coreográfico es en cierto modo sencillo técnicamente, su riqueza escénica se basa sobre todo en lo plástico y expresivo de los movimientos. Antonio utiliza mucho los *piqué arabesque* con diferentes posiciones de brazos, en los harineros llevando el saco de harina y en las aguadoras con el cántaro arriba. Los movimientos del cuerpo de baile son suaves en la parte melódica de la danza y acompañan los acentos fuertes de ésta con brazos y cabezas enérgicos. Independientemente de las coreografías que ejecutan los protagonistas, los demás bailarines construyen en su conjunto un cuadro plástico armonioso emulando escenas populares españolas de las obras goyescas.

Cuando quedan solos en escena la Molinera y el Molinero, ejecutan un corto paso a dos consistente en un par de variaciones, como preludeo a la *Danza de la Molinera*. Ambos hacen *careos* el uno con el otro, carreras sobre ellos mismos, vueltas sencillas con acento final de brazo terminando en *coupé detrás* y cabeza arriba, hasta que el Molinero termina con un salto acabado en rodilla al suelo. La Molinera lo rodea mientras, y éste gira sobre sí mismo en rodilla, y se marcha a beber junto a la puerta de la casa de ambos hasta meterse en ella. Aquí comienza el fandango de la *Danza de la Molinera* que ejecutó por primera vez la bailarina Rosita Segovia en 1958³¹⁶. Esta danza resulta técnicamente difícil, debido en gran parte a la rapidez de ejecución de pasos así como a la velocidad del toque de palillos. La Molinera comienza con tres *piqué sousú* en diagonal hacia su derecha, un brazo en jarras cogiéndose la falda, otro en quinta. Se desplaza por medio de *chassés* hasta la parte izquierda de la escena, vuelta sencilla y repite la variación hacia su izquierda. Todo este desplazamiento de forma ágil y picaresca moviendo falda y con marcados acentos de cabeza, como Antonio concibió a la Molinera: rápida y femenina. Seguidamente realiza unos *deboulé* terminados en *tendus* a la segunda y, mientras zarandea la falda con ambas manos, hace doble *frappés* a la segunda a derecha e izquierda intercalado con *pas de bourré*. Este movimiento resulta especialmente femenino y coqueto por su acompañamiento con cabeza y falda. La bailarina hace un *develoupé* a la segunda y baja la pierna a rodilla al suelo, se eleva a *soutenu* quinta y realiza una serie de *soutenus* hacia derecha e izquierda, intercalados con pequeños *piqué developpé* delante hasta culminar con ambos brazos en jarras y fuerte acento de cabeza, al unísono del acento musical.

Esta primera parte de la danza se caracteriza por sus desplazamientos hacia ambos lados de la escena y por el uso de la falda para acompañar los acentos musicales. La bailarina todavía no ha empleado el toque de castañuelas y una vez abiertos los brazos en jarra suelta la falda y se dispone a ello. Aquí comienza la famosa melodía del fandango, ágil y rápida, la Molinera comienza a hacer *soutenu* sin girar a derecha e

³¹⁶ En el primer estreno del ballet completo por parte de Antonio, con su propia compañía en el Festival de Granada de 1958, en el palacio de Carlos V. Rosita Segovia fue una gran bailarina, pareja artística de Antonio una vez éste se separó de Rosario.

izquierda seguido de una vuelta sencilla que comienza con *coupé* delante. Esta variación está acompañada de un virtuoso toque de palillos y un braceo y torso bolero. El cuerpo realiza las vueltas a modo de *vueltas de pecho*, aunque los brazos no sean los típicos empleados para dicho paso, es decir, los de cuarta posición. Todo ello culmina las dos veces con un *pas de bourré currú* delante quinta de pies, mientras los brazos van subiendo poco a poco también a esta posición. Al redoble de la música, la Molinera realiza un zapateado enérgico y comienza de nuevo la melodía del fandango con *devoulés* a la segunda. Se repite dos veces de nuevo la variación de las *vueltas de pecho y pas couru*, esta vez con un braceo diferente, desde el primer momento arriba, pero con el mismo toque de palillo. En ese momento cambia la secuencia musical y la bailarina realiza una serie de *pas de bourré* terminados al *tendú* a la segunda de forma ágil pero suave, acompañada de hombros, brazos, palillos y cabeza. Vuelve de nuevo la melodía fuerte del fandango y la Molinera realiza unos *posticeos* veloces con los palillos al compás de la música. Comienza una variación de *panadero* hacia atrás vuelta de pecho a *retiré*, y de nuevo *panadero* hacia atrás seguido de doble pirueta *dedans al retiré*. Esta secuencia es de complicada ejecución, una vez más por la rapidez del toque de palillos, sumado a que ambas piruetas se realizan con el cuerpo completamente español de bolera, es decir, *quebrado*.

La composición musical tiene ahora una falseta suave y más lenta, donde Antonio decidió hacer un acompañamiento de zapato matizado, mientras que los brazos van abriendo en *port de brá dehors* hacia quinta. La bailarina redobla con el zapato y repite de nuevo la variación anterior, esta vez el zapateado del redoble se continúa hasta culminar con *posticeo* enérgico que da pie de nuevo a la melodía del fandango inicial. Se hacen dos *panaderos* en diagonal hacia atrás con dos *develoupés* a la segunda, esta variación se realiza dos veces. El palillo (que sólo ha parado en el momento suave del zapateado) va subiendo en intensidad y velocidad. La Molinera realiza los *develoupés relevé* a la segunda con *port de brá* de brazos lento, acompañando a la pierna mientras las castañuelas, ajenas a la suavidad de la pierna, prosiguen con toque vertiginoso. La coreografía acaba con dos *vueltas de pecho* que se inician con *envelopé retiré dedans*, cuyo acento de llegada es fuerte y enérgico. Tras eso la bailarina realiza

tres *tour al air en tournant* a la diagonal derecha, que terminan con un fuerte acento musical que se ve interrumpido por la aparición de Garduña.

La *Danza de la Molinera* es uno de los bailes del repertorio femenino de Danza Española más importantes. La coreografía de Antonio es rica en cuanto a variedad de pasos, toque de palillos, dificultad técnica y velocidad. Con respecto a los pasos diremos que, empleando variaciones típicas del Folklore y la Escuela Bolera, como los *panaderos* o las *vuelatas de pecho*, Antonio estiliza los pasos académicos de Danza Clásica dándoles carácter totalmente español (hablamos de *pas de bourré*, *develoupés*, *devoulé*, *soutenu...*). La Molinera no ha bailado prácticamente hasta esta danza, a excepción del pequeño baile con el Molinero anterior, y es ahora cuando demuestra su calidad artística y técnica. Antonio concibe a este personaje como coqueto, femenino, pícaro y rápido, y así es la coreografía que crea para él. La Molinera hace uso de un dominio de la técnica clásica inferior (piernas y pies), necesario para que se ejecute con limpieza la coreografía, pero además domina el estilo corporal y braceo que procede de la Escuela Bolera. Todo ello con el *plus* de que Antonio, virtuoso de las castañuelas, no escatima en toques redoblados, vertiginosos y acompañados de *posticeos* por delante y por detrás del cuerpo. La coreografía en su conjunto resulta de completa variedad técnica y artística, de tal modo que, el hecho de que una bailarina pueda ejecutarla con soltura y limpieza, nos indica que domina la técnica de Danza Española en sus diferentes vertientes³¹⁷.

Tras su estreno en 1982 para el Ballet Nacional de España, han sido varias las bailarinas que han ejecutado esta coreografía, siendo de especial mención Ana González y Aída Gómez³¹⁸. Ambas *hicieron suyo* el baile, en

³¹⁷ Pues precisa de un zapato limpio y rápido, toque de palillos virtuoso y dinámico, así como el conocimiento del estilo bolero en ejecución de brazos y torso, además de una formación en técnica clásica.

³¹⁸ Ana González ha sido primera bailarina del Ballet Nacional de España, intérprete de una técnica y elegancia en escena elogiada por crítica y coreógrafos de la Danza Española de finales del siglo XX. Ha interpretado los roles de protagonista de los más emblemáticos ballets del repertorio español, como son *El Sombrero de Tres Picos*, *Amor Brujo*, *Bodas de Sangre*, *Medea*, *Danza y Tronío* o *Ritmos*, entre otros.

Aída Gómez ha sido también primera bailarina del Ballet Nacional de España, donde entró a la edad de catorce años. Es de las bailarinas más completa que ha habido en la Danza Española, pues ha dominado roles pertenecientes a las cuatro ramas de la Danza Española (Folklore, Escuela Bolera, Flamenco y

el sentido de que dominaron el carácter que Antonio le dio y estuvieron a la altura técnica y artística que exigía la coreografía. Fue la primera además (Ana), dirigida por el propio Antonio cuando repuso la coreografía del Sombrero a su llegada al Ballet Nacional.

La danza termina de forma brusca e inesperada, siendo interrumpida la Molinera por Garduña. Éste y el Corregidor han entrado a escena en el zapateado de la Molinera y se han quedado escondidos tras el pozo de agua situado en la parte izquierda detrás del escenario. Garduña presenta al Corregidor, mientras que la Molinera deja sus castañuelas, y se suceden una serie de reverencias por parte de ésta y los recién llegados. Aquí comienza una variación de Garduña a base de *piqué arabesque* y piruetas *en dedans* con cuerpo y brazos completamente académicos, todo ello mientras el Corregidor se dedica a dar vueltas alrededor de la Molinera. Antonio utiliza un lenguaje clásico y académico para el personaje de Garduña, por su posición social y política dentro de la historia, pretende así diferenciarlo de otras figuras narrativas de la obra. El discurso dancístico de Garduña es elegante y literalmente *estirado*, es decir, la posición de espalda del bailarín en todo momento está recta, sin utilización de quiebros de ninguna clase. El hecho de dotar a los personajes con diferentes lenguajes corporales dentro de la coreografía, es homólogo a los distintos tonos de voz y pronunciaciones que emplean los actores en el mundo de la interpretación teatral. Por su parte, el Corregidor (como bien analizaremos más adelante) tiene un movimiento chepado, caricaturesco y cómico, resultado de la propia descripción que realiza Alarcón de él en su novela. Una vez termina su diagonal de piruetas y *piqués*, Garduña le quita al Corregidor su capa y se marcha con ella. La molinera realiza más reverencias al Corregidor para que éste bese su mano y comienza el baile de las uvas entre ambos. Este baile es mímico esencialmente, la Molinera realiza algún *envelopé a coupé* detrás mientras juega con el Corregidor, pero la danza se basa principalmente en carreras y *toumbés* de un lado a otro mareando a éste. Mientras se sucede esta danza, el Molinero aparece en el puente del fondo de escenario llevando

Danza Estilizada) de un modo preciso y artístico a un mismo tiempo. Especialmente para ella coreografió Jose Antonio la danza *Zarabanda* (1988), de una dificultad técnica importante.

un saco de harina y sorprende a ambos en la escena. Regresa a la casa y sale de ésta dando un susto considerable al Corregidor, que cae al suelo.

La música, que desde el final del fandango de la Molinera ha sido protagonizada por el fagot y el tema caricaturesco del Corregidor, en la danza de las uvas se identifica en gran parte con la *Canción andaluza número VI* de las *Siete canciones populares españolas*³¹⁹. Una vez ha sorprendido el Molinero al Corregidor y éste ha caído al suelo, el primero salta sobre él en *arabesque* detrás haciendo una diagonal terminada en *grand plié* a primera. Todo ello ejecutado de forma enérgica y rápida, tónica siempre presente en la coreografía del Molinero. Simula patear al Corregidor, que sigue en el suelo, y se suceden una serie de gestos dramáticos y mímicos acompañados de un pequeño zapateado a modo de riña. El matrimonio coge al Corregidor, se burla de éste y los tres inician una caminata de derecha e izquierda al compás de la música. Coreográficamente no hay pasos que supongan esfuerzo técnico en esta secuencia, pero una vez más Antonio utiliza un lenguaje corporal y plástico muy expresivo (rallando lo mímico en muchas ocasiones) para narrar la escena. Los Molineros marean al Corregidor a base de *careos* y le reprenden con un zapateado acompañado de gesticulaciones de manos a modo de explicación. Acaban con un paseíllo saltado en pareja y una bajada a boca de escenario de varias *vuelatas de pecho* uno frente al otro.

En ese momento entra Garduña, pone su capa al Corregidor y éste se marcha, el Molinero y la Molinera aprovechan para ponerse de nuevo las castañuelas. Garduña se despide realizando una serie de *piqués araberque*, *asamblés pas de bourré* y comienza el paso a dos de los Molineros. El tema musical es el mismo que el fandango de la Molinera, ambos bailarines toman el centro del escenario y comienzan la coreografía. Antonio utiliza en esta pieza movimientos en la línea de los ya empleados en la *Danza de la Molinera*, la rapidez del toque de palillos y la ejecución de los pasos vuelven a ser las principales dificultades técnicas de la coreografía. Al contrario que otros pasos a dos creados por Antonio, en los que los bailarines se acoplaban entre ellos y existían un contacto

³¹⁹ De nuevo, por musicólogos como Luis Pedro Bedmar Estrada, Miguel Manzano o Manuel García Matos.

corporal visible (como en su *Amor Brujo*, en el paso a dos de la película de Antonio *Luna de Miel* de 1958), en el de los Molineros, sin embargo, no hay figuras sensuales y emotivas dibujadas por los bailarines, principalmente porque la música es rápida y enérgica y no permite dicha tónica. Este concepto de la pareja va muy acorde con el carácter que Alarcón da al matrimonio en su obra, y Falla en ningún momento concibe en su partitura momentos líricos donde ambos molineros puedan desarrollar una coreografía de este tipo. En este sentido destacamos la coherencia narrativa, tanto de la música como de la coreografía, con respecto a la novela original y a la concepción de la relación que aparece en la obra de Alarcón y el libreto de María Lejárraga.

El paso a dos se inicia con los dos bailarines cruzándose mediante una variación de *tombeú pas de bourré* vuelta por delante que sigue a dos *marcajes* con brazos a sexta acompañados de movimiento de muñeca, esto se repite dos veces (mientras los dos personajes se cruzan a derecha e izquierda). La tercera vez, ambos se unen en el centro de escenario y realizan la misma variación hacia atrás. Hacen tres *port de brás* de brazos por quinta con el acento de la música, se cruzan mediante una caminata con brazos a sexta y preparan pierna *crouasé* delante subiendo ambos brazos a quinta. Antes de continuar con la coreografía nos detenemos en esta figura³²⁰. La composición espacial de los dos bailarines es completamente barroca, ambos están dibujando un cuadro que se puede identificar con las posiciones de los bailes cortesanos del siglo XVIII. Estamos hablando del *croassé* con *tendú* delante del que parten las *sevillanas boleras*, las *seguidillas manchegas*, los *verdiales*, en definitiva los bailes de Escuela Bolera de zapatilla y zapatito que se iniciaron en los salones de las cortes de palacio en el siglo XVIII. Antonio, habiendo obtenido una formación completa de la Danza Española, utiliza todos los recurso que están en su mano para representar una coreografía española que transmita el espíritu popular y folklórico de la sociedad del siglo XIX (contexto histórico de la novela). Todo ello lo realiza desde la estilización de la técnica bolera, flamenca y folklórica, que ha ido acumulando a lo largo de su carrera como bailarín. La significativa importancia de esta

figura, creada por los dos bailarines, viene dada por su origen estético y espacial (de tres siglos atrás) que se mantiene vigente en pleno siglo XX aunque haya ido evolucionando, no sólo por la técnica de la Danza Española, sino por la de Danza Clásica desde el Romanticismo de los ballets narrativos. Esta figura coreográfica de ambos bailarines formando un semicírculo abierto, tuvo su sentido inicial en los dibujos coreográficos de las cortes francesa e italiana (siglo XVII), donde la distancia marcada entre los cuerpos y la inclinación de cabeza y torso suponía una verdadera regla de protocolo.

Comienza la parte musical fuerte del fandango y se repite la variación efectuada anteriormente por la Molinera en su danza, el toque de palillos sigue siendo el mismo que en ésta. Los bailarines realizan la coreografía “encontrados”, es decir *en espejo*, y se cruzan en el *pas couru*.

Seguidamente se acercan el uno al otro por medio de *piqués arabesque* detrás, pequeños y rápidos, para terminar con un zapateado que da paso a la repetición de la variación. Aquí, Antonio juega para terminar la frase musical con un redoble de zapato *echapé* a la segunda y *soutenu*, todo ello acompañado perfectamente con los palillos en el acento musical preciso. Utiliza aquí una variación típicamente bolera, que aparece en las *sevillanas* y en las *seguidillas manchegas*, entre otras, con sus correspondientes brazos. La variación se identifica con la segunda copla de las sevillanas y comienza con golpe y sale pierna a la segunda, cierra a quinta y *pas de bourré* al lado. Los brazos hacen *port de brás deors* a cuarta y en el *pas de bourré* suben a quinta. Estamos ante la utilización de variaciones de coplas que datan del siglo XVIII y XIX, Antonio las ejecuta aquí en zapato (algo que puede resultar novedosos, pero que bailarinas de principios de siglo XX como Antonia Mercé, Encarnación López, Trini Bollul o Laura de Santelmo ya pusieron en práctica, pero sin emplear la velocidad que Antonio usa).

Los Molineros hacen *develoupés* con pierna a la segunda arriba *en espejo* con brazos a cuarta, pequeños *frappés doubles* al lado con el acento de la música y castañuelas, y vuelta por delante para volverse a cruzar. En este momento, acompañados de la melodía, realizan dos vueltas por delante cruzándose terminadas con pierna *tendú* a la segunda. De ahí hacen un

braceo estilizado, la Molinera delante de él a *plié* buscando con la cabeza al Molinero, y salen a una carrera rodeándose el uno al otro terminada en pirueta a sexta de pies. Esta pirueta acaba con *chaflán* pierna al *tendú* delante, de nuevo ambos enfrentados. De ahí abren a una fuente mediante pasos a *develoupés* delante *relevé*. Todo esto se realiza con una técnica de piernas y pies clásica (aunque lleven zapato), pero con un estilo de brazos y torso completamente español, amén del toque de castañuelas que no han parado de sonar en ningún momento. Una vez abren el dibujo coreográfico en forma de fuente con los *develoupés* realizan dos *pas de bourré relevé*, que culminan en una preparación a *toumbé* delante, para hacer doble pirueta *dedans a retiré* con brazos en cuarta. Dicha pirueta acaba en *plié coupé* detrás para comenzar un *pas de bourré* hacia atrás, con cuerpo completamente bolero *quiebro* delante. Esta variación ha sido ejecutada en todo momento continuando con el dibujo *en espejo* de ambos bailarines.

Salen los dos a una misma diagonal de *devoulés* hacia atrás que continúan con un juego de *detournés* donde se buscan el uno al otro. Al terminar los *detournés* se vuelven a cruzar y realizan una serie de *marcajes* en el sitio acompañados de hombros y muñecas, con brazos en séptima. Salen a *devoulés* a la segunda cada uno hacia un lado del escenario y marcan al tiempo de la música tres *piqué souttení a sousú* con brazos en quinta. Finalmente, para volverse a unir hacen una variación de *asamblés pas de bourré* que les hace cruzarse de nuevo en el centro del escenario. La música se acelera e intensifica prediciendo la llegada del final de la danza y los molineros realizan dos *glisad* al lado seguidas de *coupé asamblé* y una serie de *careos*, (terminados en rodilla el Molinero), que se acompañan con *posticeo* de palillos. Ambos se sitúan en el centro de la escena y hacen pirueta *en dedans por envelopé retiré* con los brazos en cuarta que acaba en *toumbé* abierto a la segunda, de nuevo *en espejo*. Abren por medio de *un tour en dedans por coupé detrás* al lado seguido de un gran salto a *attitié* detrás con brazos a quinta, mediante el cual se cruzan. Aquí la Molinera hace dos *toumbés* al lado para acabar de espaldas de perfil al Molinero, hace una pirueta *en dedans retiré* y sube la pierna a la rodilla del bailarín con brazos en cuarta. Mientras tanto, el

Molinero ha hecho *tombé* al lado y rodilla, seguida de una doble pirueta *en dedans al retiré* que ha terminado en rodilla para la posición final.

La última variación descrita, correspondiente a la frase final de la música, es de una dificultad técnica considerable. Se trata de pasos para piernas y pies completamente académicos, saltos que se ejecutan a una velocidad difícil de conseguir en zapatilla (cuánto menos en zapato). Durante todo momento ambos bailarines han usado los palillos con toques rápidos y complicados, característicos de Antonio. Han hecho piruetas dobles (*en dedans*) saltos medianos y grandes (*glisad, tour al aire, grand jeté a atittué*) mientras han mantenido una actitud de torso y brazos completamente española. Este final es propio de muchas de las coreografías de Antonio, la estructura espacial del bailarín haciendo rodillas y *toumbés* en torno a la bailarina era típica en sus primeros bailes con Rosario, cuando ambos eran pareja artística³²¹. Aunque luego han sido muchos los que han interpretado el papel del Molinero, sin duda nadie ha ejecutado con tanta energía y brío a este personaje como el propio Antonio. El paso a dos tiene como base musical el mismo fandango de la *Danza de la Molinera*, y muchos de sus pasos coreográficos son también de esta danza, lo que hace singular esta pieza dancísticamente hablando es la rapidez y precisión de los dibujos que van realizando en el espacio escénico los dos bailarines. Como ya hemos mencionado, la concepción de este paso a dos sigue la línea lúdica y alegre del resto de la obra. No hay pues lugar a una danza más romántica, lenta o corporal, como vienen siendo características en los paso a dos de Danza Española de finales del siglo XX³²².

2. CUADRO SEGUNDO

La escena sigue su curso sin interrupción alguna, una vez han finalizado el paso a dos los Molineros (debido a su viruosismo se suele hacer un saludo de ambos para recibir los aplausos del público), y acto seguido van entrando bailarines del cuerpo de baile que representan a los vecinos del

³²¹ De estos bailes nos han quedado fuentes audiovisuales muy interesantes, como el fragmento de *El vito* bailado por Antonio y Rosario en la película estadounidense *Hollywood Canteen* (1944) dirigida por Delmer Daves.

³²² Como por ejemplo el paso a dos de *Medea*, que contrastará con el de este ballet, como podremos comprobar más adelante.

lugar. La pieza musical siguiente es una *seguidilla* donde se ejecuta la denominada *Danza de los vecinos*. Esta danza se incluyó en el estreno londinense de los Ballets Rusos, pues en la pantomima no existía como tal, seguramente para un mayor aprovechamiento del cuerpo de baile en escena. Musicalmente hablando, esta *seguidilla* se compone de dos temas, el primero es un canto ritual de Granada (tierra del compositor) denominado la *alborea o albola*³²³. El segundo tema se identifica con la zarzuela de Jerónimo Jiménez *Las Bodas de Luis Alonso*, aunque, ambos son ampliamente desarrollados por Falla, que deja ver una pincelada de los originales que han servido de inspiración. Se trata de una composición completamente novedosa y autónoma, aunque se puedan identificar las raíces melódicas y armónicas de los dos temas esto no quiere decir en absoluto que se desarrollen tal y como son representados en la cultura popular. Una vez más, destacamos aquí la maestría compositiva del gaditano, conocedor de la esencia folklórica de los diferentes rincones españoles (melodías, ritmos, matizaciones y armonías), que emplea para su estilizada y elevada composición dentro del mundo de la música culta.

En esta misma línea artística actúa el coreógrafo Antonio para esta pieza musical. La *Danza de los vecinos* es un ilustrativo ejemplo del trabajo de estilización del folklor y la Escuela Bolera del bailarín en cuanto a variación y pasos se refiere. Antes de entrar en la descripción de éstos, quisiéramos mencionar la genialidad del coreógrafo con respecto al movimiento del cuerpo de baile en su conjunto. Ciertamente, el contexto es la plaza de un pueblo, una sociedad que convive en un lugar pequeño y rural. Sin embargo el tema musical es suave, de ritmo *pianissimo* para los primeros violines y melodía lenta, con un aire cortesano y elegante en su tonalidad y acentos. Antonio desarrolla una coreografía cuyo dibujo escénico emula a los bailes boleros de la corte francesa, donde las parejas hacen dibujos de ochos y se intercalan entre sí. El cuerpo de baile está constantemente dibujando en el espacio diferentes planos cuadrados, con líneas geométricas rectas que se desplazan siguiendo las direcciones cardinales. Los pasos que emplea para ello son, en su mayoría, provenientes de la Escuela Bolera.

³²³ Se solía cantar en las bodas de los gitanos cuando se verificaba la virginidad de la novia.

El cuerpo de baile hace su entrada poco a poco, se va haciendo de noche (recordemos que se trata de la noche de San Juan), y se realizan diferentes salidas mientras comienza la pieza musical desde diferentes cajas. Un vecino entra a escena realizando unos *devoulés* hacia el centro del escenario con un manto en las manos. Desde el fondo derecha del escenario, un carrito llevado por una aguadera cruza en diagonal. Se ve desde el puente al fondo de la escenografía otro vecino saludando, y algunos entran en pareja cruzando la escena. Hay un grupo de tres aguaderas más que entran desde la primera caja de la izquierda, el torero que realiza una serie de movimientos con el capote, un harinero cruza el escenario casi en la boca, y varios grupos de vecinos se van formando realizando dramatizaciones de saludos y conversaciones. Son una serie de movimientos que producen la sensación de bullicio, de desorden y de comunicación entre los diferentes vecinos del lugar. Llegado un momento musical preciso se recomponen las figuras escénicas y se crean diferentes grupos para iniciar la coreografía.

Al lado derecho en boca de escenario, frente a la casa del Molinero, un corro de vecinos juega a la “gallinita ciega” con un hombre que está dentro con los ojos vendados³²⁴. En el lado izquierdo de la escena hay un cuadrado compuesto por varias parejas de baile que realizan una coreografía de *pointés*, *pas de bourré* a un lado y a otro, cruzándose con *careos*, con brazos en posición de jota. Hacen los típicos *pasos de vasco* de la Escuela Bolera española, vuelta sostenida y *tendú* delante en reverencia a la pareja. Esta última variación es realizada por todo el cuerpo de baile, al cual se une el corro que jugaba al principio de la danza. El tercer grupo está situado al centro fondo del escenario y ha hecho la misma coreografía antes descrita. Se unifican los tres grupos formando una alfombra en forma de dos “u” abiertas al público y hacen tres *detournés* con brazos en cuarta y panaderos cambiándose con la pareja. Esta cadena de pasos se repite dos veces y empiezan todos de cara al público un zapateado al tiempo de la música. Las bailarinas acompañan el movimiento mecido de la falda con dicho zapato, ellos hacen palma. Se cruzan caminando las filas, con terminación a *sussú* de pies con brazos en

³²⁴ Guiño a los juegos de la época, representados por el propio Goya en sus obras pictóricas. De este artista se nutrirá gran parte de la estética de *El Sombrero*, como veremos más adelante.

quinta. Y repiten el zapato anterior, pues así lo hacen también el tema musical. Una vez terminado esto, ya en la nueva formación (que corresponde a tres rectángulos en alfombra ocupando todo el escenario), los bailarines realizan una secuencia de cuatro *careos* intercalándose entre las parejas hasta volver al punto inicial.

Antonio utiliza aquí una serie de *punteos* de pie con brazos en cuarta que terminan con pierna al *attitude* delante, rodeando a la pareja. Se puede ver a todo el cuerpo de baile girar creando un efecto escénico siempre marcado por las líneas rectas que generan los rectángulos y cuadrados de la formación. Se suceden otra serie de *careos*, carreras sobre la pareja y *panaderos*, hasta llegar al mismo zapateado anterior que culmina la secuencia. Los bailarines toman la mano de su pareja, como si de una reverencia palaciega se tratara, y le van dando la vuelta a la bailarina. Todos, de frente al público de nuevo, hacen *marcajes con port de brá* arriba y deshacen la posición para acudir a otra formación escénica. Estamos en todo momento hablando de variaciones que no son técnicamente difíciles, pero que requieren el carácter bolero y cortesano que Antonio le da (sobre todo en brazos y torso), junto con un perfecto alineamiento de los cuerpos en movimiento, para que se aprecien los dibujos que el coreógrafo ha ideado en la escena. En la nueva formación, se agrupan por parejas (bailarín y bailarina) en la boca de escenario, mientras que las aguadoras hacen un círculo en la parte de atrás al centro de la escena. Repiten los *careos* antes realizados esta vez terminando los chicos en rodilla y ellas con pierna arriba de ésta. Esta variación se hace dos veces y el cuerpo de baile al completo mira al público para hacer una serie de *passés* de pierna hacia delante subiendo la rodilla (ellas acompañando la falda, ellos dando una palma en el muslo).

Siguiendo la tónica cortesana que Antonio había dado a la coreografía, ésta finaliza con las parejas de boca de escenario haciendo unas reverencias (ellos con una rodilla al suelo y ellas inclinando la cabeza a modo de saludo). Hacen vueltas sencillas y carreras sobre su pareja para terminar en la posición final de cuarta de brazos encontrada. El grupo de aguadoras del fondo ha hecho vueltas normales con diferentes brazos, a un lado y a otro, y *toumbés* también a ambos lados. Terminan de una

forma suave, coherente con la música que suena. El análisis de conjunto de la *Danza de los vecinos* cohesiona el estilo que el compositor le quiso dar a esta danza, en 1919, con la fiel interpretación de ésta que hace Antonio. Choca que, tratándose de un baile realizado por gentes rurales, el coreógrafo haya concebido una pieza con pasos boleros, de corte, auténticas reverencias palaciegas y apenas zapato. Pero aquí debemos tener en cuenta que Antonio estaba coreografiando en base a una música, que nada tenía que ver con un grupo de vecinos dando saltos y jaleando. Al contrario, seguramente debido a que el contexto temporal dramático era la caída de la noche, o a que originalmente el cuerpo de baile era clásico³²⁵, la pieza musical es suave, lenta, *valseada* y acompañada de un modo elegante y sutil. Antonio, en esta ocasión, con un criterio bastante acertado, es coherente con el soporte musical que tiene a su disposición y emplea, sin quitar un ápice del carácter español que tiene la coreografía, pasos y variaciones boleras y estilizadas.

La danza acaba de un modo sutil, como ya hemos comentado, y las figuras que han formado los bailarines se rompen con la llegada, brusca y sorpresiva, del Molinero que sale de su casa. Entra con su capa haciendo *devuolés* hacia el centro del escenario donde se sitúa, y la Molinera le responde con varios *devuolés* hacia él. Hace un par de *paseillos* con la capa y recoge a la Molinera con ésta que se la lleva al centro, fondo de escenario. Todo el cuerpo de baile se sitúa en el semicírculo abierto antes descrito, se sientan algunos y en el centro de éste lo hace la Molinera. Aquí comienza la *Farruca del Molinero* que se hizo famosa, en un primer momento, por la interpretación que el bailarín ruso Massine hizo de ella. Esta pieza tampoco estaba compuesta en la partitura inicial, pero, como ya hemos comentado anteriormente, Diaghilev se la pidió a Falla para el lucimiento artístico de Massine, pocos días antes del estreno en Londres del ballet. Sin duda, el hecho de ser una farruca ya nos predispone a ver una coreografía por parte de Antonio más flamenca. Efectivamente, en esta ocasión, seguramente por el carácter español que Diaghilev estaba empeñado en dotar al ballet, y por el conocimiento y amor por el flamenco que el compositor gaditano tenía, la pieza musical es un valor

³²⁵ Ballets Rusos de Diaghilev (1919).

añadido para poder coreografiar Danza Española en estado puro. Antonio no desaprovecha esta oportunidad y realiza una de las piezas coreográficas más emblemáticas del repertorio masculino de Danza Española.

Cuando Antonio coreografió esta danza para el ballet de 1958, ya había bailado la reposición de *El Sombrero* realizada por Massine en la Escala de Milán, y no es de extrañar que muchos de los elementos característicos de la danza creada por el bailarín ruso se muestren en su versión española en esta coreografía. El uso de grandes saltos, numerosas rodillas, así como brazos estilizados que dibujan figuras en el espacio, está extrapolado a la Danza Española siguiendo la esencia que, en gran medida, le dio Massine a esta pieza. La música se inicia con un redoble de trompa que el Molinero zapatea al unísono. El comienzo es muy expectante, tanto musical como coreográficamente, el Molinero inicia unos redobles de zapato seguidos de pasos palmeando al ritmo de la música. Repite dos veces esta secuencia, hace un redoble más largo de zapato y acaba con un *tour al aire* que remata con otro zapato. Desde el primer momento se intuye una danza virtuosa técnicamente, con uso matizado y rápido del zapato, saltos de considerable dificultad y fuertes acentos de cabeza. El cuerpo de baile, junto con la Molinera, palmea al compás de la música desde sus distintas posiciones, jaleando al bailarín.

El Molinero comienza la suave melodía de la farruca con *marcajes* de brazos acompañados de *pitos* de manos, en clara actitud flamenca. Se va desplazando hacia la parte derecha de la escena por medio de un zapato matizado *pianissimo*, que culmina con un redoble fuerte y un salto al *arabesque* detrás (propio de Massine). Aquí inicia una variación de tres piruetas *en dedans* en sexta de pies, terminadas con *pitos* a *toumbé* al compás de la música. Una vez más, el bailarín hace una demostración de su dominio técnico del zapato y continúa la secuencia coreográfica con un zapateado *pianissimo* con varios *port de brás* de brazos, y medio *tour al aire*, que termina volviendo al *forte* de pies del redoble de la música. Antonio tenía una seña característica en sus coreografías masculinas que se caracterizaba por la matización de los zapateados, tanto en las escobillas como en los pasos en mitad de la coreografía. No en vano, su

Zapateado de Sarasate ha trascendido como coreografía de Danza Española de gran calidad técnica y artística. Dicha coreografía consiste principalmente en un zapateado continuado al ritmo de la música que no para, y que va modulando los diferentes matices de los pies al unísono de los de la melodía. De esta coreografía se han hecho reposiciones en el Ballet Nacional de España³²⁶, así como el bailarín Antonio Márquez, que por sus cualidades técnicas y artísticas similares a las del maestro Antonio, ha interpretado el *Zapateado* de Sarasate en numerosas ocasiones, con gran éxito de crítica y público.

Por otro lado, antes de continuar con la descripción coreográfica de la *Farruca del Molinero*, vamos a mencionar otro recurso característico de Antonio como son los *pitos*. Esta utilización del chasquido de los dedos es propia del baile flamenco y se ha empleado desde los orígenes de éste. Destacamos grandes precedentes del Flamenco en dicho uso, como son Vicente Escudero, José Greco, Manolo Vargas, entre otros. Aunque sea un recurso propio del baile masculino, Carmen Amaya lo supo llevar a sus coreografías desde una perspectiva completamente transgresora. El chasquido de los dedos es un recurso coreográfico y rítmico, que se contempla desde las primeras fuentes visuales que tenemos del baile flamenco hacia los años 20 y 30 del siglo XX. Antonio lo emplea (en ocasiones quizá en exceso), en multitud de palos flamencos. Destacamos, por su reiterado uso, la magnífica pieza coreográfica de 1952 *El Martinete*, rodada en la ciudad de Ronda bajo su famoso puente. Además del recurso dancístico de los *pitos*, se aprecia que en los años 50 Antonio usaba también en muchas de sus coreografías la rodilla³²⁷. Destacamos otro ejemplo, bastante ilustrativo, de las fuentes visuales que tenemos de dicha época, la película *Noches Andaluzas* de 1953. En ella, durante la pieza que baila en el patio andaluz, hace reiterado uso tanto de los *pitos* como de las rodillas, muy en la línea de lo que sería su coreografía de la *Farruca del Molinero*³²⁸.

³²⁶ Entre las que destacamos la que se realizó para la inauguración del Teatro Real en 1997, tras su rehabilitación y reforma. El montaje corrió a cargo del repetidor del Ballet Nacional de España, y primer bailarín, Juan Mata; siendo el Molinero Antonio Márquez y la Molinera Aída Gómez.

³²⁷ Característica ya en sus primeras coreografías junto a Rosario durante su estancia en América.

³²⁸ Añadir ilustración de momento brazos Massine Molinero total.

Volviendo a dicha danza, el Molinero continúa su remate de zapato con un gran salto que cae a rodilla (típico de Antonio), seguido de varias rodillas ligadas que lo desplazan de un lado a otro del escenario, en boca. A continuación se suceden unos *toumbes* de piernas con brazos inspirados en las posiciones empleadas por Massine en su primer Sombrero, así como típicos *braceos* flamencos de farruca haciendo *promenade* con pies en sexta. La música comienza a intensificarse y acelerarse cuando el Molinero inicia un recorrido en semicírculo que emula claramente, una vez más, la coreografía de Massine haciendo *grand jetés al arabesque* y con brazos estilizados en forma de cuernos dibujados con los dedos. Mientras que el Molinero ha realizado este dibujo los bailarines han acompañado el ritmo con las castañuelas al compás de los saltos dados por éste. Se detiene, junto con la orquesta, y comienza la subida de la música (en intensidad y velocidad) en la cual el Molinero comienza un zapateado matizando de *piano* a *fortissimo*, mientras hace lo propio con la aceleración del ritmo. El bailarín realiza los *contras* de la música en *retiré dedans* de rodilla, hace los típicos *chaflanes* flamencos de pies y comienza una bajada de zapato que culmina con un doble *tour* a rodilla final. La bajada con el zapateado a la boca de escenario ha sido especialmente intensa y espectacular, sumado a la posición final de rodilla con brazos abiertos.

Antonio imprime en esta farruca todo su carácter impetuoso y enérgico, que lo define en cada una de sus coreografías. Consigue con esta pieza una farruca que no pierde en ningún momento el sentido flamenco del baile, pero que requiere de una técnica académica pulida y controlada. Se puede decir, sin temor a equivocarse, que conjuga en este baile todos los elementos dancísticos que lo caracterizan como bailarín de Danza Española. Desde sus comienzos escénicos junto a Rosario, en “*Los chavalillos sevillanos*”, los movimientos de Antonio rompían con el clásico estilo flamenco pausado y monótono de bailaores de principios del siglo XX. Conforme fue adquiriendo experiencia y ampliando su formación académica, Antonio intensificó esos rasgos propios de su baile y los dotó de una técnica y precisión más elevadas³²⁹. La *Farruca del Molinero* funde

³²⁹ Para profundizar en el estudio de la evolución técnica de Antonio, nos volvemos a remitir al excelente trabajo de la doctora Segarra.

en una sola coreografía toda la esencia de su baile español, los elementos que lo hicieron la figura que ha sido, a la vez no olvida la estética *sombreresca* que Massine había impregnado a este baile en el primer estreno londinense.

La importancia de esta coreografía dentro del repertorio de la Danza Española, va más allá de los éxitos cosechados internacionalmente a lo largo de sus interpretaciones. La revolución coreográfica que Antonio emprende con este tipo de baile, se verá reflejada en posteriores creaciones de grandes artistas como Antonio Gades, Alberto Lorca, José Granero o José Antonio. Antonio dota al bailarín masculino de agilidad, dimensión aérea (saltos), elegancia y a la vez *chispa*. Anterior a él tenemos al maestro Vicente Escudero, con un baile más sobrio y templado, pero sin duda, fue un intérprete que aportó mucho a la Danza Española, aunque fuese únicamente desde su vertiente flamenca. Con Antonio llega una verdadera revolución escénica y técnica, pues, más allá de sus dotes interpretativas, el desarrollo coreográfico que ejerce en la Danza Española es notable. Él utiliza todos los recursos flamencos, boleros y folklóricos que ha ido adquiriendo en su formación técnica, y los emplea en desarrollar unas coreografías estilizadas que abrirán el camino a posteriores creadores de Danza Española. Lo que iniciara a principios del siglo XX Antonia Mercé “La Argentina” cuando estilizó la Danza Española y la dotó de técnica clásica, hasta entonces inexistente, se continúa por medio del trabajo de bailarines como Encarnación y Pilar López, Laura de Santelmo, Mariemma y él. Debemos recordar en este sentido, que estamos hablando de la Danza Española en su conjunto, más concretamente en la evolución que desarrolló la Danza Estilizada. En el ámbito del Flamenco, los grandes artistas como Vicente Escudero, Carmen Amaya o José Greco, entre otros, no se mencionan por su inclusión únicamente en esta rama.

Finalizada la *Farruca del Molinero*, se levanta el cuerpo de baile y la Molinera, todos los presentes en la escena festejan la intervención recién terminada. Todo esto sucede mientras el Molinero realiza una pirueta *dedans* con pies en sexta, y suena una *granadina murciana* (recordamos de nuevo la asociación de motivos musicales que Falla compuso con

respecto a los personajes del ballet, pues el tío Lucas era murciano en la novela de Alarcón). En medio de este ambiente lúdico, suena la trompa de la orquesta interpretando un motivo *beethoviano*³³⁰, y aparece dando un fuerte zapato Garduña, al que siguen en formación los demás alguaciles del Corregidor. Éstos realizan una variación en fila mediante pasos, contrapasos y golpes de zapato al ritmo de la música (una especie de marcha). Dos alguaciles agarran al Molinero para llevárselo mientras su mujer gesticula preguntando el motivo. Garduña se pasea por la escena con una vara en la mano y la posición de torso y espalda que lo caracteriza (estirado al límite). Los demás alguaciles intentan alejar a los vecinos del cuerpo de baile y los sujetan, mientras éstos realizan una serie de *souplés* y *cambrés* al son de la música. El Molinero, que está sujeto por dos alguaciles, responde con zapateados a las órdenes de Garduña, hasta que finalmente los alguaciles desaparecen de la escena llevándose. La Molinera cae al suelo desesperada, unos pocos vecinos acuden a consolarla cuando Garduña se acerca desafiante y éstos desaparecen también.

Este pasaje se caracteriza por el empleo de dramatización y mímica narrativa de todos los bailarines que están en escena. Se suceden las gesticulaciones a modo de pregunta, por el motivo de arresto del Molinero, así como pocos pasos coreográficos destacables además del zapateado del Molinero resistiéndose de los alguaciles. De nuevo Antonio utiliza su genialidad creativa para mover a los personajes en la escena creando pequeños corros y semicírculos que nos recuerdan a los empleados desde el siglo XVIII en los ballets narrativos de Danza Clásica. Podemos apreciar la similitud escénica de este pasaje con, por ejemplo, la escena del primer acto de Giselle al comprobar ésta el engaño de su amado³³¹. En cierto modo no deja de ser un pueblo, un cúmulo de gente interpretada por el cuerpo de baile, que observa una escena dramática protagonizada por los bailarines principales de la obra. El discurso narrativo del conflicto viene acompañado por una música siempre coherente con la

³³⁰ En este tipo de recursos expresivos musicales, se puede apreciar el carácter irónico y humorístico que Falla emplea en ciertos pasajes narrativos.

³³¹ Ocurre en el primer acto de dicho ballet, cuando Giselle se vuelve loca y comienza a girar de un lado a otro de la escena ante la mirada del pueblo, tras haber descubierto que su amado está prometido con otra mujer.

escena, así como por una actitud conjunta del cuerpo de baile de asombro y de preocupación³³².

Una vez Garduña ha enseñado el papel que lleva la orden de arresto del Molinero, se marcha y queda la Molinera sola en escena. Falla compone para este pasaje, cómo no podía ser de otra manera, una *soleá* que, como bien indica el reconocido etnomusicólogo García Matos, es idónea para la escena³³³. Esta canción se ha identificado con una *granadina*, que es una composición musical melodiosa del *cante grande flamenco*, caracterizada por el uso reiterado de melismas. Antonio utiliza esta canción (“*por la noche canta el cuco advirtiéndolo a los casados...*”) para coreografiar un *solo* de la Molinera completamente lírico y melancólico. La bailarina se desplaza por el escenario realizando una coreografía esencialmente clásica, salvo alguna estilización de brazos y *vuelta de pecho*. Comienza con una pirueta *en dedans* a sexta hacia Garduña, antes que éste se marche de escena, y dos *marcajes* que culminan con un *piqué arabesque*. Realiza una pequeña caminata hacia la dirección donde se han llevado a su esposo, conforme empieza el cante de la soprano la Molinera inicia unas vueltas sobre sí misma a *relevé* con brazos estilizados tapándose el rostro con una mano. Continúa dos vueltas *en dedans* a sexta y abre pierna izquierda al *attitude* para coger desde ahí una *vuelta de pecho*. Esta variación la realiza dos veces, a izquierda y derecha.

La Molinera, con gesto dramático y visiblemente afectada por la reciente marcha de su marido, queda *an fas* al público y hace un *port de brá* estilizado que culmina con preparación de pies a cuarta y doble pirueta *dehors al retiré*, que acaba en *susú*. Abre a *toumbé detrás* y realiza el *port de brá* bolero de brazos y cuerpo en círculo, de bailes como el *Olé de la Curra* o posteriormente el célebre *Córdoba* de Mariemma. Coge dirección en línea hacia la caja primera derecha, y se dirige a ella haciendo *devoulés* con brazos abiertos a segunda, que enlazan con un *piqué dehors al attitude* detrás. La actitud corporal de la Molinera en esta pieza es completamente lírica, a diferencia de su intervención en el fandango. Poco

³³² Esto sucede en otros ballets clásicos a parte de *Giselle*, como *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*. Con respecto a los ballets de Danza Española, pasará en coreografías posteriores como *Bodas de Sangre*, *Medea* o *Don Juan*, por ejemplo.

³³³ “¿Qué podría expresar mejor este instante escénico que una *soleá*?” (García Matos, 1953:45).

carácter español se puede apreciar en esta danza (salvo algunos movimientos de muñeca) que, impregnada del sentimiento de pena que dramáticamente procede, se desarrolla a base de brazos estilizados y clásicos. La Molinera realiza una secuencia de pasos hacia atrás de espaldas al público, donde cabe destacar el *port de brá* de brazos iniciado con ambas manos cruzadas en quinta con los puños cerrados (a modo de arresto). Termina en *toumbé* detrás con las manos cruzadas, esta vez delante, con ambas palmas completamente abiertas, pidiendo una explicación. En esta coreografía podemos comprobar la expresividad del elemento de torso, así como de brazos y manos, que no habíamos podido observar hasta ahora, (en gran parte porque la Molinera ha bailado en casi todo momento con los palillos puestos, y sus manos no podían generar otra expresividad que no fuera la del toque de palillo).

Vuelve a realizar una serie de *devoulés* con brazos abiertos a segunda y se detiene al *toumbé* con pierna izquierda atrás, esta vez frente al público, donde realiza un lento *port de brá dedans* abierto de brazos. Camina suavemente hacia el centro del escenario haciendo otro *port de brá* de brazos, mientras Garduña, seguido de los demás alguaciles que llevan al Molinero, aparece a lo lejos cruzando el puente. La Molinera cae al suelo de rodillas, presa de la desesperación, y realiza un *souplé con port de brá* de brazos estilizado que lleva por detrás de la espalda. La secuencia siguiente que se observa al fondo de escenario es la caminata del Molinero y los alguaciles (a cámara lenta), donde éstos golpean al Molinero mientras él se detiene a observar a su esposa³³⁴. Existen dos planos diferentes de acción en la escena, por un lado el paso de Garduña, alguaciles y Molinero al fondo del escenario, subidos al puente, como si de una procesión se tratase (por su solemnidad y paso lento). Y por otro, la Molinera ejecuta su coreografía lírica, protagonizada principalmente por *port de brá* de brazos estilizados. Vuelve a caer al suelo arrodillada, se levanta y realiza un último *piqué arabesque* con brazos completamente clásicos en dirección hacia la última caja donde ha desaparecido el Molinero, y corre en esta dirección para coger la jaula del cuco que ha dado la hora (Falla emplea una combinación de clarinete-flauta para ello).

³³⁴ El recurso de “la cámara lenta” se usará en reiterados ballets narrativos de Danza Española en los años 80 y 90: como *Bodas de Sangre*, por ejemplo.

La lleva a la casa donde la deja y coge un mantón negro con motivos blancos con el que hace un *port de brá* de brazos a quinta con pies en *tendú* delante. Simula el frío de la noche con el movimiento de manos abrazándose a sí misma y se envuelve en el mantón mientras camina hacia el puente, donde desfallece.

Al analizar estilísticamente esta coreografía debemos enfatizar en el hecho de que la bailarina muestra una actitud y disposición corporal completamente lírica y clásica. Los pasos ejecutados por sus piernas y pies son académicos, pero esta vez también vienen acompañados de respiraciones y *port de brás* propios de esta disciplina. Antonio esta vez podía haber optado por un estilo más español, puesto que la soleá se lo permitía musicalmente, pero prefiere crear una coreografía estilizada y clásica, que únicamente recuerda que se trata de un ballet de Danza Española en las *vuelatas de pecho* y zapatos que lleva la bailarina. Mientras que en la *Danza de la Molinera* hemos podido apreciar el carácter pintoresco y femenino de la protagonista, en esta pieza se da cabida a una interpretación dramática acompañada de movimientos sumamente líricos y elegantes. En este sentido, destacamos la versatilidad técnica y artística que requiere la bailarina a la hora de interpretar este papel, donde se precisa de ejecuciones dancísticas rápidas, enérgicas y cómicas, pero también estilizadas, clásicas y dramáticas. Una vez más comprobamos la necesidad, ya patente a finales de los años 50 (de cuando data la coreografía), de una formación de baile heterogénea y amplia con respecto a las diferentes disciplinas dancísticas existentes (incluida la Danza Clásica). Antonio utiliza un lenguaje corporal completamente rico, que no se limita a los pasos y brazos flamencos propios del baile español.

Repentinamente, el fagot retoma la canción del Corregidor, y Garduña hace su aparición en escena mediante grandes saltos en *jeté*, con brazos a un lado y otro simulando la carrera. Llama al Corregidor, una vez comprueba que no hay nadie más, y éste hace su entrada desde la segunda caja de la izquierda del escenario por donde ha entrado también Garduña. El ayudante le indica algo al oído y le señala dónde está la Molinera (al fondo sobre el puente) que ha quedado así al caer al suelo desvanecida. En esta escena, completamente cómica, la música y la

coreografía vuelven a la tónica burlesca que ha caracterizado a casi toda la obra.

El lenguaje corporal de Garduña es clásico y de carácter, con amplias gesticulaciones y mímica presente en todo momento en su discurso dancístico. Se mueve por el escenario por medio de *piqués, pas de chat, piruetas a retiré, jetés a coupé*, y realiza una variación *en espejo* con el Corregidor a base de dichos pasos, con actitud de torso y brazos de Danza Clásica, con claros matices cortesanos. Mientras interpreta su diálogo dancístico con el Corregidor realiza una diagonal de *piqué arabesque* y *piqué dehors doble a retiré*. Hay que advertir que el personaje de Garduña lleva zapatitos de carácter, que le permiten, sino un movimiento completamente clásico como sería con zapatillas, sí más académico que con unas botas de Danza Española como llevan el resto del cuerpo de baile. Continúa su interacción con el Corregidor, mientras éste se limita a realizar movimientos cómicos y mímicos, ambos se van contestando con la música por medio de diferentes *pas de chat*, y Garduña rodea al Corregidor realizando el típico paso *jotesco* con los brazos propios (de los pocos movimientos folklórico-españoles que se le advertirán a este personaje en toda la obra).

Ambos personajes continúan su pieza cómica caminando hacia la Molinera en actitud mímica y caricaturesca con grandes pasos y brazos abiertos, uno junto al otro, el Corregidor haciendo sombra de Garduña. Esta caminata se repite dos veces, cuando por fin el Corregidor se decide a acudir hacia la Molinera Garduña concluye con una variación de saltos de tres *cambios* y *échappé* segunda. Cuando el Corregidor toca a la Molinera, ésta de despierta y la música acompaña al asombro de la bailarina haciendo que el Corregidor caiga al suelo de forma estrepitosa con brazos abiertos. Garduña hace una diagonal de *jeté arabesque, jeté coupé detrás* y *tour al air por pas de chat*, a ambos lados del escenario. La Molinera, al darse cuenta de la situación, corre hacia Garduña que realiza un zapateado al ritmo de la música (otro elemento español aislado de su discurso dancístico) y lo increpa por medio de palmas y *chaflanes* al compás de la música también. En este momento la Molinera inicia una diagonal de *deboulés, soutenu* y *grand jeté al attitude* detrás, con brazos

estilizados en quinta abierta. Realiza dos veces esta variación y después comienza un *zapato* con *contras* y otros juegos rítmicos, al compás de la música, acompañado del movimiento de la falda. Se unen a la escena el Corregidor y Garduña, que deja el sombrero de su señor en la puerta de la casa del Molinero, y comienza una variación de los tres.

La Molinera se sitúa al lado izquierdo del escenario, el Corregidor encontrado con ella a la derecha de éste, y Garduña en un segundo plano atrás en la parte izquierda. Garduña realiza una variación clásica de saltos al *pas de chat*, *tendus* a la segunda y *jetés arabesque*, intercalada con una vuelta sobre sí mismo en paso de jota. Mientras, la Molinera realiza *grand battement* a la segunda de espaldas en dirección hacia el Corregidor, con movimiento de falda airoso y rápido (a modo de “pataleta”). Esta secuencia la realiza tres veces y a la tercera comienza una diagonal de *deboulés* abierta intercalada con golpes de zapato al tiempo de la música, con brazos en clara expresión de rechazo en dirección al Corregidor. Éste, mientras tanto, realiza unos pasos y saltos hacia el centro del escenario, la dirección donde está ella, a modo de títere.

A continuación la Molinera realiza un *zapato* corto mientras se lleva las manos a la cabeza y se produce una serie de pasos entre la Molinera y el Corregidor donde éste hace una cogida a la bailarina y ella trata de separarse de él, y hace *ponché* poniendo sus manos en los hombros del Corregidor. La variación se repite tres veces hasta que la Molinera sale corriendo con manos expresivas recriminando y pidiendo explicaciones al Corregidor. Mientras ellos han realizado esta variación, Garduña continúa haciendo pasos clásicos principalmente, *piqué dedans al retiré*, varias *glissade* y *jeté coupé* detrás, al lado izquierdo de la escena. Hace un *sisson arabesque* abierto y pasa por detrás de los dos para continuar bailando al lado derecho de la escena. En este momento, el Corregidor coge a la Molinera por detrás mientras que ésta intenta escaparse de él saltando y gesticulando exageradamente. La escena es esencialmente cómica y caricaturesca, tanto el Corregidor como la Molinera emplean expresiones faciales exageradas y marcadas, aspavientos de brazos y manos, así como bocas abiertas a modo de sorpresa.

La Molinera, por fin consigue deshacerse de los brazos del Corregidor y éste cae al suelo, ella entonces se separa de él y realiza una pirueta *en dedans al retiré por envelopé* con cuerpo y brazos propios de la *vuelta de pecho*. Ella se marcha realizando una variación de *sisons* abriendo brazos seguido de carrera que hace dibujando un círculo en el escenario, que comienza en dirección hacia la derecha. Va seguida del Corregidor, y éste de Garduña. La Molinera, tras terminar la circunferencia dibujada, que no llega a cerrar pues queda en boca de escenario izquierda, corre hacia Garduña que ha cogido la orden de arresto del Molinero para enseñársela a su esposa de nuevo. Ella gesticula con Garduña queriendo quitársela y hace un *careo* con él antes de que el Corregidor pretenda cogerla de nuevo. La Molinera escapa de éste y corre hacia su casa, de donde sale con una gran escopeta en las manos. La música se intensifica, el Corregidor cae al suelo presa del pánico y Garduña realiza unos *attitude* detrás con brazos estilizados (a modo de alas de pájaro) en los acentos fuertes de la música. La Molinera, una vez ha apuntado al Corregidor de modo amenazante, se marcha con la escopeta alzada en una mano y con la otra cogiendo su falda. Se da la vuelta, contemplada la escena que han formado ambos personajes (el Corregidor y Garduña, que tiemblan de miedo, uno en el suelo y el otro de pie con las manos tapando su rostro) y se marcha por la parte izquierda del escenario.

La música se detiene, se hace el silencio y una vez ha desaparecido la Molinera de escena, Garduña acude a ver al Corregidor que continúa pataleando y tiritando arrodillado en el suelo, en el centro de la escena. Comienza de nuevo la orquesta y Garduña levanta al Corregidor que se apresura a entrar en la casa mientras al fondo del escenario, sobre el puente, el Molinero entra en escena y ve al Corregidor y Garduña. Garduña inicia una diagonal de *piqué dedans al retiré* doble, seguido de *deboulés* y *sissons arabesque* detrás. Se marcha de la escena por la caja primera de la izquierda por medio de una *glissade*. El Molinero, que ha cogido la capa del Corregidor que había quedado en el puente, aparece en escena mediante un *grand jeté* y realiza diferentes movimientos con la capa en el centro del escenario. Coge dirección a la casa y comienza un zapateado y un *port de bra* con la capa a modo de torero.

El Corregidor sale de la casa y el Molinero lo increpa mediante un zapateado donde termina *toreándolo* con su propia capa. El Molinero empuja al Corregidor de nuevo en la casa, y una vez éste está dentro, se pone su sombrero y dibuja con una tiza en la pared de la casa un sombrero con dos cuernos. A partir de aquí se inicia una pantomima del Molinero que realiza una serie de pasos imitando al Corregidor, utilizando recursos mímicos de cuerpo y brazos, así como gesticulando exageradamente con las facciones de la cara. Mientras tanto hace zapatos, saltos, *pas de bourré*, *pitos* con las manos y una pequeña variación de jota a base de *punteados* con los pies. Realiza unos *marcajes* a derecha e izquierda a modo de burla y un zapateado que hace desplazándose detrás hacia la puerta de la casa. Coge la capa, se cubre la cara con ella, y se marcha corriendo (con el cuerpo jorobado tal y como camina el Corregidor), cruzando el escenario entero hasta llegar a la caja segunda de la izquierda, donde se da la vuelta, hace un desplante hacia la casa y desaparece.

El Corregidor sale de la casa vestido con las ropas del Molinero, al darse cuenta que éste ha desaparecido hace una serie de saltos por *pas de chat* en los acentos fuertes de la música, con brazos arriba y manos a modo de cuernos. Saltando se mete de nuevo en la casa y la orquesta inicia el tema final de la jota. Primero salen dos alguaciles desde la parte izquierda de la escena, que mediante una variación de *jetés arabesque tour al aire* y pirueta doble al *retiré dehors*, llegan hasta la puerta del hogar del Molinero. Mientras tanto la Molinera ha entrado por la primera calle izquierda y corre hacia su casa con ambos brazos abiertos.

Sale parte del cuerpo de baile desde la parte derecha al fondo de la escena, y se ve a la Corregidora junto con el falso Corregidor sobre el puente al fondo. La música de la *Jota Final* suena con su tema central, y los bailarines alzan los brazos en la posición de jota con codos flexionados³³⁵. El cuerpo de baile cruza el escenario por medio de *grands*

³³⁵ En esta pieza coreográfica destacarán estilizaciones de pasos típicos de la jota, como el “paso picao”, “espuela”, “picao de talón” o “picona”. Algunos tienen distintas denominaciones dependiendo de la disciplina de la Danza Española en que se contextualizan, por ejemplo: la “picona” en Folklore sería equivalente a los “embotados” en Escuela Bolera y Danza Estilizada. Nosotros no vamos a entrar en el aspecto terminológico y etimológico de los pasos, pues nos limitaremos a su descripción técnica, delimitando los movimientos por medio de la terminología de la Danza Española y la Danza Clásica.

jetés, hacen un corro en la parte izquierda, donde en el centro se sitúa el Corregidor vestido de Molinero con un alguacil. Desde ahí inician todos sin cambiar la formación otro paso típico de jota. La Molinera mientras tanto ha ejecutado el paso de jota con otro alguacil en el otro extremo de la escena, junto a la puerta de su casa. Una vez realizada esta primera variación el grupo del cuerpo de baile junto con el Corregidor y el alguacil se cruzan con la pareja de la Molinera y Garduña, por medio de *piqué arabesque*, todos manteniendo los brazos de jota.

Mientras, han entrado en escena el Molinero, disfrazado de Corregidor e imitándolo en sus movimientos, junto con la Corregidora y el resto de alguaciles. La Molinera da una vuelta entera al escenario, y es cogida por los alguaciles y elevada en el aire, hasta que finaliza frente a Garduña quien será su pareja en la próxima variación. El cuerpo de baile, durante esta serie de desplazamientos de los personajes principales ha formado otro corro en la parte derecha de la escena, y procede a ejecutar una variación de pasos de jota estilizados. Terminan todos dando vueltas en el propio círculo donde se sitúa en su centro un alguacil. Proceden a romper el círculo y colocarse en forma cuadrangular en el centro-detrás de la escena, dibujando tres filas rectas que conforman un cuadrado. Todos de espaldas, con brazos arriba, movidos al tiempo musical de un lado a otro. Sin romper la formación se dan la vuelta e inician el paso de jota cada uno con la pareja que tiene enfrente.

Cuando ha sucedido todo esto, el Molinero cruza la escena en diagonal a base de *envelopé* al lado junto a la Corregidora. Después se descubre ante ésta, y por fin suelta la ropa del Corregidor que asustado corre al centro del escenario donde los alguaciles y Garduña le rodean. Allí, habiéndose puesto frente a él el Molinero, empiezan la variación de jota junto con el resto del cuerpo de baile que está en el cuadrado descrito detrás de ellos. La Molinera y la Corregidora se llevan ambas las manos a la cabeza, se cruzan en la boca del escenario y ambas se abren hacia los lados de éste. La Corregidora va hacia su marido, mientras que los alguaciles junto con Garduña abren el círculo donde se encuentra éste y el Molinero. Todo el cuerpo de baile rompe la formación y mientras unos corren hacia donde está el Corregidor y lo elevan en brazos, otros se desplazan hacia la parte

derecha de la escena frente a la casa del Molinero. Éste se ha quedado en el centro de la escena y, tras ser levantado por dos alguaciles, realiza un gran salto con las rodillas flexionadas, la de la pierna de atrás en *attitude* y espalda en *cambré* (típico salto de Antonio). Después acuda hacia la Molinera, que está en la parte derecha de la escena, y cogiéndole ambas manos la besa.

La mitad del cuerpo de baile que ha procedido a elevar al Corregidor por el aire en la parte izquierda del escenario, se lo lleva y entra en cajas por dicho lado con él. La otra mitad, compuesta por aguadoras, forma un corro en la parte derecha y ejecuta con brazos en posición de jota abiertos, pasos punteados y de jota, terminados abajo con rodillas flexionadas. Mientras tanto, Garduña y el Molinero están en la parte derecha en boca de escenario ejecutando una variación uno frente a otro de doble pirueta *dehors a retiré dedans*. La Corregidora abandona la escena por la caja segunda de la izquierda, y la formación de las aguadoras se abre hasta quedarse en una fila horizontal con la aguadora mayor en el centro. Todas juntas inician una variación hacia delante de *piqué dedans a coupé* detrás con brazos a la cuarta por fuera. Avanzan hacia la boca de escenario manteniendo la fila y mientras tanto aparecen (realizando el mismo paso que ellas) los alguaciles formando una fila al fondo de la escena. Continúan hacia delante hasta cruzarse con las aguadoras que se han dado la vuelta y siguen lo propio hacia atrás.

Los Molineros se han metido en su casa y Garduña se coloca en el centro de la fila formada por los alguaciles. Tras el cruce de éstos con las aguadoras, se inicia una variación de alguaciles a base de *chaflanes* y cambio de sitio con la pareja, mientras que las aguadoras se desplazan con paso de jota por *envelopé* delante y brazos en cuarta abierta, los alguaciles se cruzan caminando simplemente. Mientras tanto, bailarines del cuerpo de baile que interpretan al pueblo cruzan el puente al fondo de escenario con un estandarte donde hay dibujada una cabeza con cuernos. A continuación, en la escena se ha producido un desplazamiento conjunto donde todas las aguadoras y todos los alguaciles realizan una serie de dibujos coreográficos mientras se cruzan en filas hasta marcharse por ambas cajas, y quedar tres parejas delante y cuatro detrás,

pertenecientes al pueblo. Éstas realizan unos pasos de jota aragonesa con brazos abiertos junto con rodillas. De ahí cogen *attitude* delante y vuelta *dedans* con esa misma pierna. Se dan la vuelta cada uno hacia su pareja y van juntando hombros cambiando de un lado a otro mientras hacen *coupé* detrás, que termina con vuelta por delante.

Las cinco parejas del centro se desplazan hacia atrás y las dos de los extremos hacia delante, por medio de una variación a base de careos por vals y destaques de jota. Mientras ha sucedido esto último, los Molineros han salido de su casa y han llegado hasta el centro detrás de la escena juntos. Una vez ahí se han separado y han bordeado el escenario caminando uno por cada lado, hasta recoger en los dos extremos de las cajas a tres alguaciles. La *azione teatrale* transcurre seguida sin pausa, es decir, los desplazamientos del cuerpo de baile así como de los protagonistas son al unísono. El efecto coreográfico que consigue aquí Antonio es muy rico, con diferentes dibujos escénicos y constante movimiento en escena³³⁶. La formación del Molinero y tres alguaciles en la parte derecha del escenario, tiene su homóloga con la Molinera y otros tres alguaciles en la parte izquierda. En este sentido Antonio juega con simetrías en todo momento, habiendo siempre una perfecta consonancia y equilibrio entre el espacio de un lado y otro del escenario.

El dibujo coreográfico que ha quedado es en forma de “u” abierta hacia el público. El Molinero y la Molinera se cruzan junto con sus respectivos alguaciles haciendo paso de jota hasta llegar al centro ambos protagonistas. Los alguaciles se abren completamente y el resto del cuerpo de baile mantiene la formación en “u” antes mencionada. En el centro de la escena están el Molinero y la Molinera, y ahora todo el mundo junto ejecuta una misma variación. Todo ello se realiza con brazos abiertos con codos abajo, en posición de jota tradicional. Una vez se hace esto seis veces los Molineros inician una variación diferente a la del resto del cuerpo de baile. La pareja hace una vuelta girando sobre sí misma por medio de dos saltos al *attitude* delante, con un brazo arriba y otro en la

³³⁶ Teniendo en cuenta que resulta completamente novedoso para la Danza Española a finales de los años 50, mover a un cuerpo de baile español de dicha manera. Nos recuerda a los musicales de Broadway y a películas musicales de los años cuarenta estadounidenses, donde vivió Antonio en dicha época.

cintura de su pareja. Terminan haciendo un *posticeo* chocando sus palillos con el de su *partenaire* y repiten la variación entera. Mientras tanto el resto del cuerpo de baile se divide en dos grupos, por un lado el pueblo (los vecinos) que están en la parte del fondo de la escena, y por otro los alguaciles que se encuentran en los laterales junto con una pareja de vecinos.

Los alguaciles mientras tanto han estado ejecutando saltos con ambas piernas flexionadas a segunda (brazos en quinta) y caída al suelo, para levantarse y repetir dicha variación. Los vecinos, a ambos lados y detrás de la escena, han iniciado mediante *jeté a coupé pas de bouré*, con brazos *port de bras dehors*, desplazamientos hacia derecha e izquierda. De ahí han salido a una *jeté* al *arabesque* detrás *en fas*, y *tour en tournant* con brazos por segunda que queda piernas al *toumbé* detrás³³⁷. Los Molineros han hecho dos careos con *port de bras dehors*, seguidos de *posticeos* con los palillos de su pareja. Con esta variación han avanzado hacia la boca de escenario al centro, donde se despiden haciendo un saludo con *port de bras* de brazos al público y se marchan con carrera hacia la primera caja de la derecha.

Una vez se marchan los Molineros, la situación coreográfica se ha quedado de nuevo en forma de “u” abierta hacia el público, por parejas repartidas por toda la escena. Entra Garduña junto con los demás alguaciles, éstos hacen rodilla a las mujeres que les apoyan el pie sobre ella, y cambian la rodilla mediante un salto para que la bailarina repita de nuevo la pose. Todos los alguaciles forman una fila horizontal a mitad de escenario con Garduña en el centro. Mientras tanto, las aguadoras se han abierto formando una fila detrás de los alguaciles junto con el resto del cuerpo de baile. Al repetirse el tema musical principal de la jota, los hombres del pueblo se marchan por cajas y la fila de aguadoras sobrepasa a la de alguaciles (cuyos brazos se abren a segunda a modo de barrera) por medio de *grand jetés* hacia delante que acaban a rodilla en boca de escenario. Tras esto las aguadoras se dan media vuelta y se colocan cada una frente a un alguacil con el que inician una variación en fila. Ésta se realiza con brazos a quinta abierta en posición joterá, con pies haciendo

³³⁷ Es la misma variación que se realiza en el baile de *Castilla* de Mariemma, por ejemplo.

punteos *dehors* y *dedans* a la segunda seguido de *pas de bouré a susú*, y *pas cuoru*. Esto se realiza cuatro veces, dos a derecha y dos a izquierda.

Tras esta variación se hace el paso de jota aragonesa mientras se va rotando en círculo con la pareja, hasta acabar en su lugar y ella en el tuyo. De ahí las parejas vuelven a rotar posiciones haciendo paso de jota a derecha e izquierda, y *en boatés* hacia atrás. Tras esto, empiezan de nuevo desplazamientos horizontales de lado a lado frente al *partenaire*. La variación comienza abriendo pies a la segunda, después *envelopé dedans a coupé* y abre a *chassé pas de bouré* con esa misma pierna, tras esto se hace un *assemblé* a la segunda y *développé* segunda de nuevo seguido del *paso de cuna bolero* (esto se hace a derecha e izquierda). Las parejas vuelven a rotar una frente a la otra haciendo saltos acabados con pie delante y brazos a cuarta abierta. La secuencia completa anteriormente descrita es especialmente difícil por su rapidez de ejecución y el constante acompañamiento de palillos (que no han cesado y se ejecutan con toques al ritmo de la música).

Seguidamente, las parejas hacen brazos arriba y abajo con palillos en los acentos musicales antes de marcharse por medio del paso de jota tradicional y meterse con éste en cajas. La fila de las aguadoras se retira por la derecha de la escena, la de los alguaciles junto con Garduña por la izquierda. Mientras ha sucedido esto han entrado en escena seis parejas de vecinos junto con los Molineros. Abren todos en fuente y dejan a la pareja en el centro de nuevo. La formación que ha quedado se compone de dos filas de parejas puestas de perfil al público, una a cada lado de la escena, y los Molinero en el centro también de perfil. Una vez finalizan la segunda repetición se abren por medio de *tour al air* cada uno hacia una dirección, seguido de *piqué arabesque* y carrera cada uno hacia la caja segunda caja de su lado del escenario (Molinera a la izquierda, Molinero a la derecha). Mientras tanto han entrado en escena tres parejas de aguadoras con harineros (que han cruzado el puente del fondo), que se sitúan en el centro del escenario haciendo paso de jota y saltos con rodilla arriba a derecha e izquierda.

El grupo del cuerpo de baile correspondiente a los vecinos, que se sitúa en los laterales de la escena en fila por parejas de perfil al público, repite la

variación de segunda de pies, con *tour al de tourné por coupé*. De ahí hacen un *tour al air* y se marchan con carrera abriendo en forma de fuente. Este grupo se coloca en formación de dos filas en la parte detrás de la escena, y la fila de delante de las mujeres se queda en rodilla al suelo, para iniciar el *port de bras* en círculo con el cuerpo que también hará la segunda fila de pie. Mientras, el grupo de aguadoras y harineros del centro han terminado sus pasos de jota a un lado y otro, y han iniciado unos *en voatés* hacia atrás seguidos de dos vueltas por delante (una con brazos a primera y otra con brazos a cuarta). Acto seguido las aguadoras posan su pie izquierdo en la rodilla de su pareja y hacen rodilla ellas tras esto. En este momento han entrado en escena los alguaciles y el resto de mujeres, formando tres grandes bloques en filas horizontales para empezar de nuevo el tema principal de la jota.

La variación que realiza todo el cuerpo de baile junto, es la misma que la de la anterior repetición del tema musical, tras ésta bajan a cambios de rodilla (cuatro) y suben para hacer una vuelta *dedans por envelopé al attitude* acabada en sexta de pies. La siguiente coreografía de pasos es una perfecta comunión entre el estilo folklórico que ha tenido la jota y el sentido goyesco comentado en otras líneas del análisis. Tomando pasos de muñeira gallega y estilizando otros que recuerdan a los saludos cortesanos, las parejas dispuestas en filas en la escena, van rotando su posición con su *partenaire*. Acaban todos al unísono con los brazos en quinta y los pies en sexta y se marchan en carrera cada uno hacia su siguiente posición en el escenario.

A partir de aquí, reina el *caos ordenado* tan difícil de conseguir en escena, que Antonio coreografió como nadie para la subida final de esta jota compuesta por Falla. Hacen su entrada los Molineros y el Corregidor mientras el cuerpo de baile ha formado tres círculos (uno al fondo, y uno a cada lado). Dentro del corro central es elevado el Corregidor, la Molinera y el Molinero son elevados en ambos lados de la escena. En la segunda repetición todos permanecen en sus puestos menos la Molinera y el Molinero que se cruzan el escenario haciendo, él *grand jeté al attitude* detrás y ella carrera, hasta entrar dentro de los corros de los laterales donde vuelven a ser elevados. Todo esto se ha llevado a cabo mientras el

cuerpo de baile daba vueltas en la dirección de sus círculos por medio de carreras, y hacía *port de brá* de brazos con los acentos de la música en rodilla abajo. Una vez se marchan los alguaciles de la escena junto con el Corregidor, el cuerpo de baile sigue avanzando en la dirección de los círculos que ha formado haciendo *chassé* y vuelta por delante a *soutenu*. Mientras tanto el Molinero realiza *tour al air* doble y la Molinera también hace *tour al air*, ambos dentro de los círculos donde se encuentran.

Seguidamente, todos comienzan una variación que se compone de tres *piqués* al *arabesque* con brazos en tercera arriba, que van subiendo y bajando con cada *piqué* junto con la cabeza. Tras esto cierran con un salto juntando pies a sexta posición y continúan con cuatro pasos de jota a derecha e izquierda intercalados. Esta variación se realiza dos veces, la primera el Molinero y la Molinera avanzan hacia el centro del escenario y se juntan ahí. El cuerpo de baile la realiza, sin deshacer su formación, en dirección hacia atrás. La segunda vez todos juntos la hacen en dirección hacia atrás donde se está manteando al Corregidor³³⁸. Durante la segunda repetición Garduña ha entrado en escena seguido de los alguaciles que van en fila india tras él. Todo el cuerpo de baile junto con los Molineros hace dos *devoulés* hacia la dirección donde se mantea al Corregidor, mientras los alguaciles y Garduña saltan con la estilización del paso de jota elevando ambos brazos. Todos juntos realizan el remate de zapato final, y de ahí, hacen una *carrera* hacia la posición final en piña detrás, mirando al Corregidor encima del puente del fondo de escenario, (que sigue siendo manteado por tres vecinos). Los alguaciles acaban también de espaldas con brazos abiertos hacia la dirección del Corregidor; Garduña de rodilla con brazos en la misma posición.

Es la *Jota Final*, una coreografía que sintetiza el espíritu que compositor y coreógrafo compartieron en sus respectivos momentos de creación. Se trata de la elevación de lo popular y folklórico de España, en una pieza de notable erudición técnica y artística. Tanto en su partitura musical, como en sus pasos y variaciones, se utilizan elementos folklóricos de distintas regiones españolas, cohesionados en una escena cuyo contenido narrativo

³³⁸ Esta escena de la coreografía de Antonio de 1958, se describe literalmente en el libreto de Lejárraga de 1919.

está marcado por la euforia representativa del *final feliz* de la historia. Antonio toma pasos de bailes tradicionales aragoneses en su mayoría, pero también gallegos o andaluces. No los reproduce tal y como son exactamente, sino que, como hace el mismo Falla con los motivos musicales de la obra treinta años antes, los estiliza y los emplea como inspiración para su propia creación.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO SEMIÓTICO DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

El género narrativo, en cualquier rama de las artes escénicas, no sólo la Danza Española, emplea todos los recursos expresivos posibles en su arte para establecer un discurso coherente y nítido con respecto al argumento que se pretende contar. En el *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio, dicho ballet, como obra representada con el principal elemento narrativo de la técnica de Danza Española, pero también con todos aquellos elementos artísticos que conjugan la globalidad del espectáculo (escenografía, vestuario, iluminación y dramaturgia principalmente), es un ballet rico en recursos expresivos de todo tipo. En el análisis coreográfico descriptivo, que se ha realizado anteriormente, se han podido comprobar muchos de dichos recursos, sobre todo en su aspecto meramente coreográfico, es decir, en los pasos ejecutados por los intérpretes. El objetivo que se nos plantea en este análisis semiótico no es otro que el de interpretar y decodificar dicho ballet por medio de los signos que se representan en él³³⁹. Tras el primer análisis iconológico de los elementos plásticos del ballet (escenografía, decorado y vestuario) pasaremos al estudio de la transducción literaria de Antonio, del paso de la obra literaria a la escena por medio de movimientos basados en la técnica de la Danza Española.

VESTUARIO

Nos encontramos ante un ballet concebido por su artista plástico (responsable de la escenografía y vestuario) en plena vanguardia, y esto se

³³⁹ A este respecto vamos a seguir la metodología, expuesta en la introducción de esta tesis, del ya mencionado Erwin Panofsky, complementada con la de Umberto Eco en las ocasiones que así lo requieran.

verá reflejado en toda la estética de la obra. Picasso ya había experimentado con las reglas pictóricas cubistas a lo largo de su residencia en París, y en base a ellas desarrolló una línea estética goyesca y marcada por el carácter popular español. Debemos recordar, que para el pintor fue la segunda colaboración con los Ballets Rusos, encargados de estrenar el ballet entonces³⁴⁰. Realizó unos bocetos alegres y coloristas³⁴¹, cuyas geometrías y cortes se apreciaban ampliamente influenciados por el cubismo anteriormente mencionado. El malagueño optó por el negro como color dominante en el vestuario del ballet, contrastándolo con vivos amarillos, rojos o azules. La utilización de este negro omnipresente viene atribuida, por parte de Douglas Cooper, a la influencia que ejerció Goya en el pintor malagueño³⁴². Sin duda, gran parte de la estética del ballet (no sólo el empleo de dicho color) se deben a esta influencia goyesca que se puede apreciar en elementos pictóricos de vestuario y escenografía, pero también en elementos coreográficos y dramáticos como la escena del Corregidor manteado como un pelele en la *Jota Final*³⁴³.

El desarrollo artístico del ballet no pierde en ningún momento su aspecto cómico y bufo (tanto en composición musical como coreográfica, recordemos que antes que nada fue una pantomima), así, en la concepción visual que Picasso hiciera desde un primer momento, estos aspectos también tendrían un peso importante. El elemento bufonesco dentro del panorama teatral y dancístico se había intensificado desde principios del siglo XX; en ballets como *Petruschka* (1911), el coreógrafo Fokine concibe a los personajes como verdaderos autómatas, con un movimiento paródico y mecánico mediante pasos coreográficos que ridiculizaban los de Danza Clásica. En este sentido, no podemos olvidar al ya mencionado dramaturgo Gordon Craig, y su visión del actor como una *supermarioneta*. Sin duda, estos conceptos revolucionarios del panorama

³⁴⁰ Había colaborado ya con ellos en la obra *Parade* en 1917.

³⁴¹ Ver Anexo III Ilustración Número Tres.

³⁴² Douglas Cooper (1911-1984) fue un importante coleccionista e historiador de arte británico, amigo de Picasso, y autor de varias obras relativas a su obra así como su biografía.

³⁴³ Hablamos de la coreografía de Massine, pero también de la de Antonio, pues fue idea de Lejárraga y así lo pone en el libreto.

escénico en los albores del siglo XX, hicieron mella en el aspecto coreográfico del ballet, recordemos la *Danza de las Uvas*³⁴⁴.

La estética que invade a toda la obra viene marcada por la temática y el contexto histórico en los cuales se desarrolla la historia literaria. En capítulos anteriores hemos expuesto el contexto social e histórico en el cual Pedro Antonio de Alarcón situó el argumento de *El Sombrero de Tres Picos*³⁴⁵. Así, sabemos ya que nos encontramos en un pequeño pueblo andaluz de la España del Antiguo Régimen (hacia 1805 aproximadamente). Picasso, lejos de querer innovar con los motivos de su obra, escogió temas y contenidos populares españoles, e innovó en su *forma* de representarlos en escena, mas no en el *contenido*. Como ya había sucedido con *Parade*, el pintor concibe el vestuario como un verdadero surtido de cuadros cubistas que deben llevar puestos los bailarines. Picasso estuvo poco preocupado por las necesidades artísticas y coreográficas de los intérpretes del ballet a la hora de diseñar el vestuario que debían lucir. Por el contrario, nos encontramos con bocetos donde abundan las formas voluptuosas de faldas y mangas, así como peinetas gigantes a juego con mantillas de gran tamaño también. Picasso exagera las dimensiones y juega con las formas como innovación, en contraste con los motivos típicamente españoles de volantes, abanicos o lunares. De esta manera, podemos apreciar en el diseñador un deseo de coherencia temática entre la estética que se emplea en el ballet y la época histórica en la cual se desarrolla el argumento en su texto literario inicial. Vemos, por tanto, que los elementos plásticos de la obra, principalmente vestuario y escenografía, van a ser producto de una *estilización de lo popular español* por parte del pintor³⁴⁶. El pintor recrea una estética heterogénea, que combina elementos populares con aspectos más elevados y estilizados, y lo hace

³⁴⁴ Descrita en páginas anteriores, dicha danza se caracteriza por emplear recursos expresivos mímicos y caricaturescos por parte de los bailarines (que interpretan al Corregidor, a Garduña, a la Molinera y al Molinero).

³⁴⁵ Página 139 y ss.

³⁴⁶ Este deseo de *estilización* del folklore, será un *leit motiv* común en todos los artistas de las vanguardias. El periodista español Ángel del Río, dijo en la conferencia realizada en Nueva York en homenaje a Antonia Mercé "La Argentina": "*Ha habido en el siglo XX en España una corriente intensa de amor por lo íntimo nuestro. Los hombres más selectos en las diferentes actividades de la cultura: filósofos, poetas, músicos, pintores y críticos han dedicado lo mejor de su empeño a hacer lo mismo que la Argentina ha hecho con el baile: a comprender, universalizar y purgar de localismo y patriotería el genio verdadero de España*", Del Río, Ángel, Antonia Mercé, *La Argentina*, Instituto de las Españas, New York, 1930, pp. 12.

con la técnica que ha empleado anteriormente en el ballet *Parade del pastiche*³⁴⁷.

Este sentimiento, tan mencionado a lo largo de nuestra tesis, va a ser pieza fundamental de la estética del ballet de *El Sombrero* en contraposición con la otra obra que vamos a analizar, *Medea*. El espíritu de elevación del folklore español, en sus aspectos musical, estético y temático, será completado a mitad del siglo XX por Antonio cuando decida realizar una coreografía de Danza Española bajo dicha partitura y dramaturgia. Continuando con la estética plástica del ballet, podemos comprobar cómo Picasso, lejos de crear en base a los cánones de la Danza Clásica imperantes, realiza una diversidad de bocetos amplia para el cuerpo de baile. Sin entrar todavía en los diseños de los solistas y protagonistas de la obra, podemos comprobar con los bocetos mencionados que, hasta tal punto llega la innovación y genialidad del artista, que casi no hay un vestido igual a otro³⁴⁸.

La visión del malagueño con respecto al ballet en su conjunto es completamente pictórica, es decir, concibe al todo como un gran cuadro en movimiento³⁴⁹. Los elementos de los que dota al cuerpo de baile se presentan en forma de utensilios rurales algunos (sacos de harina, cestos de mimbre), y más sofisticados otros (abanicos, bastones), pero ambos en concordancia con la época y contexto social de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Podemos analizar en este sentido, varios cuadros representativos de dicha época, que nos ponen de manifiesto la gran influencia plástica en los bocetos de Picasso.

El primer cuadro al que vamos a hacer referencia, tiene una gran influencia en el ballet. Hablamos de *El columpio* de Jean Honoré Fragonard, realizado en 1767. Si bien ésta será la obra pictórica más antigua cronológicamente a la que nos remitiremos. Esta corriente tiene una notable presencia en los elementos plásticos del ballet *El Sombrero de*

³⁴⁷ Dicha técnica artística consiste en combinar elementos característicos de varios estilos. El *pastiche* en Picasso se representa de un modo muy claro en su obra *Las Señoritas de Aviñón* (1907).

³⁴⁸ Existen excepciones como los diseños de grupos homogéneos como los personajes de las aguadoras o los harineros.

³⁴⁹ Tal y como describía el propio Noverre al ballet, en su primera Carta de su obra *Cartas sobre la danza y los ballets* que data de 1760. En ella, el coreógrafo dice así: "Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores..." (Noverre: 2004,65).

Tres Picos, y aunque hablamos de una obra de mediados del siglo XVIII, su trascendencia estilística y temática tendrá eco en la visión romántica que Picasso concibe para el ballet. Abordaremos primeramente el aspecto estilístico para luego pasar al temático, que posee una clara similitud con el argumento del relato de Alarcón. *El columpio*, como hemos mencionado, es símbolo del Rococó francés³⁵⁰, y tiene todos los elementos visuales que lo representan. Entre ellos, destacamos los colores claros, las formas curvilíneas, así como el paisaje pastoral como marco de la acción representada. Vamos a prestar especial atención en la diagonal que se dibuja por los tres personajes de la obra: en el centro la dama columpiándose, empujándola su marido en la parte superior derecha, y terminando la diagonal abajo a la izquierda el supuesto amante de la dama. Las diagonales son fundamentales en la coreografía de Antonio dentro del ballet, recordemos que la primera entrada en escena del Corregidor y la Corregidora es por medio de una gran diagonal. Además, no están exentos de esta geometría los diferentes vestidos diseñados por Picasso, cuyos motivos presentan diferentes diagonales en faldas y cuerpos³⁵¹.

En el aspecto temático del cuadro, tenemos un claro exponente de la corriente del Rococó, así como de la propia novela de Alarcón en la que se basa el libreto del ballet. Estamos hablando del polémico y recurrente motivo del *adulterio*. En efecto, el Rococó tenía entre sus temas fetiche la infidelidad y la traición amorosa (entre otros, como son el mitológico o el cuerpo desnudo). Existe aquí una analogía temática, pues el ballet de *El Sombrero* se articula en torno a los deseos adúlteros de un corregidor que abusa de su poder. Una relación que cabe destacar iconológicamente con respecto a este cuadro y el ballet, es el interés de representar aspectos cotidianos y acciones mundanas, alejadas de temas religiosos o profundos de la vida. Tal y como hemos advertido en el estudio literario de la novela y el libreto³⁵², este cuadro nos muestra, no sólo una estética y plástica preludio de esa visión estética que influirá en Picasso, sino también una

³⁵⁰ Que para referirse a una obra pictórica se denomina *Pintura Galante*, no Rococó, pues éste hace referencia también a la Arquitectura, Escultura, entre otras disciplinas.

³⁵¹ La falda de la Molinera en su boceto original está cruzada por una diagonal que acaba con el detalle de una pequeña flor.

³⁵² En la página 140 y ss.

acción cotidiana y popular, como todas las que se narran en el ballet. Es también de interés para el desarrollo del Romanticismo, esa intención artística que impulsa al creador a recrear los aspectos y actos humanos de un modo agradable. De esta manera, se puede reflexionar sobre la idea de Alarcón, que al configurar dramáticamente su novela, lo hace tratando un tema delicado y potencialmente trágico para sus protagonistas (abuso de poder, separación ilícita del matrimonio con el arresto), de un modo completamente cómico y en ocasiones satírico. Este empeño del Rococó por el gusto refinado, sensual y liviano, será después desarrollado en mayor profundidad por el posromanticismo temático del que nace la novela de Alarcón³⁵³.

La segunda obra pictórica que vamos a estudiar, con respecto a su notable influencia en la estética picassiana de *El Sombrero*, es la obra de Francisco de Goya, más concretamente sus cuadros de la etapa comprendida entre 1777 y 1792. Con respecto a la relación del pintor con la estética de la Danza Española poco hay escrito, y mucha es ésta³⁵⁴. Así pues, vamos a señalar una serie de aspectos directamente relacionados con el pintor y nuestra disciplina artística: la Danza Española. En primer lugar, hablamos de una relación *estética*, en lo que se refiere principalmente a vestuario, escenografía, e incluso estampas coreográficas. No abarcamos por tanto aquí otros elementos artísticos como podrían ser la propia técnica de la Danza Española o sus recursos expresivos relacionados con el movimiento. Como ya se ha mencionado, la Escuela Bolera es una de las cuatro disciplinas que conforman la Danza Española, su desarrollo más notable fue durante los siglos XVIII y XIX. La práctica de esta técnica comenzó principalmente en ambientes cortesanos y lúdicos, siendo los bailes boleros practicados tanto por hombres como por mujeres, todos ellos de una posición social considerable. Llegado el siglo XIX, los bailes boleros se habían apoderado del interés práctico de las clases media y baja españolas, que los habían amoldado a sus recursos técnicos. Las principales diferencias de esta disciplina con otra con la que está íntimamente relacionada, la Danza Clásica, son su uso de palillos

³⁵³ Recordemos que la novela se ambienta en la primera década del siglo XIX, y que Alarcón la crea en su época literaria realista, 1874 (no sin ello poder advertir claras influencias posrománticas).

³⁵⁴ No en vano, existe una gran producción de El Ballet Nacional de España que se centra únicamente en los últimos años del pintor: *Negro Goya*, coreografía de Jose Antonio, estrenada en el 2011.

(castañuelas), y su línea de cuerpo y brazos. Esta última se caracteriza por ser más cerrada y redonda que las líneas clásicas, así como más coqueta, femenina y terrenal (en contraposición con la búsqueda de lo etéreo de la técnica clásica). Goya nos presenta, durante su primera etapa de producción pictórica, escenas de contenido popular donde jóvenes majas y majos realizan juegos, meriendas, e incluso bailes. Así, vamos a mencionar primeramente la obra del pintor *El baile de San Antonio de la Florida* (1777) que representa, como su nombre indica, un baile realizado por dos parejas de majos que bailan seguidillas. El interés que despierta, desde un primer momento, en Goya el elemento dancístico para representar los actos sociales cotidianos y al aire libre, ya está indicando la popular práctica de éstos en aquella época. Tras esta obra habrá otras que han contribuido notablemente a los trajes picassianos de *El Sombrero*, como por ejemplo *El quitasol* (1777), *La gallina ciega* (1789) o *El pelele* (1791). Destacamos, que todos ellos forman parte de la colección de *cartones* realizada por el artista, en los que su motivo principal fue la exposición de escenas cotidianas madrileñas³⁵⁵.

En toda la obra citada de Goya, el estilo, colores, texturas y estética de los personajes, es inspiración evidente en los diseños de majas, manolas y majos para *El Sombrero de Tres Picos* que idea Picasso. La notable influencia estética en éste, no será la única a lo largo de la historia, pues, como ya se ha comentado, la Danza Española (y en concreto la Escuela Bolera) toman estos diseños para sus representaciones incluso hoy día³⁵⁶. La aportación de Goya a esta disciplina, es por tanto puramente plástica, pues cuando se diseñan bocetos de vestuario para representar coreografías boleras, se siguen empleando pantalones ceñidos de terciopelo rojo sangre para los hombres, o faldas con miriñaque y suaves tonos para las mujeres. En cuanto a las posturas y estampas configuradas en estas coreografías boleras, beben de este gran artista nacido en Fuendetodos (localidad donde Falla, supuestamente, escuchó esa famosa jota que le inspiraría para la composición de la *Jota Final de El Sombrero*). Una vez hemos expuesto las influencias estilísticas más importantes de las

³⁵⁵ Encargada por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, para la colección del Infante Carlos, entonces Príncipe de Asturias.

que parte Picasso para el diseño de su vestuario en este ballet, continuamos con los bocetos del elenco.

Siguiendo con el elemento del vestuario, vamos a analizar los diseños de los solistas y protagonistas de la obra. En primer lugar, no podemos pasar por alto el personaje del torero, éste (que no aparece en ninguno de los dos libretos basados en la obra de Alarcón que hace María Lejárraga) debió ser invención del coreógrafo (Massine) o del propio Diaghilev, pues en los bocetos originales creados por Picasso en 1919 existe el atuendo de un torero para uno de los intérpretes del ballet. Hay que advertir, el atractivo que siempre ha acompañado a la figura del torero español en todo lo concerniente a público extranjero. Muy en la línea de las formas rectangulares y cubistas que lucen los demás diseños, el traje del torero mantiene una fiel apariencia al original, con su montera y capote, y en colores literalmente españoles (amarillo y rojo). Aunque Picasso realiza una estilización de la forma real de la típica montera, sí le mantiene el color negro y los principales elementos estructurales de ésta. Es la Corregidora, un auténtico figurín de la corte española del siglo XIX. Su vestido nos recuerda a los empleados por Velázquez para sus *Meninas*, así como el típico diseño romántico que las mujeres europeas lucían en los entornos elevados de la sociedad. Destacamos la gran mantilla a juego con el resto del vestido, el miriñaque que da volumen a la falda y el abanico, todo ello en tonos azules y lilas. Tanto en sus formas, como en los colores empleados, se puede apreciar el poso romántico que acompaña a este personaje.

El vestuario del Corregidor, como no podía ser de otra forma, se caracteriza por el sombrero de tres picos que lleva. El elemento clave que da nombre a la obra y a la vez dispone de un juego visual y conceptual mencionado en capítulos anteriores, se representa en negro, color típico del verdadero atuendo oficial de dicha figura pública. Por otro lado, también tenemos el bastón, los guantes y la capa, que Lejárraga nombrara en el libreto y que aparecieran en la novela original³⁵⁷. Insistimos que

³⁵⁷ Pedro Antonio de Alarcón nos describe en su Capítulo VIII titulado *El hombre del sombrero de tres picos* la vestimenta del Corregidor: “*espadín con guarnición de acero; bastón con borlas, y un respetable par de guantes (o quirotecas)*” (De Alarcón, 1997:68). Así como la autora del libreto, cuando nos relata el suceso de los guantes reproducido íntegramente en el ballet, dice: “*El molinero y la molinera se inclinan*

Picasso, lejos de pretender dar un sentido iconológico a los elementos mencionados, mostró más preocupación en ilustrar su obra como arte vanguardista e innovador, que como signo narrativo del ballet. Todo ello está en completa confrontación con el vestuario que analizaremos en el ballet *Medea*, dramáticamente estudiado por parte de su cabeza creativa, Miguel Narros.

Por su parte, el diseño para el Molinero ilustra un modelo discreto y en tonos tierra, que contrasta con el colorido del resto del vestuario del ballet. Se puede decir que, el único elemento que está en consonancia con la escenografía y el telón de fondo, que se identifica con lo rural y la tierra, es el Molinero. Por lo menos así lo concibe Picasso, que le aporta todos los detalles de la época (fajín, chaleco, cofia), mientras que lo relaciona con su naturaleza rústica y mediterránea³⁵⁸. En este sentido, Picasso sí nos da una codificación de colores y formas que nos transmite contenido argumental y dramático del personaje, como excepción a la regla general del resto del vestuario mencionado.

El estilismo que emplea en el diseño del Molinero está marcado por las labores de trabajo rural que caracterizan al personaje, así como el juego de colores marrón (pantalón) y malva oscuro (chaleco), encima de camisa blanca de labor. El boceto original de Picasso (que no será el que se reproduzca fielmente en el ballet de Danza Española)³⁵⁹, contiene también un fajín rojo, elemento típico de la geografía española del suroeste, más concretamente de Murcia, tierra natal del personaje. Estas correspondencias geográficas pudieron ser intencionadas o no por parte del pintor, pero sí está claro que Picasso no dejó ningún detalle fuera de lugar en su obra.

La vestimenta de la Molinera se ha visto modificada en varias ocasiones desde que Picasso la ideara en 1919. En el boceto original el artista concibe una falda larga hasta los tobillos en tonos rosados, con lazos y

delante de los augustos personajes. El «corregidor» deja caer sus guantes.» en VV.AA. Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 37.

³⁵⁸ Recordemos que el Molinero era Murciano, así lo describe Alarcón en su novela. (De Alarcón, 1997:54).

³⁵⁹ Véase Anexo III Ilustración Número Cuatro.

diferentes adornos sobre ella. Este diseño no fue el que se empleó para el ballet de Danza Española, debido principalmente a la incompatibilidad que existía con la ejecución coreográfica. La idea original de Picasso fue la de una mujer coqueta y femenina, dentro de las posibilidades económicas que tenía el personaje en cuestión (no olvidemos que se trataba de un matrimonio modesto cuya fuente de ingresos consistía en los frutos de un molino). Para su estreno en el Ballet Nacional de España el diseño primero del artista no fue recreado exactamente igual, el modelo de la falda se respetó, aunque algo más corto (por debajo de la rodilla), y tanto los lazos como los volantes de la falda y el pico del cuerpo se realizaron en tonos rojo vivo. Ya no se trataba del original vestido de dos piezas (falda y corsé con mantilla), sino de una pieza única, donde la mantilla desaparecía y daba paso a un pico de flecos unido al escote y espalda del modelo. Estas variaciones en el diseño dieron mayor movilidad y agilidad a la intérprete (pues perdió bastante peso la falda), cuya coreografía creada por Antonio se caracterizaba por la velocidad de ejecución de su *Danza de la Molinera*.

Antes de pasar a analizar otros elementos plásticos del ballet, queremos enfatizar en el carácter, más estético que narrativo, que Picasso quiso dar al vestuario. Teniendo en cuenta que era su segundo trabajo con Diaghilev, y que *Parade* había supuesto una auténtica revolución escénica, tanto por su coreografía como por su estética³⁶⁰, el pintor malagueño no pretendió emplear un lenguaje argumentativo por medio de sus bocetos, sino que se limitó a estilizar una estética ya existente en el siglo XIX. Según las propias palabras de Cooper³⁶¹, Picasso consideraba este ballet una obra más superficial con respecto a *Parade*, y enfatizó su interés en los aspectos plásticos y visuales que en los narrativos o dramáticos. En esta línea actuaría el malagueño cuando procedió a realizar los diseños del telón de fondo del ballet. Gracias a la correspondencia mantenida entre Diaghilev, Falla y el propio Picasso, podemos comprobar cómo el pintor influyó en aspectos coreográficos e incluso musicales de la obra³⁶². Para empezar, indicaremos que en su estreno primigenio en Londres de 1919,

³⁶⁰ No en vano, el escritor británico Patrick O'Brian dijo: "En realidad el fin principal de *Parade* era demoler el ballet clásico, tal como Picasso había demolido la pintura academicista" O'Brian, Patrick, *Picasso, England*, Harpercollins Pub, 2003, p. 68.

³⁶¹ Cooper, Douglas, *Picasso y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

³⁶² Véase página 159 de esta tesis, donde se reproduce la correspondencia entre Diaghilev y Falla.

existieron dos telones para dicho ballet: un telón de boca y un telón de fondo. Se ha conservado el telón de fondo para posteriores reposiciones de la obra, así como para su escenificación como ballet de Danza Española, pero con el telón de boca no ha sido así para dicho ballet. Éste, se conserva en el Museo Picasso en París³⁶³, pero no fue utilizado en la reapertura del Teatro Real en Madrid, cuando el Ballet Nacional de España representó *El Sombrero de Tres Picos* con reproducciones del telón de fondo, del resto de la escenografía y del vestuario de Picasso.

ESCENOGRAFÍA

Empezaremos analizando el telón de boca del ballet, indiscutible exponente del folklore español. Picasso utiliza aquí los motivos típicos de la cultura andaluza y la corrida de toros como tema principal. Consciente de su atractivo e interés fuera de nuestras fronteras, así como de la gran admiración que Massine sentía por esta afición. El telón representa una escena de descanso en medio de una función, en este caso una corrida de toros. Las figuras que aparecen en el palco (que está representado en un primer plano), son típicos personajes goyescos y andaluces (majos y majas), descritos no sólo por fuentes pictóricas anteriores a Picasso (Goya o Manet), sino también por fuentes literarias. En este sentido, destacamos al escritor y dramaturgo del siglo XIX mencionado en epígrafes anteriores, Théophile Gautier. Sus diferentes viajes por la geografía española, que dieron motivo a su obra *Viaje a España* (1843), exponen una imagen afrancesada de lo español, tanto en contenido como en estética y vestuario. Picasso juega, de un modo parecido al ya empleado en *Parade*, con los conceptos público, representación y escena. Como se puede comprobar en la imagen del telón de *El Sombrero*, los personajes están mirando hacia el exterior, no al interior de la plaza donde ya ha terminado la corrida. Este tema de los palcos, empleado ya en *Parade*, pero también más tarde en la escenografía del ballet *Pulcinella* (1920), es un aspecto conceptual muy atrayente en dicha época, puesto que representa la sociedad burguesa que acude a ver un espectáculo y es un referente al propio público.

³⁶³ Véase Anexo III Ilustración Número Cinco.

Las diferentes figuras que se pueden apreciar en el telón de boca, son producto de los personajes más representativos para el pintor dentro del palco de una plaza de toros española. Hablamos de tres majas con mantilla y mantón típicos, así como una señora más distinguida que lleva un traje de lunares con matilla también. Además, podemos ver un caballero junto a ésta, con el famoso sombrero cordobés y capa roja. En el centro del palco hay un niño vestido con ropas humildes que porta una cesta en la que lleva granadas que va ofreciendo. El juego espacial de las tres majas, así como su actitud de conversación femenina, nos puede recordar a la posición que forman en la escena *Las tres Gracias* de Rubens. Ambas están conectadas entre sí a través de los brazos, hablando entre ellas y dando una aparente unidad de grupo. El fondo de la escena es la arena de la plaza donde se ha terminado la corrida y los caballos se llevan al toro muerto mientras se ve al fondo también un rejoneador. La escena del palco viene acompañada por una botella de vino y el trazo de unos vasos de cristal sobre una bandeja, en la esquina inferior izquierda. El telón de boca, aunque no se utilizó para el ballet de Danza Española, bien podría haberse empleado por su coherencia temática y estilística no sólo con el argumento del ballet, sino con su coreografía, creada por Antonio.

Con respecto al telón de fondo, utilizado en ballets tanto de Danza Clásica como de Danza Española, debemos advertir la fidelidad de Picasso a los elementos literarios de la narración, como son el molino y el pueblo principalmente³⁶⁴. Así, en el decorado encontramos como elemento primero, en la parte derecha de la escena, la casa de los molineros, y como elemento central el gran puente que Picasso concibió como nexo entre ésta y el pueblo, que se aprecia en el telón de fondo por medio de trazos minimalistas. Este elemento, característico de la escenografía de Picasso, será objeto de diferentes teorías y reflexiones estéticas por parte de historiadores del arte y escenógrafos. No debemos olvidar, que los elementos pictóricos del puente y el molino tuvieron un gran protagonismo en el Píntoresquismo del siglo XVIII. AÑADIR.

Si seguimos mirando hacia el trabajo del pintor malagueño, podemos mencionar como precedente a este puente de *El Sombrero*, la pintura

³⁶⁴ En el attrezzo habrá más, como la jaula de mirlo por ejemplo.

protocubista *Paisaje con puente* (1909). Así, para el ballet Picasso desarrolló un marco cubista para un relato popular y folklórico. Para continuar profundizando en esta idea de *estilizar* lo popular español, que hemos venido analizando a lo largo de esta tesis, vamos a reproducir aquí las palabras de Guillermo Solana³⁶⁵, en su conferencia *Picasso y los Ballets Rusos* en 1997:

“Picasso, siempre que trabajó con Diaghilev se enfrentó al problema de lo popular, pero en todos esos casos –diseños de vestuario y escenografía para los ballets Parade, El Sombrero de Tres Picos, Pulcinella y Cuadro Flamenco- procuró servirse Picasso de ciertos medios que había aprendido en el cubismo, precisamente para interponer una cierta distancia entre él y lo popular. Para no limitarse a ser un artista popular. Del mismo modo en que los músicos cultos citan las melodías populares (...) y esa cita se hace tanto más distante cuanto más complejo, más sofisticado es el músico; del mismo modo podríamos decir que Picasso, mediante todas esas cortinas, puentes, arcadas, bocas de escenario, todos esos recursos que enmarcan un paisaje o una escena, que acentúan la distancia, Picasso subrayó siempre que él no era aquello que representaba. Que él no era solamente aquello, que aquello que representaba era una mascarada, era ficción, era teatro... Picasso citaba los temas populares, más que seguirlos o asumirlos³⁶⁶”

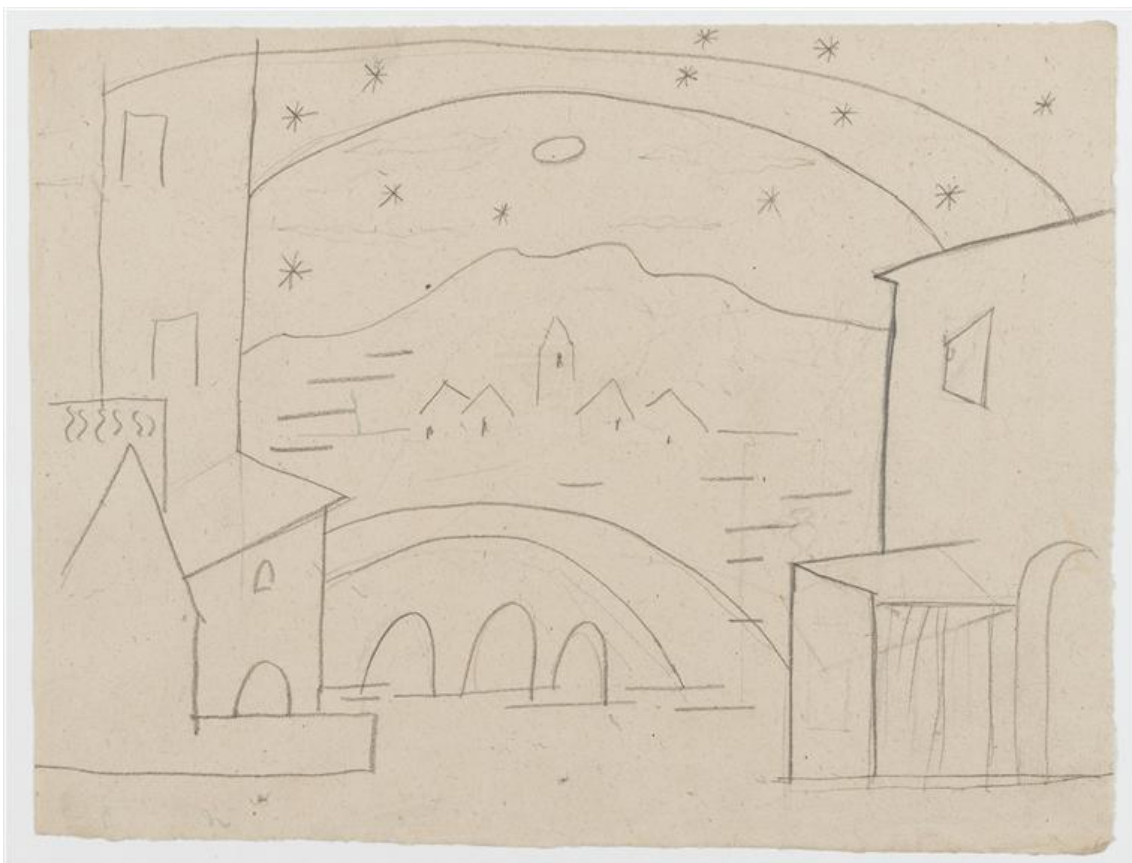
Ésta sería una excelente explicación del trabajo plástico que realizó el pintor malagueño mediante sus colaboraciones con Diaghilev, y así lo expresa Guillermo Solana homologando dicho trabajo directamente con el de compositores nacionalistas, de los que ya nos hemos hecho eco a lo largo de esta tesis (el propio Falla por ejemplo).

En un primer momento, podemos comentar que la escenografía resulta libre de artificios y simple en sus formas, en contraste con otros trabajos del pintor cuya línea era más recargada, como en *Parade* o *Pulcinella*. A diferencia del vestuario, la escenografía se pone al servicio del discurso narrativo del ballet, y dentro de una primera visión realista y naturalista,

³⁶⁵ Actual director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

³⁶⁶ Reproducción escrita del audio de la conferencia «Picasso y los Ballets Rusos» de Guillermo Solana, 24/04/1997, en el *Curso Universitario: Bajo la estrella de Diaghilev*. Página web: www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2395

se dejan ver aspectos cubistas. Destacamos el uso de la perspectiva hecho por el artista, donde aparecen las casas ligeramente inclinadas, y los tamaños irrepestuosos con respecto a la escala real. Además, podemos apreciar que Picasso centra la mirada del público en el puente mencionado, donde los bailarines podrán recrear escenas de la historia como la marcha del Molinero por medio de la guardia del Corregidor, o la caída de la desfallcida Molinera al marchar su marido. La semiótica de este elemento de la escenografía está principalmente representada por dos líneas de interpretación. Por un lado la dualidad entre el mundo rural y humilde de los molineros, (pero también honrado, honesto, leal y trabajador) y el mundo más urbano, dentro de lo urbano que puede ser un pueblo, entendido como símbolo del mundo de las ciudades frente al de los pueblos andaluces del siglo XIX (pero también déspota, explotador, infiel y opulento). Por otro lado, también podemos identificar en el puente el nexa entre la feminidad y la masculinidad, conceptos que toca el propio Alarcón en su obra literaria que precede al libreto del ballet.



En la primera línea de interpretación podemos sacar diferentes sentimientos encontrados en la obra. El aspecto rural representado por los Molineros, viene también acompañado por facultades como la honradez y la fidelidad, de la que se establecerá un diálogo simbólico durante toda la obra en aspectos coreográficos y mímicos. Esa parte rural, está siendo identificada por Alarcón en su novela por un mundo sencillo y sano, sin complejidades intelectuales, pero tampoco sentimentales. Por otro lado, el mundo más urbano y cosmopolita, representado por el Corregidor principalmente, es también identificado en la obra como un mundo de abuso de poder, de infidelidad y adulterio, así como de lujos innecesarios. El contraste establecido entre los caracteres mencionados que rodean a los personajes protagonistas, está representado en cada elemento escénico del ballet. Esto se comprueba en los diferentes tratamientos instrumentales de los personajes, en el vestuario y sus colores, así como en las técnicas dancísticas y coreográficas distintas que emplean³⁶⁷.

La otra dicotomía que representa el elemento escénico del puente es esa línea que separa la feminidad de la masculinidad, como dos mundos opuestos y a la vez complementarios. Este aspecto está representado en el ballet por medio de los elementos que diremos a continuación, pero está más acentuado si cabe en la novela del propio Pedro Antonio de Alarcón. No estamos hablando de una revolución ideológica o muestra de la postura feminista que acontecería en el siglo XX con respecto a la incorporación a la mujer al trabajo y a los derechos políticos y de sufragio masculinos. Se trata de reflexionar sobre los valores y aspectos propiamente femeninos, y aquellos asociados al hombre y su simbología. Alarcón nos presenta a la Molinera como una mujer de carácter fuerte, incluso independiente (aunque no en el aspecto económico, sino más bien temperamental y sentimental), y además nos la muestra como una persona valiente y dispuesta a luchar frente a la autoridad y la masculinidad en defensa de sus intereses y derechos. Mas también nos la

³⁶⁷ Recordemos que para el ballet de Danza Española, Antonio dota de un lenguaje dancístico español a los Molineros, mientras que a Garduña y al Corregidor les hace expresarse por medio de un lenguaje académico y mímico.

describe en su relato como una mujer apasionada y enamorada, como sólo una mujer puede estarlo, piropeando a su marido, al cual se le conoce por las descripciones del narrador como “*más feo que Picio*” (De Alarcón, 1997:57). Por otro lado, el personaje de la Molinera también es coqueto, sabedor de su belleza y atractivo para con los hombres; esto se refleja en pasajes literarios pero también en la famosa escena cómica de la coreografía en *La Danza de las Uvas*.

El aspecto femenino frente al masculino también se aprecia en la figura de la Corregidora, mujer descrita por Alarcón bajo las características principales de la paciencia, educación y resignación. En el ballet nos encontramos con una señora elegante y distinguida, que es consciente del carácter mujeriego de su marido, que asume con temple pacífico³⁶⁸. Se distingue de la Molinera en múltiples aspectos, pero ambas se complementan para dar forma a la rama de valores femeninos que se representan en la obra. Sin embargo, la simbología masculina del ballet está cargada de elementos violentos que se vislumbran por gestos, pasos coreográficos y símbolos en esta línea. El temperamento celoso del Molinero, y sus reacciones ante el cortejo del Corregidor hacia su esposa son claros exponentes de este carácter. También el Corregidor se muestra agresivo en ciertas ocasiones, dentro de su cómica personalidad. La masculinidad viene determinada en pequeños detalles como las líneas rectas de los brazos del Molinero en *La Farruca*, los grandes saltos que realiza así como la intensidad de su zapato. En aspectos que no sean coreográficos podemos citar los rasgos musicales fuertes y enérgicos, así como la sencillez y sobriedad de su vestuario. El Corregidor por su parte está enfocado principalmente en la línea cómica y bufa antes mencionada, sin olvidar su autoridad y abuso de poder determinante en ciertos pasajes de la obra. Como elemento de *attrezzo* característico mencionaremos además del sombrero, el bastón con el que no sólo se ayuda para caminar, sino que también señala y da órdenes.

En definitiva, la semiótica que rodea al puente que se presenta en el centro de la escenografía, propone un nexo entre diferentes aspectos

³⁶⁸ En el ballet, podemos mencionar la escena de la caída del pañuelo del Corregidor, para que se lo recoja la Molinera, así como la posterior reprimenda de la Corregidora a éste, falta de violencia y resignada a dicha situación.

relacionados con el ballet, que van de la misma manera conectados con los sentimientos vanguardistas. De todo lo expuesto en este estudio con respecto al sentimiento de elevación e inspiración en fuentes populares de las corrientes artísticas de principios del siglo XX, enfatizamos ahora en la confrontación de lo folklórico y lo erudito, y de cómo esto último empleó elementos populares en su evolución artística. El puente que creó Picasso une los dos mundos, el culto y el popular, en un único sentimiento vanguardista. Se genera un sentimiento de comunión entre estos dos aspectos de la sociedad, pero a la misma vez se pretende recordar las diferencias tan grandes que existen todavía en aquella época entre ellos. Picasso, siendo artista que ha desarrollado su obra en el auge vanguardista, no deja de mirar al pasado y al Romanticismo más idealista. Los sentimientos de viaje, de camino hacia lo exótico y de descubrimiento de la parte más racial e irracional del ser humano, se agregan a esta visión *picassiana* de la escenografía de *El Sombrero*.



Telón de fondo de la escenografía del ballet *El Sombrero de Tres Picos*, Pablo Picasso, 1919.

Coreográficamente, siguiendo la dramaturgia del libreto, los personajes no hacen sino entrar y salir de escena, sin más intención que la que dirige sus acciones durante toda la obra (el Corregidor buscando su momento para conquistar a la Molinera y el matrimonio burlándose de aquel, así como disfrutando de su amor en común).

Antes de continuar con el resto del *attrezzo*, vamos a puntualizar en otro aspecto escenográfico del gran arco que se ve en la parte superior del telón de fondo³⁶⁹. Como ya se ha comentado en el primer epígrafe referido a *El Sombrero de Tres Picos*, las referencias literarias que preceden a la novela de Alarcón tienen sus fuentes en romances y jácaras populares, una de ellas se titula *El Molinero de Arcos*³⁷⁰. El elemento del gran arco que cruza el telón de un lado a otro, estuvo presente en todos y cada uno de los bocetos de Picasso. Resulta bastante significativo que el pintor no desechase en ningún momento este elemento tan característico, pues no ha sido el único artista que lo ha tenido en cuenta a la hora de representar este ballet³⁷¹. Por último, señalar el cielo estrellado dibujado por Picasso en el telón, que nos da referencias evidentes al trabajo postimpresionista de Van Gogh en muchos de sus cuadros, donde las estrellas estaban siempre presentes en esta misma línea empleada por el pintor malagueño (hablamos de obras como *Cielo estrellado sobre el Ródano*, *Terraza del café de la Place du Forum en Arles por la noche*, *Retrato del poeta belga Eugène Boch* y *Cielo estrellado*). Otra de las pocas referencias argumentales que hace el pintor, pues el relato se sucede en su mayor parte durante la noche de San Juan.

Con respecto a los elementos de *attrezzo* correspondientes al ballet, podemos mencionar la existencia de un pozo, a la izquierda de la escena, así como de la jaula del mirlo descrita tanto por la novela como por el libreto, y accesorios de los personajes citados también en este último: la

³⁶⁹ Véase Anexo III Ilustración Número Seis.

³⁷⁰ Que data de 1849-1851, y se incluye en el Romancero de Agustín Durán.

³⁷¹ Décadas después, para la filmación de *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio Ruíz en Arcos de la Frontera (1972), se contaría con el gran arco arquitectónico como fondo natural de la obra. Véase Anexo III Ilustración Número Siete, con hemeroteca de dicha filmación, *ABC Sevilla* 28/11/1972, pp. 67: “Por Televisión Española se está rodando, en el incomparable marco de Arcos de la Frontera «El sombrero de tres picos» (...) En esta producción interviene con su actuación estelar Antonio y su ballet”.

escopeta, cesto, sacos de harina y uvas. Los elementos de *attrezzo* se corresponden fielmente con las narraciones citadas, y en este sentido siguen una línea de representación en escena naturalista. Podemos advertir la influencia goyesca y romántica en Picasso sobre cada una de sus creaciones para el ballet. Si bien es cierto que el vestuario goza de una mayor representación de esta inspiración, tanto en el telón de boca (donde se representa una escena descrita en gran número de ocasiones por literatos románticos, palco de una corrida de toros), como en el de fondo y escenografía, se pueden identificar diferentes matices románticos. Esta conexión romántica con el ambiente popular y rural donde se desarrolla el ballet, lejos de ser incoherente con la Vanguardia contextual de la obra, se funde con elementos cubistas y picassianos propios del pintor. Así, podemos afirmar que el artista español crea un escenario idílico para cualquier historiador de arte de principios del siglo XX, pues conjuga en su obra líneas de expresión cubistas con temáticas puramente goyescas, sin que esto resulte agresivo para el ojo del espectador.

Sucede aquí, que *El Sombrero de Tres Picos*, una vez más, se ha convertido en el marco idóneo por el cual un pintor fundirá las referencias estilísticas del siglo XIX con los ideales revolucionarios del siglo XX; así como un compositor elevará las fuentes populares de nuestra geografía en una partitura sinfónica de la más alta erudición musical. También será, en mitad de este siglo, cuando el coreógrafo Antonio Ruíz hará lo homólogo a sus compatriotas cuando emplee todos los recursos dancísticos de la Danza Española en un ballet que integre influencias flamencas, folklóricas, boleras y estilizadas. Por otro lado, el propio Picasso fue el que se encargó del maquillaje del estreno londinenses de los Ballets Rusos, aunque por razones obvias para el ballet de Danza Española esto no sería posible. La semiología de los diferentes elementos plásticos de la obra ya ha sido desarrollada, si bien nos preocupa más la iconología coreográfica, debemos señalar que para más información con respecto a la escenografía y el vestuario existen estudios de gran interés.

DRAMATURGIA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

La coreografía de Antonio viene en un primer momento marcada estéticamente por la que en su día hiciera Massine. Esto es una cuestión

evidente si recordamos que el bailarín español colaboró con el propio Massine en la producción de *El Sombrero* para la Scala de Milán (1953) haciendo de Molinero en el ballet. Las influencias que generará el bailarín ruso en el lenguaje y desarrollo coreográfico de Antonio se han fechado cronológicamente antes de esta colaboración³⁷². Tanto es así, que las notas características del discurso dancístico del sevillano convergen con las propias del coreógrafo ruso. Los grandes saltos, así como las rodillas siempre presentes en terminaciones y pasos de Antonio, se pueden apreciar ya en coreografías de Massine de los años veinte. La semiótica que se observa en los elementos coreográficos está marcada por la búsqueda de los símbolos más ilustrativos del argumento de Alarcón, como son la infidelidad³⁷³, la burla, el engaño y el abuso de poder.

Antonio utiliza un método narrativo y de identificación de los personajes que recuerda al empleado por el propio Falla en su composición musical. Así, el coreógrafo emplea un lenguaje coreográfico diferente y característico para cada uno de los personajes protagonistas de la obra. La iconología del movimiento de la Molinera es fundamentalmente femenina, así como coqueta y ágil. Se desplaza por la escena con movimientos rápidos y sensuales en ciertas ocasiones. Sobre todo, se aprecia un empleo del estilo bolero y estilizado en su parte de arriba (torso, brazos y cabeza), así como un lenguaje más clásico en pies y piernas, exceptuando momentos de zapato. La Molinera es coqueta, en algunas ocasiones burlona, y siempre goza de una gran expresividad en su rostro. Su feminidad se deja patente en movimientos de falda, caderas y manos. Como se apunta en muchas descripciones del análisis coreográfico realizado anteriormente, es un personaje caracterizado por su vitalidad y energía. Antonio relaciona el temperamento fuerte y alegre del personaje de Alarcón con coreografías dinámicas y desplazamientos rápidos por toda la escena. Por supuesto, el bailarín sevillano emplea para ella un toque de palillos virtuoso por su matización y velocidad principalmente.

Debemos puntualizar que la tónica expresiva que caracteriza su discurso dancístico, se continúa de un modo coherente en el momento en que el

³⁷² Véase epígrafe anterior de esta tesis.

³⁷³ Ambas manos posicionadas a modo de cuernos, así como identificando al diablo en la primera escena del ballet acompañando la letra de la canción "*casadita, casadita...*"

personaje pasa a un registro dramático completamente distinto. Esto sucede cuando el Molinero ha sido arrestado y suena la soleá de Falla que da paso a una coreografía lírica y melancólica por parte de la Molinera, en contraste con el temperamento alegre y cómico que ha protagonizado las intervenciones anteriores de este personaje. El lenguaje coreográfico continúa siendo de una estética femenina y sensual, ahora en el registro triste y dramático del abandono sufrido. En esta pieza Antonio concibe un discurso expresivo lleno de pasos académicos y brazos líricos, donde la Molinera demuestra un dominio de la técnica clásica sobresaliente, en piernas y giros fundamentalmente. Las manos cobran especial importancia en una línea expresiva donde destacan los puños apretados (de frustración e injusticia) y palmas abiertas en gesto de búsqueda de una explicación racional a todo lo sucedido (el arresto de su marido).

Por su parte, el Molinero destaca en un lenguaje de Danza Española completamente masculino y vigoroso, en contraste con su esposa y el propio Corregidor. Antonio emplea en este personaje todos los recursos característicos de sus coreografías, como son *tour al air*, rodillas, zapato matizado en contraste con remates intensos, grandes saltos y numerosos *sissons al attitude* detrás. Las líneas de expresión del personaje son viriles y con actitud de torso más flamenca que estilizada (exceptuando posiciones tomadas del propio Massine con manos rectas y brazos estirados). La coreografía que resume el lenguaje y estética del Molinero es su *Farruca*, donde encontramos todos los recursos de Antonio anteriormente citados y un dominio técnico de piruetas y zapato especialmente novedoso a mediados del siglo XX. Destacamos la simbología del toro en los brazos y saltos de Antonio, que adquiere de su influencia de Massine. No debemos pasar por alto que, desde la mitología griega el toro es un animal representativo del sexo masculino³⁷⁴. La posición de brazos y manos que adquiere el Molinero en el semicírculo final que realiza, antes de hacer la subida de zapato del final de la *Farruca*, es un recorrido ante todos los vecinos del lugar mostrando su fuerza y virilidad ante los ojos de su amada. Así pues, como un toro desbocado, la culminación de su coreografía se inicia con un zapato que va de mayor a

³⁷⁴ Recordemos de la mitología griega el relato de Zeus convertido en toro para bajar a la tierra y seducir a su amante, o la existencia del toro de Picasso en *El Guernica*.

menor intensidad y velocidad, finalizando con una pirueta y doble *tour al air* rodilla.

En contraste con el temperamento masculino y fuerte del que goza durante toda la obra, podemos observar el registro cómico y mímico que adquiere en los momentos en los cuales imita al Corregidor en el *Allegro*, una vez le ha quitado su sombrero y capa, haciéndose pasar por él. Para esta pieza toma el lenguaje coreográfico del personaje a imitar, y cambia completamente de registro haciendo pasos académicos y mímicos. Cobra también especial importancia en esta pieza, la gestualidad del rostro y dedos de las manos, completamente diferentes a los registros empleados en el resto del ballet. El Molinero es el personaje más *flamenco* de la obra, pues es el que más zapateado y marcajes de este estilo utiliza. Sin embargo, esto se complementa perfectamente con un registro coreográfico de saltos y piruetas de todo tipo (*dehors* y *dedans*, así como en sexta y al *retiré*). Ésta es la verdadera revolución coreográfica, en materia de Danza Española masculina, que Antonio realiza a mediados del siglo XX³⁷⁵. Sin duda, anteriormente a esta figura de la danza, los registros expresivos del hombre eran más limitados y exclusivamente flamencos.

El Molinero representa al hombre fuerte y de la tierra español, todo el simbolismo que gira en torno a él está basado en colores ocres y marrones (vestuario), en pasos vigorosos y fuertes (coreografía), así como en actitudes propias de un personaje celoso de su esposa y de lo que cree suyo (dramaturgia). Es pues todo lo opuesto al Corregidor, que se eleva por medio de saltos cómicos y clásicos, que viste con opulencia, y se expresa por medio de registros en ocasiones femeninos. Por tanto, podemos comprobar como la simbología de los personajes está perfectamente cuidada en todos los aspectos expresivos del ballet (coreográfico, musical, dramático y de vestuario). No debemos olvidar el análisis que se ha realizado anteriormente de la composición musical, en el que destacábamos instrumentos y motivos completamente diferentes para cada personaje. Así pues, una vez hemos comprobado que la masculinidad del Molinero viene identificada con colores, animales y

³⁷⁵ Recordemos, su primer ballet completo de *El Sombrero de Tres Picos* se estrena en Granada en 1958.

actitudes propias del *sexo fuerte*, vamos a analizar al personaje del Corregidor.

El lenguaje corporal que Antonio emplea para esta figura, es de un trato cómico y estilístico digno de ingenio. Para empezar, el coreógrafo no saca del registro clásico y académico al personaje en todas sus intervenciones. Lo describe desde su inicio como un hombre jorobado (tal y como nos indica la novela y el libreto del ballet), así como torpe y jocosos.

Dramatúrgicamente, el Corregidor es mujeriego, de edad más avanzada que su esposa y los demás protagonistas del ballet. Antonio nos deja ver desde un primer momento estos aspectos, y nos incluye un lenguaje un tanto femenino en sus manos y brazos principalmente. La capacidad mímica y cómica de Antonio a la hora de crear las coreografías de este personaje demuestran sus conocimientos en dichas materias así como su facilidad para el arte de la pantomima. Este aspecto del bailarín ya sería advertido por el propio Massine, cuando le dice al sevillano que quiere seguir trabajando con él tras su colaboración en Milán:

“Massine desea crear una colaboración conmigo y especialmente para mí, un ballet nuevo de carácter español. Dice que tengo grandes aptitudes para la pantomima, cosa en la que no había pensado”³⁷⁶

Así pues, la creación del Corregidor bajo este lenguaje corporal no tuvo que suponer una novedad en la carrera artística del bailarín, quien ya había demostrado facilidad para este tipo de registros. El empleo de la pantomima por parte del bailarín resulta cuanto menos sorprendente, si tenemos en cuenta que las coreografías e interpretaciones que realizó a lo largo de su carrera artística no destacan por dichos aspectos³⁷⁷. Sin embargo, todo esto es muestra una vez más, del tremendo talento artístico de Antonio con respecto a las diferentes disciplinas escénicas que le rodearon a lo largo de su carrera profesional.

La semiótica latente en la caracterización del personaje del Corregidor está basada en esas figuras masculinas aristocráticas y cortesanas de los siglos XVII y XVIII. Las fuentes que conforman las principales líneas de

³⁷⁶ De Pedroso Stardza, Dolores, «La Scala, Mariema y Antonio», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08.

³⁷⁷ Dejando a un lado sus interpretaciones en cine, donde Antonio demuestra una capacidad dramática solvente. Ejemplo: *Luna de Miel* (con fragmentos de *El Amor Brujo* dentro del propio film).

definición de este personaje pueden ser tanto literarias como pictóricas. De las primeras podríamos destacar SACAR FUENTES TODAS

El lenguaje coreográfico del Corregidor es complemente académico, los pasos que destacan en sus desplazamientos son tomados de la Danza Clásica. Así, abundan los *pas de bouré*, *pas de chat*, *glissade*, *jetés*, pero sin duda la mayoría de sus intervenciones de caracterizan por un lenguaje corporal pantomímico principalmente. Antonio juega con los aspectos del carácter del personaje descritos por el libreto (que lo representan como alguien principalmente mujeriego y abusivo en su mando político) para mostrar a un hombre con movimientos torpes y femeninos. Desde el primer momento gira en torno a él un tono de burla, y dicha tónica no se marchará hasta el final del espectáculo (recordemos el manteo de la *Jota Final*). En este sentido, debemos destacar el protagonismo que adquirió la pantomima, así como la recuperación del uso de máscaras a principios del siglo XX en la escena teatral³⁷⁸. Antonio, siguiendo con coherencia la estética creada por Picasso treinta años atrás, desarrolla coreográficamente un personaje sátiro y bufo. Esta identificación estética entre dos lenguajes artísticos (pictórico y coreográfico), que tienen medios expresivos de naturalezas diferentes, es una vez más producto del sentimiento de invasión multidisciplinar fruto de las vanguardias. Como apuntara Maurice Raynar en sus ensayos de principio de siglo sobre el Arte Moderno³⁷⁹, Picasso hacía asociaciones dentro de sus obras entre objetos, personas y sensaciones desde la confusión y lo burlesco. Hablamos de ese sentimiento de hacer cómico lo trágico, de evolucionar en un terreno donde la risa y la lágrima van de la mano.

Antonio aprovecha esta concepción bufa del personaje del Corregidor (no sólo por parte de Picasso, sino también por parte del propio Falla que compone piezas musicalmente cómicas e infantiles asociadas a las intervenciones de esta figura) para desarrollar un lenguaje corporal apoyado fundamentalmente en la pantomima. La comedia se inicia dentro de los propios Ballets Rusos antes de que se estrenara *El Sombrero de Tres Picos*, pues los motivos inspirados en esta temática se pueden apreciar en

³⁷⁸ Con grandes dramaturgos como Brecht.

³⁷⁹ En *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism* de Jeffrey Weiss.

ballets anteriores como *Carnaval*, *Scherezade* o *Parade*, en cuya línea estética fue protagonista Picasso. Al respecto, debemos mencionar la incorporación a la compañía de ballet, en 1914, de dos artistas formados en la escuela futurista rusa: Mijail Larionov y Natalia Goncharova. Ambos fueron creadores vanguardistas del movimiento abstracto *rayonismo*, cuyas principales líneas de expresión vienen marcadas por el cubismo y el futurismo. Estos artistas plásticos tuvieron la oportunidad de trabajar con la compañía rusa en la creación de vestuarios como en el del ballet de Rimski-Kórsakov *Sun noche* (1915). El interés que ambos artistas mostraban por los elementos bufonescos y populares estuvo de un modo curioso y premonitorio, aventurando el futuro ballet de Diaghilev *El Sombrero de Tres Picos*, cuyo primer estreno en Madrid se realizó bajo la denominación de pantomima³⁸⁰.

Antonio no olvida estos motivos vanguardistas a la hora de coreografiar su ballet de Danza Española, e impregna a la coreografía de elementos cómicos desde el inicio de la obra. No en vano, el espíritu teatral de la novela de Alarcón que hemos expuesto en páginas anteriores, está motivado por la naturaleza popular y lúdica del romance que da origen a la historia. En el campo de la Danza Española este lenguaje corporal ya se ha trabajado en la producción del ballet vanguardista por excelencia: *El Amor Brujo*. Desde su creación en 1915, el personaje del espectro de dicho ballet había sido interpretado bajo el lenguaje predominante de la pantomima antes que la danza. Tanto es así, que en la reposición que hizo Antonia Mercé La Argentina en París (1925), el espectro es interpretado por Georges Wague, famoso mimo francés de la época³⁸¹. Como podemos comprobar, la inclusión de pantomima en un ballet de Danza Española no resulta una novedad en 1958, lo que no quiere decir que Antonio no lo hiciera bajo un concepto técnico y coreográfico completamente novedoso. El personaje del Corregidor es un guiño a fuentes literarias y pictóricas románticas, así como al siempre presente Goya en dicho ballet. El hecho de que su temática e iconografía fuesen interesantes para los creadores vanguardistas, nos sirve de puente estilístico y conceptual entre el siglo

³⁸⁰ En su primera representación teatral por medio de la compañía de Martínez-Sierra (1917).

³⁸¹ Véase Anexo III Ilustración Número Ocho.

XIX y el siglo XX, como tantos otros temas antes mencionados (lo popular y folklórico por ejemplo).

El personaje del Corregidor se presenta así, como una alegoría de lo promiscuo y adúltero, frente al amor matrimonial y fiel de los protagonistas. Todo ello bajo un aspecto cómico y en ocasiones infantil, que nos aleja del contexto erótico y lascivo que reviste las intenciones reales del Corregidor. Sin duda Antonio, que había tenido la oportunidad de ver el Corregidor concebido por Massine, crea un personaje cuyas líneas expresivas continúan la imagen que el ruso le dio. Los motivos de Danza Española en las coreografías de este personaje son escasos, pues su lenguaje corporal es fundamentalmente académico y pantomímico, como ya hemos apuntado. Siguiendo la diferenciación que hace Antonio de los discursos expresivos de los personajes, en cuanto a las disciplinas dancísticas que emplean coreográficamente, el personaje de Garduña se concibe bajo los cánones de la Danza Clásica. Sus coreografías son más complicadas en cuanto a la técnica empleada y a las variaciones que ejecuta, pero su lenguaje de brazos, manos y cabeza es completamente cortesano. Las posturas que realiza, así como los dibujos escénicos que Antonio imagina para él, están llenos de referencias boleras y afrancesadas.

Para el concepto coreográfico de Garduña, Antonio se inspira en los bailes de corte así como en el lenguaje afrancesado de los bailarines de palacio del siglo XVIII. Las posturas empleadas por este personaje, sobre todo en las paradas que realiza en escena, nos recuerdan a los grabados *coreológicos* de Pierre Rameau o Kellom Tomlinson del siglo XVIII, tanto en brazos como en posición de piernas³⁸². De este modo, podemos describir el simbolismo que rodea al personaje de Garduña como una iconografía profana que está íntimamente inspirada en personajes románticos y de corte. Los movimientos que Antonio traduce para este personaje son correspondientes a la técnica de la Danza Clásica, así como femeninos en muchos momentos de la coreografía. Vemos tres vertientes temáticas de las que bebe Antonio en su concepción espacial y dramática de Garduña. Primeramente los bailes de corte del siglo XVIII, evocados en

³⁸² Véase Anexo III Ilustraciones Número Nueve y Diez.

bailes de la Escuela Bolera, que Antonio ha aprendido desde pequeño (Fuentes-Guío, 1990:27). En segundo lugar una estética goyesca y romántica, fruto de la visión que Picasso da a los bocetos de vestuario y escenografía para el ballet de *Los Ballets Rusos*, que Antonio también conoce perfectamente (ha bailado con Massine). Y por último un estilo académico con respecto a los movimientos y lenguaje corporal, pues Garduña ejecuta en todo momento una coreografía basada en la técnica de la Danza Clásica, que Antonio por aquel entonces también conoce.

Así pues, una vez analizados los diferentes estilos y temáticas de los protagonistas, vamos a pasar al estudio del proceso de transducción literaria que hizo Antonio al desarrollar un ballet narrativo basado en la obra de Alarcón y el libreto de Martínez Sierra.

TRANSDUCCIÓN LITERARIA DEL BALLETT “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

Como ya se ha expuesto en epígrafes anteriores, en el proceso de transducción literaria un sujeto pasa por dos posiciones frente al texto: receptor (lector) y emisor (coreógrafo). Antonio se encuentra con una historia que ya ha sido objeto de dicho proceso por parte de otros coreógrafos de Danza Clásica, y también de Danza Española (Massine, Antonia Mercé o Pilar López) y que debe llevar a escena bajo su propia visión. El modo en que Antonio traduzca mediante un lenguaje no-verbal (la Danza Española) un mensaje que ha sido transmitido de manera verbal por medio de un texto escrito (la novela y el libreto), será la manera de llevar a cabo dicho proceso de transducción. Partimos del género de la obra, que es la comedia. Si bien es cierto que Pedro Antonio de Alarcón estaba influenciado por el posromanticismo y el realismo, no debemos olvidar las circunstancias específicas en las cuales se desarrolla esta obra, ya mencionadas en este estudio.

Antonio tiene en sus manos dos textos literarios para formarse una idea del mensaje (entendido como el relato, la historia, en base a la nomenclatura de Eco), que debe transmitir por medio del lenguaje de la Danza. El espíritu cómico impera en ambos textos, y éste será el primer rasgo que consolidará el coreógrafo en su mente con respecto al ballet

que desea crear. Los momentos en los que Antonio acude a la risa como motivo de la acción coreográfica son varios, entre ellos podemos destacar la primera aparición del Corregidor a solas con la Molinera (la *Danza de las Uvas*), mientras su marido contempla la escena esperando para asustarlo. Pero existen tintes cómicos en casi todas las escenas del ballet, incluidos pasajes íntegramente motivados por dicho rasgo, como la pantomima ejecutada por el Molinero con la ropa y sombrero del Corregidor, imitando a éste. Por tanto, podemos decir que Antonio en ningún momento desea desvincular uno de los rasgos más característicos del texto literario al ballet narrativo, sino que lo potencia y lo hace elemento expresivo básico en él.

Otro aspecto básico para el proceso de transducción dentro del texto literario de *El Sombrero* es su secuenciación, tanto en la novela como en el libreto. Aquí debemos advertir que Antonio parte de la estructura dramática de éste último, como ya haría Massine antes que él. Evidentemente, Antonio toma como mapa estructural una segmentación para escena ya existente, que se realiza consiguiendo coherencia narrativa y a la misma vez aprovechando al máximo los momentos más coreográficos de la obra³⁸³. El ballet se estructura de la siguiente manera:

Primera Parte:

1. Introducción.
2. La Tarde.
3. Fandango (Danza de la Molinera)
4. El Corregidor.

Segunda Parte:

5. Seguidillas (Danza de los Vecinos).
6. Farruca (Danza del Molinero)
7. Allegretto.

³⁸³ La propia María Lejárraga lo menciona así en su correspondencia con Falla durante el proceso de creación del libreto para ballet.

8. Las coplas del cuco.
9. Minué (Danza del Corregidor).
10. Allegro.
11. Danza final. Jota.

1. PRIMERA PARTE

Comenzamos analizando la traducción intersemiótica realizada por parte del coreógrafo en la Introducción. Recordamos aquí, que esta pieza musical fue añadida por Falla pocos días antes de su estreno en Londres, por tanto en el libreto no existe la primera escena tal y como se reproduce en el ballet. María Lejárraga empieza el libreto describiendo el marco donde va a suceder el relato. Picasso reproduce en su escenografía prácticamente la totalidad de elementos que María ha descrito en su texto. La primera imagen que vemos al subir el telón es la de los vecinos del lugar (personajes tales como las aguadoras, los harineros, el torero) bailando en el centro de la “*explanada*” descrita por la libretista. Esta escena está estructurada de una forma completamente libre por parte de Antonio, pues no existen referencias literarias en el libreto que nos indiquen pautas espaciales o dramáticas. Sin duda, la colaboración en la producción de la Scala de Milán junto a Massine pudo ilustrarle a la hora de concebir esta primera obertura con todo el cuerpo de baile en escena.

Las referencias narrativas de esta primera escena coreográfica están acentuadas en los diferentes símbolos y signos iconológicos que dibujan los movimientos de los bailarines. Antonio enfatiza el carácter cómico y satírico de la obra desde el primer momento, así pues nada más comenzar la tocata y levantarse el telón, el cuerpo de baile correspondiente a los vecinos del lugar está en movimiento dentro de escena. Al fondo de la escena dos harineros con varas en las manos bajan del puente hacia el escenario, en el centro otro sujeta un estandarte. Delante, hay varios círculos formados por los vecinos que giran uno dentro de otro en sentidos opuestos (inevitable referencia al devenir y caos humano que culminará en la *Jota Final*). Ese núcleo se deshace y los bailarines forman

diferentes estructuras en la escena, diferenciándose los distintos personajes en grupos separados. La letra de la canción que interpreta la mezzosoprano, nos va citando una serie de elementos que Antonio reproducirá en los movimientos de la coreografía a modo de pantomima. Así pues, reproducimos ahora dicha letra:

*“Casadita, casadita,
cierra con tranca la puerta,
que aunque el diablo esté dormido,
a lo mejor se despierta”*

En primer lugar tenemos a la *“casadita”*, que no es otra que la Molinera. Por un lado, la Molinera como personaje específico del relato, y por otro lado la Molinera como símbolo femenino de la mujer casada y fiel en un sentido genérico. El *“diablo”* (que es el Corregidor) representa también dicha dualidad; por una lado el personaje de la obra en concreto y por otro toda la semiología que viene acompañada de éste (autoridad, abuso de poder, adulterio). Antonio hace que las bailarinas que se sitúan en la parte delante izquierda de la escena, se lleven las dos manos a la cabeza y levanten los dedos a modo de cuernos mientras la cantante pronuncia esta palabra. Seguidamente ésta nos dice que ese diablo está *“dormido”*, y esas mismas bailarinas apoyan su cabeza sobre las dos manos a modo de descanso. El recurso del mimo para hacer referencia a los símbolos más representativos de la escena, que nos adelantan los motivos principales de la obra, es usado con habilidad por parte del coreógrafo (que en ningún momento olvida los recursos dancísticos del resto del cuerpo de baile que está en escena).

Por su parte, el grupo de vecinos que está situado en el centro al fondo de la escena, cada vez que se canta la palabra *“diablo”* señala con el dedo el estandarte representativo del Corregidor. La semiótica de los movimientos coreográficos de este grupo es clara y especialmente representativa sobre el principal conflicto que entraña la obra (nota a pie de página, citado ya en epígrafe anterior). Todos los bailarines pertenecientes a este grupo, que se identifica con el pueblo (nota a pie de página, pues las aguadoras

están en el grupo de la izquierda y el torero junto con su compañero a la derecha), se arrodillan ante el estandarte y se inclinan ante él en reiteradas ocasiones al ritmo de la música. Sin duda, el estandarte es el símbolo representativo del Corregidor, y por consiguiente del poder y la autoridad. El pueblo, desde el principio de la obra, se inclina y presenta sus respetos ante él; a la vez que se burla a sus espaldas. Este doble sentimiento será el que impere en el resto de la obra, por parte de los propios Molineros ante el Corregidor en la escena de las uvas, o incluso en la *Jota Final* cuando se mantee al Corregidor sobre el puente del fondo.

Como hemos mencionado, esta primera escena no está descrita en el texto, por tanto, Antonio desarrolla su discurso narrativo coreográfico en base, fundamentalmente, al discurso musical. Éste tiene una clara referencia narrativa, que no es otra que la letra de la canción de la mezzosoprano. Una vez terminada la tocata, aparece el Molinero en escena saliendo de su casa con el golpe final de la pieza musical. A continuación se reproduce una escena que está descrita por Lejárraga en el libreto, y que Antonio traduce al lenguaje de la Danza por medio de recursos pantomímicos, pero también de la técnica propia de la Danza Española. En este sentido, advertimos que tanto Falla como Antonio presentan fielmente la anécdota del mirlo que la libretista ha escrito en su texto. La transducción literaria en este pasaje intenta ser por tanto manifestación en movimiento exacta al relato narrado. Decimos que Falla es fiel al texto³⁸⁴ porque en su partitura el sonido del mirlo (identificado con una flauta), “*silba las cuatro horas*” que dice Lejárraga al estar en manos del Molinero, y las “*dos horas*” correctas al estar en manos de la Molinera. En esta escena pues, Antonio coreografía en base a dichos motivos musicales, haciendo coincidir los sonidos mencionados con la posesión de la jaula del mirlo en manos de uno u otro. Es una escena principalmente mímica, pero donde Antonio no deja pasar oportunidad de hacer *panaderos*, *careos*, piruetas y *piqués arabesque* tan característicos en esta obra.

³⁸⁴ Nos referimos al libreto para ballet que incluye el citado trabajo *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, pp. 36-43. Con dicho texto vamos a trabajar en lo sucesivo.

El libreto de Lejárraga nos da una serie de pautas dramatúrgicas con respecto, no sólo a la acción, sino a las reacciones de los personajes y sus estados de ánimo. Así, podemos comprobar como Antonio continúa fielmente con este texto en su transducción a escena, pues el Molinero “*se enfada*” al no obedecer el canto del mirlo a su indicación, y la Molinera “*mira y se ríe*” ante esto, tal y como cita textualmente el libreto. La acción siguiente también continúa representando la descripción del libreto. El Molinero saca agua del pozo y riega, tal y como nos indica el libreto; y la Molinera coge uvas mientras saluda a un “*petimetre*” que pasa por el puente. Todo esto podría decirse que no es parte de la coreografía propiamente dicha, sino más bien de la dramaturgia y pantomima llevada a cabo por Antonio para traducir de un modo expreso el discurso narrativo del libreto. La genialidad de Antonio es no caer en la pantomima como único recurso expresivo en las escenas de acción de la obra, sino que la conjuga con pasos y variaciones de Danza Española perfectamente enlazados con las referencias que da el libreto. En la línea en la cual se han ido sucediendo los acontecimientos en escena, ahora tal y como describe el libreto los Molineros advierten que se acercan los Corregidores con todo su séquito. Antonio emplea aquí el símbolo de los cuernos de nuevo para hacer referencia al personaje del Corregidor, cuando el Molinero avisa a su mujer de que vienen por medio de los dos dedos de las manos a modo de cuernos en su cabeza. Este recurso narrativo de identificar un determinado movimiento o gesto con un personaje, es propio ya de los ballets clásicos del siglo XIX.

A continuación, Antonio traduce la entrada de los Corregidores descrita por el libreto en una gran diagonal que cruza toda la escena de derecha a izquierda. En este sentido, no debemos olvidar las referencias, tanto pictóricas como arquitectónicas, del Romanticismo y los cuadros rococó mencionados en páginas anteriores. Que los personajes refinados y poderosos del relato, (identificados también con sentimientos urbanos y cultos), hagan su primera aparición en escena por medio de una diagonal hacia la boca de escenario izquierda, no está exento de simbolismo coreográfico. Antonio nos presenta una formación perfectamente ordenada, pausada y alineada (imagen en movimiento del propio tema

musical de Falla), que avanza al ritmo de la música, marcial y con matices infantiles.

Los elementos expresivos empleados por Falla para su traducción semiótica *de texto a música*, se complementan y dan las guías de expresión al coreógrafo treinta años después. Esta conexión en el tiempo entre dos artistas que no se llegaron a conocer (Falla y Antonio), es posible por el nexo de unión del que ambos son lectores y a la misma vez emisores, el texto literario (en este caso el libreto). Falla concibe la entrada de los Corregidores como algo solemne, pero a la vez cómico e infantil; esto se refleja en el tema musical empleado en la partitura para ello. Antonio, décadas después, hará lo propio con su coreografía en coherencia con el sentido que le ha dado el compositor a dicha escena³⁸⁵. El proceso de transducción literaria que hemos desarrollado en epígrafes anteriores se realiza en este ballet de un modo fiel y, en cierto modo, escrupulosamente respetuoso con el libreto de la obra por parte del coreógrafo. Así, una vez ha entrado el Corregidor, reproduce en escena la *azione teatrale* descrita por Lejárraga de tirar al suelo su pañuelo para que la Molinera se lo recoja ante la mirada “*dudosa*” de la Corregidora³⁸⁶.

A continuación, tras haberse desarrollado la escena de los Corregidores saludando a los Molineros y el incidente del pañuelo, Antonio realiza una serie de modificaciones dramáticas en la acción siguiente. Lejárraga nos habla de una “*jovencita*” que lleva un “*cántaro*” en su libreto, que no es otra que una aguadora, tal y como se reparten los personajes en el ballet. Como dice la libretista, la aguadora coquetea con el Molinero hasta que la Molinera se enfada y éste la consuela. Pues bien, esta escena es modificada con respecto a los personajes que en ella intervienen, si bien es cierto que la acción entre los protagonistas sucede tal y como en el texto se describe. Antonio hace entrar a un grupo de aguadoras y a otro de harineros en escena, ejecutando cada uno una coreografía diferente. El principal motivo de la ampliación de personajes en este pasaje viene justificado por la mayor riqueza coreográfica y presencia escénica de bailarines en la acción. Una vez más, las referencias dramáticas del libreto

³⁸⁵ Esta es la tónica que se sigue en todo el ballet de *El Sombrero de Tres Picos*.

³⁸⁶ En el libreto se habla de “*guante*”, no de pañuelo, pero esto no modifica el sentido de la escena en modo alguno.

con respecto a las reacciones y gestos de los protagonistas son tomadas al pie de la letra por el coreógrafo. Lejárraga nos dice en el texto que la Molinera “*celosa, se enfada*” al contemplar la escena de la aguadora mayor junto a su marido. Antonio reproduce la mímica y dramaturgia de los personajes en los mismos términos que el texto escrito, pues tras este enfado el Molinero se acerca a su esposa “*con forzadas reverencias, galantes, diciéndole que no quiere más que a ella*”. Esto lo traduce el coreógrafo al lenguaje dancístico con grandes reverencias, tal y como indica el libreto, y con gestos de amor y caricias del Molinero hacia su esposa. Esta escena da paso a la *Danza de la Molinera*, el famoso fandango que Antonio coreografía con gran velocidad de palillos y dificultad técnica de piernas.

En el libreto se nos dice literalmente que la Molinera “*se pone a bailar el fandango*”, así pues no deja opción al compositor, que crea un fandango para dicha escena. También nos indica que al aparecer el Corregidor ante ella “*deja súbitamente de bailar*”. En la línea de transducción musical por parte de Falla, el compositor concluye la danza con una repentina interrupción. Antonio hace lo mismo con respecto a la coreografía, donde la Molinera, tras varios *tour al air*, se para bruscamente en el mismo instante en que acaba la música. Los recursos coreográficos han sido analizados en el estudio anterior, pero aquí debemos destacar la estética y semiótica femenina en toda la *Danza de la Molinera*, que Antonio interpreta por medio de coquetos movimientos de falta, de hombros y ligeros desplazamientos en escena. Existen diferencias leves con respecto a la escena coreografiada por Antonio y la descrita en el libreto, como por ejemplo la presencia del Corregidor junto con Garduña (no sólo el primero) observando a la Molinera bailar; así como la interrupción y saludo “*hasta el suelo*” realizado por Garduña, y no por su superior como indica el libreto.

Una vez ha sido sorprendida la Molinera por la presencia de Garduña y el Corregidor, se inicia la *Danza de las uvas* que es descrita minuciosamente en el libreto, y que Antonio representa por medio de una pantomima entre los dos personajes. Las indicaciones dadas por el texto con respecto a los movimientos de los dos protagonistas, son traducidas con exactitud

por parte de Antonio. Gestos como *“él quiere coger las uvas con la boca, intentando abrazar a la Molinera”*, o la caída que pone fin a la danza que dice así *“cuando intenta abrazarla, la Molinera le esquivaba, y resbalando, el viejo galán pierde el equilibrio, cayendo al suelo, de espaldas”*, son escenificados de manera completamente textual. Antonio emplea aquí recursos mímicos más que dancísticos, pues tanto la partitura como la acción que debe narrar se prestan a ello. Otra modificación entre la escena narrada en el texto y la representada en el ballet tiene que ver con el motivo de caída del Corregidor. Así pues, el descubrimiento del Molinero mientras trabajaba de la escena protagonizada por su esposa y las uvas no es exactamente así en el libreto, sino que supuestamente el Molinero ya conoce la presencia del Corregidor (de la que ha hablado con su esposa), al que deja divertirse un poco para poder reírse de él. Éstos son detalles que no alteran el sentido de la *azione teatrale*, pero que en un lenguaje no-verbal resultan más fáciles de escenificar al ser modificados.

Una vez en el suelo, el Corregidor es levantado por los Molineros tal y como dice el libreto, y tras su marcha la transducción musical y coreográfica del texto es de nuevo reflejo de la fidelidad a éste por parte de Falla y de Antonio. Se inicia el paso a dos de los Molineros, que Lejárraga presenta así: *“al fin solos, los esposos reemprenden alegremente el fandango que la molinera había bailado”*. Es por tanto el mismo tema musical empleado por el compositor en el fandango de la Molinera el del paso a dos, esta vez ampliado y concluido melódicamente sin interrupciones.

2. SEGUNDA PARTE

Tras el paso a dos de los Molineros, comienza la *“Segunda parte”* denominada por el libreto, sin interrupción alguna en el ballet, que continúa a la escena siguiente una vez finalizado el fandango de la pareja. Es la *Danza de los vecinos*, una seguidilla que en el texto se describe en tres líneas diciendo simplemente que *“hombres y mujeres beben y bailan”*, en este caso festejando la noche de San Juan. Antonio, teniendo como

únicas referencias con respecto a la escena esas pocas palabras, crea una coreografía coherente con el sentido musical que le dio Falla: elegante y reposada. El ejercicio de transducción literaria en este pasaje es prácticamente nulo, siendo de mayor importancia aquí los recursos dancísticos y coreográficos que los narrativos. Así pues, una vez finalizada la *Danza de los vecinos* entran en escena el Molinero y la Molinera, que según el libreto ya estaban en escena. A continuación, en el libreto simplemente se dice que “*la molinera de las gracias gentilmente a sus amigos y ruega a su marido que baile. Danza del molinero. Terminada la danza se felicita al molinero*”. Por tanto, volvemos a estar en la misma situación que en la escena anterior, las referencias dramáticas a este pasaje son nulas. Antonio aprovecha esta escena en sus posibilidades coreográficas y técnicas, pues no hay elemento narrativo alguno.

Así pues, sin transducción literaria que mencionar, pasamos al final de la *Farruca del Molinero* cuando éste saluda y acto seguido todos los bailarines, junto con ambos molineros, se desplazan por la escena a modo de fiesta hasta que aparece Garduña con el séquito de alguaciles detrás. En el libreto se nos presenta esta escena de otra manera. Para empezar, se supone que llamar a la puerta, pues están en la casa. En este sentido debemos decir que, tanto la primera descripción que hace el libreto de la alcoba, como las escenas como ésta en que supuestamente sucede la acción en ella, son modificadas. La imposibilidad física de meter todo un cuerpo de baile en un espacio reducido, es uno de los principales motivos por los cuales la alcoba no existe en la escenografía ni, por tanto, en el ballet. Tampoco menciona el libreto que es Garduña el que lidera el arresto, pero así es en el ballet³⁸⁷. Así pues, los alguaciles entran a escena y muestran al Molinero el papel con la orden de arresto, tal y como cita el libreto. Éste nos describe cómo la Molinera intenta seguir a su marido pero los alguaciles se lo impiden reiteradas veces, y esto es lo que Antonio escenifica en el ballet. La música está interpretando un tema violento y con fuertes acentos, que se traduce coreográficamente en zapateados de protesta por parte del Molinero. Acto seguido, el libreto dice así:

³⁸⁷ El personaje de Garduña aparece en la novela de Alarcón, pero no en el texto del libreto para ballet.

*“Los amigos de los esposos, asustados, abandonan poco a poco el molino.
La molinera se queda sola, mira a lo lejos y medita”.*

Éste es el momento en el cual el cuerpo de baile se va marchando de la escena poco a poco, y los alguaciles, junto con Garduña, se llevan al Molinero ante la impotente mirada de su esposa. Lejárraga nos indica la soledad de la Molinera al marchar todos, y Falla compone una *soleá* muy melódica cantada por la mezzosoprano, que resulta bastante apropiada para la ocasión. Antonio recibe las palabras *“mira a lo lejos y medita”*, como inicio de los movimientos coreográficos de esta *soleá*. La primera línea dramática que choca con respecto al espíritu cómico que ha venido protagonizando el ballet, está en las palabras que describen a la Molinera en el libreto en su soledad: *“Afuera, en el silencio de la noche, se oye una canción que hiere el corazón martirizado de la molinera”*. Dicha canción no es más que la *soleá* antes citada, y la palabra *“martirizado”*, para ilustrar el estado del corazón de la Molinera, ya nos indica un estado de ánimo completamente diferente al representado en el resto de la obra. Tanto Falla en su transducción literaria musical, como Antonio en la coreográfica, crean una escena lírica en melodías y pasos estilizados, que representa el dolor de la Molinera tras haberse quedado sin su marido. El libreto anuncia que *“el cucú marca las nueve”* y es entonces cuando la partitura interpreta dicho sonido y la Molinera finaliza su danza.

La escena siguiente corresponde al *Minué*, cuando hacen su entrada en escena el Corregidor y Garduña. Existen varias modificaciones con respecto al libreto que Antonio realiza en la traducción semiótica del ballet. La primera consiste en que la Molinera no se mete en su casa tal y como dice el texto, sino que (probablemente para que todos podamos contemplar la escena), cae exhausta al suelo en el puente del fondo del escenario. La segunda responde a que el Corregidor, tras resbalar, como dice el libreto, no despide a Garduña, sino que éste continúa junto a él y ambos bailan el *Minué* en forma de pantomima, que el texto de Lejárraga denomina *“pantomima donjuanesca”*. Antonio juega con el personaje de Garduña en su estética clásica junto a la del Corregidor (en contraste con la técnica de Danza Española del resto de protagonistas), y le saca el máximo partido con respecto a las intervenciones que realiza y la acción

que ejecuta en la dramaturgia de la obra. Durante el *Minué*, el Corregidor y su alguacil intentan aproximarse a donde está la Molinera de un modo cómico y torpe, hasta que el Corregidor por fin se decide a pasar el puente donde está ella. Esta acción también ha sido modificada por parte de Antonio con respecto a las indicaciones del libreto, todo ello en función de que la Molinera no se encuentra en su alcoba, sino en el puente. Así, el libreto nos dice que la caída del Corregidor al agua es producto de la luz de la luna que se ha escondido, mientras que en el ballet la caída se produce por el despertar de la Molinera que asusta al Corregidor.

A partir de ahí, la escena viene acompañada de una música violenta una vez la Molinera descubre la presencia de Garduña y el Corregidor. Se produce una persecución, descrita también en el libreto:

“él la persigue a través de la explanada, sobre el puente, en la alcoba, mientras ella, huyendo siempre, pone desesperado al corregidor (...) Pero la molinera, sin dejarse imponer, toma el fusil y apunta directamente al corregidor”

Efectivamente, la traducción a escena que hace Antonio se corresponde íntegramente con la descripción literaria expuesta en las líneas anteriores. La marcha de la Molinera se produce una vez ha quedado el Corregidor en el suelo asustado, tal y como dice también el libreto. Las pautas dramáticas de Lejárraga son seguidas al pie de la letra por el coreógrafo, que emplea su ingenio artístico para tomar las referencias espaciales y de elementos clave (el fusil por ejemplo), mientras desarrolla los desplazamientos de los personajes por medio de pasos de Danza. Tras esta escena, una vez se ha ido la Molinera, el Molinero aparece en el puente tal y como se indica en el texto. Como podemos comprobar las acciones se suceden, en espacio y tiempo, como el libreto describe; si bien Antonio aprovecha las danzas para representar sus creaciones coreográficas libres de referencias textuales que le limiten. El descubrimiento del Molinero, que ve al Corregidor y a Garduña a las puertas de su casa, hace que se agite y vaya corriendo a ésta. La acción se sucede ininterrumpidamente tal y como aparece en el texto literario, Antonio no descuida el detalle de la *“tiza”* que el Molinero coge, una vez

se ha puesto las ropas del Corregidor, para pintar un gran sombrero con cuernos en la pared de su casa.

Este último apunte es especialmente significativo, porque el libreto nos expone una frase completa que supuestamente el Molinero escribe ("*Señor corregidor, corro a vengarme; también la corregidora es guapa*"), pero en el caso del ballet, el Molinero se limita a dibujar el sombrero descrito. La principal razón es economizar el tiempo en escena, pues ponerse a escribir la frase entera llevaría rato y hay unas pautas temporales marcadas fundamentalmente por la música. Mas sea por el motivo que sea, el hecho de que se simbolice todo el entramado del relato (abuso del Corregidor haciendo arrestar al Molinero para poder acceder a solas a la Molinera) en un único elemento que da título al ballet (el sombrero de tres picos), nos presenta el poder de la imagen y el signo ante las manifestaciones verbales. Es el eterno dilema teatral entre el discurso verbal y no-verbal³⁸⁸.

El allegro que sigue la escena corresponde al Molinero disfrazado de Corregidor, imitando a éste de forma cómica y sátira. Una vez termina el Molinero su danza y se marcha, empieza la pieza final de la jota. Las referencias que da el libreto a esta *Jota Final* se limitan a decir que es una "*danza general en la que el viejo galán es reconocido y los esposos se reconcilian*". Antes de esto, el libreto describe la acción que precede a la danza, que Antonio incorpora al principio de ésta; así, el texto dice que entran en primer lugar los alguaciles en busca del Molinero que ha escapado. Antonio, siguiendo la referencia del texto, hace que la primera entrada de la coreografía de la jota en escena la hagan los dos alguaciles en busca del Molinero. Una vez dentro, la acción se sucede de un modo completamente vertiginoso e ininterrumpido. Tal y como nos describe el libreto las entradas y salidas de los personajes, así como la confusión del ambiente mezclada con el espíritu festivo de la noche de San Juan, Antonio elabora una coreografía coherente con dichos sentimientos. Nada más empezar a sonar el tema principal de la jota podemos observar tres acciones diferentes en escena. Por un lado entra la Molinera corriendo en busca de su marido ("*se oye la voz de la molinera que vuelve sin haber*

³⁸⁸ Analizado en el segundo epígrafe de esta tesis, véase página 27 y ss.

encontrado a su marido”), por otro lado aparecen al fondo de la escena sobre el puente el Molinero disfrazado de Corregidor junto a la Corregidora. Y por último, empiezan a entrar vecinos del pueblo que vienen de festejar la noche de San Juan (*“como es la noche de San Juan y hay fiestas en los alrededores, muchos llegan por el puente e invaden la explanada”*). Los acontecimientos se suceden tal y como los narra el libreto, y la línea espacio-tiempo es respetada por Antonio al máximo, mientras distribuye en escena los diferentes grupos del cuerpo de baile (vecinos, aguadoras, alguaciles) ejecutando su coreografía.

Es importante advertir, que el referente dramático y marco ambiental de la escena viene descrito explícitamente por Lejárraga en el libreto, que dice así: *“la confusión se agranda más y más”*. Efectivamente, este sentimiento de confusión será el que predomine durante toda la coreografía. ¿Cómo consigue esto Antonio? Pues utilizando recursos coreográficos que ya ha podido observar en Estados Unidos (musicales de Broadway) y seguramente también en la propia obra de Massine. El discurso dancístico debe expresar el caos que se ha generado tras los recientes acontecimientos, para ello el coreógrafo emplea dos recursos específicos.

El primero viene marcado por la utilización de diversas entradas y salidas a escena por parte de todos los bailarines (protagonistas y cuerpo de baile). El movimiento en escena es constante, no hay un momento en el cual los bailarines estén quietos en toda la jota. Por otro lado, el discurso musical ayuda en gran medida a reflejar este sentimiento de desorden y ajeteo, pues Falla nos presenta una jota ágil y en constante alternancia del tema principal y distintos temas secundarios. El segundo recurso coreográfico que debemos resaltar en la intención de Antonio para lograr dicho caos escénico, viene determinado no sólo por el constante movimiento en escena, sino por las coreografías diferentes para los distintos grupos que ejecutan la jota. Si bien existen momentos (frecuentemente cuando suena el tema principal de la jota) en los que todos los bailarines realizan la misma variación, lo normal es que haya diferentes coreografías bailándose a la vez en una misma escena. Este efecto, de aparente desorden, transmite perfectamente la sensación de confusión que el libreto apunta.

Serán estos dos recursos coreográficos, representación en movimiento de las palabras de Lejárraga, y por tanto un mecanismo de transducción literaria ejemplarmente conseguido por parte de Antonio.

Las últimas referencias del libreto al final de la acción están protagonizadas por el Corregidor, que ejecuta en el ballet los mismos movimientos descritos por el texto:

“El corregidor, abucheado por la multitud, ha recibido tantos golpes que se deja caer por tierra completamente agotado. La gente se acerca y le hacen saltar gozosamente en el aire con una manta como un lamentable pelele”.

Esta escena es reproducida con exactitud en el ballet. Acabando la *Jota Final* sus últimas notas con todo el cuerpo de baile y los Molineros mirando hacia el fondo de la escena, donde se mantea al Corregidor sobre el puente. Antonio no ha pasado por alto ningún detalle del libreto, así pues, la transducción literaria que realiza ha sido fiel al texto en que se basaba el ballet. El proceso de traducción expuesto en las líneas anteriores, está marcado por tres aspectos básicos que Antonio reproduce conforme al guión escrito por Lejárraga:

- **Referencia espacio-tiempo:** Antonio crea la coreografía en base a la cronología de acontecimientos, y marco espacial de éstos, que la libretista expresa en su obra. Así pues, el relato es contado siguiendo la línea temporal narrativa que el texto ha descrito. Con respecto al elemento espacial, debemos advertir que Picasso fue completamente fiel a la imagen que se escribe en el libreto del lugar (explanada, pozo, puente, cielo estrellado), Antonio ya cuenta con dicho apoyo escénico en el ballet.
- **Dramaturgia coreográfica:** Antonio, en gran medida predispuesto por la composición musical de Falla, impregna en cada escena dancística y pasos a ejecutar por los bailarines, el sentido y dramaturgia que se describe en el

libreto. Para ello emplea recursos coreográficos, mímicos, técnicos y sobre todo gestuales.

- **Elementos y objetos clave:** Antonio se apoya en su discurso narrativo, en elementos del atrezzo que suponen pieza fundamental para la acción dramática. Hablamos por ejemplo de la jaula del mirlo, de la escopeta, o del sombrero y la capa del Corregidor. Estos objetos se escenifican físicamente en el ballet tal y como el libreto los describe, y sirven de ayuda narrativa a la hora de reproducir la acción.

En definitiva, lejos de crear un ballet “inspirado en”³⁸⁹, Antonio coreografía una obra basada completamente en el libreto de *El Sombrero de Tres Picos* original de 1919. Antes de terminar el análisis de transducción literaria que Antonio realiza cuando traslada el discurso verbal del relato a uno no-verbal (Danza Española), queremos mencionar la relación existente entre el ejercicio de éste y el que en su día hizo Falla. En páginas anteriores, cuando analizábamos los aspectos narrativos de la música de este ballet, hemos citado los recursos que el compositor emplea en su discurso musical³⁹⁰. Así, recordamos que Falla identifica a cada personaje con un instrumento concreto, o con un motivo musical específico, o ambas cosas. Antonio, como se ha mencionado en el análisis coreográfico, hace lo homólogo al compositor con el lenguaje dancístico y la técnica empleada. Así pues, en el paso del discurso textual al dancístico, Antonio dota a cada personaje de una técnica de Danza concreta³⁹¹, así como de un estilo coreográfico específico. Este modo de traducir los distintos caracteres y particularidades de los personajes al lenguaje de la Danza, hace que la identificación del Corregidor con el típico petimetre

³⁸⁹ Dentro de los ballets narrativos, la diferenciación entre “inspirado en” y “basado en” no se debe pasar por alto si pretendemos comprender el proceso intersemiótico realizado por el coreógrafo o director de escena. En el primer caso, se permiten muchas más licencias dramáticas y narrativas que en el segundo, donde la historia representada debe tener una coherencia y fidelidad mucho más marcada con el Texto Literario original.

³⁹⁰ Véase página 155 y ss.

³⁹¹ Un lenguaje más flamenco y varonil para el Molinero, otro más académico y clásico para Garduña o el Corregidor, así como una Danza Estilizada y coqueta para la Molinera.

sea evidente en su manera de caminar, de mover las manos o de saludar. También será de gran ayuda expresiva, a la hora de marcar las diferencias sociales y culturales entre los mundos de los protagonistas. Por un lado, un lenguaje pausado, refinado en exceso, infantil a veces e incluso amanerado (Corregidor y Garduña). Por otro, un discurso corporal espontáneo, simple y transparente (Moliner y Molinera). La música, como ya hemos mencionado, acompaña de un modo coherente y complementario estos aspectos. Es el discurso no-verbal del ballet narrativo de *El Sombrero*, una gran suma de elementos escénicos que potencian este tipo de referencias al texto antes mencionadas (hablamos de Música, Escenografía, Vestuario, Coreografía, principalmente).

Antonio por tanto, al crear su ballet *El Sombrero de Tres Picos*, ha realizado dos actividades artísticas (en simbiosis), que son las que hace todo creador de una representación escénica narrativa o dramática. Por un lado, ha traducido al lenguaje de su disciplina artística un discurso que se plasmaba en un texto escrito previo (el que denominamos en el primer epígrafe "*Texto Dramático*"). Por otro, ha creado una coreografía cuya técnica se basa en la Danza Española, estilizando sus formas y diferentes ramas para conseguir un ballet con un estilo propio y característico. Hablamos pues de dos aspectos diferentes en el proceso creativo de Antonio: el de transducción literaria (ineludible para contar el relato por medio de otro código de comunicación que no fuera el verbal) y el de creador coreográfico, compositor de pasos, variaciones, y elementos dancísticos estrictamente técnicos que componen la obra. Ambos aspectos se complementan y funden, pues el segundo es el mecanismo principal del primero³⁹². Como nos indica Fernando de Toro³⁹³, en el transcurso del *Texto Dramático* a la puesta en escena se está creando un *Texto Espectacular Virtual*, que en nuestro caso es la suma de la coreografía con el resto de elementos escénicos. Antonio realiza esta transposición por medio de los aspectos analizados anteriormente, y como valoración final de su obra debemos tener en cuenta, no sólo el aspecto coreográfico y técnico de su ballet, sino también el aspecto

³⁹² Recordemos que el resultado del discurso escénico no sólo es la Danza, sino también la Música, la Escenografía, la Dramaturgia, el Vestuario y la Iluminación, principalmente.

³⁹³ En su obra, citada anteriormente, *Semiótica del Teatro* (1987).

dramatúrgico y el tratamiento cohesivo y coherente de todos los elementos escénicos, enfocados al discurso final: narrar la historia de *El Sombrero de Tres Picos*.

Tanto la composición musical como la plástica, se llevan a cabo bajo el sentimiento común de la Vanguardia de ensalzar y estilizar lo popular y folklórico. Es por ello posible que Antonio (independientemente de su genialidad indiscutible) contara en el momento de crear este ballet (1958), con todos los ingredientes necesarios para su final consecución como máxima expresión de Danza Española en el género narrativo. El resultado fue una obra digna coreográficamente de su compositor musical (Manuel de Falla), su dramaturga y libretista (María Lejárraga), así como de su artista plástico (Pablo Picasso), todos ellos grandes creadores de los años veinte del pasado siglo. Todos destacaron en su disciplina artística por la innovación que supuso su tratamiento de la técnica a las obras que realizaron (nota a pie de página, Martínez-Sierra fue reconocido a nivel internacional aunque no su esposa, que hasta varias décadas después no sería reconocida como la autora muchas de sus obras). Antonio estuvo a la altura artística y creativa de este grupo de genios, y supo con ello llevar a los escenarios un ballet narrativo de Danza Española que, a día de hoy, se sigue representando en los escenarios de todo el mundo.

ANÁLISIS CONTEXTUAL DE “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”

Las circunstancias que rodean el estreno de *El Sombrero de Tres Picos* por parte del Ballet Nacional de España son singulares. Este ballet, como ya se ha puntualizado en páginas anteriores, es coreografiado como ballet completo por primera vez por parte de Antonio en 1958, cuando se estrenó por su propia compañía en el Festival de Música y Danza de Granada. En esta primera versión completa del coreógrafo sevillano, sería el propio Antonio quien interpretaría el rol del Molinero, junto a la bailarina Rosita Segovia. La prensa madrileña, se hacía eco de dicha circunstancia, cuando meses más tarde, Antonio presentó su “Ballet Español” con dicho programa en el Teatro de la Zarzuela. Así decía el *Diario ABC de Madrid*, el día 31 de marzo de 1959:

“La presentación de Antonio al frente de su Ballet Español en el teatro de la Zarzuela, que un público no estrenista de jornada festiva por la tarde saludó con la ovación más interminable, viene a ratificar éxitos y refrendar opiniones ya suscritas.

(...)

*La base del espectáculo se ofrece con *El sombrero de tres picos*, de Martínez Sierra y Falla. Se habló ya con amplitud desde Granada y Santander de este Ballet. Lo considero el más completo, el más respetuoso con la partitura, el más vivo, alegre, juvenil, rico en contrastes y ponderado, entre todos los que debemos al talento de Antonio³⁹⁴”*

El autor de la columna, Alfredo Marquerie, resalta la fidelidad a la composición musical así como aspectos lúdicos del carácter del ballet de Antonio. Efectivamente, como se ha manifestado en líneas anteriores, Antonio concibe el ballet desde un primer momento con su inicial sentido de pantomima. Existiendo desde su primera versión, numerosos pasajes únicamente pantomímicos, dejando a un lado el carácter coreográfico o insertándolos dentro de la propia coreografía. Destacar contextualmente, de esta primer versión, la inevitable influencia de Massine, con quien Antonio había trabajado en el rol del Molinero, apenas cuatro años antes en Milán.

El momento en el cual Antonio decide llevar *El Sombrero de Tres Picos* al programa del Ballet Nacional de España, es al poco tiempo de aterrizar en la dirección de dicho ballet. Tras la primera etapa de Gades, con quien se habían montado ya coreografía de Antonio Ruíz (como *Fantasia Galaica*), el Ballet Nacional de España disponía de un repertorio heterogéneo y rico, con piezas de los principales coreógrafos del momento: Pilar López, Antonio Gades, Mariemma, y el propio Antonio Ruíz. Sin embargo, aunque rico, este repertorio no había sido creado específicamente para las filas del Ballet Nacional, pues Gades (consciente de la responsabilidad

³⁹⁴ Manrique, Alfredo, «Presentación del Ballet Español de Antonio en la Zarzuela», *Diario ABC Madrid*, 31/03/1959, pp. 54.

asumida³⁹⁵), había escogido piezas variadas de coreógrafos relevantes para la Danza Española de las últimas décadas.

En 1980, cuando Antonio Ruíz asume la dirección del Ballet Nacional de España, se propone la creación de una serie de ballets de nueva creación, como *Retrato de Mujer* de Rafael Aguilar, o *Aventuras y desventuras de Don Quijote de la Mancha*, de Luisillo. En el caso de *El Sombrero de Tres Picos*, Antonio pretende montar una versión nueva de su propia coreografía. Así lo explica cuando le preguntan por dicho ballet en marzo de 1981:

“Se ultiman los detalles de la nueva versión. Los decorados y los figurines son de Picasso³⁹⁶”

El mismo día del estreno (29 de mayo de 1981), el *Diario ABC Madrid* hace pública una entrevista con el director, donde éste se refiere a *El Sombrero de Tres Picos* de la siguiente manera:

“Hay, finalmente, una tercera parte en la que volvemos a Falla, con El sombrero de tres picos, según mi coreografía, en versión nueva, sobre figurines y escenario de Pablo Picasso³⁹⁷”

Como podemos comprobar, Antonio es escueto con respecto al nuevo montaje, se centra en el hecho de poder utilizar los figurines de Picasso tanto para el vestuario como para la escenografía. En su primera versión Antonio empleó figurines del artista Muntañola muy bien acogidos por la crítica³⁹⁸, pero sin duda, fue el propio Antonio quien inició los trámites burocráticos necesarios para que el Ballet Nacional de España pudiera emplear los bocetos originales del pintor malagueño, en la primera versión rusa de *El Sombrero* de 1919. Tras la lectura de las páginas

³⁹⁵ Pues era la primera vez en la Historia de la Danza Española en que una compañía estatal era subvencionada por el Estado para un fin común de desarrollo y ejecución de nuestro baile.

³⁹⁶ Laborda, Ángel, «Los nuevos montajes del Ballet Nacional Español», *Diario ABC Madrid*, 14/03/1981, pp. 70.

³⁹⁷ Laborda, Ángel, «El Ballet Nacional Español se presenta esta noche», *Diario ABC Madrid*, 29/05/1981, pp. 79.

³⁹⁸ “Encantadores- directos y estilizados- el fondo y los figurines de Muntañola; el de la Corregidora es una verdadera maravilla”, Manrique, Alfredo, «Presentación del Ballet Español de Antonio en la Zarzuela», *Diario ABC Madrid*, 31/03/1959, pp. 54.

anteriores de esta tesis, se entiende la repercusión y relación histórica de la Danza Española con este ballet encargado por Diaghilev.

Así pues, en mayo de 1981, cuando se estrena la versión definitiva de Antonio de *El Sombrero de Tres Picos* en la IV Temporada de Ballet del Palacio de los Deportes de Madrid, la principal noticia es la recuperación de los diseños originales de Picasso para una coreografía española así como el elenco que estrenaría dicho ballet (pues Antonio ya se ha retirado de los escenarios como bailarín). Con respecto a este último aspecto, desatamos en la noche del estreno a Juan Mata interpretando el papel del Molinero, y a Conchita Cerezo como la Molinera (ambos Primeros Bailarines del Ballet Nacional de España). Serán segundo elenco, otros dos grandes bailarines: Ana González y Antonio Alonso (también Primeros Bailarines del Ballet Nacional). El programa de la noche del estreno se aporta en el Anexo III, al final de esta tesis. Nuestra investigación puede enorgullecerse de haber tomado como fuente oral de primera mano, a dos de aquellos protagonistas (Ana González y Juan Mata), por medio de ambas entrevistas. Ese mismo año (1981) se llevaría *El Sombrero de Tres Picos* a dos localidades muy especiales para la Danza Española, y para el propio Antonio, a Ronda (Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería) y a Santander (XXX Festival Internacional de Santander). Se aportan también los dos programas de dichas fechas, Anexo III.

Sin entrar a valorar si ha sido el más aplaudido, importante o bello, sin duda podemos decir que *El Sombrero de Tres Picos* ha sido el ballet con mayor repercusión coreográfica de Antonio. Incidimos en esta cuestión, repercusión coreográfica, porque ya su primera versión en 1959 supuso una revolución dentro de los cánones coreográficos de la Danza Española, y tras las sucesivas revisiones del mismo creador, la versión de 1981 ha sido la encargada de protagonizar eventos tales como la propia inauguración del Teatro Real en 1997. Actualmente ciertas piezas de este ballet, *La Farruca del Molinero*, *la Danza de la Molinera* o *la Jota Final*, son reconocidas obras maestras del Repertorio de la Danza Española, que se enseñan en los últimos cursos de los Conservatorios Profesionales de España o se presentan como variaciones en concursos de reconocido prestigio internacional.

V. MEDEA

I. ANTECEDENTES LITERARIOS DE LA ADAPTACIÓN ESCÉNICA DE MIGUEL NARROS PARA EL BALLET DE JOSÉ GRANERO “MEDEA”

El mito que surge en la Antigua Grecia sobre el personaje femenino de Medea, es probablemente de los argumentos más representados y adaptados de la historia de las Artes Escénicas. El primer autor que escribió sobre esta figura fue el poeta griego Eurípides, en su tragedia *Medea* representada en el 431 a.C.³⁹⁹. Tras esta obra, otros autores se atrevieron a plasmar la tragedia de Medea como Apolonio de Rodas, Séneca o Corneille⁴⁰⁰. El éxito de sus representaciones, así como el trasfondo filosófico y social que engendra este mito, han hecho que la historia de Medea sea conocida a nivel internacional por la mayoría de personas adultas. No obstante, antes de continuar, vamos a narrar brevemente este relato mitológico para luego examinar detalladamente los aspectos más importantes.

Medea es una princesa de la mitología griega hija de Eetes, rey de Cólquide, y de una ninfa llamada Idía⁴⁰¹. Es una mujer conocedora de la magia y hechicería, que le ha sido transmitida por medio de su tía, la diosa Circe. Medea se enamora del héroe griego Jasón, en medio del mito de éste y los argonautas en su aventura para conseguir el famoso vellocino de oro⁴⁰². Cuando, tras una serie de muertes y acontecimientos mitológicos donde ambos se ven involucrados, Medea y Jasón huyen juntos hacia la tierra de Corinto. Allí, una vez la pareja ha contraído matrimonio y ha tenido dos hijos fruto de éste, Jasón recibe la propuesta del rey de Corinto, Creonte, de desposarse con su hija Creusa y gobernar en su reino. Ante el abandono de Jasón tras la propuesta de ser rey, Medea urde un plan de venganza en el que matará a Creusa, a Creonte, y a sus propios

³⁹⁹ En el primer año de la Olimpiada 87.

⁴⁰⁰ Apolonio de Rodas (295 a.C.-215 a.C.) en su obra *Argonaúticas*, Séneca (4 a.C.-65 d.C.) con su propia versión de *Medea*, así como siglos después literatos como Pierre Corneille (1606-1684) con su *Medea* de 1635.

⁴⁰¹ No obstante, existen distintas versiones (como todo mito) que la sitúan como hija de la diosa Hécate.

⁴⁰² Relato que fundamenta la obra del ya citado Apolonio de Rodas.

hijos. La historia no obstante, como relato mitológico que es, posee diversas versiones, entre las cuales el argumento se desenvuelve con finales distintos e incluso con nombres diferentes⁴⁰³.

La historia de esta figura femenina viene entrelazada con la historia de los argonautas, el vellocino de oro, así como otros relatos de la mitología griega que han sido tratados por distintos autores. Existen diversas versiones, denominaciones de nombres propios de personajes, así como antecedentes argumentales de índole variada. Cuando Miguel Narros decide llevar a escena este ballet de la mano del coreógrafo José Granero, elige una de las múltiples versiones para basar la dramaturgia de la obra, y ésta es la de Séneca. Nosotros, antes de desarrollar extensamente esta obra, haremos un breve repaso por el tratamiento literario que ha recibido este mito.

El germen histórico del relato de esta heroína es difícil de encontrar, debido a su condición de mito. Los *mythos*⁴⁰⁴ no son personajes literarios propiamente dichos, pues los autores trágicos que los llevan a la Literatura se basan en argumentos que se han transmitido por tradición oral. Así pues, desde un primer momento podemos afirmar que Medea ha sido fruto de las gentes nacidas en la geografía griega y macedonia; en definitiva fruto de fuentes populares bañadas por el Mar Egeo. Es ésta una de las principales diferencias entre un relato oral y otro escrito, la imposibilidad de rastrear la primera manifestación u origen del mito. El poeta que llevó a la escena teatral esta tragedia fue Eurípides, como ya hemos mencionado, y la representación de dicha obra se produjo en tierras griegas por lo que Eurípides empleó las líneas argumentales que creyó más adecuadas para dicho contexto social⁴⁰⁵. Eurípides por tanto, creó una historia sobre otra historia, lo que se denomina como el concepto de *palimpsestos*⁴⁰⁶. Así pues, nos encontramos con un relato cuyo camino evolutivo está relacionado con el que desarrollase el otro

⁴⁰³ Por ejemplo Creusa por Glauca, en el caso de la hija del rey Creonte.

⁴⁰⁴ Término griego original.

⁴⁰⁵ Recordemos que se estrena en las Olimpiadas para el público griego, así pues la princesa extranjera es Medea, quien representa la barbarie frente a la actitud cosmopolita de Corinto. Existen otros finales donde no se produce el infanticidio, o son los propios corintos los que matan a los hijos de Medea y Jasón. Pero en el contexto griego donde se estrena dicha obra, los griegos son el colectivo que representa la razón frente a la locura de la despechada Medea.

⁴⁰⁶ Del griego antiguo, significa "grabado nuevamente".

ballet que hemos analizado, *El Sombrero de Tres Picos*. Estas historias son fruto de fuentes populares, y a la hora de llevarse a la escena por medio de un ballet el carácter del cual provienen será determinante para su representación.

En el caso de *Medea*, no sólo estamos hablando de un mito, sino de una tragedia, con todos los aspectos dramáticos que esto conlleva. La íntima relación que mantuvieron los mitos con las tragedias en la Antigua Grecia procede primeramente del paso del primero al segundo. Por un lado, en un primer momento nos encontramos con un relato popular que pasa a convertirse en mito, este mito llega a múltiples personajes sociales de los que uno, en nuestro caso el poeta Eurípides, decide llevarlo a la escena. Aquí entrarían a formar parte de la ecuación aspectos filosóficos y antropológicos de la sociedad donde dicho mito se ha gestado. En el lugar de *Medea* como mito griego, las palabras del teórico Albin Lesky⁴⁰⁷ nos pueden ilustrar con respecto a su tránsito hacia la Literatura en forma de tragedia:

“Con el mito heroico, la tragedia conquistó un ámbito temático que vivía en el corazón del pueblo como un trozo de su historia, pero que a la vez aseguraba con respecto al objeto tratado, la distancia que es condición irrecusable de toda obra de arte”⁴⁰⁸

Así, una vez esbozadas las razones por las cuales esta tragedia alcanza su soporte literario, y sin querer excedernos más en este tema que no es objeto de nuestro estudio, sí vamos a afirmar que la asimilación de esta información nos resulta útil desde el punto de vista contextual y temático del ballet. Como exponente del género trágico, *Medea* va a poseer una serie de características generales que comparten las demás obras de dicho género y otras que, sin embargo, resultan de original percepción. La tragedia está basada en un argumento donde los personajes se batan en un conflicto con obstáculos insuperables y superiores a sus propias fuerzas. Así, el héroe clásico de las tragedias griegas es vencido irremediabilmente y llega a pagar incluso con su muerte en el desenlace

⁴⁰⁷ Albin Lesky (1896-1981) heredito filólogo helenista, profesor de literatura griega en la Universidad de Viena.

⁴⁰⁸ Lesky, Albin, *Historias de la literatura griega*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, pp. 69.

del relato. En el caso de *Medea* la historia nos presenta a una mujer que, lejos de encajar en el perfil de heroína que nosotros concebimos, tampoco lo hace en el de villana o traidora. Por tanto, si bien la historia posee un perfil temático trágico sin lugar a dudas, hay una serie de particularidades que hacen de *Medea* una tragedia genuina y trascendental en la historia de la Literatura. Los conceptos asociados a la tragedia clásica que se encuentran en este mito son cuatro.

El primero, es la denominada *hamartia*, o actos que realizan al héroe de la tragedia y que le conducen a su propia perdición. En este sentido no hay duda de que las *hamartias* que están vinculadas a Medea son principalmente su obstinación por continuar al lado de Jasón y los planes de venganza que urde tras su abandono. En un segundo lugar tenemos la *hybris*, que es como se denomina al orgullo del héroe que se niega a ceder ante la voluntad de quien le arrebató su objeto de deseo. En el mito de *Medea* es evidente esta actitud orgullosa y obstinada de la que hablábamos anteriormente. La rabia que siente este personaje ante la traición de su esposo y su abandono en una tierra donde está indefensa⁴⁰⁹ la llevará a un estado emocional completamente desequilibrado, presente en todas y cada una de las versiones de este mito. Seguidamente podemos hablar del *pathos*, que es el dolor del personaje que se transmite al público por medio de la tragedia. Este dolor está vinculado principalmente al despecho y la traición del ser amado, pero también al desamparo que genera dicho abandono. En este sentido debemos advertir que Medea se enfrenta ante una situación completamente desoladora por los motivos que vamos a exponer a continuación. Por un lado, se trata de una mujer, cuyos derechos en aquella época estaban ciertamente carentes de contenido sin un hombre a su lado. Por otro, hablamos de una mujer extranjera, Medea parte hacia Corinto con Jasón y huye de su país de origen por amor. A este respecto debemos mencionar que en Grecia se diferenciaban dos tipos de extranjeros, aquellos que venían de territorio heleno y aquellos que venían de otras latitudes, que se denominaban bárbaros. Medea era pues considerada una bárbara, que carecía de los pocos derechos y consideraciones sociales que hubiera podido tener

⁴⁰⁹ Recordemos que está en un país extranjero donde se la considera una bárbara, con dos niños pequeños a su cargo.

siendo mujer pero nacida en Corinto. Por último, no olvidemos que Medea es maga, que posee poderes mágicos que le han sido transmitidos desde niña. La situación, nunca mejor dicho, trágica de Medea se convierte en un *pathos*, (dolor, sufrimiento) desbocado, que la conduce hasta un estado de locura visible en gran parte de la obra literaria.

Y finalmente, tenemos el factor que da sentido a toda la obra, y que no falta en ninguna tragedia: la *catarsis*. Este concepto, acuñado por Aristóteles en su obra *Poética*, es especialmente importante en el mito de *Medea*, pues ésta purga sus actos y de alguna manera se purifica por medio del sacrificio que realiza de ejecutar a sus propios hijos ante los ojos del impotente Jasón. El sentido de la catarsis viene definido por el propio Aristóteles como:

“la facultad de la tragedia de redimir (o "purificar") al espectador de sus propias bajas pasiones, al verlas proyectadas en los personajes de la obra, y al permitirle ver el castigo merecido e inevitable de éstas; pero sin experimentar dicho castigo él mismo”

Así, Medea se encuentra en un estado de éxtasis y locura que la lleva a canalizar su odio hacia Jasón por medio del asesinato de sus propios hijos, y no el de él mismo. Este aspecto de la obra ha recibido diferentes interpretaciones por parte de los filólogos y mitólogos especializados. En el caso de la *Medea* de Séneca, que es en la que se basa el ballet objeto de nuestro estudio, la catarsis del personaje viene descrita de un modo muy claro e ilustrativo por el coreógrafo y director del Ballet Nacional de España (que también interpretó el papel de Jasón bajo la dirección coreográfica de Granero), José Antonio. Las palabras que emplea el bailarín, en aquel momento director de la compañía, en una entrevista para la televisión japonesa en su gira por este país con dicho espectáculo, son las siguientes:

“Es una purificación, ella mata a sus propios hijos como para retroceder en su vida (...) Ella ha parido, ha dado a luz esas vidas, y es como retroceder y volver de alguna manera a su virginidad, a su pureza.”

Brevemente hemos expuesto los aspectos teóricos que comparten las diferentes tragedias en este género literario con *Medea*, pero a su vez

también vamos a mencionar las peculiaridades de ésta frente a otras obras trágicas. La primera es el concepto de *héroe* como protagonista principal de la tragedia, que en el caso de nuestra fémina Medea no comparte los criterios típicos de un héroe como se concibe socialmente este personaje. Por otro lado, la antítesis de héroe en el género trágico es el *traidor*, mas no podemos asignar a Medea este rol porque tampoco se concibe como la traidora de la obra. Medea por tanto será denominada heroína, aunque salvando ciertas distancias con la heroína tradicional. Es este personaje víctima y victimario a la vez, siendo el sujeto pasivo de la traición de su esposo y posterior destierro de Corinto, pero también siendo sujeto activo del asesinato de Creusa, Creonte, el pueblo de Corinto, y sus propios hijos. Así pues, estamos ante una figura literaria realmente compleja en cuanto a su análisis dramático y filosófico se refiere. Existen numerosos estudios acerca de este personaje, entre los que destacamos la obra *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* de Andrés Pociña y Aurora López (2002), un completo repaso por las diferentes versiones del mito.

Como antecedentes literarios a nuestro ballet de Danza Española, debemos hacer una breve, pero concisa exposición sobre la obra de Eurípides frente a la de Séneca. Si bien, como se ha mencionado antes, ha habido más obras literarias basadas en este mito, la importancia que adquieren las diferencias de tratamiento de Medea en la obra de Eurípides, así como sus similitudes, con la de Séneca, serán especialmente ilustrativas a la hora de abordar el análisis del ballet. El personaje femenino que concibe Eurípides tiene una serie de matices dramáticos que lo desvinculan del creado posteriormente por el poeta latino Séneca. La primera versión de este mito nos presenta a una mujer visiblemente más humilde que la recreada posteriormente. Así pues, esta Medea se describe por Eurípides como una persona que respeta y teme la decisión de los dioses, alguien que nos transmite sentimientos de soledad y tristeza más profundos que los visibles en la versión posterior. El filósofo latino, sin embargo, plasma en su obra una Medea con rasgos más fuertes y malvados, que no sólo no teme a los dioses, sino que en un momento

dado los desafía⁴¹⁰. Esta Medea también es menos filosófica, menos templada (en relación con la anterior) y fervientemente más latina. Debemos advertir que la primera versión latina de este mito se lleva a cabo por un romano, un romano pagano y máximo representante del estoicismo romano como lo fue Lucio Anneo Séneca. En una época amoral y antiética, Séneca desarrolló una filosofía de cuna griega que defendía una vida guiada por principios que dejaran a un lado las comodidades materiales y se centraran en la virtud y la razón. Así pues, su Medea se escribe con una clara intención de contraste y agresividad ante dichas creencias, como obra de arte literaria ajena a toda la filosofía desarrollada por su autor, que a la misma vez por dicho alejamiento hace evidente su propia doctrina.

Séneca introduce una serie de modificaciones con respecto a la obra de Eurípides que fundamentan su carácter brutal y pasional. Una de las diferencias más características es el hecho de que Medea degüelle a uno de sus propios hijos en presencia de Jasón, frente a la versión helénica que trata este tema de un modo menos explícito. Por otro lado, los diálogos creados por el filósofo latino son más pasionales e irracionales, frente a la aparente frialdad y racionalidad de la Medea de Eurípides. Este carácter terrenal y latino que representa las diferencias eminentes entre las dos Medeas será el que determine la elección de la versión romana a la hora de llevar a escena un ballet. No se debe pasar por alto que la Medea de Séneca, terrenal y pasional, encaja de un modo más idóneo con el lenguaje artístico que se empleará para la escenificación del mito: la Danza Española⁴¹¹. Finalmente debemos atender al contexto histórico en el cual se crea esta versión, años 49-62 d.C., momento en el cual la sociedad se caracterizaba por tener unos valores más terrenales y pragmáticos que en el momento de creación de Eurípides. Por todo ello, las diferencias acuñadas entre estas dos versiones nos pueden servir de antesala al carácter y sentido que Narros concebirá para el ballet de Danza Española.

⁴¹⁰ “¡Soy capaz de asaltar el mismo cielo y reducir a escombros todo el orbe!” Dice en la Escena Primera del Acto Tercero.

⁴¹¹ Ni qué decir del Flamenco, disciplina de la Danza Española más racial y pasional.

Además de sus diferencias dramáticas con respecto a la protagonista y su carácter más o menos matizado, debemos tener en cuenta que el reparto de personajes de la obra de Eurípides es mayor que el de la de Séneca. En primer lugar, hay personajes que directamente en la tragedia del escritor latino no existen, como el *pedagogo* o el *mensajero*. Pero, además, hay otros que existiendo se omiten y no actúan en la obra, como *Egeo*: el rey de Atenas. Por tanto, la estructura dramática humana dentro de la obra de Séneca es más simple y reducida. Esto es otro factor importante a tener en cuenta con respecto a la decisión de Narros de llevar a la escena ésta, y no otra versión⁴¹².

Es *Medea* una obra en la que priman dos conflictos que han sido incesantemente objeto de los ballets más antiguos: el desamor y la venganza. Con respecto al conflicto amoroso, es bien sabido que desde las primeras coreografías de ballets existentes, el tema del amor y del desamor ha sido protagonista perenne. En la obra *Medea* se nos presenta un amor traicionado y a la vez humillado, que sobrepasa los límites del concepto desamor que podamos tener, pues se agrava por la situación personal en la que se encuentra la mujer traicionada (extranjera y madre). Así pues, Jasón decide abandonar no sólo a una mujer inicialmente amada y con la que se ha comprometido contractualmente (matrimonio⁴¹³), sino a una mujer que ha dejado todo por él (familia, poder, tierra, hogar, posición social y económica) y que ha aceptado una vida lejos de todas las comodidades adquiridas al nacer como princesa por estar al lado del hombre al que desea. En agravio de esta situación, esa mujer traicionada le ha dado dos hijos fruto de su matrimonio con él. Sin duda, el desamor es el motor principal de los planes de venganza que urde Medea a lo largo de la obra, pero también debemos advertir que la propia venganza en sí es también un impulso intrínseco.

Antes de pasar a analizar brevemente los personajes que aparecen en esta obra literaria (la de Séneca, en la que se basa el ballet), vamos a desarrollar el conflicto que se expone tanto en el texto como en el ballet,

⁴¹² En un ballet narrativo, cuantos menos personajes activos intervienen en la obra, más sencillo es contarla en un discurso no verbal (Danza).

⁴¹³ Esto también depende de la versión, existen versiones donde Medea y Jasón estaban casados en el país de origen de Medea, otras donde estaban únicamente comprometidos.

tratado por Narros desde un punto de vista completamente contemporáneo, y a la vez existente desde la Antigüedad. Este conflicto corresponde a la dicotomía *naturaleza frente a cultura*, que el texto latino sugiere de un modo pasional y visceral por medio del personaje de Medea y sus principales oponentes: Jasón y Creonte. Para empezar, debemos tener en cuenta el modo en el cual es tratado el lector-espectador en la obra de Séneca desde la perspectiva del discurso semiótico. Así pues, el código lingüístico que emplea el autor latino será interpretado por Narros y Granero a la hora de escenificar el ballet por medio del código de la Danza, y a su vez éste construirá un discurso que los espectadores podrán recibir una vez en escena. En ese tránsito que ha sufrido el mensaje (relato de *Medea*), que es denominado de varias maneras por los estudiosos⁴¹⁴, se debe atender en un primer momento al tratamiento que Séneca da al texto con respecto a sus mecanismos comunicativos o de diálogo con los lectores-espectadores.

La articulación narrativa de *Medea* es, en cierto modo, simple con respecto a otras versiones como la de Eurípides. Decimos que es simple porque los recursos narrativos que emplea el filósofo latino son limitados frente a la atención que éste da a la evolución de los personajes en su ámbito psicológico y frente a otras obras de este autor⁴¹⁵. Séneca establece, desde el principio de la obra, una comunicación directa entre los personajes y el lector-espectador. Ésta se manifiesta en la exposición que hacen los personajes de sus propios sentimientos y reflexiones, en vez de dejar que se descubran por medio de la evolución de la trama. Así pues, la propia Medea (personaje) inicia la tragedia de Séneca en su escena primera describiendo sus emociones y deseos, que serán desarrollados a lo largo del resto de la obra. La protagonista establece una relación de diálogo con el lector-espectador desde un principio, y éste será el tratamiento que Narros y Granero den también al ballet dramático⁴¹⁶. Evidentemente, la elección por parte de los dos artistas de basar el ballet en la versión de Séneca, tiene como motivación principal la simplicidad de

⁴¹⁴ Algunos como Eco la denominan “trabajo de descodificación” o “actividad interpretativa”, otros “transducción” (Bobes Naves) o “transcodificación” (De Toro).

⁴¹⁵ Como por ejemplo su obra *Fedra*.

⁴¹⁶ La primera escena del ballet es un diálogo de presentación entre los espíritus de Medea (los primeros en aparecer), y seguidamente la propia Medea ante el público.

ésta frente a otras versiones, así como su carácter mediterráneo y latino (más fácil de identificar e interpretar bajo los cánones de la Danza Española).

Tanto el texto literario como el ballet, van a articularse en torno a la relación que Jasón tiene con Medea tras su traición y abandono. Ambos poseen un vínculo contractual, una relación matrimonial que Jasón rompe deliberadamente al aceptar desposarse con Creusa y acceder así al trono de Corinto. La ruptura de dicha relación contractual será la que provocará todo lo ocurrido en la obra de Séneca *Medea*, y a su vez desencadenará el conflicto *naturaleza-cultura* anteriormente mencionado. Para poder establecer la naturaleza de este conflicto en la obra, vamos a delimitar los valores que representan los diferentes personajes. Por un lado tenemos a la protagonista Medea, una mujer para los corintos bárbara por su condición de extranjera, conocedora de la magia y hechicería, así como con un carácter fuerte y en ocasiones desequilibrado (precedentes de esta conducta son los relatos mitológicos de Jasón y los argonautas, por ejemplo). Medea representa las fuerzas primigenias, el caos, la irracionalidad y la locura asociada a la Naturaleza y a los instintos más básicos del ser humano. Por otro lado están los dos personajes principalmente opuestos que son Jasón y Creonte. Aquí debemos diferenciar matices importantes que ambos poseen por separado, y otros que comparten.

Ambos personajes son hombres, símbolo de la racionalidad frente al género débil o género femenino, como lo consideraban en aquella época. Ambos son de origen griego, identificado con la Cultura y el saber frente a las sociedades primitivas que rodeaban estos territorios. Y ambos ostentan un poder político fruto de su posición de rey (Creonte) y de futuro rey (Jasón). De aquí partimos a diferentes caracteres entre ambos personajes, Jasón es el objeto de deseo de Medea, mientras que Creonte es el rival y opositor más firme de ésta durante toda la obra, pues se interpone entre su objeto de deseo y ella. El conflicto entre Creonte y Medea va más allá del conflicto que pueda tener ésta con Jasón, pues aparte de sus intensos sentimientos, representa el conflicto del poder de la realeza frente al poder de la magia. Así pues, la venganza llevada a cabo

por Medea al final de la obra representa no sólo el triunfo de lo femenino frente a lo masculino, lo irracional frente a lo racional, lo pasional frente a lo cerebral; sino también, y por encima de todo, el triunfo de la Naturaleza frente a la Cultura. Esta dicotomía está presente en cada diálogo de Séneca, pero también en cada paso de la coreografía de Granero⁴¹⁷, y en la puesta en escena de Narros (por ejemplo, el vestuario de Jasón y Medea en el paso a dos: traje de chaqueta blanco roto él, versus vestido negro sencillo ella).

Por todo ello, una vez expuesto el conflicto conceptual del texto de Séneca, que será desarrollado más ampliamente en el análisis coreográfico semiótico del ballet, pasamos a describir los roles dramáticos de los personajes desde su perspectiva de teoría dramática literaria. Para ello nos vamos a basar en la teoría de Etienne Souriau⁴¹⁸, sobre las seis funciones dramáticas que forman el universo dramático de una obra. En un primer momento tenemos el motor de la obra, la denominada por Souriau *force orientée* (fuerza orientada), que es esa tendencia apasionada a fin que encarna el personaje protagonista, Medea. Esta fuerza es pasional e irracional, y puede estar motivada por distintas razones como el amor o el poder, entre otras. Así pues, una vez delimitada la posición dramática de Medea, pasaremos a citar la existencia en la obra del bien deseado, o *bien souhaité*, encarnado por Jasón. Éste es el bien al que tiende la fuerza orientada, y en ocasiones no está representado por un personaje en concreto (puede ser un objeto por ejemplo). En este sentido han existido diferentes interpretaciones del mismo mito, por un lado hay quien considera que la motivación única de Medea es la venganza y por tanto su bien deseado es éste, pero por otro lado también se puede interpretar dicha venganza como el producto de la traición del bien deseado considerado como Jasón.

En nuestro caso, a la luz del tratamiento dramático que hace Narros en el ballet de Danza Española, entendemos al bien deseado como Jasón mismo, y todo lo que ocurre tras esta afirmación como consecuencia de

⁴¹⁷ El lenguaje dancístico que emplea para cada personaje será distinto, y acorde con la personalidad de cada uno. Para Jasón, Granero dispone de variaciones más técnicas, elegantes y en cierto modo, "racionales". Sin embargo, serán los movimientos de Medea mucho más efusivos, pasionales e intensos.

⁴¹⁸ Souriau, Etienne, *Las doscientas mil situaciones dramáticas*, París, 1950.

ella. Así pues Jasón es, en términos de Souriau, tanto bien deseado como destinatario (*l'otenteur souhaité*). Se trata del destinatario de la acción porque es éste el personaje sobre el cual anhela la posesión Medea, su amor y su correspondiente compromiso, adquirido anteriormente. En consecuencia Jasón asume aquí una doble identidad, consecuencia la una de la otra. Su posición de bien deseado y destinatario de los actos de Medea será evidente si interpretamos la muerte de Creusa, Creonte y sus propios hijos, como actos destinados a herir a Jasón únicamente. Esta tesis es apoyada por las propias palabras de Medea en la Escena Tercera del último acto: “¡He de clavar el hierro donde más te duela!” (Séneca, 2009:67), le dice a Jasón antes de marcharse.

Continuando con nuestra delimitación de personajes dentro de la teoría de las funciones dramáticas expuesta por Souriau. Así pues, el oponente que es denominado *l'opposant* es el personaje de Creonte. Aquí podemos entender que se trata no sólo de éste, sino también de Creusa, pero tal y como se desarrolla la acción de ésta no se puede considerar fuerza opositora a una figura narrativa que no tiene acción en la obra (ni en el ballet). Concluimos por tanto que Creonte es el contrincante y opositor de nuestra heroína, pues es él quien impide la posesión a Medea del bien deseado, así como su proposición a Jasón la desencadenante del abandono que sufre ella. Por último, citaremos al rol del ayudante (*l'adyuvant*) como la nodriza, presente en todas las versiones del mito y, por supuesto, en el ballet. Como podemos comprobar, el esquema dramático que Souriau propone se ve identificado en cada personaje de la tragedia de *Medea*, dando así coherencia a la posterior puesta en escena realizada por Narros que seguirá dichas líneas expresivas y dramáticas.

Para concluir nuestra exposición de los aspectos literarios más importantes de la obra de Séneca, y su relación con otras fuentes del mito, en conexión con el ballet de Danza Española, no queremos dejar de recordar el carácter narrativo del ballet y todo lo que esto conlleva. Como ya hemos apuntado en epígrafes anteriores, nos encontramos con un ballet basado en un texto literario previamente escrito, que pretende narrar una historia dramática del género trágico. Por tanto, podríamos calificar al ballet *Medea* como ballet narrativo trágico, y, como hemos

desarrollado anteriormente, poseedor de los aspectos que caracterizan a las tragedias literarias. Una vez más, entra aquí a formar parte de la ecuación un aspecto sumamente importante en la creación de un ballet con estas características: la traducción intersemiótica o transducción literaria. En este proceso intervienen disciplinas de distintas naturalezas y con códigos expresivos completamente diferentes. En el caso de la Literatura hablamos de la palabra, del discurso escrito o verbal, mientras que en el caso de la Danza hablamos del movimiento, del discurso no-verbal contenido por la técnica de la Danza Española. Las características y elementos esenciales del texto en el que nos vamos a basar para recrear el ballet, serán pues pilares básicos para la creación de éste. Lo que supondrá una innovación en esta tesis, será la constatación de dicho proceso de transducción como elemento activo dentro del desarrollo coreográfico, e incluso técnico, de la Danza Española.

Así pues, todos los aspectos anteriormente mencionados de la obra de Séneca (incluso de la de Eurípides) serán dispuestos en el ballet, bajo un código de naturaleza diferente, pero con una misma intención discursiva, pues comparten el mensaje que pretenden transmitir que no es otro que la historia de Medea.

II. EL BALLET DE DANZA ESPAÑOLA “MEDEA” DE JOSÉ GRANERO, 1984

I. José Granero, “El Maestro”

En la Danza Española hay pocos creadores a los que se les califique como maestros⁴¹⁹, sin embargo hay uno al que las personas del gremio conocen simplemente por dicho apelativo: el Maestro. Éste, es José Greller Freisel, nombre completo del bailarín y coreógrafo argentino José Granero. El coreógrafo de *Medea* nace el 9 de Marzo de 1936 en Buenos Aires (Argentina). Siendo uno de los más importantes creadores de esta disciplina artística (la Danza Española), a día de hoy no existe una biografía autorizada que pueda ilustrarnos sobre su vida⁴²⁰. Así pues, nos valemos de la información recopilada en las fuentes escritas sobre Danza Española, citadas en el primer epígrafe de este estudio, así como de fuentes orales derivadas de las entrevistas también expuestas⁴²¹.

Granero es fuente heterogénea de disciplinas dancísticas y culturales en su labor coreográfica, y el primer exponente de ello es su ascendencia: padre rumano y madre vienesa. Crece en su ciudad natal, Buenos Aires, y a la edad de ocho años comienza a tomar clases de ballet con Michael Borowski⁴²². En 1946 pasa a formar parte de la Escuela del Teatro Colón en Buenos Aires, y poco después entra al “Ballet del Teatro Argentino de la Plata”. Su formación en Argentina es principalmente de técnica clásica, aunque también toma lecciones de Danza Contemporánea. Se tiene constancia de que en 1954, año en

⁴¹⁹ Entre los pocos, Mariemma, Pilar López o Juanjo Linares.

⁴²⁰ Con excepción del estupendo libro publicado por el Instituto del Teatro, donde su autora Marta Carrasco realiza una larga entrevista al Maestro y repasa los momentos más importantes de su vida. Carrasco Benítez, Marta, *El mestre José Granero*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.

⁴²¹ La autora ha realizado numerosas entrevistas con bailarines y artistas cercanos al Maestro, como Andrea D’Odorico, José Antonio, Antonio Márquez, Juan Mata, Maribel Gallardo, Ana González o Francisco Velasco.

⁴²² Bailarín de los Ballets de Montecarlo.

que Alicia Alonso visitó Buenos Aires, Granero tomó clase con ella, así como con Renatte Shoetelius⁴²³. Por tanto, podemos afirmar que el joven Granero tenía ya amplios conocimientos en Danza Clásica, pues había pasado por diferentes maestros, y algunos en Danza Contemporánea.

Gracias a la obra *El mestre José Granero* de Marta Carrasco, podemos saber que Granero tomó un primer contacto con la Danza Española en su tierra natal. Según cuenta el propio coreógrafo, al poco tiempo de morir La Argentinita, la compañía de Pilar López actúa en el Teatro Avenida de Buenos Aires. En dichas actuaciones vio bailar no sólo a Pilar, sino también a Manolo Vargas y a Roberto Ximénez, así como a Alejandro Vega, Alberto Lorca⁴²⁴, Elvira Real y Dorita Ruíz. Fue tal el descubrimiento e interés del Maestro por la Danza Española y el baile de esta compañía, que, como él mismo dijo:

“hice lo que pude por trabajar para ellos. Entraba en el camerino, les hacía recados, les ayudaba en cualquier cosa, y así iba diariamente al teatro para ver la función” (Carrasco, 1999:93)

Granero tendría, en el recuerdo de ese mes que pasó junto a aquellos artistas, un claro exponente de lo que realmente amaba y a lo que posteriormente se dedicaría en su labor creativa. El elenco que acompañó a Pilar López en dicha gira, sería calificado por el Maestro como *“irrepetible”*.

Su capacidad creativa, así como su carácter inquieto e interés por formarse en técnicas dancísticas directamente de sus fuentes primarias, fueron fundamentales para el producto final de la formación que recibiría Granero. A la edad de veinte años se marcha a Estados Unidos a casa de una tía suya que vivía en Long Island; inicia sus clases de danza en el *Ballet Russe de Montecarlo* y realiza trabajos de pianista, friegaplatos y escapatista para poder costearse dichos estudios. Allí, toma clases en la sede de Martha Graham, con los *Ballets de Montecarlo*, así como con el *New York City Ballet* (Carrasco,

⁴²³ Discípula de la revolucionaria bailarina Mary Wigman.

⁴²⁴ Bailarín y coreógrafo que estrenaría *Ritmos* con el Ballet Nacional de España la misma noche en la cual Granero estrenó *Medea* (13 de Julio de 1984).

1999:94). Durante este periodo, Granero perfecciona sus conocimientos en Danza Clásica y Contemporánea, y su interés por la técnica del movimiento y el baile oriental van más allá, pues pasa a estudiar la danza india de la mano del maestro Bashjar. La versatilidad corporal de Granero, junto con su carácter artístico (auténtico “depredador” de conocimientos), le llevaron a formar parte de la compañía de bailes exóticos que dirigía dicho maestro de danzas de la India. Se conoce que durante aquella época su principal maestra de danzas modernas y expresionistas fue Hanya Holm, aunque también dio clases con los maestros Vladimirov y Pereya Slavec.



En un primer plano José Granero, apoyado en la barra detrás al centro, Antonio Alonso (Jasón).

En 1958 sucedería un acontecimiento en la vida de Granero que sería detonante de su posterior producción artística e interpretativa. Dicho año el coreógrafo argentino realiza una audición para el estreno del musical *West Side Story* en Nueva York, siendo admitido para dicha producción. Su interés por el mundo del musical no es extraño si

tenemos en cuenta que Granero bebía de todas las fuentes dancísticas que estaban a su disposición en aquel momento. Por esa fechas llega a Nueva York la compañía de baile español de Roberto Ximénez y Manolo Vargas⁴²⁵. Este hecho resulta determinante en la vida de Granero, pues deja a un lado el puesto adquirido en el estreno de *West Side Story* y pasa a trabajar con la compañía de Roberto Ximénez. Descubre la Danza Española, o parte de ella, y es tal su nuevo interés en esta disciplina que deja todos los proyectos dancísticos que había emprendido al llegar a Nueva York y comienza una gira por todo Estados Unidos con dicha compañía. Fue en esa incorporación a dicho ballet cuando Manolo Vargas lo bautizó con el nombre de José Granero, que ya siempre le acompañaría.

Tras dos años bailando por la geografía estadounidense con la compañía de Manolo Vargas y Roberto Ximénez, se marcha a Hollywood y allí conoce a Martín Vargas, con quien trabaja y viaja a Hawai con un espectáculo montado por ambos. En Hawai recibe una carta de reclutamiento del ejército estadounidense para acudir a la Guerra de Vietnam, y es dicho acontecimiento el que le lleva a huir hacia España. Desembarca en Bélgica y viaja por tierra hasta llegar a nuestro país, donde comienza a trabajar en la compañía de Luisillo. En dicho ballet está dos años viajando por diversos países de Europa y África, donde baila como primer bailarín. Tras esta etapa, Granero empieza a dar clases en “Amor de Dios”⁴²⁶.

Tras iniciar esta faceta de pedagogo, que se intensificaría posteriormente, Granero ingresa en la compañía de Pilar López. Será con ésta con la que desarrolle una actividad artística más intensa, adquiriendo conocimientos de Pilar con respecto a la Danza Española que dejaron un poso personal y artístico importante en el Maestro. La figura del Maestro posee, en el panorama de la Danza Española en la década de los años sesenta, una especial importancia por su transmisión de conocimientos dancísticos tan plurales, con respecto a

⁴²⁵ Primeros Bailarines del Ballet de Pilar López que años antes había visto Granero en su ciudad natal junto a la compañía de dicha bailarina.

⁴²⁶ La emblemática sede del aprendizaje del Flamenco en Madrid, situada actualmente en la calle Santa Isabel.

las técnicas que Granero había adquirido en Estados Unidos. En todas y cada una de las compañías anteriormente citadas, Granero ejerce de primer bailarín⁴²⁷, pero también de maestro de baile. Esto es así porque, tanto Mariemma como Luisillo o Pilar, advierten en seguida el nivel formativo y de conocimientos que Granero posee, y aprovechan no sólo su faceta artística, sino también pedagógica. Como podemos comprobar, desde sus primeros pasos al llegar a nuestro país Granero se va ganando el apelativo de *Maestro* que con el tiempo irá siempre ligado a su nombre.

La carrera como bailarín de José Granero es heterogénea, (ballets, musicales, Danza Española) pero no destaca tanto como su carrera como coreógrafo y creador, en cierto modo por la eminente importancia de ésta. A partir de los años setenta Granero trabajará con las más importantes figuras de la Danza Española en nuestro país, creando ballets para ellos y desarrollando su método de clase de ballet aplicada a la Danza Española. En este sentido vamos a separar ambas facetas, pues la relevancia que adquieren en el ámbito de la Danza Española es paralela e igualmente determinante. La faceta coreográfica pasa por distintas compañías e intérpretes, siempre por encargo de los directores de dichas compañías. Destacamos el ballet que hizo despegar a Antonio Gades dentro del panorama nacional, *Don Juan*, coreografiado por Granero en 1965, con dramaturgia de Alfredo Mañas⁴²⁸. Por dicha época realiza también el ballet *Carmen* para José Greco, así como *La Celestina* para la compañía de Raúl (donde bailará la intérprete, y futura codirectora del Ballet Nacional de España, Aurora Pons). Tras dichas creaciones, todas ellas ballets narrativos como podemos comprobar, pasa a formar parte como maestro de baile, coordinador y coreógrafo, del Ballet Antología dirigido por Alberto Lorca. Para dicha compañía crea coreografías como *Bolero de Ravel*, *El Albaicín*, *El Jaleo*, *Hamlet* o *Minotauro*.

En 1981 Granero funda el Ballet Español de Madrid junto con José Antonio y Luisa Aranda. Para esta compañía crea ballets como

⁴²⁷ También en la compañía de Mariemma, donde estuvo un año.

⁴²⁸ Una de las grandes figuras del Teatro español de finales del siglo XX.

Rapsodia española, La alborada del gracioso o Bolero. Durante este periodo, nos ilustra el propio José Antonio⁴²⁹, Granero tendrá una verdadera época de inspiración, creando obras heterogéneas en cuanto a su técnica y temática (ballets narrativos y abstractos).

En 1984 la carrera de Granero pasará definitivamente a formar parte de la Historia de la Danza Española con mayúsculas, tras aceptar el encargo de la directora del Ballet Nacional de España en aquel momento, María de Ávila, para coreografiar el ballet *Medea*. La producción y contexto de dicho ballet será estudiado a fondo en el siguiente apartado, por tanto ahora mismo sólo apuntamos la gran importancia que adquiere en el panorama dancístico español. Sin duda, esta producción terminó de situar a Granero dentro de los grandes creadores de la Danza Española, y tras ella se podrá comprobar cómo se confió en él para ballets de importantes recursos artísticos y culturales. Resulta curioso que Granero fuera la última pieza del puzle creativo de dicha obra, pues se conocía el dramaturgo (Narros), la protagonista (Manuela Vargas), y el músico de *Medea* (Manolo Sanlúcar), antes de saber quién iba a coreografiar el ballet. La variedad de producciones dancísticas en las que Granero participó en los años 80 y 90, abarca no sólo ballets de Danza Española, sino también óperas y zarzuelas (*Armide y Bohemios*). El bagaje creativo del Maestro es rico y abundante, con evidentes predilecciones hacia la temática mitológica (*Minotauro, Medea, Fedra*).

Una vez citadas sus coreografías más importantes, pasamos a analizar la *otra gran aportación* del Maestro a la Danza Española: su pedagogía técnica. Como se ha apuntado anteriormente, casi todas las compañías de danza que requerían de los conocimientos del Maestro lo hacía en base a dos actividades: la coreográfica y la de maestro de baile. Con respecto a este último aspecto, debemos apuntar primero qué se entendía por “maestro de baile” en los años 70 y 80, dentro de las compañías de Danza Española. El maestro de baile era la figura encargada de las clases de ballet, calentamientos, así como preparación técnica de los bailarines de una compañía. Este ámbito

⁴²⁹ Durante nuestra entrevista con el director del Ballet Nacional en Sevilla (Junio 2014).

abarcaba principalmente la Danza Clásica, pero no excluía la técnica de la Danza Estilizada, Flamenco y otras ramas de la Danza Española. La aportación de Granero a las diferentes compañías con las que compartió sus conocimientos dancísticos fue técnica, pero también cultural y de pensamiento. La formación del Maestro fue tan rica, que abarcó desde Danza Contemporánea y Moderna, hasta Danza de la India y musicales de Broadway. Sin ser éste el objeto de las clases que impartió a los diferentes ballets donde trabajó, sí pudo transmitir la amplia visión y diferente nutrición de estilos en una misma disciplina. El interés que adquiere en él la Danza Española, cuando la conoce estando en Nueva York, se arraiga en un artista que ya ha conocido otros tipos de técnicas. Por tanto, se puede decir que elige el futuro de su producción artística e interpretativa desde un abanico de técnicas más amplio que el de otros bailarines de Danza Española⁴³⁰.

Granero abanderó una opinión que también han desarrollado grandes de la Danza Española como Antonio Ruíz o Mariemma, la de *la necesidad de una base clásica para el desarrollo de la técnica de la Danza Española*. Esta premisa pedagógica es fundamental en el desarrollo de la Danza Española y su posterior “evolución acelerada” en la década de los 80. En ella emprenden su labor coreográfica no sólo Granero o Mariemma, sino también Antonio Ruíz, y posteriores a él grandes coreógrafos como Antonio Gades, José Antonio, Alberto Lorca, entre otros. La formación en Danza Clásica toma conciencia en los intérpretes y coreógrafos de Danza Española, dando una evidente mejora técnica a la disciplina que se va a ejecutar, incluido el Flamenco. Granero ha iniciado sus caminos en la Danza en el mundo de la técnica clásica y contemporánea, así pues cuando llega a la Danza Española ya ha adquirido conocimientos que le han dotado de una técnica y movimiento corporal más amplio. Es consciente de este hecho, y desde que empieza a ejercer de maestro de baile en diferentes compañías a su llegada a España, pone en práctica sus procedimientos pedagógicos. Tras las entrevistas realizadas a intérpretes del mundo de la Danza, que

⁴³⁰ Así dijo Granero en su entrevista para Marta Carrasco: “Yo opté por la danza española, aunque en el fondo todo tipo y forma de danza me atrae profundamente. Lo mío con la danza española fue una cuestión de amor” (Carrasco, 1999:106).

trabajaron con él desde su llegada a nuestro país, se ha podido confirmar la existencia de un trabajo común que Granero defendía en la puesta en marcha de los bailarines antes de comenzar a bailar coreografías de Danza Española.

Así, podemos afirmar que Granero aportó a la Danza Española grandes coreografías, pero también una conciencia de trabajo y técnica que en aquel momento (cuando llegó a España, años 60) no estaba extendida. El Maestro, destacó además en el tratamiento individual de sus intérpretes a la hora de coreografiar para ellos. En este sentido podemos decir sin temor a equivocarnos, que Granero fue el coreógrafo más entregado a las singularidades del material humano con que contaba para hacer un ballet. Sus propias palabras lo corroboran: *“dedicarse individualmente a cada alumno”, “potenciar en cada uno su propia personalidad”* (Navarro, 2010:103). Sin duda el Maestro potenció en *Medea* a una Manuela Vargas con lenguaje de brazos sensual y flamenco. Como potenció en Antonio Alonso un Jasón viril, fuerte y apasionado. Podemos confirmar dichos aspectos, tras haber entrevistado a grandes figuras de la Danza Española que han trabajado junto a él: José Antonio, Juan Mata, Ana González o Maribel Gallardo. Todos coinciden en la entrega y dedicación del Maestro de un modo individual hacia cada bailarín al que tuviera que dirigir y coreografiar. Granero no escogía un elenco artístico simplemente por las cualidades técnicas que éste tuviera, sino que tenía más en cuenta las facultades artísticas y el perfil dramático (de carácter e imagen principalmente) para un papel determinado. En este sentido, vamos a citar las palabras del propio Antonio Alonso el día después del estreno de *Medea* en 1984:

“Al bailarín, de hecho, le cuesta mucho olvidar el paso de danza, la colocación, la técnica, etc. Yo, con Jasón, he aprendido a no pensar tanto en esto, y a bailar interpretando y expresando mis propios sentimientos y lo que el coreógrafo me ha pedido, y ponerlo al servicio de la danza⁴³¹”

⁴³¹ REVISTA MONSALVAT Nº 120, Madrid, 1984, pp. 34.

Y es que Granero no daba los aspectos dramáticos por sentados, sino que trabajaba en ellos con igual dedicación o más que los técnicos. En una entrevista que dio el Maestro al periódico “ABC” en 1995 dijo: “*lo único que busco en los bailarines es sensibilidad y técnica, pero ésta, hoy, se supone*⁴³²”. Resulta, cuanto menos curioso, que Granero tomara como postulado personal en su trabajo con los bailarines a los cuales les coreografiaba, una opinión compartida con otros coreógrafos y literatos de la Historia de la Danza (no Danza Española). así pues, podemos citar a Marrero, que en 1952 dice: “*Los danzarines españoles (...) no están al servicio de la técnica, ni tienen como costumbre la soberbia soledad*” (Marrero, 1952:24). Pero antes que él, ya decía Noverre que las cinco posiciones son buenas para saberlas, pero sobre todo para olvidarlas. Todos los bailarines con los que hemos hablado, que actuaron bajo su dirección coreográfica, destacan este aspecto en el Maestro. El *modus operandi* que llevaba a cabo con sus intérpretes, partía del diálogo con ellos. En su entrevista a Marta Carrasco, Granero comenta dicho método:

“Siempre he intentado que todos fuésemos uno en el momento de crear, que tuviésemos los mismos intereses y el mismo objetivo a la hora de enfocar la creación. He intentado charlar con los bailarines y hablar sobre los temas que se han de abordar y que ellos den su opinión y analicen el porqué de cada movimiento y cada sentido. Sólo así se puede crear” (Carrasco, 1999:98)

Como ya dejaran establecido en la teoría dramática de principios del siglo XX grandes dramaturgos como Stanislavski, el Maestro profundizaba en los aspectos psicológicos y en las vivencias del bailarín, para “*sacar*⁴³³” de él el máximo posible. Así pues, podemos afirmar que cuando se habla de Granero no sólo se está hablando de un gran coreógrafo, sino de un gran dramaturgo de la Danza Española. La primera bailarina y actual repetidora del Ballet Nacional de España,

⁴³² Bravo, Julio, «José Granero: estoy cansado de tópicos», *ABC Madrid*, 05.05.1995, pp. 43.

⁴³³ Resulta revelador que varios de los entrevistados, en distintos momentos y lugares, hayan empleado dicho verbo para describir el trabajo del Maestro.

Maribel Gallardo, nos dice literalmente en su entrevista: “*el trabajo que hacía el Maestro, era desde el interior, él buscaba y rebuscaba*⁴³⁴”.

De su abanico creativo, podemos destacar la predilección del Maestro por ballets narrativos. Aunque dentro de sus coreografías podemos encontrar piezas abstractas con una importante repercusión dentro de la Danza Española (*La alborada del gracioso* o *El Albaicín*, por ejemplo). Granero destaca por sus ballets dramáticos y por su colaboración reiterada por grandes directores de escena como Alfredo Mañas o Miguel Narros. Así, no sólo para la producción de *Medea* se cuenta con esta pareja de geniales creadores (Narros-Granero), sino que también trabajarán juntos en ballets como *Fedra* (1990) o *La Gitanilla* (1996). Podemos observar, que el Maestro fue un coreógrafo que albergaba un auténtico dramaturgo en su interior, pues las temáticas mitológicas, trágicas y dramáticas en general, fueron las protagonistas de sus mayores éxitos.

El Maestro fue un creador que abordó sus proyectos escénicos desde una perspectiva innovadora, siempre partiendo del respeto por la técnica ya existente. Este aspecto es también destacado por quienes trabajaron con él, y así lo admite el propio Granero en una entrevista: “*Me gusta arriesgar, buscar nuevas formas y movimientos para la Danza Española*⁴³⁵”. Es particularmente importante en el proceso creativo de sus obras, que Granero contara para sus más ambiciosos proyectos⁴³⁶ con un director de escena. Si bien es cierto que muchos coreógrafos confían en la participación de esta figura para emprender un ballet (narrativo o no); fue el Maestro un creador especialmente preocupado por los aspectos dramáticos de dichos ballets. Esto es más singular todavía, si tenemos en cuenta que Granero por sí solo ya realizaba el trabajo de un dramaturgo a la hora de coreografiar a los bailarines. En el proceso creativo de *Medea*, obra objeto de nuestro análisis, Granero monta bajo la atenta mirada de Narros, que le da indicaciones también a los bailarines y aporta ideas sobre la marcha.

⁴³⁴ Entrevista realizada en la sede del Ballet Nacional de España en mayo de 2013.

⁴³⁵ Bravo, Julio, «José Granero: estoy cansado de tópicos», *ABC Madrid*, 05.05.1995, pp. 43.

⁴³⁶ De repercusión mediática, presupuesto económico y proyección de futuro dentro de la Danza Española.

Este tipo de trabajo supone la colaboración de ambos creadores, que dan pautas dramáticas a los bailarines de un modo complementario, siempre según la base de un guion ya establecido (en este caso por Narros). Tal era la importancia que el Maestro le daba al aspecto dramático de sus ballets narrativos, que durante el montaje de éstos, requería de la presencia del director de escena, pero también de la del compositor musical y del escenógrafo. Este hecho, se resalta por la participación *activa* de los distintos creadores, que, en ocasiones, aunque asisten a ensayos de montaje y creación de la obra, no actúan de dicha forma.

Granero pasa a la Historia de la Danza Española como una genialidad, en cuanto a su talento artístico y las obras coreográficas que nos dejó. Su legado sigue vivo en repertorios de distintas compañías entre las que destaca el propio Ballet Nacional de España. Entre los aspectos más importantes de dicho legado, destacamos no sólo sus producciones y creaciones de Danza Española, sino también la apertura de ésta al aspecto más dramático en sus intérpretes. En palabras de grandes bailarines que estuvieron bajo sus órdenes, Granero *despertó* en ellos el intérprete y comunicador que llevaban dentro. No debemos olvidar, dentro del estudio de una disciplina escénica como es la Danza Española, que el fin último de la representación (sea con carácter narrativo, o con un contenido abstracto) es transmitir algo, decir o comunicar una historia, sentimientos, reflexión... Y esto fue lo que Granero nunca olvidó de cara al montaje de sus obras.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO ESTRUCTURAL DE “MEDEA”

Medea tiene un guión escénico ideado por Narros, que concibe el ballet como una sucesión de escenas (bajo el texto original de Séneca), sin interrupción o segmentación de actos. Así pues, no existe intermedio o descanso, sino que la obra fluye gracias a la coreografía de Granero, que no permite apenas descanso al espectador.

En el programa del estreno de 1984, no se describe pues ninguna secuenciación del ballet, quedando así:

MEDEA

Coreografía: JOSE GRANERO
Música: MANOLO SANLUCAR
Diseño de vestuario y Guión
(basado en el texto de Séneca): MIGUEL NARROS
Decorado: ANDREA D'ODORICO

Estreno Mundial

MEDEA, hechicera y maga, descendiente del sol, traiciona a su padre y a su raza, asesina a su hermano, ayudando a robar el Velloco de Oro al aventurero griego JASON, a quien ama y con quien huye.

JASON y MEDEA, con sus dos hijos, viven en Corinto, donde reina el anciano CREONTE, que tiene una bella y única hija, CREUSA. El rey CREONTE ofrece su joven hija a JASON, quien la acepta repudiando a MEDEA.

Para MEDEA, mujer bárbara, consumida por los celos, no puede brotar justicia, sino una enloquecedora venganza.

Comienza la larga noche de MEDEA.

Medea:	MANUELA VARGAS
Nodriza:	VICTORIA EUGENIA
Creusa:	MARIBEL GALLARDO
Jasón:	ANTONIO ALONSO
Creonte:	JUAN QUINTERO

Jóvenes:	Adoración Carpio, Aida Gómez, Lola Pelta, Ildia Solbes
Mujeres:	Adelaida Calvin, Ana Jerez, Rosa María, Monserrat Marín
Hombres:	Miguel Angel, Javier Baga, Marco Cannavo, Javier García, Antonio Gómez, Néstor de Lara
Espíritu de Medea:	Eduardo Castro, José Martín
Niños:	Mario Barba, Manuel Reyes.

Guitarristas:

Colaboración Especial:
MANOLO SANLUCAR

ISIDRO VICENTE AMIGO RAFAEL MORALES

Como podemos comprobar, en el programa se añade un breve texto que, más que una sinopsis, lo que hace es introducirnos dentro de la historia del mito y dejarnos justo en el punto de partida de éste dentro del ballet.

Es importante en este sentido, recordar que la historia de Medea no comienza esa noche víspera del enlace de Jasón con Creusa, sino que se remonta a la historia de *Jasón y los Argonautas*. Todo esto es necesario para comprender el relato que se va a escenificar en el ballet, porque la locura de Medea viene precedida de una serie de acontecimientos

anteriores a dicha noche. El programa, por tanto, nos introduce en la acción, contextualizando el inicio del ballet que se va a representar.

La sinopsis de la obra, que genialmente Narros pretende evitar en su programa, sería la siguiente. Medea, junto a su Nodriza y sus dos hijos, está rota de dolor por el anuncio del enlace de su amado Jasón con la princesa de Corinto: Creusa. Tras la fiesta de pedida, Jasón y Medea discuten, y ésta le recrimina su infiel comportamiento y le pide que vuelva con ella y los hijos de ambos. Jasón y Medea yacen juntos, y al amanecer son sorprendidos por Creonte y sus hombres que, una vez Jasón se marcha, dan una paliza a Medea como castigo y la echan. Medea queda consternada, furiosa y llena de odio, comienza su plan de venganza y realiza un conjuro para matar a Creusa y al resto del pueblo de Corinto. Seguidamente se sucede la boda entre Jasón y Creusa, con una gran fiesta donde todo el pueblo aplaude el enlace y el rey Creonte se llena de gozo. En un momento concreto tras el enlace, Medea irrumpe en la escena junto a sus dos Espíritus y sus hijos, que portan un presente para Creusa. El presente es una capa hechizada, que al ponerse la recién casada hace que caiga al suelo y muera. Lo mismo sucede con el resto de personajes de Corinto, incluido el rey.

Ante la catástrofe Jasón queda frente a Medea, creyendo que ya se ha terminado tal infierno, mas la fémina todavía tiene un último castigo para su amado. Llamando a sus Espíritis les pide un puñal, con el cual matará a sus dos hijos en presencia del padre. Una vez finalizado el infanticidio, Medea se marcha dejando atrás a Jasón y cerrando las puertas del palacio de Corinto. Ha completado su venganza.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO DESCRIPTIVO DE “MEDEA”

El ballet narrativo de *Medea* comienza con el telón de boca bajado y el sonido de un yunque, que tras varios golpes comienza a compás de martinete. Se ilumina la primera calle y entra por la derecha de la escena un bailarín que lleva muñequeras y tobilleras con cascabeles⁴³⁷.

Seguidamente aparece por la primera calle izquierda el otro Espíritu (con las mismas muñequeras y tobilleras), por medio de una voltereta y cae al

⁴³⁷ Se trata de uno de los dos Espíritus de Medea.

suelo. Estos dos personajes ejecutan una coreografía contemporánea, cuyos movimientos son fiel reflejo de la primera etapa de formación técnica del Maestro en Estados Unidos. Los pasos se realizan a cámara lenta, con terminaciones puestas en los acentos del martinete que va golpeando el yunque. Una vez están los dos personajes dentro de la escena inician un *développé* delante con el pie en *flex* con la rodilla de base flexionada a *plié*. Cuando terminan de estirar la pierna del *développé* delante (en el último acento del compás) dicho pie se estira, y sube el pie de base a *relevé* a la vez que estira la rodilla. Las manos son completamente contemporáneas, tensas con las palmas abiertas. Este paso se realiza dos veces, con pierna derecha e izquierda. Acto seguido ambos bailarines se tiran al suelo, con rodillas flexionadas y manos tocando el piso. Poco a poco van elevando las manos (tirando primero del codo) en movimiento para hacer sonar los cascabeles, y van subiendo el cuerpo a la vez.

Una vez los brazos quedan completamente arriba con codos estirados (de nuevo en el tiempo fuerte del final del compás), uno frente al otro, de perfil al público, dan una voltereta en el suelo hacia la dirección del compañero y se junta en el centro de la escena, uniendo sus cabezas. Se despegan, y poco a poco el bailarín de la izquierda se levanta en dirección a su compañero, mientras éste empieza a desplazarse agachado hacia atrás. El bailarín, que ha avanzado de frente a su compañero, vuelve a realizar un *développé* de la forma descrita en la primera variación, esta vez estirando la pierna por encima de la cabeza del otro bailarín (que sigue agachado frente a él). Toda esta acción se produce de perfil al público, un bailarín frente al otro en la primera calle de la escena. Tras el *développé*, el Espíritu que está agachado eleva la cabeza y se desplaza (sin levantarse del suelo) hacia atrás, dejando caer la espalda al suelo y elevando ambas piernas hacia arriba estiradas. Mientras ha sucedido esto, el otro Espíritu ha caído a *toumbé* en dirección a su compañero con la pierna derecha delante y ambos brazos abiertos, con dedos en tensión. Los movimientos se realizan siempre a cámara lenta, menos el último tiempo del compás que acentúa caídas o final de desplazamientos.

Al comenzar el siguiente compás el Espíritu que está en el suelo, con ambas piernas estiradas a noventa grados hacia el techo y caderas arriba también, comienza a flexionar las piernas y las deja caer hacia atrás dando la vuelta. El otro bailarín, se levanta lentamente del *toumbé* y con la pierna que estaba atrás vuelve a realizar un *développé* hacia delante con pie en *flex*, hasta estirar punta y rodilla de base al *relevé*. Ambos bailarines han quedado uno frente a otro de nuevo, y comienzan el *développé* descrito anteriormente con la misma pierna, izquierda, cruzándose al estirar. Al caer al suelo, el bailarín que ha cruzado más cercano al público se queda con rodilla al suelo de perfil, y el que ha pasado por detrás de éste repite el *développé* con la otra pierna. Uno detrás del otro, inician en *plié* a segunda de piernas, elevando brazos y agitando muñecas hacia arriba, con codos flexionados. Todo esto lo realizan con cabeza mirando al suelo. Terminan de estirar brazos arriba en el último tiempo del compás otra vez, dándole fuerza a cada terminación de éste. El Espíritu que está detrás, agarra con su mano izquierda a su compañero por el costado izquierdo de éste. Asomando la cabeza por dicho costado y elevando a segunda el brazo derecho que ha quedado libre. La posición del bailarín que está siendo agarrado es en *toumbé* hacia la derecha de la escena, con torso en dicha dirección y brazos en paralelo arriba.



Los dos Espíritus de Medea, Ballet Nacional de España.

En el acento final del compás, el bailarín que está delante agarra el brazo de su compañero y acto seguido éste lo suelta elevando sus dos brazos arriba para volver a agarrarlo de la misma forma por el lado del costado izquierdo, a la derecha de la escena. El bailarín que está siendo agarrado nuevamente eleva sus dos brazos arriba con palmas de las manos abiertas. Lentamente, este intérprete sujeta la mano de su compañero y la separa de su cuerpo, sin soltarle la mano. El bailarín de detrás queda con una rodilla al suelo de perfil, en dirección a la derecha de la escena, mientras el de delante hace de nuevo el *développé* con rodillas flexionadas y pie en *flex* hasta estirar delante (todo ello de perfil también hacia la dirección derecha). Este bailarín, al caer a *toumbé* delante, inicia el *développé* descrito en dirección hacia atrás. El otro Espiritu está agachado en el suelo, con cabeza abajo y manos delante. Cuando termina el segundo *développé*, el otro bailarín hace una voltereta lateral en dirección a su compañero, sobrepasándolo por encima mientras permanece agachado.

Al concluir la voltereta lateral, el bailarín ha quedado en el lado izquierdo de la escena y salta para colocarse de perfil al público y de frente a su compañero de nuevo. La posición que toma para el final de dicho salto es con ambas piernas a *plié* segunda y el brazo derecho en dirección al otro duende, con palma abierta. De nuevo, para poderse desplazarse hacia el centro donde continúa agachado su compañero, el bailarín realiza el *développé* descrito anteriormente y se coloca tras de su compañero con brazos abierto y palmas hacia abajo. Saca su pierna derecha en *attitude* a la segunda y hace un *rond* hacia delante para apoyar la planta de dicho pie sobre la espalda del Espíritu que sigue en el suelo delante de él. En dicho momento (que coincide con el último acento del compás por supuesto), el bailarín que está en el suelo eleva su cabeza y estira su brazo derecho hacia su diagonal arriba, en dirección a la caja primera de la derecha. En el siguiente compás su compañero estira lentamente la pierna que estaba apoyada en él hacia delante, mientras estira también brazos arriba y sube cabeza. Tras esto vuelve a ponerse de perfil detrás de su compañero (que ha bajado ambos brazos al suelo), en segunda posición de piernas a *plié*. Con la espalda completamente encorvada, contrayendo el abdomen, va bajando sus manos hacia los hombros del bailarín que está delante de él

en el suelo. En el momento en que lo sujeta de ambos hombros, éste eleva su cabeza.

Ambos bailarines están de perfil al público, en *plié* a segunda de piernas, mirando los dos hacia la calle de la derecha. En los tres compases siguientes, estiran piernas a *relevé* con brazos arriba, vuelven a bajar a *plié* mientras el bailarín de detrás pone sus manos sobre los hombros del de delante, y giran el torso hacia el público mientras mantienen las piernas en la dirección en la que están. Cruzan sus brazos con torso y cabeza al público, se separan y corren con brazos abiertos hacia atrás. Retiran el velo negro que dividía la escena, y uno de los Espíritus se marcha mientras el otro realiza un salto con piernas flexionadas en el aire que termina en caída al suelo.

En ese momento se enciende un foco en el centro izquierda del escenario, donde hay una figura negra con unos brazos elevados en diagonal⁴³⁸. El Espíritu que ha quedado en escena se levanta y se desplaza por el suelo hasta dicha figura, se coloca tras ella y mientras mueve sus muñecas, haciendo sonar los cascabeles, se inicia la música de Sanlúcar. El Espíritu recorre la silueta de la figura negra de arriba abajo, moviendo sus muñecas con las palmas de las manos abiertas. Termina con ambos brazos de nuevo arriba, y suenan las notas de una guitarra española en el momento en que el duende mueve las manos de la extraña figura. Tras esto el bailarín se marcha, y queda en el cenital descrito un extraño cuerpo negro, del que empiezan a moverse las manos, único elemento visible.

Antes de continuar con la siguiente escena donde aparece Medea, debemos realizar una serie de apuntes coreográficos con respecto a esta obertura de los dos Espíritus de Granero. Sin duda, el principio de una obra siempre es determinante para el espectador, pues de alguna forma nos presenta aquello que vamos a ver. Este principio que coreografía el Maestro, supone una auténtica innovación dentro de los ballets de Danza Española, y más concretamente, de los ballets narrativos. Granero, como

⁴³⁸ A simple vista se trata simplemente de una sombra, ¿La Muerte? ¿Una parca? Quizá ambas cosas. Tanto Granero como Narros conocían de la connotación y simbología de dicha figura en escena.

hiciera Antonio con *El Sombrero de Tres Picos* anteriormente analizado⁴³⁹, dota de un lenguaje dancístico y técnico completamente diferente a cada tipo de personaje. Así, los Espíritus, que son figuras etéreas y abstractas, tiene un modo de manifestarse en escena completamente distinto del resto de personajes del ballet.

Con respecto a este aspecto coreográfico de los Espíritus, debemos señalar el antecedente propiciado, precisamente, por Antonio Ruíz, en 1959 (treinta y cinco años atrás) en la película *Luna de Miel*⁴⁴⁰ de Michael Powell. En dicha película, existe un fragmento donde una serie de “seres extraños⁴⁴¹” se arrastran por el suelo, dando volteretas y deslizándose sigilosamente, antes del momento del embrujo de la suite *de El Amor Brujo*. Sin duda, el visionado de este episodio nos puede recordar a esos dos Espíritus de *Medea*, pues no ha existido otra referencia visual o coreográfica tan similar a ellos anteriormente.

Esta primera coreografía que realizan los Espíritus, es una demostración de dominio corporal y técnico, tanto clásico como contemporáneo. Como se ha mencionado, se ejecuta en diversas ocasiones el movimiento del *developpé* de un modo lento y milimétricamente medido, con respecto al espacio en relación a los dos bailarines. El silencio, acompañado por los únicos sonidos de un yunque y los cascabeles que portan los bailarines, es el primer indicio de concentración que acompaña a la coreografía.

Técnicamente, la verdadera dificultad de ésta son sus equilibrios, la expresión corporal (recordemos que llevan una máscara que limita el elemento expresivo facial), así como el dominio espacial de la escena, en la que los dibujos dependen de la coordinación de ambos bailarines. Granero, de cuya heterogénea formación ya nos hemos hecho eco, introduce en un ballet de Danza Española elementos modernos y contemporáneos, que en 1984 fueron una auténtica revolución escénica dentro del panorama coreográfico.

⁴³⁹ Recordemos el lenguaje flamenco que Antonio da al Molinero en *El Sombrero*, así como bolero y estilizado a la Molinera, y clásico a Garduña.

⁴⁴⁰ Película de coproducción inglesa y española, donde Antonio baila junto a Rosita Segovia y Léonide Massine una suite de *El Amor Brujo*.

⁴⁴¹ Nos referimos a ellos en esos términos porque se trata de personajes indefinidos en la trama, disfrazados y caracterizados con máscaras y maquillaje, como una especie de monstruos o de *espíritus*.

Volviendo a la coreografía del ballet *Medea*; de esa extraña figura negra que está en el cenital, se abren dos personajes en escena. El más alto y estilizado, cuyas manos han iniciado el movimiento, es Medea (con rostro tapado por velo negro). A la izquierda, una mujer jorobada y también de negro, camina lentamente separándose de su ama, se trata de la Nodriza. Ésta rodea por detrás a Medea mientras suenan las notas de guitarra, y se coloca a la derecha de la escena descubriendo su rostro, que estaba tapado por un manto negro. Mientras tanto, Medea ha realizado un corto zapato en contestación a la guitarra, y ha caminado hacia la izquierda moviendo sus brazos. El cenital desaparece mientras se enciende una tenue iluminación general de la escena, que sólo permite ver la primera mitad del escenario. Medea da una vuelta sobre sí misma y estira ambos brazos en dirección a las cajas de la izquierda, con los codos flexionados. La Nodriza la observa quieta (como hará durante casi toda la obra). En el mismo acento fuerte de la música Medea da un golpe con el zapato y eleva sus brazos abriéndolos por fuera hacia arriba, dejándolos abiertos en diagonal. La Nodriza se ha colocado tras ella y ha abiertos los brazos, mientras Medea los va bajando poco a poco hasta hacer *grand plié* de piernas a segunda, y unir sus manos delante. El movimiento de Medea es lento pero no cesa, se intensifica con los acordes de la guitarra. Se abraza a ella misma en ese *grand plié*, y acto seguido se lleva las manos a la cabeza y la mueve en círculo. En la coreografía no se están dibujando pasos técnicos de ningún estilo (Danza Española, Clásica o Contemporánea), sino que se están ejecutando movimientos dramáticos y estilizaciones de brazos, que reflejan la desesperación de la protagonista antes de iniciar propiamente la *azione teatrale*.

La Nodriza se vuelve a separar de Medea, se retira a su lado izquierdo y la mira preocupada mientras ella eleva sus brazos de nuevo. Medea inicia un zapato junto con las notas de la guitarra, que va *en crescendo* en intensidad y velocidad mientras la Nodriza responde, con zapato también, a su ama. Mientras la guitarra continúa dando notas *en crescendo*, Medea comienza a dar vueltas sobre sí misma con los brazos arriba, como perdida y desorientada. En el momento fuerte de la música, Medea hace un remate y baja los brazos en el centro de la escena. Realiza un *port de brá* a cuarta, y la Nodriza se acerca a ella, abrazándola a la altura de la cintura.

Se vuelve a apartar de su ama y Medea vuelve a repetir el *port de brá* de brazos, que ya se intuyen flamencos, con ambas manos abiertas. Pega un golpe, al que la Nodriza le responde, y camina por la escena dibujando un medio círculo frente a la Nodriza. Termina en el lado izquierdo de la escena con un golpe al unísono con el acento musical, y ambos brazos cruzados delante con puños cerrados. Sus piernas están abiertas en *plié*, y la Nodriza se sitúa a su izquierda detrás de ella. Vuelve a rematar con pies acentuando el tiempo final de la música, mientras abre sus brazos, que van bajando poco a poco.

Al término de este movimiento se inicia la música con la que hará entrada el pueblo de Corinto, Jasón y los demás personajes. La escena de atrás, que ha estado en todo momento oscura, se ilumina, dejando ver la escenografía. Coreográficamente, debemos puntualizar la importancia que desde un primer momento han tenido las manos en toda esta escena de aparición de Medea⁴⁴². La expresividad dramática de este elemento ha sido de suma importancia en el mundo escénico, desde sus orígenes. Así, podemos observar como Granero, siempre aconsejado también por Narros, inicia los movimientos y refleja los sentimientos del personaje a través de sus manos. Las palmas abiertas, así como los puños cerrados o los dedos abandonados y suaves, son utilizaciones diferentes de esta parte del cuerpo que Medea ya ha expresado en esta primera aparición. La coreografía no supone una dificultad técnica comparable a la que han ejecutado los Espíritus anteriormente por ejemplo, (equilibrios, saltos, *développés*), pero sí una carga dramática mucho más importante. Ésta será la línea que seguirá todo el lenguaje coreográfico del personaje de Medea en la obra. Tal y como nos han corroborado figuras de la Danza Española que interpretaron dicho papel, como Ana González y Maribel Gallardo.

La escena se divide en dos espacios diferenciados por iluminación y presencia de personajes. En este sentido, apreciamos claramente una iconografía de lugar especialmente acentuada en los dos mundos de la obra. En un primer plano, en la parte izquierda abajo del escenario, se

⁴⁴² Recordemos que las manos son el primer elemento corporal que se ve en escena de la protagonista, una vez los Espíritus se marchan.

encuentran Medea y la Nodriza, en penumbra. El fondo del escenario está completamente iluminado, así, se aprecia la estructura arquitectónica en ruinas⁴⁴³, y la escena de la derecha donde están sentados un grupo de hombres sobre una gran tarima. Mientras se inicia la música, este grupo de hombres (que representan al pueblo de Corinto y entre los que está el rey Creonte) palmea y zapatea sentados en sus sillas, que están situadas dibujando un semicírculo abierto al público. La partitura ha cambiado completamente de carácter, éste es festivo y ágil. Mientras los bailarines zapatean y celebran, Medea (en la escena más cercana al público) se lleva las manos a la cabeza mientras intenta ser retenida y consolada por la Nodriza. Seguimos sin verle la cara a la protagonista⁴⁴⁴, pero sus movimientos reflejan su desesperación y rabia: gira con brazos abiertos sobre sí misma, remata con zapato, cierra enérgicamente los puños de sus manos y los alza al cielo, entre otros gestos.

Tras un remate de zapato y palmas hecho por todos los hombres, Creonte (que está sentado en el centro del semicírculo) se levanta y comienza a caminar dentro del corro al tiempo de la música. Se detiene en el centro de dicho corro y da un golpe en el suelo con el zapato, que todos los demás bailarines contestan con palmas mientras se levantan. Empieza Creonte el típico *marcaje* de brazos flamencos cruzados con los pies, parando en cuarta. Los demás bailarines se vuelven a sentar y lo acompañan con las palmas. Esta acción sucede mientras Medea camina lentamente, y visiblemente afectada, ante la atenta mirada de la Nodriza, es cuando su ama cae al suelo desolada, la consuela y coge con sus manos. Tras los *marcajes*, Creonte comienza una variación flamenca a base de *remates* de pies, *desplantes* con brazos a séptima flamenca y más *marcajes*. Cuando repite los golpes secos de zapato mientras los demás bailarines le responden con palmas, entran por la calle última de la izquierda un grupo de mujeres de blanco entre las que va su hija, Creusa.

Mientras ha sucedido todo esto Medea está en el suelo, se ha quitado el velo negro que cubre su cara y da golpes con sus manos al ritmo de la música sobre el piso. El grupo de mujeres que ha entrado por el otro

⁴⁴³ Que el propio Narros tomó de un edificio en ruinas de Madrid.

⁴⁴⁴ Que continúa tapada por un velo negro.

extremo de la escena, va avanzando por la tarima hacia la dirección de los hombres por medio del paso de *mudanza de bulerías*, panaderos y caminada cogiéndose la falda a ambos lados. Creonte continúa con su baile y su patada metiendo los pies a contratiempo, las bailarinas hacen una *llamada* que rematan con una vuelta por detrás, con brazo derecho abriendo por fuerza. Tras esto, continúan moviendo sus faldas a un lado y otro, al compás de la música, mientras entra otro grupo de mujeres con vestidos negros y pañuelo blanco. En este momento han hecho su entrada en escena también dos niños pequeños, los hijos de Medea y Jasón, que se quedan sentados sin separarse. Creusa termina su variación junto con las demás bailarinas y se acerca caminando, al compás de la música, a su padre, que le abre los brazos en señal de bienvenida. Él coge la cara de su hija con ambas manos, la balancea y se retira hacia atrás para bailar con ella.

Medea continúa arrodillada en la parte izquierda de la escena, casi en boca de escenario, mientras la Nodrizza intenta que no vea lo que ocurre tratando de taparle los ojos con sus manos. Ella se revuelve, acaricia el suelo con sus manos (la tierra) y lo golpea de nuevo mientras aprieta sus dientes con la boca abierta en señal de rabia y frustración. Creusa y Creonte bailan mientras el resto del pueblo les jalea palmeando, otros hacen un pequeño corro en la parte derecha y otras bailan entre ellas. Creonte está detrás de su hija, y ella sigue moviendo su falda de un lado a otro dejando ver sus pies. Hacen una *llamada* uno frente al otro y rematan con un zapato a *contratiempo*. Creonte termina el zapato pasando al otro lado de su hija, que se marcha hacia donde están las mujeres jaleándola. Golpea el suelo mientras agarra su falda y se va desplazando de nuevo hasta su padre en el centro del corro. Los hombres van caminando golpeando el suelo al tiempo de la música, se cruzan unos con otros mientras Creusa y Creonte continúan su baile, las demás mujeres de la izquierda palmean. Medea sigue tirada en el suelo del escenario, lo golpea al tiempo de la música y mira el baile que hay detrás de ella llena de rabia.

Creonte realiza unos *marcajes* junto a las bailarinas, y Creusa hace lo mismo en el lado de los hombres. En este momento entra en escena Jasón, con un traje de chaqueta blanco y un pañuelo color crudo. Realiza

su entrada en la parte derecha al fondo de la tarima, y se abre paso entre los bailarines apartándolos con ambas manos. Camina lentamente hasta llegar al centro del corro, donde mira a su futura esposa Creusa. Ambos dan una vuelta entera caminando mirándose a los ojos. En el remate de la música, Jasón da dos golpes y eleva los brazos para comenzar a marcar a tiempo de *bulería* junto con Creusa y Creonte. El resto del cuerpo de baile está palmeándoles en el corro donde dentro bailan los tres (Creusa, Creonte y Jasón, celebrando la futura boda y el plan que han dispuesto). Todo esto sucede conforme la música va intensificándose y acelerándose, Medea sigue tirada en el suelo, se sujeta a la pierna de la Nodriza y poco a poco va levantándose. Sus hijos continúan sentados uno junto al otro en la parte izquierda al fondo de la escena, arriba de la tarima. Todos los bailarines aceleran sus palmas, algunos marcan también con los brazos mientras los tres personajes principales siguen bailando y palmeando en el centro del corro. La música culmina con un estruendoso grito de Medea, que ahoga un “¡No!” con los puños cerrados de cara al público⁴⁴⁵.

En el mismo momento cuando Medea grita, un cenital la ilumina y todos los demás personajes quedan quietos en escena. Eleva ambos brazos con las palmas abiertas, y la guitarra inicia unos acordes que cierra a la vez que todos los bailarines miran hacia Medea que ha dado un golpe, (la Nodriza dirige su cabeza a todos ellos en dicho instante). Medea sujeta su falda con ambas manos, gira su cabeza con amenazante mirada hacia el grupo de gente que hay en la tarima y vuelve a golpear el suelo al unísono con el tiempo fuerte de la guitarra, elevando su mano izquierda con palma abierta. Comienza a caminar en diagonal hacia la dirección del grupo mientras realiza unos *braceos* por cuarta cerrada flamenca con codos flexionados. Hacia ella va caminando Creonte, que eleva el puño derecho en señal de amenaza. El pueblo entero responde de igual forma subiendo sus manos en dirección a Medea, que se encoje de cara al público para luego rematar con zapato y volver a mirar hacia el grupo. La Nodriza preocupada niega con la cabeza y con su mano hace gestos de intentar parar a su ama. El pueblo baja la cabeza y se gira caminando para marchar de la escena, pero un nuevo acorde fuerte los hace dirigir la mirada otra

⁴⁴⁵ Único elemento verbal en toda la obra. Resulta por tanto muy significativo que sea una negación.

vez a Medea, que cae al suelo. Jasón la observa preocupado con ambos brazos abiertos, en el siguiente golpe fuerte de guitarra Creusa va hacia él, y Creonte la sujeta. Medea vuelve a rematar, se oyen únicamente sus zapatos y las notas de la guitarra de Sanlúcar.

Todos los personajes del grupo, excepto Jasón, se dan la vuelta y comienzan a marcharse caminando con la cabeza mirando al suelo. Creusa intenta una vez más ir hacia Jasón, pero Creonte la coge de nuevo y se la lleva. Medea realiza diferentes braceos marcando con los pies mientras se desplaza hacia la izquierda de la escena. Jasón se lleva las manos a la cabeza y camina hacia atrás, sabiendo que ocurrirá una vez se quede a solas con la madre de sus hijos. Medea remata con zapato, llamando a su esposo, él le responde con otro zapato y la guitarra comienza a tocar escalas amenazante. Jasón, una vez se hace el silencio, empieza a caminar despacio hacia la dirección donde se han marchado todos, pero Medea replica con su zapato otra vez. Él la responde, intensifica su zapato y entonces ella remata sola, dando una vuelta sobre sí misma, mientras Jasón ha comenzado a caminar hacia ella lentamente.

Aquí se inicia el paso a tres de Jasón, Medea y la Nodriza. El lenguaje dancístico de la pareja es completamente flamenco, los recursos expresivos de ambos se fundamentan en el zapato, el lenguaje de brazos y la dramatización de los gestos, no son propiamente de baile. La Nodriza por su parte se limita a ejecutar gestos dramáticos y teatrales, a parte de dar golpes de zapato al compás de la música. Jasón, demuestra una técnica en giro y matiz de pies superior a la del personaje de Medea, al cual Granero dota de una sensualidad y estilización de brazos única. La coreografía es sencilla en su ejecución, los remates no son especialmente complicados y consiguen un efecto con la música muy recurrente. La verdadera dificultad de este paso a tres reside en su caracterización y dramaturgia, si bien Jasón posee mayor virtuosismo técnico, como ya hemos comentado. Él se acerca hacia el centro de la escena, y la Nodriza va hacia él intentando contenerlo. Comienza un zapato que Medea responde girando hacia su dirección y avanzando a ella. La Nodriza se encuentra en el centro de la escena, entre ambos, que hacen una variación de zapateado, paso atrás, *contras* con palmas uno avanzando

frente al otro y marcaje hacia la derecha con golpes. Esta variación la realizan dos veces, mientras la Nodriza asustada los mira en el centro por detrás de ellos. Cuando han acabado, Medea vuelve a zapatear dialogando con Jasón, increpándole con su barbilla levantada mientras la Nodriza trata de retenerla y Jasón aparta a ésta.

Todos los zapatos que realizan para iniciar la coreografía son parte de un diálogo que se mantiene entre ambos, donde los movimientos de manos y cabeza acompañan las intenciones narrativas de la acción. Medea le pregunta por qué, le recrimina y le increpa; mientras Jasón se trata de defender en un principio, hasta que se harta y aleja a la Nodriza de un golpe, agarrando a Medea por detrás. Él le coge su falda con ambas manos y comienza a trepar por su cuello hasta que se aparta repentinamente, negándose a sí mismo con la cabeza. Todo esto se realiza acompañado de simples golpes al tiempo de la melodía, pues, como ya hemos comentado, pesa mucho más el carácter y la dramatización que la propia técnica en muchas ocasiones. Jasón inicia otro zapato matizando plantas, golpes y tacones, advirtiéndole a Medea con el dedo índice de su mano. Al finalizarlo y marchar al otro lado de la escena Medea le responde avanzando hacia él. De nuevo la bailarina marca el tiempo de la música con golpes mientras levanta su falda de un lado a otro. Una vez ambos están situados en el centro otra vez (con la Nodriza entre ellos), hacen un zapato al unísono elevando los brazos y abriendo los dedos de sus manos. Todo ello con fuertes acentos de cabeza en los golpes de zapato y música. Cuando Jasón y Medea concluyen su zapato (diálogo), la Nodriza marcha hacia atrás en el centro de la escena, golpeando el suelo en los tiempos musicales antes de iniciar de nuevo la melodía las cuerdas.

En este momento musical, más lírico y melismático que los anteriores, la pareja realiza un *marcaje en espejo* acompañado de líricos brazos también. Jasón concluye éste con un zapato seco, que responde la Nodriza con golpes y puño cerrado hacia él. El melódico tema se repite, y Jasón y Medea inician el marcaje por *retiré dedans* y estilizados *braceos*. Será Jasón quien vuelva a terminarlo con un zapato que va subiendo en intensidad, mientras la Nodriza sujeta por la cintura a Medea. Ambos protagonistas se responden en el centro de la escena, corren en

direcciones opuestas y, tras parar bruscamente, acuden de nuevo al centro en busca del otro. Medea se tira al suelo, agarrando con sus manos el pantalón de Jasón, que cada vez está más vencido. De repente comienza a besar sus pies subiendo por la pierna, hasta que Jasón la coge de la cabeza y la tira al suelo.

Medea, desesperada, arrodillada en el centro de la escena, hace un *cambré* que la dobla completamente buscando a Jasón con sus ojos. La Nodriz intenta sin éxito apartar a su amado, hasta que Medea se levanta del suelo y Jasón comienza otro zapato. En este momento, la Nodriz y Medea caminan hacia el fondo de la escena y se suben a la tarima en busca de los hijos de ésta. Medea coge en sus brazos al más pequeño mientras acaricia al otro, todo ello a la vez que Jasón continúa su zapato (que ha desplazado a la esquina derecha al fondo de escenario). El más mayor de sus hijos se acerca a su padre que lo mira y aparta. Aquí comienza Jasón una variación especialmente técnica, que inicia con pirueta de cuarta *dehors* a la derecha⁴⁴⁶, terminada con brazo izquierdo arriba para continuar con *pas de bourrée por retiré* y zapato. Jasón está llegando a su más profunda desesperación, y es, en este momento, cuando Granero lo hace marcar con plantas en dirección a Medea (que está en la esquina derecha al fondo todavía subida a la tarima).

Una vez el bailarín ha llegado al centro de la escena, comienza en dirección al público una variación de pirueta *dedans* a *retiré* seguida de una *dehors*, también a *retiré*, con cabeza al suelo y brazos en primera cruzada. Sube brazo izquierdo y cabeza al cielo para repetir cuatro veces más dicha variación, alternando derecha e izquierda. En su quinta ejecución continúa con otra pirueta *dedans* más, que prepara pie derecho a cuarta detrás, de ahí realiza pirueta *dehors* a *retiré* (tres o cuatro, depende el intérprete). Baja de dicha pirueta con pierna derecha al lado, brazos abajo y cabeza arriba. Continúa con tres *chaflandes* grandes de piernas, y doble *tour al air* que acaba en rodilla al suelo, con ambos brazos arriba que de nuevo bajan al suelo.

⁴⁴⁶ Dependiendo del intérprete será pirueta triple, cuádruple, o hasta quíntuple (como es el caso de José Antonio o Francisco Velasco).

Esta variación es especialmente difícil, por su velocidad, giro, movimiento de cabeza al suelo y al público, así como por no poder salirse el bailarín de la línea recta que se marca hacia boca de escenario. Su bajada de rodillas al suelo coincide con el final del *crescendo* que ha ido haciendo la música, pues Jasón acaba rendido y aquí Medea, sonriendo, corre hacia él. Lo levanta, lo acaricia y abraza por detrás mientras él mira al suelo desconcertado. Ella continúa acariciándolo y cogiéndolo de la cabeza, hasta que él la aparta y avanza hacia la izquierda de la escena.

Al quedarse Jasón quieto y desesperado, Medea aprovecha, una vez más, y toma sus manos poniéndose delante de él, iniciando ambos un marcaje lento al ritmo de la melodía. Avanzan hacia el centro de la escena juntos, y ahí Jasón de una vuelta entera a Medea con su mano hasta volver de nuevo a abrazarla por detrás. Coge sus faldas, la estrecha contra él y Medea sonríe y agita su cabeza satisfecha. Con los golpes musicales que realiza la guitarra, Medea se abraza, sube los brazos y los vuelve a estirar, mientras Jasón realiza otro *port de brá* al unísono. Abrazados de nuevo, comienzan un marcaje juntos por *retiré dedans* hacia la izquierda y continúan a la derecha con *port de brá* de brazo por arriba. Jasón toma las manos de Medea y la aparta de él, mientras ella sonríe malévolamente. Una vez se desplaza Jasón hacia la derecha de la escena comienza un zapato, mientras Medea hace una vuelta por detrás con un *cambré* de espalda exagerado.



Antonio Alonso y Manuela Vergas en el inicio del Paso a Dos de *Medea*, 1984.

Finalizado el zapato, corren uno junto al otro a abrazarse al centro de la escena, hundiendo Jasón su cabeza en el pecho de Medea. De pronto, Jasón la aparta de nuevo, avanza hacia la derecha de la escena marcando con la planta, mientras Medea hace lo mismo hacia la izquierda. Una vez ambos están en los dos extremos del escenario, la música de Sanlúcar realiza una subida apoteósica con el *leitmotiv* del paso a dos, mientras los bailarines marcan en dirección a su pareja con planta de pies, con brazos arriba mirándose desde sus posiciones. Realizan este marcaje tres veces hasta que corren uno junto al otro hacia el centro de la escena, Jasón está dando palmas *raspadas*, Medea tiene ambas manos abiertas. En el centro, Medea golpea con los puños cerrados el pecho de Jasón, al ritmo de la música, que ha llegado a su punto culminante. Él la aparta, ella repite los golpes, hasta que la aparta con más fuerza y ambos se separan. Jasón corre hacia la esquina derecha al fondo de la escena, mientras que Medea

dibuja su diagonal yendo hacia la esquina izquierda en boca de escenario. Allí, la música cesa, ambos de espaldas se quedan quietos en el silencio.

En este momento los acordes de la guitarra dan la entrada al paso a dos de amor de los protagonistas. Medea camina lentamente mirando a Jasón hacia el centro del escenario, él se ha dado la vuelta también y la mira mientras se recoloca la chaqueta. Medea da un golpe al llegar al centro y llama a la Nodriz a la vez que le muestra su espalda para que le quite el vestido. Jasón se está quitando su pañuelo, a la vez que la Nodriz desliza el vestido de Medea al suelo, que deja ver un camisón de seda negro muy escotado que llevaba debajo. Medea sale del vestido (que ha quedado en el suelo como hemos dicho) por medio de un pequeño *développé*, y la Nodriz se apresura a cogerlo con ambas manos mientras se retira hacia atrás sin darle la espalda a su ama. En el golpe de guitarra Medea sube los brazos con codos marcados y por detrás de la cabeza, muy flamenca. Acto seguido, Medea queda quieta mirando desafiante al público, hasta el próximo acento de música en el que se da la vuelta mirando hacia Jasón. Éste se ha quitado la chaqueta, ha bajado de la tarima y se coloca al final de la diagonal que dibuja con Medea en la esquina derecha al fondo. En el *rasgado* de la guitarra ambos elevan su brazo y comienza un marcaje, uno hacia el otro, avanzando en la mencionada diagonal. Él marca el tiempo de tientos con unos pitos de dedos, ella mueve sus muñecas flamencas con brazos siempre por detrás de su espalda (éste es un braceo muy característico de Manuela Vargas, que luego realizarían todas las demás intérpretes de Medea).

Cuando ambos bailarines se han unido en el centro, cambian la dirección del cuerpo y se cruzan en dos *marcajes* con brazos abajo a séptima. Repiten estos *marcajes* de nuevo y terminan en *tombé*, Medea de frente al público en la parte izquierda del centro, Jasón de espaldas en el lado derecho de éste. Es Granero un coreógrafo famoso por la sensualidad y plasticidad de los paso a dos que ha coreografiado. Éste, es sin duda su exponente más claro, en cuanto a coreografía de pareja. Al iniciarse la melodía ambos bailarines abren el brazo en *port de brá* de primera a segunda, hacia donde está el otro. Jasón toma la mano de Medea en el final del *port de brá*, y ésta camina hacia su amado besándole la cara.

Jasón está detrás de Medea, y ambos hacen un *pas de bourré* con plantas que los separa para culminar con un zapato. Seguidamente los dos bailarines empiezan una variación de espaldas al público, que inician con pierna derecha delante, zapato dando una vuelta y palma con pequeño salto cambiando el pie de delante. Rematan con otro zapato, tres cambios de pies con golpes y hacen doble pirueta a sexta de pies que termina en sexta *plié*, cogiéndose la mano uno frente al otro. Se sujetan con esa misma mano del brazo y hacen un gran *port de brá* con el otro brazo, abriendo hacia el público mientras mantienen el *plié*. Él la estrecha bruscamente contra su pecho, y la abraza bajándola de espaldas hacia el lado derecho. Besa su cuello mientras ella abre ambos brazos en señal de placer y rendición.

Jasón termina de besarla por escote y cuello, y se aparta hacia atrás para coger una pirueta *dehors* a retiré de cuarta (que depende del intérprete, será triple, cuádruple, o hasta quintuple como es el caso de José Antonio). Medea mientras tanto ha hecho un *marcaje* con *port de brá* por arriba de brazos hacia Jasón, que termina dando una vuelta sobre sí misma con ambos brazos arriba. Acto seguido, inician los dos un *marcaje* hacia la izquierda bajando brazos, Jasón va detrás de Medea. Él toma las manos de ella, y cuando comienzan el *marcaje* hacia la derecha, ella tira de él, mientras él continúa cogiendo sus manos. En dicha postura hacen un zapato hasta que Medea corre hacia delante llegándose a Jasón tras él. Caen ambos con rodilla izquierda al suelo, se abrazan y estiran su cuerpo a *cambré* hasta caer de nuevo abrazados. Se levantan, vuelven a abrazarse mientras Jasón está detrás de ella, y se reincorporan bruscamente uno de cara al otro. Medea comienza a besar a Jasón por la cara y continúa bajando por todo el cuerpo, se ha vuelto prácticamente loca, y lo recorre entero hasta quedar abraza a él de rodillas. Se levanta y abraza a Jasón, quedando ella de espaldas al público. Jasón hace *plié* de piernas en segunda, mientras Medea comienza un *cambré* que deja ver su cara al público. Durante todo el paso las caras y gestos de ambos son de éxtasis, de pasión y en cierto modo, de rendición. Medea sonrío de vez en cuando satisfecha, mientras Jasón simplemente sucumbe a ella.

La Nodriza, que en ningún momento ha salido de la escena, se limita a abrazarse a sí misma agachada, resignada y apenada por todo lo sucedido. Jasón continúa con Medea entre sus brazos en el centro de la escena, la mueve de derecha a izquierda y ambos sujetan sus manos cerrando sus puños, en la espalda de ella. Hacen un *port de brá* abriendo brazos ambos con las manos cogidas, ella se vuelve y él la acaricia. La Nodriza ante esta escena sonríe, creyendo que Jasón ha entrado en razón y regresa con su esposa Medea; pero él comienza a darse cuenta de lo sucedido y gira su cabeza elevando un brazo en dirección a la fortaleza. Medea tira de él en dirección contraria, él insiste. Al tirar de su amada vuelven a abrazarse en el centro de la escena, donde les ilumina un gran cenital. Ella deshace el abrazo en dirección opuesta al palacio pero él de nuevo tira de ella y quedan ambos en el centro otra vez. Se arrodillan, él tras ella, hacen un *cambré* de rodillas en el suelo y de pronto, con un golpe melódico de la música, Jasón se levanta dejando a Medea tirada. Él se niega a sí mismo con la cabeza, la mira arrodillada en el suelo hacia él, ella le abraza la pierna y Jasón se aparta definitivamente.

En este momento finaliza la música y hace su entrada, por la parte derecha al fondo de la escena, Creonte. Camina lentamente con mirada amenazante a Jasón, mientras Medea avanza por el suelo hacia éste sin ver a Creonte. Los hijos de Medea y Jasón corren hacia la Nodriza, mientras Jasón da media vuelta y ve a Creonte que le increpa con la mano arriba. Cuando está sucediendo esto, Medea se da cuenta de la aparición del rey y se tapa el escote con las manos hasta que Creonte le lanza su capa para que se tape. Jasón responde a Creonte con otro golpe y camina en dirección a la calle última de la derecha, de donde van saliendo varios hombres del reino de Corinto. Al ver lo que va a suceder, Jasón vuelve y toma a Creonte por sus hombros, que lo aparta de un manotazo. Tras esto Jasón se marcha, y Medea le suplica desde el suelo con la mano viéndolo desaparecer. Cuando Creonte se acerca amenazando con la mano a Medea, ésta comprende y se hincha de orgullo, dejando a un lado la primera reacción de desamparo que ha tenido cuando pensaba que Jasón la defendería. La guitarra comienza a dar notas graves y amenazantes, que Creonte sigue con su zapato rodeando a Medea que continúa en el suelo. El rey de Corinto zapatea en dirección a Medea levantando la mano con el

puño cerrado, hace un *tour al air* y remata el zapato, mientras ella se arrastra de rodillas hacia él con la barbilla bien alta, respondiendo a sus amenazas. Entonces Creonte la coge de los pelos y la zarandea, a lo que Medea responde quitándose sus manos de encima y retrocediendo sin perderle de vista.

Creonte realiza varios *chaflanes* fuertes en los golpes de la música, Medea estira su mano hacia la Nodriza y Creonte vuelve a zarandearla dos veces hasta agarrarla del brazo y levantarla. Entonces Medea lo mira, lanza la capa que le ha dado hacia la parte izquierda de la escena, y Creonte se la lleva sujetándola del brazo en dirección opuesta. Aquí comienza la pelea entre Medea y Creonte junto a los hombres que lo acompañan, donde se golpea y castiga a Medea por su seducción a Jasón. Mientras sucede todo esto, la Nodriza está abrazando a los dos hijos de Medea para que no vean nada, y los hombres del pueblo han hecho dos golpes fuertes en los acentos de la guitarra, que continúan con un zapato todos a la vez desde la tarima. La música empieza a acelerarse y Creonte arrastra a Medea hasta la parte derecha de la escena, mientras los demás bailarines avanzan en fila hacia la parte izquierda haciendo *chaflán* con la música cuando pasan ante la Nodriza. Los últimos dos bailarines de la parte derecha no siguen la fila, sino que bajan de la tarima y se incorporan al círculo que han formado sus compañeros en torno a Medea y Creonte. Éstos salen de él con grandes pasos, mientras los demás siguen con el zapato que están realizando en dicha formación. Medea llega hasta la parte derecha del escenario con ambas manos levantándose la falda, allí lanza su cabeza hacia atrás con su gran melena negra tomando impulso para ir de nuevo dentro del círculo, de donde sale haciendo *déboulés* con un brazo arriba, palma de la mano abierta. Los movimientos de esta pieza son bruscos, violentos, grandes y exagerados. No en vano Granero sabía que se representaba una pelea, un linchamiento a Medea por parte de los hombres del reino, y no endulzó en ningún momento la violencia ejercida sobre ella.

El círculo formado por los hombres de Corinto realiza una variación de zapato coordinado con palma, mientras Creonte y Medea están fuera, a ambos lados de la escena. Se rompe el círculo, haciendo los bailarines

marcajes a relevé en *retiré* con brazo de éste arriba. Varios hombres van con dichos *marcajes* hacia Medea, que huye en dirección a Creonte. Dos de los hombres del pueblo amenazan con la mano a la Nodriza, que sigue sentada con los dos niños. Creonte agarra a Medea por el pelo, y le va dando vueltas mientras la golpea. Mientras tanto, los bailarines continúan un zapato en torno a ellos, dando palmas en varios acentos de la música. Creonte zarandea a Medea de derecha a izquierda y la lanza hacia los hombres que hay en la parte derecha de la escena.

Durante toda la pieza, Medea se mueve con un carácter orgulloso y a la vez asustado, con rabia y también con temor por todo lo que está sucediendo. Los pasos dancísticos que realiza son mínimos, la importancia de la escena es más la acción dramática y los movimientos que la desplazan de un lado a otro mientras es golpeada. Dos de los hombres de Creonte agarran a Medea de ambos brazos, uno a cada lado, y la llevan a rastras frente al rey, que la vuelve a empujar a los brazos de otro hombre del cuerpo de baile. Medea es zarandeada por éste, que la agarra por la cintura abrazándose a ella violentamente. Cuando Medea logra soltarse mira desafiante al público levantando la barbilla, mientras continúa rodeada del corro de hombres en el que también está Creonte. Al ver a sus hijos (que han sido llevados por los otros hombres al lado derecho de la escena) intenta ir hacia ellos, pero uno de los hombres la agarra de nuevo por la cintura y no la deja avanzar, lanzándola a Creonte una vez más. Medea huye de Creonte haciendo dos series de *devoulés* que acaban en brazos a cuarta, abierta hacia él, con las palmas de las manos extendidas a modo de protección. Mientras sucede todo esto, la Nodriza está en la parte derecha de la escena con los dos niños detrás de ella. Medea mira al rey con orgullo y rabia, en ningún momento muestra debilidad, sino que lidia con la situación desde el temperamento fuerte que la caracteriza.

En este momento, los varones inician un zapato que contesta Creonte con golpes y palmas. Medea ha huido hacia la parte derecha de la escena, donde están sus hijos con la Nodriza. Cuando termina la variación de zapato y palmas de los bailarines, éstos comienzan unos *marcajes* (con *plantas*) con pies a sexta hacia la derecha e izquierda delante, mirando

amenazantes a Medea. Ella contesta con el último zapato que hacen todos a la vez, y finaliza con una doble pirueta a sexta de pies *dehors*. Las cuerdas de la orquesta continúan dotando de violencia e intensidad la escena, mientras Medea hace un zapato de golpes acompañados por palmas, en dirección a los hombres. Éstos hacen zapateado hacia atrás que rematan con dos palmas a *contra* con golpe de pies. El cuerpo de baile de los hombres avanza hasta colocarse en formación en la parte izquierda de la escena, en el centro de ésta está Creonte (con el puño de la mano derecha apretado hacia arriba), y, entre ambos, Medea se lamenta y niega con la cabeza mientras realiza el zapato que los demás hacen también. Cuando el grupo de hombres avanza hacia Medea, aprisionándola contra Creonte, la Nodriza intenta intervenir, pero es apartada y lanzada al suelo por un varón. Creonte agarrada del brazo a Medea y la vuelve a lanzar hacia la parte derecha de la escena. Esta vez Medea responde enérgica sujetando a Creonte por la chaqueta, mientras con la otra mano le encara. Creonte por su parte le tira del pelo, mientras, sucede todo esto acompañado de un zapato de pies.

Cuando Creonte está peleando con Medea, el cuerpo de baile de los hombres continúa una variación de zapato que la Nodriza va respondiendo, en los tiempos musicales, con amplios gestos de brazos y manos. Una vez el zapato ha finalizado, Creonte tira del brazo de Medea y le da una vuelta sobre él mismo, hasta que ésta se suelta y realiza varios *devoulés* en dirección a su Nodriza. Ambas terminan juntas entre los dos frentes (el del grupo de hombres a la izquierda y el de Creonte, que está a la derecha de la escena). Medea se encara esta vez a los hombres, que inician otra variación de marcajes y zapato en dirección a Medea. Creonte, mientras tanto, ha hecho un marcaje subiendo la rodilla arriba y realizando una pirueta *dedans* a la izquierda, a retiré *dedans* también. La Nodriza mira a su ama preocupada y sin darle la espalda, aunque está desplazándose hacia atrás, pues Medea se ve empujada por el avance del grupo de hombres que mediante palmas, marcajes y zapatos, se acercan sin cesar. Cuando la guitarra de Sanlúcar inicia unos acordes veloces y graves, el cuerpo de baile de hombres y Creonte comienzan un *marcaje* que pasa por *attitude* delante, con la mano contraria tocando el pie, con *epolé* de cuerpo en dirección a éste. Medea ha hecho paradas en gran

cambré detrás con rodillas flexionadas, ha contestado con el zapato a los demás bailarines, y ahora realiza el *marcaje* con los chicos enfrentándose a Creonte (pero ella sin subir el *attitude* arriba, sino marcando planta por el suelo). Para finalizar la frase todos los bailarines, Medea y Creonte, hacen una pirueta doble *dedans* a sexta, a la que le sigue un zapato a derecha e izquierda, pronunciando caderas a un lado y otro por parte de Medea.

Medea continúa increpando a uno de los bailarines del cuerpo de baile, agarrándolo por la camisa, mientras que Creonte la coge del brazo y tira de ella en la dirección contraria. Medea se queda en el centro de la escena delante, mirando al público con los ojos desorbitados. Los demás bailarines y Creonte se han situado en una formación en círculo en el centro de la escena, a la que han llegado por medio de *soutenu* con punteo detrás intercalado con zapato. Medea se vuelve a encarar con Creonte, mientras éste y los demás hombres ejecutan un zapato acompañado de palma. Medea corre de un lado a otro, por entre los bailarines, y éstos continúan su variación de zapato mirándola. Cuando Medea consigue salir del círculo corre hacia la parte derecha delante de la escena, desde donde coge impulso para ir directamente hacia donde está Creonte y volver a enfrentarse a él. Creonte y ella realizan una serie de *careos* flamencos, con golpes de pies y brazos enfrentados. Los demás hombres del cuerpo de baile hacen varios chaflanes a *tombé* pierna a la segunda, intercalando derecha e izquierda, seguido de doble pirueta *dehors* de cuarta a *retiré*, terminando con un remate de zapato con brazos arriba hacia Medea. Ésta corre hacia la parte derecha de la escena, alejándose de los hombres y de Creonte. Varios varones se acercan a ella a provocarla e increparle, Creonte los coge por los hombros y se los lleva. La pelea ha finalizado, y todos los hombre se marchan caminando por donde han venido (parte derecha al fondo del escenario). Creonte da media vuelta y finaliza en el último tiempo de la música con golpe de pie y brazo arriba, como última señal de amenaza a Medea.

En el silencio, Creonte vuelve a golpear el suelo y hacer el gesto de desprecio y amenaza a Medea. Ésta tiene su brazo alzado también, y la Nodriza la coge del otro extremo, mientras que uno de los hijos ha llegado

corriendo hasta donde está su madre. Creonte se marcha y la guitarra inicia los acordes de la siguiente pieza, “el Conjuro”. La Nodriza intenta llevar a Medea con sus hijos, pero ella se resiste. Al fin se acerca a ellos y los abraza mientras mira hacia donde se han marchado sus enemigos, furiosa, con ojos violentos y mirada amenazante. Suelta a sus pequeños y camina hacia atrás planeando, maquinando. Realiza un *port de brá* con brazos flamencos, codos por detrás de la espalda y manos sensuales. Se coloca en *tombé* detrás de espaldas al público, con brazos a segunda con codo estirado. Van entrando en este momento los dos Espíritus que llevan conjuntamente una gran capa negra doblada en sus manos. Cuando Medea los ve sonríe, toma en sus manos la capa y acaricia su rostro con ella. La extiende delante de ella, y lleva sus manos a quinta sujetándola. Los duendes se colocan tras Medea, desplazándose en *plié* siguiendo su desplazamiento característico. Se asoman por detrás de Medea, ambos por su lado izquierdo. Uno de ellos queda a *tombé*, el otro baja más mientras da una vuelta y saca un cuchillo. Medea continúa haciendo un *cambré* con los brazos en cuarta y la pierna izquierda a la segunda, tomando con su mano derecha la capa negra.

El Espíritu que ha sacado el cuchillo, se lo entrega al otro e inicia una carrera por detrás de él. El Espíritu que toma el cuchillo lo clava en el suelo mirando a Medea y dibuja un círculo alrededor de ésta con él. Este movimiento se identifica con los rituales más antiguos de la humanidad, con la preparación y puesta a punto de un conjuro o invocación. Se coloca el manto negro extendido en el centro del círculo imaginario, y ambos Espíritus se marchan corriendo (agachados y entrelazando sus brazos en la espalda del otro) por la parte izquierda de la escena. Medea va a iniciar el conjuro sobre el manto negro, que hará que éste mate a todos sus enemigos. Para ello comienza con las primeras notas de la guitarra alzando sus brazos y su cabeza al cielo (en claro signo de invocación a los dioses, que nos cita el propio texto de Séneca⁴⁴⁷). Los primeros pasos son a tierra, flamencos y sensuales, la bailarina marca con golpes los tiempos de la zambra que inicia Sanlúcar. Durante el primer compás, Medea hace *marcaje* en el sitio con golpe de pies, pitos de dedos y brazos cruzados

⁴⁴⁷ “¡Te invoco, turba muda, y a vosotros, oh diosas fúnebres, y a ti, Caos ciego, y a ti, morada oscura del sombrío Plutón (...)!” Inicio de la Escena Segunda del Acto Cuarto.

aflamencados, exagerando codos y movimiento de caderas⁴⁴⁸. Al empezar la melodía sube arriba brazo y *retiré* derecho, marcando después también con el izquierdo. Hace un remate de zapato fuerte y eleva otra vez cabeza y ambos brazos arriba. Cuando los instrumentos de cuerda empiezan el motivo melódico de la pieza, Medea entra en éxtasis y sale hacia delante de la capa haciendo marcajes flamencos de brazos. Coge una *vuelta quebrada* con brazos por cuarta y se desplaza hacia la parte derecha del manto.

A partir de ahí, Medea se desplaza hasta el centro de la escena de nuevo, tras el manto negro, y realiza *marcajes* abriendo brazos desde quinta, con codos por detrás de la cabeza. Hace palmas, gestos de invocación y derrame de cosas sobre el manto. Vuelve a alzar sus brazos hacia el cielo (iluminando su cara por el cenital que cubre la escena) y realiza un *cambré* de espalda con el que va dando la vuelta sobre sí misma. Tras esto, Medea se tira al suelo, sobre el manto, y comienza a acariciarlo y abrazarlo, tapándose las piernas con él. En su locura, Medea se levanta de repente y vuelve a mirar hacia el cielo con los brazos extendidos. Asustada mira hacia el público con los ojos desorbitados, tiembla. Vuelve a realizar un *cambré*, esta vez de derecha a izquierda dando la vuelta. Medea escupe al manto, sacude su melena de un lado a otro, con los dientes apretados de la rabia vuelve a invocar a los dioses dando un golpe de zapato con brazo derecho arriba, mirando al cielo. De nuevo acude su mano hacia el manto, a modo de echar algo en él. Empieza un *marcaje* flamenco sin moverse del sitio, todo hacia el manto (mirada, brazos, manos, actitud corporal). Realiza otra vuelta *quebrada* por detrás con brazos por cuarta y se tira al suelo a agarrar el manto. Lo coge a modo de capa, y lo extiende por el centro de la escena, mientras da una vuelta con él tras ella. La bailarina vuelve a dejarlo en el suelo y comienza un paso de *zambra*⁴⁴⁹ hacia el lado derecho, con brazos cruzados delante y manos flamencas. Combina el paso de *zambra* con remate de zapato, lo repite dos veces y se gira hacia

⁴⁴⁸ La iconología coreográfica que Granero impregna a este pasaje es completamente femenina, sensual, serpenteante y maliciosa. Todo ello se puede identificar en el uso de las caderas contorsionándose constantemente, brazos arriba y manos tensas, mirada penetrante y fuertes movimientos de cabeza, que hacen bailar la cabellera de la despechada Medea de un lado a otro sin control.

⁴⁴⁹ Se denomina así a un paso concreto de la Danza Española (que se emplea tanto en Flamenco como en Danza Estilizada). Se llama igual que el palo musical, porque es típico ejecutarlo en dicha pieza.

la dirección del manto. En dicha dirección hace diferentes braceos flamencos (siempre con codos acentuados detrás de la espalda).

Por medio de un *marcaje* con brazos a segunda haciendo *chassé* (estilizado en forma flamenca⁴⁵⁰). Medea se desplaza hacia la derecha de la escena pasando por detrás del manto. Tras haber cambiado la posición de brazos, por cuartas con codos flexionados y cerrados, Medea remata con un zapateado al tiempo que la música finaliza la frase para comenzar de nuevo la melodía del conjuro. Medea pisa el manto, lo va enroscando alrededor de ella con sus pies mientras mira al cielo y abre sus brazos culminando el hechizo. Sobre él hace un *cambré* de espaldas al público, con brazos cruzados y palmas de las manos abiertas también cruzadas. Se escurre toda sobre el manto, dejando con sus manos parte de ella sobre él. Hace un *devellopé* delante y sale hacia la derecha de la escena con dos pasos de *zambra* golpeando fuerte el suelo. Medea ya está completamente inmersa en el crimen que pronto cometerá, mira de vez en cuando al público con los ojos exageradamente abiertos, transmitiendo rabia, maldad, ira, e incluso miedo de ella misma. Vuelve hacia el manto haciendo paso de *zambra* lateral con diferentes braceos. Remata con un zapato y coloca sus brazos en cuarta flamenca mirando al público, rodea el manto con dos vueltas *quebradas* por cuarta también. Una vez está tras el manto de nuevo, hace una serie de movimientos hacia el cielo y hacia él, y se agacha a recogerlo abrazándolo. Lo estruja, se balancea apretándolo contra ella y mirando hacia arriba sonriendo, en un éxtasis de locura. Tras dicho gesto vuelve a tirarlo al suelo, mientras eleva sus brazos.

En este instante entran por la tarima de detrás, a la derecha de la escena, Creusa vestida de novia y cuatro mujeres del pueblo de Corinto. La flauta comienza a dibujar los últimos compases de la zambra, y Medea tras advertir la presencia de las mujeres, se tira al suelo a recoger el manto negro. Lo muerde, y con él en sus dientes lo va desplazando hasta la parte izquierda de la escena en boca de escenario. Aquí se produce la unión entre el término de la escena del hechizo y el comienzo de la escena de la boda. Medea, arrastrándose por el suelo, desaparece por medio de la

⁴⁵⁰ No olvidemos que Granero toma pasos de otras disciplinas dancísticas, dándoles el carácter flamenco que tiene la coreografía.

primera calle de la izquierda, según la vista del público. La novia y las cuatro mujeres se desplazan por medio de suaves pasos acompañados de movimiento de falda y cabeza. Cuando se han situado con ellos en el extremo izquierdo de la tarima, hacen una llamada de pies y un braceo con palma a compás de tangos⁴⁵¹. Continúan con un braceo flamenco y un remate de zapato, las cuatro mujeres hacen corro a la novia que se sitúa en el centro. En este momento Jasón entra caminando reposado y tranquilo, por la parte derecha de la tarima, se queda quieto mirando a la novia y golpea el suelo al final del compás. Tras esto, inicia un zapateado en dirección a su futura esposa, que ha dejado de bailar y se acerca lentamente caminando hacia él. Una vez ambos están en el centro de la tarima, a una distancia de poco más de un metro, hacen a la vez una llamada de tangos que cierran con golpes y palmas (mirándose siempre uno al otro). Hacen tres golpes de zapato cambiando la pierna, y de ahí realizan una vuelta por detrás con brazos abriendo a la quinta. Repiten la vuelta por detrás, iniciada por dos golpes, y juntos caminan hacia atrás, colocándose ambos en el centro del gran arco de la escenografía.

En este instante todo el cuerpo de baile está ya en escena. Las mujeres del pueblo han salido todas (las cuatro mujeres mayores que ya estaban y las más jóvenes que se han incorporado en estos últimos compases). Creonte ha hecho su entrada por la segunda calle de la derecha, seguido del resto de hombres del pueblo. El grupo masculino queda quieto mirando en dirección a los novios, mientras las mujeres del cuerpo de baile van haciendo pasos acompañados de falda hasta quedar en la formación precisa que marca el coreógrafo (cada una en un plano diferente de la tarima, dejando el centro libre donde esperan en la sombra los novios). La música de los tangos cesa, las cuerdas dan paso a la iluminación del fondo del arco, donde se pueden apreciar ya los dos novios, que comienzan a caminar de la mano. Todas las mujeres, que habían quedado de cara al público, se giran por dentro en dirección a los novios. Cuando los tambores comienzan a sonar, las mujeres realizan un *cambré* con *plié* de piernas y se vuelven a incorporar. Mientras tanto los hombres del pueblo caminan hacia una formación donde tres abren diagonal a la derecha de la

⁴⁵¹ La transición de una pieza musical a otra se realiza sin pausa alguna, de la zambra del Conjurado a los tangos de la Boda.

escena, y tras a la izquierda. Creonte se ha colocado, con pasos pausados y firmes, en el centro del escenario, con la pierna derecha abierta a segunda y de espaldas al público. Las mujeres, a su vez, han hecho una serie de cuatro filas de dos simétricas sobre la tarima. Los novios bajan caminando de ésta, y llegan hasta Creonte con pasos cambiando de peso de un lado a otro (movimiento que acompaña el resto de bailarines en el sitio). Creusa se arrodilla en el lado izquierdo de su padre, él posa su cabeza sobre la de su hija, seguidamente Jasón hace lo mismo. Un cenital ilumina el centro de la escena donde están los tres personajes.

Cuando ambos novios están de rodillas, con sus vestidos blancos e iluminados por ese cenital central, el resto del cuerpo de baile hace *plié* y se queda en esa posición. Hasta que no se incorporan los novios no estiran de nuevo sus rodillas el resto de bailarines. Creonte se retira al fondo de la escena, y los bailarines del cuerpo de baile (todos: hombres y mujeres), se acercan en dos corros a los novios. Las bailarinas (que están de espaldas al público delante de los novios), hacen *plié* con brazos en jarras. Dos de los bailarines colocan una corona de flores sobre las cabezas de los novios mientras tanto. Seguidamente, los novios son elevados por el resto de hombres, que estaban tapados por las mujeres en *plié*. Mientras los novios permanecen en alto, Creonte sube ambos brazos con las palmas extendidas, y las mujeres hacen *cambré* con los brazos arriba. Los novios son girados hacia dentro de la escena, mirándose uno al otro, mientras las mujeres van bajando brazos por fuera lentamente. La marcha nupcial de la composición musical es solemne y rimbombante, muy acorde con el sentido dramático de la escena. Los novios (que en todo momento están sentados sobre los hombros de dos bailarines cada uno) se cruzan en el centro de la escena y son parados a ambos lados del pequeño grupo formado por las mujeres frente a Creonte. Éste baja de la tarima de eleva sus brazos abiertos de nuevo, mira a ambos lados (novio y novia) y Jasón y Creusa alzan también sus manos en dirección al otro. El grupo, que estaba en el centro de la escena, se abre. El novio y la mitad del elenco parte a la izquierda de la escena, la novia y el resto hacen lo homólogo. Creonte queda bajo el cenital central y vuelve a colocarse de espaldas al público, llamando a los novios. Éstos corren al centro a abrazarse, y en este

instante Creonte vuelve a elevar sus brazos al cielo bendiciendo dicho enlace.

El cuerpo de baile se coloca de espaldas al público, alza sus brazos y se mueve de un lado a otro con las manos arriba. Creonte toma la mano de Jasón, luego la de su hija, y las une con sus dos manos apretándolas mientras da una vuelta completa con ellos. Alrededor el resto de bailarines también giran en un círculo grande que los rodea. Cuando por fin han finalizado la vuelta, lentamente empiezan todos a palmear al son de la marcha. Los novios realizan *marcajes* y *braceos* flamencos acompañados por palmas, mientras que Creonte (en el centro del cenital) hace desplantes abriendo una pierna a la segunda, *chaflanes* y *vueltas sencillas* subiendo brazos a quinta. Creonte remata con zapato y de pronto suenan unos tambores que hacen que todos miren a su alrededor y se miren entre ellos extrañados. Jasón y Creusa se separan, en la primera caja de la izquierda hace su entrada caminando lentamente Medea, cubierta por el velo negro que lucía en la primera escena del ballet. Uno de los bailarines intenta ir hacia ella con el puño alzado, pero otro lo sujeta para que no llegue hasta Medea. Tras la mujer de negro, van sus dos hijos llevan entre los dos el manto negro, y tras ellos los dos Espíritus.

Medea extiende sus brazos, dejando que la capa que lleva puesta se abra tras ella, después de los Espíritus también camina la Nodriz. Esta acción es meramente dramática, con menos pasos de baile que la escena de la boda (que eran también pocos). Medea da una vuelta sobre sí misma ante la atenta mirada de Creusa (en primer término), Creonte y el pueblo de Corinto, así como Jasón (que está al fondo en la parte derecha de la escena, el más alejado). Medea avanza hasta el centro de la escena mientras que Jasón, que ha intentado llegar hasta ella, es interceptado por Creonte que lo frena en seco. El rey de Corinto se ha acercado a Medea con el puño alzado, en señal de amenaza. Los hijos de ésta se acercan a Creusa con el presente en sus manos, y en este momento la marcha nupcial vuelve a sonar, mientras la hija del rey mira a su padre sonriente mostrándole el regalo. Extiende la capa negra que le han dado los hijos de Medea, y tres mujeres jóvenes del pueblo la ayudan a colocársela sobre la cabeza. Medea, mientras tanto, es elevada por los dos Espíritus, y ambos

la llevan hacia la parte izquierda al fondo de la escena. Creonte observa el presente puesto en su hija, Jasón hace lo mismo, va hacia ella y la mira atemorizado. Los Espíritus sueltan a Medea, corren dibujando una diagonal hasta la boca del escenario a la derecha donde caen de rodillas. Medea les sigue y se sitúa detrás de ambos.

Mientras tanto, Jasón y Creusa se abrazan hasta que el cuerpo de baile los separa sonriendo a modo de juego. Medea comienza a caminar por el centro de la escena, ante la mirada expectante y atemorizada del pueblo de Corinto. Extiende sus brazos en diagonal hacia la novia, e intenta acercarse a ésta. Creonte se coloca entre ambas y alza su puño cerrado de nuevo amenazándola, Jasón se interpone, pero es apartado por el rey. Medea inicia una diagonal de *dévoulés* alejándose de los novios y Creonte. Jasón abraza y besa a Creusa, mientras el rey anima a la gente a seguir festejando el enlace. Los dos Espíritus corren en boca de escenario hasta el otro extremo de éste, mientras que el cuerpo de baile dibuja un círculo que rodea a los novios haciendo diferentes caminadas con braceos. En la parte izquierda de la escena los Espíritus aguardan agachados, mientras que Medea, en pie, extiende sus brazos con la capa mirando la escena de festejo.

La boda parece haber ido de maravilla, los novios sonríen y se abrazan, mientras que el pueblo hace *pitos* con sus manos y rodea a los enamorados con júbilo. Creonte inicia la marcha de despedida hacia atrás, y todos dan la espalda al público para caminar hacia la tarima. De pronto, empiezan a encontrarse mal, Creusa se mueve por la escena mareada y desorientada, corre hasta los brazos de Jasón, sobre los cuales cae. Jasón intenta reanimarla pero Creusa casi no responde, es lanzada a los brazos de su padre mientras Jasón mira a Medea horrorizado cuando ésta se aproxima con los brazos extendidos. La iluminación se vuelve tenue y tétrica, Jasón comprende el hacer de Medea y regresa a ver a su reciente esposa. Ante esto, Creonte (que tiene en sus brazos a su hija), lo aparta y le enseña su puño furioso, mostrando los dientes. Jasón se aproxima a Medea y comienza un zapateado con las cuerdas violentas de la música. El cuerpo de baile empieza a desplazarse de un lado a otro, desorientado y confuso, gesticulando entre ellos buscando una explicación a lo sucedido.

Los Espíritus están haciendo carreras en boca de escenario, hasta llegar de nuevo junto a Medea y hacer dos piruetas a *retiré dedans*; tras esto ejecutan varios saltos con rodillas flexionadas y caen con rodilla al suelo. Jasón sigue zapateando pidiendo explicaciones a Medea, furioso y desesperado. Creonte le muestra a su hija a Jasón, con los dientes apretados y lleno de rabia. Creusa hace un par de *dévoulés* a un lado y a otro, hasta marearse de nuevo y pararse desorientada, pidiendo ayuda a su padre.

El cuerpo de baile hace palmas y camina lentamente, encontrándose mal y encogiéndose mientras se desplazada. Creonte coge a su hija y la abraza, Jasón continúa increpando a Medea, asustado y roto. Los Espíritus se levantan y siguen haciendo distintos saltos y desplazamientos hasta volver a caer con rodilla al suelo, desde la cual van avanzando hasta la parte izquierda de la escena. Medea camina completamente extasiada, sus dedos en continuo movimiento se dirigen al pueblo, a Creusa, y finalmente a sus Espíritus. Jasón le implora y luego le señala a Creusa, pero Medea no tiene ninguna intención de ceder y, con sus Espíritus tras ella, eleva sus brazos orgullosa con la barbilla arriba. Creonte continúa intentando reanimar a su hija, que no puede ya moverse por sí misma. La música es repetitiva y violenta, las cuerdas transmiten la desesperación de Jasón, la rabia de Creonte, así como el miedo y la asfixia del resto del pueblo de Corinto. Jasón abraza a Creusa, Creonte lo separa y lo lanza hacia la dirección de Medea, donde cae de rodillas. En este momento Jasón implora, pide ayuda a la hechicera, que orgullosa, se niega dándole la espalda mientras sus Espíritus la rodean y la custodian haciendo desplantes a *tombé* con pierna al lado.

Creusa vuelve a por su amado, lo abraza mientras Creonte la sujeta desde atrás por sus hombros. Jasón la besa, la acaricia, da un paso atrás y eleva su brazo maldiciendo a Medea en su dirección. De nuevo vuelve hacia Creusa para abrazarla y besarla, pero entonces es Jasón el que comienza a encontrarse peor, se asfixia, se afloja el pañuelo del cuello y camina hasta la parte derecha de la escena (donde el cuerpo de baile cae al suelo redondo). Creusa se desploma al suelo ante Jasón, que no puede hacer nada por evitarlo, sólo quedan en pie éste y Creonte. La música cesa, y

Medea es elevada por sus dos Espíritus alzando su mano izquierda arriba, victoriosa. Creonte da un paso intentando llegar hasta Jasón y su hija, pero cae al suelo sin poder lograrlo. Un cenital ilumina a Jasón, que ha quedado en pie destrozado y desesperado, ante la matanza de todo el pueblo de Corinto, su rey y su princesa. Los Espíritus bajan lentamente a Medea en el silencio, ésta, una vez en el suelo, desarrolla un *grand développé* delante con la pierna derecha.

El silencio invade la escena, mientras que Jasón está inmóvil de pie ante el cadáver de Creusa. Medea camina lentamente, ida, con los ojos desorbitados y la mirada perdida. De pronto da la vuelta, y con un golpe de zapato al suelo acompañado de sus brazos elevándose, llama a los Espíritus que le traen a sus dos hijos. Los niños corren hacia su madre, cruzando el escenario de izquierda a derecha. Medea los abraza mirando al cielo, besa sus frentes y los estrecha contra ella con la mirada completamente perdida. Jasón observa quieto desde su posición, iluminado por el cenital. Medea levanta sus cejas, eleva la barbilla y observa a Jasón, que está inmóvil mirando al suelo. Los Espíritus inician en silencio el paso que les identifica desde el principio de la obra (*développé* delante con pie en *flex* y estiro rodilla de base y pie a la vez), de ahí caen a rodilla al suelo, y sacan dos puñales que elevan arriba. Medea ha tapado a sus hijos bajo su capa extendida, y camina hacia el centro de la escena de espaldas. Un cenital ilumina su silueta, de la cual sólo se aprecia su cabeza hacia atrás. Los Espíritus se aproximan a ella, uno por cada lado, y ejecutan a sus hijos en presencia de su padre que no puede hacer nada por evitarlo. La Nodriza entra en escena por la parte izquierda, asustada y horrorizada ante el sacrificio de los pequeños, y cae al suelo llorando de rodillas. Medea lo ha tapado todo con su capa, y los Espíritus cogen a los niños mientras ella se da la vuelta y mira al público desafiante (con la barbilla y la mirada altiva). Camina despacio hacia la parte derecha del escenario, contempla el horizonte orgullosa mientras los Espíritus suben en sus brazos a sus hijos, permaneciendo con rodilla al suelo, y Jasón, destrozado, continúa bajo el cenital descrito.

La música empieza a sonar, tras los primeros acordes de Sánlucar se inicia una marcha fúnebre, despertando la conciencia de Medea, que se observa

a sí misma asqueada y desconcertada. Parece que la música ha reavivado la humanidad de la protagonista, que horrorizada (que no arrepentida) observa sus manos y el espacio donde se mueve, hasta extender sus brazos y taparse con la capa. Haciendo un pequeño *cambré* y mirando al cielo, cruza la escena. De pronto da la vuelta en dirección a sus hijos, con los brazos alzados y caminando lentamente va hacia ellos, los tapa con su capa y los acaricia llorando. La Nodriza continúa sollozando, se levanta del suelo y comienza a caminar tras los duendes que llevan a los niños. Medea entonces se abraza, se toca el vientre y cae al suelo de rodillas haciendo un *cambré* que la dobla de espaldas. Se desplaza por el suelo completamente ida, retorciéndose de dolor, intenta coger a la Nodriza que la aparta para seguir caminando tras los duendes, que se llevan a los niños de espaldas avanzando hacia el arco del fondo. Medea está de rodillas abrazándose a sí misma en posición fetal, llorando completamente destrozada. De pronto, abre exageradamente los ojos, recuerda el motivo de su venganza y, orgullosa, se eleva mirando al público. En ella se contemplan dos sentimientos completamente enfrentados, que dejan ver un conflicto interno verdaderamente doloroso. Por un lado Medea está horrorizada por lo que ha hecho, dolida por la muerte de sus hijos, de sus propios hijos que nacieron de sus entrañas. Por otro, Medea siente que su venganza ha sido completada, que todo lo ocurrido era necesario para poder purificar su alma, llegando así a la *catarsis* de toda tragedia.

No puede haber mejor acompañamiento musical que la marcha fúnebre. Es un tema que recuerda a las procesiones de Semana Santa, a los lentos y marcados compases de los nazarenos llevando al Cristo, y al dolor y resignación vividos a partes iguales. Medea se ha incorporado, se ha levantado del suelo lentamente y agarra de nuevo su vientre. Mueve sus manos, como sacando algo de él, las mira y se horroriza. Lloro desesperada, hasta dar media vuelta y comenzar a andar de espaldas con ambos brazos extendidos (crucificada) y la cabeza mirando al cielo. La orquesta intensifica su interpretación, Jasón alza una mano llamando a Medea, que se gira hacia él violentamente y lo manda callar con el dedo. Medea le niega con la mano, “ya es inútil”, continúa caminando hacia atrás y le da la espalda de nuevo. Jasón se lleva ambas manos a la cabeza y sigue llorando desesperado entre cadáveres y dolor. Ella avanza hasta el

arco del fondo de escenario, tras el cual se ilumina la escena. Allí, bajo la luz roja y el humo que aparece incesante, Medea comienza a cerrar las puertas de la fortaleza. Tal y como Séneca nos describe en el final de su obra, Medea se marcha:

“Así suelo fugarme. Me abre camino el cielo.

Dos serpientes someten sus cuellos escamosos

al yugo... Ahora, padre, recibe a tus hijos.

Yo surcaré los aires en este carro alado...”

Jasón queda sólo, iluminado por el último cenital que sobrevive en escena, que se apaga al finalizar la obra y caer el telón.

ANÁLISIS COREOGRÁFICO SEMIÓTICO DE “MEDEA”

La obra trágica que se representa en este ballet de Danza Española, en sí misma posee unos rasgos característicos y potentes, que serán expuestos también en el ballet que la desarrolla. En primer lugar, hablamos de una tragedia, no sólo desde su género meramente literario, sino desde su perspectiva estética y filosófica. Este aspecto está constantemente presente en la cabeza de sus principales creadores: Narros y Granero. El dramaturgo se encargó de la adaptación escénica de la obra de Séneca, y, como ya hemos comentado en apartados anteriores, se escoge la tragedia de Séneca por diferentes motivos. Para empezar, se trata de una obra poco enrevesada (trama) y fácil de representar en escena, sobre todo por el abanico de personajes que aparecen (muchos menos que los de la versión de Eurípides). Otro de los motivos más importantes a la hora de escoger esta versión del mito, es el carácter mediterráneo y racial que posee la obra de Séneca (autor latino) frente a la del griego Eurípides, más filosófica y menos pasional. Este sentimiento identificativo de la tragedia de Séneca con el carácter flamenco de la Danza Española, es un elemento esencial dentro de toda la estructura dramática del ballet. En palabras de la directora del Ballet Nacional de España, que ordenó su creación:

“Este mito ha sido utilizado por muchas compañías – señala María de Ávila-, pero en danza española nunca. Creo que, además, tiene una gran conexión con nuestro baile por lo que alberga de pasión, odio, venganza y muerte. La sublimación de todos estos sentimientos y pasiones va muy bien al flamenco⁴⁵²”

María de Ávila señala “una gran conexión” entre estos dos mundos culturales (Mitología griega y Flamenco), en sus sentimientos y pasiones principalmente. Así, podemos observar que el ballet tiene como columna vertebral su carácter racial y pasional, que será desarrollado por la técnica de la Danza Española que más obedece a estos aspectos. Cuando Granero y Narros comienzan a idear la versión de Danza Española para este relato trágico, lo hacen desde la estética flamenca y la temática trágica, que tanto tiene que ver con este arte⁴⁵³. La principal revolución reside no concebir un espectáculo tradicional, meramente descriptivo o histórico... Sino que, desde el primer momento, se incluyen elementos simbólicos y contemporáneos a la obra. Esto obedece a las conductas de trabajo de ambos creadores. No en vano se ha denominado a Miguel Narros como el *revolucionario de la escena teatral española*. El propio Granero, dijo en una entrevista para el diario de Madrid ABC: “Me gusta arriesgar, buscar nuevas formas y movimientos para la danza española⁴⁵⁴”.

La concepción del ballet, por tanto, parte de una temática clásica (griega) con una estética de raíces tradicionales (Flamenco), pero que dista mucho de ser tratada de un modo tradicional. Ahí está la verdadera revolución de este ballet, como anteriormente pasara con *El Sombrero de Tres Picos*, en ser tratado de un modo moderno y revolucionario partiendo de temáticas y estéticas arraigadas dentro de la cultura española. El género es trágico, si bien la obra de Séneca es fiel a los cánones de dicho género, el ballet los intensificará y matizará conforme al tratamiento ideado por Narros. Granero coreografía en función a las necesidades narrativas del relato, que se articula siempre en torno a su protagonista. Siendo el diálogo el

⁴⁵² García Garzón, Juan I., «María de Ávila, la danza por encima de todo», *Diario ABC Madrid*, 14.07.1984, pp. 48, Col. 1.

⁴⁵³ Recordemos que el Flamenco, como arte autónomo, ha estado ligado desde su nacimiento con sentimientos como el dolor o el despecho. Tanto es así, que palos como la *minera* o el *taranto*, surgen precisamente de dichas emociones del ser humano.

⁴⁵⁴ Bravo, Julio, «José Granero: estoy cansado de tópicos» *Diario ABC Madrid*, 05.05.1995, pp. 43.

principal recurso narrativo de Séneca como instrumento descriptivo de la obra, Granero jugará con dicho recurso en favor de una coreografía dinámica y en constante evolución psicológica de los principales personajes. Así como Séneca establece una relación directa entre el lector y el espectador, Granero toma dicha relación como la primera comunicación que desde el inicio Medea tendrá con el público, que continuará hasta el final del ballet. La estética se compone de dos elementos que se unen en una armonía digna de elogiar por parte de Andrea D'Odorico. Uno de ellos es el elemento mitológico, cuyos aspectos místicos y clásicos son evidentes en toda la fachada de las ruinas dibujada con un gran arco en la puerta del centro. Por otro lado, el elemento flamenco, que prima en los diseños de vestuario especialmente.

Antes de analizar los diferentes bocetos y diseños de escenografía y vestuario, vamos a reparar en la estética e imagen dada a la protagonista del ballet. Las ilustraciones que han representado a lo largo de la Historia al personaje mitológico de Medea, tienen una serie de rasgos en común que Narros y Granero reproducen también para el personaje de Danza Española. En nuestro estudio vamos a citar obras de grandes pintores como Vassil o Delacroix, que heredaron la imagen femenina de Medea de los Clásicos⁴⁵⁵. El arquetipo de dicho personaje, se ha consolidado y asimilado a lo largo de los siglos de un modo especialmente consensuado (por parte de artistas plásticos que han representado a Medea). A este respecto, vamos a recordar el concepto de *arquetipo* dado por Durand:

“Precisamente lo que diferencia el arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad”⁴⁵⁶

En nuestro caso, el arquetipo de Medea, es el de mujer hechicera, madura y malvada (Fedra, Pasifae, Circe). Este personaje se identifica con aspectos tales como: naturaleza frente a humanidad, amante frente a esposa, magia frente a razón, entre otros. Así pues, no debemos pasar por alto la cantidad de simbología que existe detrás de la mujer despechada y malvada que es el personaje de Medea.

⁴⁵⁵ Referencias estéticas y físicas del personaje de Medea de vasijas y ánforas griegas que datan del siglo V a.C.

⁴⁵⁶ Durand, G. 1982.

En primer lugar, vamos a mencionar el elemento más característico de la fémica mitológica: su cabellera. La larga melena negra de Medea ha sido, a lo largo de los siglos, un signo identificativo de este personaje. La primera referencia a dicho rasgo, es literaria, pues ya Eurípides menciona dicho elemento en su verso 980 por medio del coro:

“CORO:

Ya no espero, ya no, que los niños queden vivos;

a la muerte se encaminan sin duda, a la muerte.

Va la esposa a recibir la dorada diadema

fatal, ¡ay, la infortunada!

*El ornato del Hades pondrá en su **cabellera** 980*

con sus propias manos”

Pero sin duda, será Séneca quien dote a dicho elemento de mayor importancia simbólica y estética. Las referencias a su cabellera por parte de Medea serán más numerosas y con un evidente acento mágico:

“MEDEA (...)

*Sueltos en honra tuya mis **cabellos**,*

siguiendo el uso de los ritos mágicos (...)

Siguiendo el uso de los funerales,

me he tendido en el suelo, y una cinta

*recoge mis **cabellos** en desorden.”*

Fueron las ánforas griegas, cronológicamente hablando, las primeras que ilustraron a Medea con una larga melena oscura⁴⁵⁷. En su mayoría, estas obras de arte clásicas nos representan a Medea con una cinta sujetando su larga cabellera oscura. En el freso de Timómaco de Bizancio⁴⁵⁸ (siglo IV a.c. Pompeya), podemos apreciar una Medea con pelo recogido con la

⁴⁵⁷ Véase Anexo III Ilustración Número Once.

⁴⁵⁸ Véase Anexo III Ilustración Número Doce.

mencionada cinta (peinado típico de dicha época), empuñando el puñal con que mataría a sus dos hijos, situados tras ella.

Otro de los elementos característicos de este personaje, es la serpiente que se representa amenudo en sus manos. Este símbolo de maldad y feminidad, será ilustrado junto a Medea desde la Antigüedad hasta nuestros días⁴⁵⁹. En nuestro ballet de Danza Española, Narros no se olvida dicho elemento simbólico, pues dos serpientes cruzadas se pueden observar en el pecho del vestido de la protagonista. La imagen de este mito ha variado poco a lo largo de los siglos, ha sido un arquetipo (mujer madura, pelo negro y hechicera son sus tres señas de identidad), respetado por grandes artistas como Delacroix o Waterhouse⁴⁶⁰. Enfatizamos aquí, la cantidad de obras que representan al mito de Medea durante el siglo XIX, todas ellas respetando dichos cánones estéticos anteriormente mencionados.

El pasado siglo XX también rindió protagonismo a dicha heroína, con obras tan heterogéneas como la *Medea* de Gustav Klimt (1903), *El vellocino de oro* de Herbert James Droper (1904), o *Medea, Jasón, Orfeo y el Dragón* de Russell Flint (1910)⁴⁶¹. Sin duda, las referencias que tenía Narros en torno a la iconografía y estética de dicho personaje eran numerosas, y el dramaturgo tomó de ellas las más representativas; principalmente la larga melena negra y las referencias a la serpiente como animal presente, no sólo en su vestuario, sino también en sus movimientos coreográficos.

VESTUARIO Y CABELLERA

Una de las genialidades estéticas de este ballet, es sin duda la concepción de un vestuario totalmente anacrónico. Narros viste a los personajes de esta tragedia griega con mantones de flecos flamencos, trajes de chaqueta y encajes victorianos. La traducción de esta obra de Séneca en un contexto andaluz y flamenco, ha hecho que se observe un vestuario completamente rompedor, con respecto a la época en la cual está

⁴⁵⁹ Tanto es así, que artistas plásticos del siglo XX identifican a la propia Medea directamente con dicho animal. Véase Anexo III Ilustración Número Trece.

⁴⁶⁰ Véase Anexo III Ilustración Número Catorce y Quince.

⁴⁶¹ Véase Anexo III Ilustración Número Dieciséis, Diecisiete y Dieciocho.

ambientado el texto literario, de una forma coherente. Así, no choca comprobar la conjunción en el escenario de coronas de laurel, faldas de volantes o la corbata que lleva Jasón en su boda. Miguel Narros, se nutre de la cultura andaluza para escenificar una historia racial y que, como ya apuntaba María de Ávila (recordemos entrevista citada anteriormente), tiene mucho en común con el mundo flamenco.

En primer lugar, vamos a analizar los diseños de vestuario que emplea el personaje de Medea en el ballet. Su aparición en escena está dotada de un velo negro que cubre su rostro y cae más allá de la espalda, así como de un traje en tonos negros y grises donde se pueden ver dos grandes serpientes cruzadas en su pecho. El velo negro va unido a la Muerte, así como del propio amor ciego en numerosos grabados y pinturas⁴⁶².

Nosotros partimos de dicha identificación en nuestro estudio del personaje, y no vamos a profundizar en su evolución y desarrollo a lo largo de la Historia, remitiéndonos a estudios tan minuciosos y completos como el del propio Panofsky en el Capítulo 4 de su, ya mencionada obra, *Estudios sobre iconología*⁴⁶³. Así pues, Narros no pasa por alto ningún matiz del personaje de Medea, y lo presenta al espectador en su primera aparición como la viva imagen de la Muerte, el Amor Ciego y la Noche, los tres identificados con el género femenino. Es también significativo el detalle del pecho de las dos serpientes entrelazadas, resaltado con un verde oscuro. Como ya hemos apuntado anteriormente, la serpiente es símbolo de la mentira, la feminidad, la sensualidad así como la venganza. Todos estos conceptos están asociados íntimamente con el personaje de Medea, que encarna en sí mismo una realidad latente en cualquier cultura (más intensamente si cabe en la latina).

Este primer traje de Medea es sobrio, con cuello cerrado y manga larga. El figurín no pretende enfatizar sino la seriedad y oscuridad del tema (el relato mitológico), dejando libre de curvas a la bailarina y tapando todas las partes de su cuerpo⁴⁶⁴. Esto produce un contraste radical con el

⁴⁶² Véase *La Muerte y el galán* de Pedro Camprobín (siglo XVII), o el amor ciego representado en Cupido cubierto por un velo, tantas veces ilustrado de este modo, como por ejemplo en *Cupido ciego*, de Piero della Francesca (1495). Véase Anexo III Ilustración Número Diecinueve y Veinte.

⁴⁶³ Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2010, pp. 139.

⁴⁶⁴ Véase Anexo III Ilustración Número Veintiuno.

segundo modelo que lucirá la protagonista, un camisón con generoso escote y sin mangas. El juego del velo negro cubriendo su cara nos sitúa ante una Medea ciega de amor y de celos, perdida y despechada; tal y como nos la presenta Séneca en los primeros versos de su obra. Se trata de un traje pesado visualmente, protagonizado por el negro y el largo velo que acompaña al figurín. Una vez más, Narros da una importancia especial a las manos dentro, no sólo de la acción dramática, sino de la estética del personaje. De esta manera, lo único que se puede observar en el cenital primero donde está Medea, son sus dos manos cruzadas, pues el resto de su cuerpo, así como la Nodriza están cubiertos por el negro del vestuario.

Otro elemento a tener en cuenta dentro de este primer diseño estético que luce el personaje de Medea, es el recogido de su pelo, que se esconde tras un pañuelo negro. El rasgo característico de la larga cabellera del mito, por tanto, no aparecerá hasta el *Paso a dos* de ambos protagonistas y el *Conjuro*. Este aspecto dará más fuerza y sensualidad al momento en que la bailarina se suelta la melena⁴⁶⁵, enfatizando más dicho rasgo típico de Medea, existente desde siglos atrás.

El segundo figurín que viste a Medea en la obra, es un camisón negro de seda con amplio escote, que contrasta sobremanera con el primer diseño de Narros. El color sigue siendo aquel que representa la Muerte, pues Medea sólo podrá identificarse con el negro en este ballet⁴⁶⁶. Pero siendo éste el color uniforme para la protagonista, la feminidad y sexualidad que desprende este segundo diseño es especialmente significativa. En este sentido, debemos mencionar la coherencia temática y estética de coreógrafo y diseñador, que conciben un *Paso a dos* muy sensual y atrevido (en cuanto a gestos explícitos dentro de la coreografía y vestimenta de Medea).

Una vez hemos analizado el vestuario de la protagonista, pasamos a Jasón. Este diseño representa una especial genialidad por parte de Narros, que

⁴⁶⁵ Dicho momento ha dependido de la intérprete que ha protagonizado el ballet, pues el pañuelo recogido en un moño se va despeinando conforme la bailarina ejecuta la coreografía desde un inicio. Unas veces desprendiéndose en el *Paso a dos*, en el anterior *Paso a tres* o en el final de la primera escena de la *Pedida* (como ha sido el caso de Lola Greco en la reposición coreográfica del Ballet Nacional de España en el Teatro de la Zarzuela, 2013).

⁴⁶⁶ Otras concepciones del mito han vestido a Medea con trajes rojos, y también azules.

concibe un vestuario completamente anacrónico y sofisticado. Su primer diseño será un traje de chaqueta blanco con camisa, pañuelo color crudo al cuello y botas blancas. La simbología que hay detrás de este contraste de colores (negro de Medea, blanco de Jasón) se extiende desde la magia negra de ella y la razón blanca de él, hasta la negra muerte de la mujer y la blanca vida del hombre. Durante toda la coreografía la unión de ambas siluetas será la constante dualidad de esos polos opuestos. Narros acentúa el carácter varonil y seductor de Jasón dándole ese aspecto de dandi⁴⁶⁷ masculino. Hasta el *Paso a dos* Jasón no se quitará la chaqueta, tirándola al suelo en el mismo acento de los acordes de la guitarra, antes de bailar junto a Medea.

El segundo figurín del protagonista se compone de un traje de tres piezas (chaqueta, chaleco y pantalón blancos), acompañado de una corbata color marrón y botas blancas⁴⁶⁸. Es un traje muy apropiado si tenemos en cuenta que se trata del día de su enlace con la princesa Creusa, además, Narros continúa con las connotaciones del blanco para dicho personaje. La estética acompaña a la dramaturgia del personaje, una imagen de hombre que emana masculinidad y belleza⁴⁶⁹. Las ilustraciones y esculturas que han representado a Jasón siempre han tenido en cuenta dichos valores, si bien ha predominado el cuerpo musculoso y el pelo oscuro⁴⁷⁰. En el caso de este ballet flamenco, Jasón se representa con vestuario blanco en ambos diseños, así como con el pelo negro, cuidadosamente peinado hacia atrás (que poco a poco irá despeinándose conforme transcurra la coreografía, para luego volver a aparecer bien peinado en la escena del enlace con Creusa). Narros, además, añade un toque elegante y distinguido a dicho personaje.

En el caso de Creusa, su imagen irá marcada por los valores de castidad, inocencia y amor puro, anteriormente descritos. Su vestido es blanco (por

⁴⁶⁷ Resulta curioso que esta acepción estética masculina, *dandi*, que representa al hombre sofisticado y coqueto, esté relacionada con antecedentes que se remontan a la Grecia clásica (Alcibídeas) o a la Roma Republicana (Julio César).

⁴⁶⁸ Véase Anexo III Ilustración Número Veintidos.

⁴⁶⁹ Tal y como nos comenta la coreógrafa Matilde Rubio (directora del Ballet Español de Murcia) acerca del aspecto dramático del personaje: “*un hombre por el cual una mujer fuese capaz de perder la cabeza*”.

⁴⁷⁰ Véase Anexo III Ilustración Número Veintitres.

supuesto), así como sus medias y zapatos de pulsera⁴⁷¹. Este último elemento es fiel reflejo del carácter infantil e inocente que Narros pretende impregnar en la imagen de dicha princesa. El vestido blanco es de cuello alto, terminado con un collar de puntillas. Creusa hace su primera aparición en escena con el pelo recogido en un moño, sobre el cual se coloca una diadema. Resulta significativo que el personaje de Creusa sólo tenga un vestuario (igual para la pedida y para el enlace), pues nos desvela la falta de relevancia que puede tener su estética más allá de todas las connotaciones del blanco ya planteadas. Otro motivo es la carencia de cambio en dicho personaje, que aparece en el ballet como la prometida casta e inocente, y muere dentro de él de la misma manera.

Creonte posee una estética completamente andaluza, en consonancia con el resto del cuerpo de baile. Luce traje de chaqueta marrón oscuro, con chaleco de un dorado tostado, camisa blanca, botas marrones y pañuelo claro al cuello. Su vestuario tampoco variará a lo largo de las escenas, pues dramáticamente no existe cambio alguno en su personaje dentro de la obra. Además, resulta significativo que Narros no dote de ningún elemento distintivo a este personaje (siendo el rey), cuyo diseño de vestuario no varía del resto de colores o elementos del diseño de los demás hombres de Corinto. En contraste con esta estética, podemos analizar a los dos Espíritus de Medea, cuyo vestuario destaca por su exotismo y ruptura con el resto de personajes. Como se puede apreciar en el anexo adjunto a esta tesis⁴⁷², el primer rasgo significativo es la máscara que llevan ambos personajes, cubriendo su rostro en todo momento⁴⁷³. Esto les da un aura más abstracta si cabe, acorde con el lenguaje coreográfico empleado para ellos. Además, podemos destacar que van a pecho descubierto (son hombres), y que se visten con una larga falda beige abierta por el centro, donde se cruzan dos piezas. Dicha falda acaba con un volante abajo, y se ciñe a la cintura por una especie de fajín de color oscuro, sobre el cual se abrocha un cinturón de cuero donde portan los puñales que le darán a Medea para consumir su venganza. El

⁴⁷¹ Véase Anexo III Ilustración Número Veinticuatro.

⁴⁷² Véase Anexo III Ilustración Número Veinticinco.

⁴⁷³ El boceto se materializa en una máscara de esgrima cubierta por una tela transparente color crudo, que permite la visibilidad de los bailarines dentro de la escena.

complemento clave de estos dos Espíritus, son los cascabeles que llevan en ambas muñecas y tobillos, por medio de pulseras de cuero también.

La Nodriza de Medea posee un boceto de Narros inspirado en las mujeres mayores andaluzas, con tintes orientales. Su falda es gris, y sobre ella lleva un delantal violeta oscuro. Su cuerpo lo cubre un mantón negro con pequeños flecos, que tapa una camisa oscura de manga larga cerrada hasta el cuello. En su cabeza lleva un pañuelo liado a modo árabe, cubriendo todo su cabello y cuello⁴⁷⁴. Su estética no pretende representar sino lo que es, la sombra de Medea (tanto coreográfica como dramáticamente). Los colores que Narros emplea para ella son oscuros, como si estuviera de luto constante, siguiendo la gama de su ama.

Los bocetos del cuerpo de baile del ballet se componen de tres grupos concretos, por un lado las mujeres mayores, por otro las mujeres jóvenes, y finalmente los hombres de Corinto. Las mujeres mayores vuelven a inspirarse en las ancianas rurales de la soleada Andalucía, con faldas negras de pequeños lunares, mantones de manila negros liados a la cintura y pañuelos blancos al cuello. Como se puede apreciar en el boceto⁴⁷⁵, se permiten gamas de colores violetas en algunas faldas, fuera de los grises y negros predominantes en este grupo. El vestuario de las mujeres jóvenes contrasta de nuevo con el de sus compañeras, pues es blanco (dos piezas: falda y camisa), cubierto por un mantón de manila de alegres colores naranjas, amarillos y verdes. Narros les proporciona alegres adornos en el pelo en forma de pequeñas flores de colores⁴⁷⁶. Ambos grupos del cuerpo de baile representan dos generaciones femeninas del pueblo de Corinto, con sus connotaciones propias de madurez y ocaso de la vida (mujeres mayores: tonos oscuros) y juventud y primavera de ésta (mujeres jóvenes: tonos alegres y vivos).

El último conjunto del cuerpo de baile lo componen los hombres de Corinto. Cada uno vestido con un figurín distinto, luciendo elementos identificativos con la estética masculina andaluza: pantalones de montar,

⁴⁷⁴ Véase Anexo III Ilustración Número Veintiséis.

⁴⁷⁵ Véase Anexo III Ilustración Número Veintisiete.

⁴⁷⁶ En el caso de los mujeres mayores, aparece una flor en el boceto original, pero luego no se materializa dicho detalle en la escena, pues ninguna lleva flor en el pelo.

fajines y sombreros cordobeses. Entre los distintos diseños podemos apreciar trajes de chaqueta (de dos o tres piezas), botas de colores distintos (ocres, marrones, naranjas), así como sombreros cordobeses color chocolate y beig. La gama de tonos es tierra, formando una estética uniforme con la escenografía e iluminación del ballet.

ESCENOGRAFÍA

El elemento escenográfico del ballet *Medea*, dista mucho de ser un mero recurso contextualizador del relato escénico. Por el contrario, la creación de Andrea D'Odorico nos revela matices simbólicos, temáticos, estilísticos e incluso metafóricos del texto de Séneca. El decorado del ballet consta de una tarima que divide el espacio escénico en dos partes, una gran roca que sirve de asiento a Medea, sus hijos y la Nodriza, sillas de caña para los bailarines del pueblo de Corinto, un telón de fondo que simula el cielo de dicho reino, así como la gran ruina del palacio que se extiende de un lado a otro de la escena. Los principales elementos escenográficos son éstos, aunque también existe utilería como los puñales de los Espíritus de Medea.

D'Odorico tiene una tarea de contextualización del ballet que concibe en un espacio único, que divide de un modo ágil para el desarrollo coreográfico de la obra. En un principio, el ballet comienza con la intervención de los dos Espíritus, con un telón negro que tapa toda la escena posterior a la primera caja del escenario. Serán los mismos bailarines los que *destapen* la escena, arrancando dicho telón negro para dar paso a la figura humanoide de Medea y la Nodriza unidas. Sin duda, el principal elemento escenográfico es el palacio en ruinas que enmarca permanentemente la escena. Estas ruinas están inspiradas en el Romanticismo de Friedrich, Oehme o Blenchen; y el será el propio D'Odorico quien nos afirme esta evidente afirmación⁴⁷⁷. La simbología que hay detrás de este elemento dionisiaco, mitológico y romántico a la vez, tiene varios puntos que la conectan directamente con el relato de *Medea*.

⁴⁷⁷ En nuestra entrevista con el escenógrafo, dramaturgo y productor teatral italiano.

En primer lugar, podemos observar la fortaleza con arcos de medio punto y columnas románicas, asimétrica, simulando el paso del tiempo y el estado deteriorado de ella⁴⁷⁸. El concepto de deterioro y ruina se vincula, de un modo inevitable, a esa relación amorosa en torno a la cual se articula el ballet: la de Medea y Jasón. El amor que los unió en su momento, y lo hizo vencer a él frente a los más peligrosos designios (recordemos el relato de Jasón y los Argonautas, la historia de cómo con la ayuda de Medea consigue el Vello de Oro), se transforma ahora en despecho y agonía por parte de una Medea mayor, con dos hijos y desterrada de su patria. Sin duda, el concepto romántico de ruina sobre el cual tanto se ha escrito⁴⁷⁹, resalta este aspecto temporal del propio relato del ballet. Pero, siendo el periodo romántico el más ilustrativo a primera vista, no debemos olvidar las primeras escenografías de ballets de los siglos XVI y XVII, analizadas por Merino y Blázquez, que nos citan a grandes escenógrafos de la época como Parigi o Buontalenti⁴⁸⁰.

Pero, además de la identificación emocional citada, podemos observar un deterioro político, moral y social dentro de la historia de Medea. Su relación con Jasón ha dado como fruto dos hijos, una relación, por tanto, estable durante el tiempo transcurrido hasta que Creonte le propone la mano de su hija a Jasón. Las ruinas y sombras que acompañan al ballet, y observan desde lo alto su relato, no son más que la materialización de un hecho detonante de la ira de Medea: la infidelidad de Jasón. El deterioro, por tanto, es ético y moral, por parte no sólo del héroe, sino también de un rey como Creonte, que obvia la relación existente entre Jasón y Medea, en favor de sus propios intereses. El tiempo pasa, y su efecto deja huella en este palacio-fortaleza, que bien podría identificarse con el propio cuerpo de Medea (ya entrada en años, pues es mayor que Jasón), en contraste con la belleza y juventud de la princesa Creusa. De esta reflexión, como ya dije, más filosófica que escenográfica, podemos deducir también que Medea (como dichas ruinas) perdurará a pesar de todo el daño hecho. Pues, no olvidemos, que al final del ballet la

⁴⁷⁸ Véase Anexo III Ilustración Número Veintiocho y Veintinueve.

⁴⁷⁹ Destacamos la publicación que vincula especialmente este elemento escenográfico y el ballet, en: *Escenoplástica y Artes Escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*, de Esther Merino Peral y Eduardo Blázquez Mateos.

⁴⁸⁰ Véase Anexo III Ilustración Número Treinta. Sin duda, existe una razonable vinculación estilística.

protagonista deja a Jasón derrotado y solo, con todo el pueblo de Corinto muerto a sus pies, sus propios hijos y su honor, mientras Medea marcha por el centro de la fortaleza *en ruinas*, sí, pero en pie.

Así pues, D'Odorico concibe una ambientación escénica que va más allá de lo material, de lo tangible o evidente; con un discurso metafórico detrás muy potente. Otras de sus escenografías para el Ballet Nacional de España han sido, como ésta, auténticos estudios arquitectónicos que convinan ciencia y belleza a partes iguales. Pero, el contenido narrativo y simbólico de la escenografía de Medea, difícilmente podrá verse superado por producciones posteriores⁴⁸¹. En estos aspectos entra en juego el conocimiento dramático, histórico y literario de los distintos creadores (como en este caso D'Odorico o en *El Sombrero de Tres Picos* Picasso), que marcará la diferencia entre una escenografía adecuada, coherente, contextualizadora; y una escenografía que forme parte de la propia dramaturgia del relato, de un modo *activo*.

El telón de fondo es otro acierto de referencia espacial y *temporal* de la obra. Como ya se ha mencionado, el argumento de la *Medea* de Séneca transcurre en las últimas horas previas y posteriores a la boda de Jasón y Creusa. Con este aspecto en mente, D'Odorico y Federico Gerchale (diseño de Iluminación), conciben un telón de fondo que ilustre el cielo en sus distintas horas del día, según la iluminación que se proyecte. Así, podemos observar cielos morados del amanecer, oscuros de la noche y rojos del ocaso. Esta referencia escenográfica se convierte en otro activo del discurso escénico, en este caso, temporal. El marco que reviste el ballet, es por tanto orgánico, y en él se potencian los aspectos narrativos y simbólicos de la obra.

Los demás elementos escenográficos mencionados (sillas de caña, roca como asiento, puñales de los Espíritus), continúan en la línea estética de lo andaluz y mitológico ideado por Narros, en torno al ballet flamenco que ambientan. El dramaturgo conjuga en perfecta armonía la temática andaluza del sombrero cordobés de los hombres, los lunares y las sillas de caña, con los elementos clásicos latinos acordes con el texto de Séneca.

⁴⁸¹ Destacamos la labor del arquitecto italiano para el ballet *Don Juan* (1989) de José Antonio, también para el Ballet Nacional de España. Véase Anexo III Ilustración Número Treinta y uno.

Este hecho, vendrá a potenciar la actualidad del relato (el adulterio, la infidelidad, el abuso de poder), mientras el vestuario anacrónico contrasta con el gran marco en ruinas o la música flamenca de Sanlúcar.

DRAMATURGIA Y ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Granero desarrolla una dramaturgia basada en la obra de Séneca, con personajes cuyos caracteres son evidentes y sólidos. Siendo esto cierto, hay que advertir que existen dos desarrollos (o caminos) psicológicos durante el fluir del ballet. Por un lado la evolución emocional que hace Jasón en el paso a tres y el paso a dos que ejecuta junto a Medea, donde pasa de rechazarla a sucumbir a sus encantos. Y por otro, el constante ir y venir emocional de Medea, que durante toda la obra está en un desarrollo de sus sentimientos y actitudes frente a los acontecimientos que van sucediendo. Granero dota a cada personaje de un lenguaje dancístico concreto, siendo la base principal el Flamenco, salvo contadas excepciones⁴⁸². Empezaremos por el lenguaje dramático y coreográfico de los personajes principales.

Medea tiene un profundo lenguaje flamenco en su interpretación, ejecución de pasos y expresividad gestual. Este aspecto es fundamental en su diálogo con los demás personajes, que se vuelve racial y, en ocasiones, complemente irracional. Son los brazos *por detrás*⁴⁸³, las caderas bien marcadas, así como los zapatos intensos y fuertes, elementos característicos del lenguaje escénico de la protagonista. Granero toma a Manuela Vargas como modelo de la Medea que quiere escenificar, y es por ello por lo que posteriores intérpretes de este papel se ven obligadas a estudiar y “tomar prestados” ciertos movimientos característicos de la bailaora⁴⁸⁴. La iconología femenina de este personaje nos presenta una

⁴⁸² La Nodriza o los Espíritus.

⁴⁸³ Propios de Manuela antes de realizar dicho montaje, véase su famosa *Petenera* (1983) para el Ballet Nacional de España.

⁴⁸⁴ “Yo no planifico la coreografía, sino lo que quiero contar, y lo voy haciendo según las personas que tengo delante (...) Manuela me provocó una serie de cosas maravillosas” (Carrasco, 1999:99). Estas palabras de Granero en su entrevista para la publicación, antes mencionada, de Marta Carrasco, nos dicen dos cosas extremadamente importantes. Una de ellas, el modo de transducción literaria a la Danza Española que emplea el Maestro en sus obras. Esto supone una gran relevancia para nuestra tesis, pues lo que Granero nos está diciendo es que ante una obra literaria toma su relato (contenido

mujer madura, maga, pasional y, llegado un punto, completamente irracional y fuera de cordura. Animales como la serpiente, son identificados con su iconología coreográfica en escenas donde se arrastra por el suelo reptando, literalmente. Debemos además tener en cuenta, que es la serpiente un símbolo muy antiguo de feminidad, maldad y engaño⁴⁸⁵. Parte de dicha concepción ya está siendo dada por el propio Séneca en su obra, cuando nos describe a Medea (en las propias palabras de la protagonista) en el pasaje del conjuro de la siguiente manera:

“Doblegando mi cuello te he invocado, sacudiendo con fuerza la cabeza. Siguiendo el uso de los funerales, me he tendido en el suelo”⁴⁸⁶

Además, siendo la iconología de la serpiente identificada con dichos caracteres antes mencionados, no podemos dejar de advertir que Séneca, en el pasaje final de su obra, hace marchar a Medea en un carro alado que es tirado por dos serpientes gemelas (*“Dos serpientes someten sus cuellos escamosos al yugo...”⁴⁸⁷*). Existen numerosas representaciones e ilustraciones de este pasaje de la tragedia de *Medea* donde aparecen las serpientes aladas llevando a Medea en su carro de fuego⁴⁸⁸.

La Medea de Séneca es traducida por Narros y Granero como una mujer salvaje, femenina, sensual y sexual. No nos transmite más que emociones, haga lo que haga (camine, gire, zapatee), así pues, su interpretación requiere de una carga dramática considerable. Todas y cada una de las bailarinas con las que hemos tenido la oportunidad de hablar nos han subrayado este aspecto, especialmente “agotador” del personaje⁴⁸⁹. En una entrevista para la *Revista Monsalvat* un día después del estreno, Manuela Vargas decía así cuando le preguntaban si es *agotador* su papel:

argumental), y pone en un primer lugar dicho elemento para luego darle forma por medio del lenguaje escénico de la Danza Española. El otro aspecto significativo, es la verificación por parte de Granero de que Manuela Vargas fue el elemento artístico clave para la creación de dicho ballet. Destacamos, que el propio Maestro resalta a otra gran Medea en su entrevista: *“Ana González también supo imprimir al personaje una gran profundidad”* (Carrasco, 1999:103). Sin duda, ambas grandes figuras de la Danza Española.

⁴⁸⁵ Como primera referencia ineludible, la historia de Adán y Eva en el *Génesis*.

⁴⁸⁶ Séneca, Lucio Anneo, *Medea*, Madrid, Editorial Gredos, Acto Cuarto, Escena Segunda, pp. 67.

⁴⁸⁷ Op. cit. 84.

⁴⁸⁸ Véase anterior análisis en esta tesis sobre las distintas ilustraciones de Medea a lo largo de la Historia, pp. 327 y ss.

⁴⁸⁹ Palabra textual de su última intérprete en el Ballet Nacional de España, Primera Bailarina y actual Repetidora de dicha compañía: Maribel Gallardo.

“Sí, porque conlleva una enorme tensión interior. Si sólo se bailara técnicamente no pesaría tanto, pero la interpretación del personaje, el de todos, además, tiene que ser muy realista (...) Mi personaje de Medea está lleno de matices. No se puede bailar sólo por bailar, hay que expresarlo con todo el cuerpo y añadir la técnica, es todo un bloque. Pero sí me cansa, porque es muy brusco, hay escenas tremendas, donde se retratan todas las flaquezas humanas, y hay que actuar con convicción, llegar a la pasión total”⁴⁹⁰

Así pues, podemos observar que Granero dejó bien claro a sus intérpretes lo que quería. Ya hemos citado, en apartados anteriores, el trabajo artístico del Maestro y la importancia que éste daba al aspecto dramático del ballet, independientemente del técnico. La Medea que se interpreta en el ballet de Danza Española está mimetizada con una mujer capaz de dejarlo todo por amor (pues esto es lo que hace el personaje de Séneca antes de llegar a Corinto), y por las consecuencias del desamor, que la llevan a la venganza. La mujer despechada tiene un lenguaje coreográfico irracional e irregular, tal y como se comporta el personaje literario en la obra. Granero la traduce como una mujer flamenca, pero también le da movimientos estilizados y clásicos como los *grand développés* y *cambrés* que ejecuta en diversas ocasiones. Son pinceladas técnicas que no pueden cambiar el eminente carácter racial y pasional que se impregna en toda la coreografía de la protagonista. En este sentido, insistimos en que Granero trabajó el personaje de Medea desde la figura flamenca (ya consagrada⁴⁹¹), de Manuela Vargas, lo que condicionó en buena parte el resultado final de la obra. Advertimos, también, los gestos irracionales, de locura e incoherentes, de muchas de las escenas que Medea interpreta (como por ejemplo el hecho de coger el manto negro con sus dientes, o arrastrar su pelo por el suelo). Es una mujer conocida dentro de la mitología por ser descendiente de magas y hechiceras, hay versiones que la describen como la sobrina de Circe. Independientemente de su trágica historia de amor con Jasón, este personaje femenino tiene un papel fundamental en obras como la Odisea

⁴⁹⁰ Revista Monsalvat nº 120, Octubre de 1984. (LLEGANDO POR CORREO A MI CASA)

⁴⁹¹ En 1984 Manuela era una figura mundial del Baile Flamenco, había actuado en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York (1964) o en el Teatro Avenida de Buenos Aires (1967) en espectáculos con ella como cabeza de cartel, entre otros.

y en la leyenda de los Argonautas. Todo esto no pasa desapercibido por Miguel Narros y por Granero, que reproducen una Medea muy misteriosa, hechicera, desequilibrada, pero sobretodo pasional.

La iconología de Medea, desde el inicio del ballet, está identificada con el amor ciego e irracional, pero también con la propia Muerte. La primera imagen que nos presenta al personaje nos muestra una mujer cubierta por un velo negro, en la aparición de Medea en el cenital del centro de la escena junto a la Nodriza. En la obra, ya mencionada anteriormente, de Panofsky *Estudios sobre iconología*, se hace un recorrido por las imágenes que representan el amor ciego emprendidas por un joven Cupido, pero también por una Muerte que se ilustra como invidente. Tal y como nos cita el erudito:

“la ciega Muerte aparece (...) en los ciclos Apocalípticos de las fachadas occidentales de Nôtre Dame de París, Amiens y Reims, en las que una horrenda mujer con los ojos vendados (la Mort) aparece en el acto de arrancar las entrañas a su víctima” (Panofsky, 2010:155)

Esta imagen posee un doble significado acorde en ambos casos con el personaje que Granero y Narros escenifican. En primer lugar, nos encontramos con una figura femenina identificada con la Muerte, la Muerte con mayúsculas, como fuerza natural que nos lleva al final irremediable de nuestra vida. Y también estamos ante una Muerte ciega, irracional e inconsciente, que no distingue entre jóvenes o viejos, buenos o malos, sino que simplemente cumple su cometido de acabar con la vida de a quien le ha llegado la hora. No podemos negar la evidente identificación de esta imagen femenina con nuestra protagonista, pues su amor ciego e irracional la conduce a *“llevarse a todos por delante”* como dice José Antonio, en su entrevista en páginas anteriores citada.

Siguiendo con el sentido iconológico del que se dota a Medea dentro del ballet de Narros, podemos afirmar que la concepción de esta mujer dentro de la obra, obedece a las teorías neoplatónicas que consolidan la creencia de que el Amor es ciego. Acorde con estos principios, advertimos también que el Amor ciego está identificado con la forma de amor más profana y sensual, que Medea reencarna frente a su oponente femenina ante Jasón:

Creusa. Esta dicotomía, de amor profano y amor puro, será expuesta más adelante en este mismo epígrafe con más profundidad.

Llegados al protagonista masculino: Jasón, diremos que está concebido como un hombre irresistible, intensificando en el ballet esta faceta del personaje en comparación con su versión literaria. Granero le da entradas en escena lentas, pausadas, con paso firme y arrogante. Su personalidad vanidosa y, en cierto modo, cobarde, le acompaña en los gestos de su cabeza y manos, fundamentalmente. Este personaje posee un camino emocional de ida y vuelta, haciendo su aparición en escena con gesto altivo y chulo, pasando a sucumbir a los encantos de Medea y caer en sus brazos, para de nuevo volver a dicha actitud arrogante en su boda con Creusa, hasta quedarse desolado ante el asesinato de todos los asistentes y de sus propios hijos. Granero le da una dinámica corporal flamenca, y en ciertas ocasiones estilizada. Al contrario que Medea o Creonte, Jasón hace alarde de una técnica limpia y rápida en sus ejecuciones. El Maestro concibe para sus pasos coreográficos zapatos matizados, piruetas triples o cuádruples, doble *tours al air* y gestos dramáticos libres de sobreactuación. Así pues, también podemos comprobar cómo, en contraposición con los eventuales gestos incomprensibles de Medea, en Jasón no se advierte un comportamiento irracional o falta de cordura, sino que su único desliz (acabar sucumbiendo a los encantos de Medea), es fruto de una pasión identificada con las propias flaquezas de la condición humana.

Jasón encarna en todo momento la función de destinatario de la pasión de Medea, lo que Souriau denominó *l'obtenteur souhaité*⁴⁹². Es el objeto de desesperación, deseo, odio y amor, de Medea. Narros lo viste de manera elegante (con traje de chaqueta beig), dándole una imagen de *dandi* que revoluciona completamente el concepto clásico de hombre masculino. Todos sus movimientos en la coreografía vienen acompañados de una masculinidad y fuerza patente hasta el momento en que sucumbe a los encantos de Medea, y aparece la transgresión en un hombre con deseos humanos, como cualquier otro, de carne débil y en ciertos momentos atemorizado por el comportamiento que pueda tener Medea ante su

⁴⁹² Souriau, Etienne, *Las doscientas mil situaciones dramáticas*, París, 1950.

matrimonio con Creusa. Es el personaje principal antagonista de la obra, pero a la misma vez el objeto de las pasiones y acciones de Medea. Sale a escena completamente consciente de su atractivo y de sus encantos para con las mujeres, sin embargo aunque continúa siendo conocedor de dichos encantos al terminar la obra, en un principio considera que dichos atributos podrán darle el poder y el reinado que tanto desea, pero al final se derrumba ante la soledad a la que Medea le ha condenado.

Es un hombre dispuesto a abandonar a sus hijos y a su mujer por un puesto político, riqueza y poder, al lado de la hija del rey de Corinto. Su principal atractivo es su belleza, que le ayudó a conquistar a Medea y así conseguir el Vello de Oro⁴⁹³, y que le ha traído a sus manos la oportunidad de desposarse con Creusa. Granero, consciente del punto fuerte de este personaje (su belleza), lo traduce dramáticamente tal y como Séneca lo desarrolla en la tragedia, alguien carente de moral y ética, vanidoso y cobarde ante el yugo del rey Creonte. Éste, sin embargo, se presenta en el ballet como la cabeza que urde el compromiso con su hija, y va más allá; Granero lo concibe como el patriarca no sólo de su casa, sino del pueblo de Corinto en general. Se trata pues, de un hombre respetado y venerado por todos, al cual los hombres del pueblo palmean sentados mientras baila con respeto y admiración (primera escena) y al cual el joven matrimonio pide su bendición ante todos (escena de la boda, Creonte posa sus manos sobre las cabezas de Jasón y Creusa). Al contrario que Jasón, Creonte es firme en sus decisiones, no duda en castigar a Medea con una brutal paliza tras comprobar que ha seducido a Jasón la noche antes de la boda con su hija (la escena del saqueo). Siempre tiene el puño alzado en señal de amenaza ante quienes le increpan (en varias ocasiones ante Medea durante el ballet), así como los dientes apretados en señal de rabia y cólera frente a las adversidades que se interponen en su plan de casar a Jasón con su hija. Granero le otorga un lenguaje corporal completamente flamenco, tradicional en dicho arte, así como a tierra y firme. De nuevo juega aquí un papel fundamental el material humano que se presenta al coreógrafo.

⁴⁹³ Aunque, recordemos, según las distintas versiones hay relatos que atribuyen dicho enamoramiento a la flecha irresistible del propio Cupido, lanzada a Medea.

Si bien ha quedado demostrado, por su trayectoria artística y creativa, que dos genios como Granero o Narros no necesitaban más que de sí mismos para idear un personaje dramáticamente; el hecho de que contaran con figuras ya *hechas a sí mismas*⁴⁹⁴ para la creación del ballet, supuso un valor añadido en su resultado final. En el caso de Creonte, en el elenco inicial tenemos a Juan Quintero, bailarín que en aquel momento gozaba de reconocimiento artístico y profesional dentro de la Danza Española, y más concretamente del Flamenco. Sus condiciones físicas, así como su madurez artística y su edad, dotaron al personaje de unos matices ya dados por el propio intérprete. Posteriormente, quien interpretaría el papel de Creonte durante su mayor número de representaciones en escena, fue Juan Mata, considerablemente más joven, y que dio todo el peso y madurez necesaria al personaje (haciendo alarde de un dominio interpretativo sobresaliente).

Así pues, una vez analizados los tres principales personajes de la obra, podemos continuar hablando de Creusa. La hija de Creonte encarna el amor puro, y su estudio durante todo el desarrollo de la obra está basada en dicha idea. Grandes bailarinas de la Danza Española, como Ana González (Primera Bailarina del Ballet Nacional de España) o Maribel Gallardo (Primera Bailarina y Maestra Repetidora del Ballet Nacional de España), nos han insistido en dicha característica de Creusa, la *pureza*, manifestada por Granero durante el montaje del ballet. El blanco es su color, tanto en la primera escena como en el momento de la boda al final de la obra. Las connotaciones semióticas de este color son evidentes por su constante utilización en películas, literatura y pintura; pero no debemos pasar por alto que, aunque evidentes, son coherentes y poseen un firme sentido dentro de este ballet. Creusa representa la virginidad, la castidad y la juventud, frente a la madurez, experiencia y sexualidad de Medea. Granero la dota de movimientos elegantes y ligeros, que, aunque sean parte de una disciplina como el Flamenco, se estilizan y se ejecutan de una manera completamente diferente a Medea.

⁴⁹⁴ Hablamos no sólo de artistas consagrados mediáticamente, sino también de bailarines con una identidad propia, derivada de años de trabajo.

La Nodriza, por su parte, es un arquetipo de personaje dramático perenne en numerosas obras teatrales y literarias. Nos encontramos ante un personaje dócil y fiel, denominado por los escritores de la Teoría Dramática, Lausberg y Souria, como el Ayudante. Granero la escenifica con un lenguaje corporal muy característico: chepada, con grandes caderas y andares torpes. Sus movimientos en la escena, como sus gestos y su interpretación dramática, obedecen al temor y la prudencia que el mismo Séneca le atribuye:

“Calla, te ruego, y guarda las quejas en tu pecho dolorido. El que sufre con ánimo paciente y en silencio los más fieros agravios, triunfa por fin: la ira que se oculta consigue la venganza; los odios manifiestos la malogran.”

(Séneca, 2010:X)

Es, por tanto, la encargada de criar a los hijos de Medea, y no sólo de esto, sino de cuidar a la misma Medea, que, aquejada de su pena se retuerce por el suelo ante las caricias y el consuelo de la Nodriza. La estética de este personaje es muy característica, y constante durante toda la obra. Ella está presente incluso en momentos íntimos de ambos protagonistas (paso a tres de Jasón y Medea). Es quien lleva a sus hijos de un lado a otro de la escena, y quien trata de interceder por su ama, a pesar de su vejez y su debilidad física, ante el mismísimo rey de Corinto cuando éste se dispone a pegar a Medea (escena del saqueo). Sus recursos dancísticos son nulos, se limita a golpear el suelo a tiempo en escenas como el *Paso a tres*, cuando se entromete entre Jasón y Medea. Sus intervenciones en la escena son dramáticas y teatrales, más que dancísticas.

Una vez hemos hablado de la dramaturgia de los principales personajes, debemos advertir dos importantes dicotomías referentes a Medea y Creusa, así como Medea y Creonte. En primer lugar, la dicotomía *amor profano-amor puro* de las dos protagonistas femeninas del ballet, que se aprecia en cada matiz de ambas féminas. El ballet está desarrollado bajo los cánones dancísticos de la Danza Española, y siendo así, debemos primeramente mencionar las dos actitudes corporales y distintos recursos coreográficos que Granero identifica con cada una de ellas. El *amor profano* encarnado por Medea, se desarrolla por medio de movimientos bruscos, raciales, ordinarios y en ocasiones completamente sexuales. Es el

Flamenco la base de dichas actitudes escénicas, pero también los gestos y la dramaturgia puramente teatral. El *amor puro* (limpio, joven y casto) está identificado en una Creusa con movimientos elegantes, y ejecución de pasos sencillos y coherentes; así como casi ningún acento de cabeza y brazos estilizados. Los recursos dancísticos de ambas, que el Maestro emplea en sus apariciones en escena, nos dan un contexto dramático homólogo al que podría darnos el tono de voz en los diálogos si hablásemos de una obra teatral en vez de un ballet por ejemplo. Sabiendo esto, podemos advertir una actitud corporal en torno a los dos personajes que será acompañada por las coreografías que ambas realicen. Granero tenía, especialmente para estas cuestiones, un saber hacer "*sabio*", como literalmente nos han dicho grandes bailarines que trabajaron bajo sus órdenes, como José Antonio (director del Ballet Nacional de España), Fran Velasco (Primer Bailarín del Ballet Nacional de España) o Antonio Márquez (Primer Bailarín del Ballet Nacional de España).

La dicotomía *amor profano-amor puro* viene dada también por la estética que acompaña a ambos personajes en su vestimenta. La creencia neoplatónica que identifica las vendas y demás velos que ciegan al personaje lírico (ya sea el arquetipo del enamorado o las propias representaciones de Cupido) en un amor más sensual y lascivo, acompañan a Medea desde su primera aparición en escena⁴⁹⁵. El color negro (simbolizando inevitablemente, además, la Muerte y el Destino), de todas las vestimentas de Medea, también nos acerca a esa concepción terrenal y profana de su amor, en contraste con el blanco que acompaña siempre a Creusa. Para comprender la simbología que arrastra esta estética podríamos remontarnos a obras del siglo XVI, como *Amor Sacro y Amor Profano* del maestro Tiziano⁴⁹⁶. Aunque existen diferentes interpretaciones de esta obra, nosotros, continuando con la metodología de Panofsky que adelantábamos en el primer epígrafe de nuestro estudio, tenemos muy presente su identificación con la dicotomía establecida en el ballet, que el propio Panofsky hace en su libro sobre los estudios de la iconología. Resulta, cuanto menos curioso, que este mismo pasaje de Tiziano fuera abierto a interpretaciones entre las que están la realizada

⁴⁹⁵ Recordemos la primera aparición de Medea en escena, con la cabeza cubierta por un velo negro.

⁴⁹⁶ Véase Anexo III Ilustración Número Treinta y dos.

por el crítico de arte estadounidense, Wickloff, que nos identifica la escena descrita en el cuadro con la persuasión que hace Venus a Medea en la *Argonáutica* de Valerio Flaco.

Con respecto a la segunda relación enfrentada entre Medea y Creonte, ya ha sido analizada en el primer apartado de este epígrafe⁴⁹⁷. Hablamos de la dicotomía *naturaleza-cultura*, que se percibe más evidentemente entre los caracteres coreográficos de Medea frente a los de Creonte⁴⁹⁸. Granero dota de un gesto altivo, maduro y patriarcal, al rey de Corinto. Sus posturas, así como su manera de caminar por la escena (lenta y con paso firme), se identifican con una persona racional y calculadora; símbolo también de poder político y cultural, frente a la *bruja* Medea. Si bien este aspecto ha sido desarrollado con más detalle en el apartado mencionado, no podemos dejar de advertir que toda la iconología que hay detrás de las figuras y dibujos escénicos que ideó Granero, vienen a intensificar la interpretación antes mencionada. Entre los dibujos escénicos que protagonizan ambos personajes (Medea y Creonte) podemos citar el círculo en el que se encierra a Medea durante el pasaje de *El saqueo*, donde los pasos de Creonte van realizando líneas rectas, masculinas, que rompen brusca y racionalmente con los movimientos incoherentes⁴⁹⁹ y sensuales de Medea. Como ya se ha puntualizado en la simbología y estética corporal de cada personaje, Creonte se identifica con movimientos *empaquetados* y tradicionales (dentro del Flamenco como disciplina de la Danza Española), siendo Medea protagonista de variaciones y estilizaciones del lenguaje flamenco más académico (haciéndolo más natural, salvaje, y por tanto pasional e irracional).

TRANSDUCCIÓN LITERARIA DEL BALLET “MEDEA”

El Maestro Granero, bajo el guion escénico de Miguel Narros, traduce la obra de Séneca desde una perspectiva especialmente fiel a dos aspectos

⁴⁹⁷ Véase pp. 279.

⁴⁹⁸ Aunque también exista esta identificación entre Jasón y Medea, lo masculino versus lo femenino, lo racional frente a lo irracional.

⁴⁹⁹ En un sentido estricto de la palabra, pues Medea va de un lado para otro, realizando paradas y desplazamientos sin rumbo alguno.

literarios marcados por el escritor latino. En primer lugar, Séneca nos narra una historia por medio del mecanismo literario del diálogo, fundamentalmente. Será este diálogo el que impere desde un primer momento en el ballet de Granero, donde el primer receptor (y por tanto, parte de dicho diálogo) es el propio público. Esto queda patente en diferentes momentos del ballet donde Medea dirige su mirada desorbitada al público, ignorando la presencia de otros personajes en escena; o cuando muestra con sus propias manos elementos clave del relato al público, sumándolo a su complicidad⁵⁰⁰.

En segundo lugar, Granero continúa la línea narrativa de Séneca con respecto a los aspectos dramáticos de cada personaje. Es decir, Granero y Narros no modifican ninguno de los caracteres de los personajes, sino que los extrapolan al lenguaje de la Danza Española intensificando las pautas ya marcadas por el poeta. Este hecho nos muestra la fidelidad interpretativa con que el director de escena y el coreógrafo traducen al ballet el relato versionado por Séneca. Recordemos pues, que existiendo una versión más antigua y famosa⁵⁰¹ por parte de Eurípides, las modificaciones realizadas por Séneca, que marcan las pautas fundamentales de su versión, serán mejor aplicables al mundo de la Danza Española y la cultura española en general⁵⁰².

Una vez estos dos aspectos están advertidos, podemos pasar a desarrollar el modo en que se traducen escénicamente los diferentes pasajes literarios de la obra escrita (el proceso de transducción literaria). La tragedia de Séneca está estructurada en cinco actos, de los cuales el primero, el tercero y el quinto tienen dos escenas, mientras que el segundo y el cuarto tienen tres. A la hora de llevar esta estructuración narrativa clásica al ballet de Danza Española, Miguel Narros concibe un ballet donde se condensa la acción de éstos actos y se invierte el orden de ciertos pasajes. La estructura en escenas del ballet queda de la siguiente manera:

- Espíritus de Medea

⁵⁰⁰ Con la capa nupcial durante la escena de *El conjuro*, por ejemplo.

⁵⁰¹ Este hecho está constatado, pero no por ello deja de ser relativo, pues *la fama* es un concepto en sí mismo discutible.

⁵⁰² Véase pp. 326.

- La petición de mano de Creusa
- Paso a tres. Enfrentamiento Jasón – Medea – La Nodriza
- Paso a dos de Jasón y Medea
- El saqueo
- El conjuro
- Boda de Jasón y Creusa
- Ofrenda de la capa nupcial y fin

Así pues, no existe una interrupción propiamente dicha entre una escena y otra (salvo la que marcan los aplausos del público), sino que se van sucediendo las escenas al término de la música, o en el mismo silencio de ésta. La temporalidad narrativa del ballet se corresponde con la dada por Séneca en su obra, hablamos de las últimas horas previas a la boda de Jasón con Creusa. Narros concibe el relato para la coreografía de Danza Española en veinticuatro horas, la noche antes de la boda (donde se realiza la fiesta previa a ésta con la pedida de la novia), el amanecer con la boda de Jasón y Creusa, así como el atardecer con la entrega del presente de Medea a la novia y la venganza de ésta. En este sentido, destacamos la genialidad de Narros con respecto a la estructuración de las acciones dramáticas, por su sencillez y fácil comprensión narrativa para el espectador. El diseño de luces, a cargo de Federico Gerlache⁵⁰³, contextualiza temporalmente cada momento del ballet. Podemos apreciar el anochecer con destellos y tonos rojizos; la noche con la escena oscura iluminada por cenitales y tímidos focos; así como el alba, que irradia rayos amarillentos que van creciendo conforme avanza la escena hasta llegar al rojo del atardecer, cuando Medea cierra la gran puerta del palacio de Corinto y se marcha.

Narros es pues, quien traduce temporalmente en distintas escenas la obra de Séneca, en la que “*se basa*”, literalmente, el ballet⁵⁰⁴. La primera escena es la aparición de los Espíritus de Medea, que representan sus pasiones y más ocultos sentimientos. Esta transducción corresponde al monólogo de Medea, del Primer Acto Escena Primera de la obra de Séneca. Medea descubre sus sentimientos, su estado ante la serie de

⁵⁰³ Jefe Técnico en 1984 del Ballet Nacional de España.

⁵⁰⁴ Véase Anexo III Ilustración Número Treinta y tres.

acontecimientos que han sucedido, que ella misma va explicando al público. En el ballet, el telón está bajado a la altura de la segunda calle, y es únicamente una tenue iluminación la que da paso a la entrada de los Espíritus que realizan toda su variación en la primera calle del escenario. Esta coreografía tiene una técnica clásica y contemporánea, puesto que, como ya hemos comentado, el lenguaje dancístico de los Espíritus es el único que no está dentro de la Danza Española⁵⁰⁵. Los dos Espíritus de Medea están en conflicto, se puede apreciar aquí que, como nos indicaran los versos de Séneca, Medea se encuentra abatida y confusa en ocasiones con respecto a la respuesta que debe tomar ante los acontecimientos⁵⁰⁶. Hay una lucha interior presente en toda la primera escena de la tragedia, que Granero traduce en una coreografía de dos personajes (los Espíritus) agarrándose uno a otro, moviéndose en conflicto y también en sintonía, contestándose a sí misma. En palabras que pone en su boca el literato Séneca, Medea dice así en esta primera escena del primer acto, hablándose a sí misma:

*“En las mismas entrañas busca el camino para la
venganza, si estás viva, alma mía, si algo te quedade tu
antiguo vigor; rechaza los temores de mujer”*

(Séneca, 2010:24)

Este pasaje literario, en el que la protagonista se alienta y se anima para cometer los terribles planes que aguarda, está traducido escénicamente por Granero con un lenguaje dancístico más etéreo y abstracto que el de la Danza Española (el de Danza Contemporánea), correspondiente a los propios pensamientos de Medea. Sin duda, la inclusión de estos personajes, así como el modo en llevarse a cabo la escena, son aportaciones especialmente innovadoras de este ballet con respecto a todo lo anteriormente visto en Danza Española.

Granero, que inició sus caminos en la Danza aprendiendo, primero Danza Clásica y Moderna, para acabar llegando a la Danza Española mucho más

⁵⁰⁵ Recordemos que la Nodriza no tiene un lenguaje dancístico propiamente dicho.

⁵⁰⁶ En la obra de Séneca, la propia protagonista dice así: “¿De qué modo abandonarás a tu marido? Del mismo modo que fuiste tras él...” (Séneca, 2010:24).

tarde, supo utilizar sus conocimientos y experiencias profesionales adquiridas años atrás, en una coreografía heterogénea e innovadora. Una vez los Espíritus terminan su variación y quitan el telón negro que cubre la escena de detrás, se acercan a una forma humanoide que hay en el centro de la escena. Allí, se encuentran Medea y la Nodriza, inmóviles, formando un único bloque compacto. Al separarse y dejarse ver las dos figuras, comienza el diálogo entre ellas y la primera invocación de Medea a los dioses alzando sus brazos y cabeza la al cielo⁵⁰⁷. Advertimos en esta pieza del ballet, la conjunción en escena de los dos pasajes del escritor latino, correspondientes a la Escena Segunda del Tercer Acto y la Escena Primera del Segundo. Como ya se ha indicado, Andrea D'odorico concibe dos planos dentro de la escena con su escenografía. Por un lado el palacio del fondo, donde hay una tarima, y, por otro, la parte delantera de la escena, donde se sitúan Medea y la Nodriza. Narros y Granero, demostrando la sabiduría dramática que ambos poseían, hacen que en la parte más próxima al público a la izquierda se desarrolle el diálogo entre Medea y la Nodriza (correspondiente al Segundo Acto, Escena Primera), mientras que detrás, se sucede el pasaje descrito por el coro en el primer acto, cuando nos habla el Coro de la pedida de Creusa: *“cuando se pone entre un corro de mujeres, por sí solo su rostro brilla más que el de todas”* (Séneca, 2010:27). Muchas de las palabras e imágenes que el escritor latino indica en su obra, son reproducidas por Granero y Narros en la acción y vestuario de los personajes del ballet. Entre estos pasajes destacamos: *“Mientras aclama el pueblo, según mandan los ritos”*, y en el ballet el pueblo entero jalea con palmas haciendo un gran corro a los próximos novios; o *“Vaya delante el toro de blanquísima espalda”*, que será Jasón con su traje de chaqueta blanco; así como: *“Arrebatado al lecho de la hija del horroroso Fasis”*, que no es otra que Medea.

⁵⁰⁷ *“¡Oh dioses conyugales!”* (Séneca, 2010:14).



Lola Greco en un ensayo de *Medea*, en la sede del Ballet Nacional de España.

Por tanto, continuando con la transducción literaria, podemos comprobar como en la segunda escena del ballet se funden coherentemente dos actos (Primero y Segundo, Escenas Segunda y Primera respectivamente) del texto escrito. Granero utiliza un vivaz fandango de Manolo Sanlúcar para describir en escena el dolor y la rabia de Medea, así como la alegría y el júbilo del pueblo de Corinto, su rey, Jasón y su princesa Creusa. Todo está cuidadosamente escogido, los colores del vestuario que portan las jóvenes y las mujeres del pueblo, la primera aparición en escena del rey Creonte, rodeado de los hombres de su reino (que lo admiran y respetan), así como la entrada firme y majestuosa de Jasón, “*liberado*” ya de Medea. Por su parte, ésta se encuentra en pleno abatimiento, conversando con la Nodriza, que trata de calmarla y contenerla. Así se manifiesta en la coreografía: irracional y pasional, donde se tira por el suelo, lo golpea, gira sin rumbo e incluso grita, mientras la Nodriza la acaricia y trata de calmarla. Y así se manifiesta en el texto literario:

MEDEA

*El que ya nada espera
tampoco puede ya desesperarse.*

NODRIZA

*Están lejos los colcos,
y has sido por tu esposo abandonada.
De tan grandes recursos nada tienes.*

MEDEA

*¡Aún tengo a Medea!
¡Y aquí ves mar y tierra, y hierro, y fuego
y a los dioses, y el rayo!*

NODRIZA

Teme del rey las iras.

(Séneca, 2009:27)

Será una escena cargada de contenido narrativo, pues se están sucediendo dos acciones a la misma vez en dos espacios diferentes⁵⁰⁸. Cuando finaliza la pieza de Sanlúcar, Medea ahoga un grito de “no” rotundo, que truena en medio del silencio escénico.

En este instante, la transducción literaria de Narros realiza un cambio significativo con respecto al orden de las escenas descritas en el Texto Literario y el ballet de Danza Española. Séneca, en su Acto Segundo (el que seguiría a continuación), contempla tres escenas: una para Medea y la Nodriza, otra para Medea y Creonte, y finalmente la del Coro. Sin embargo, en el ballet de Danza Española, a continuación se produce el *Paso a tres* de Medea, Jasón y la Nodriza, tras el cual vendrá el *Paso a dos* correspondiente a la Escena Segunda del Acto Tercero (siguiente acto) del texto de Séneca. Por tanto, Narros adelanta la escena de la protagonista junto a su amado (Acto Tercero), para después darle un carácter mucho más violento al enfrentamiento del rey Creonte con ella (Acto Segundo en el texto) en la escena de *El saqueo*.

⁵⁰⁸ En la parte más próxima al público el diálogo entre Medea y la Nodriza, al fondo el pueblo de Corinto festejando la pedida de mano de su princesa y Jasón.

Esto tiene una explicación dramática evidente, Narros y Granero conciben una escena trágica mucho más cruda que la realmente escrita por el propio Séneca. Mientras que éste dicta en el rey Creonte palabras de odio y amenazas hacia Medea, echándola de su reino⁵⁰⁹; en el ballet narrativo el monarca no sólo se limita a hablar con ella, sino que la golpea y la manda golpear por los hombres del pueblo de Corinto. Ciertamente, la crueldad del pasaje dancístico anteriormente descrito⁵¹⁰, es mayor que la narrativa del poeta latino. Así pues, en este pasaje no existe transducción literaria alguna, pues se trata de una escena *añadida*⁵¹¹ por el propio dramaturgo del ballet.

En el caso de las escenas de *El paso a tres* y *El paso a dos*, su transducción literaria viene marcada por los diálogos existentes en el Acto Tercero (ambas escenas). Si bien es cierto que en el Texto Literario Jasón no sucumbe a los encantos de Medea en ningún momento, este hecho será otra de las modificaciones dramatúrgicas que le dan al ballet de Danza Española entidad propia frente al texto⁵¹². Así pues, teniendo en cuenta las *licencias* de Narros y Granero frente al relato de Séneca para dichos pasajes, se producirá lo contrario en la siguiente escena de *El conjuro*. Éste, se corresponde íntegramente con la Escena Segunda del Acto Cuarto del Texto Literario. No sólo sucede dicha identificación de contenido narrativo, sino que, diversas descripciones del literato latino se desarrollan en el ballet con una pulcra exactitud.

Vamos a analizar varios de los pasajes literarios que pueden ser identificados dentro del ballet de Danza Española, haciendo eco de la transducción coreográfica hecha por Granero de dicho texto. Como hemos descrito anteriormente, al marcharse los hombres de Corinto con Creonte (tras *El saqueo*), Medea abraza a sus hijos y manda a la Nodriza que se los

⁵⁰⁹ "Pagarás tu traición con la cabeza, si no sales del Istmo antes que el claro de Febo traiga el día" (Séneca, 2009:68).

⁵¹⁰ Véanse pp. 310 y ss.

⁵¹¹ En caso de corresponder con algún episodio del Texto Literario, sería la Escena Segunda del Acto Segundo, mas como hemos explicado, se añade la presencia de los demás hombres de Corinto, así como la violencia física que se ejerce sobre Medea, inexistentes en el texto.

⁵¹² Recordamos aquí, el profundo análisis realizado en epígrafes anteriores de esta tesis (*Relación entre el texto y la escena en Danza Española*), entre la dependencia existente del Texto Literario y el Texto Espectacular, y su representación en escena. La autonomía de dicha escenificación, que haría evolucionar al Teatro de principios del siglo XX en lo que es hoy día, será también en Danza Española un rasgo poderoso para este ballet de Granero.

lleve para quedarse sola. Aquí da comienzo la escena de *El conjuro*, donde Medea efectuará sus planes de venganza. La primera frase que Séneca atribuye a la heroína en dicha escena (*“¡Te invoco, turba muda, y a vosotros, oh dioses...!”*), se materializa cuando la bailarina eleva sus brazos al cielo mientras un cenital la alumbra⁵¹³. Durante toda la coreografía, Medea realiza dicho movimiento en varias ocasiones: invocando y aludiendo al cielo con manos, dedos, ojos y cabeza. Además, en el texto tenemos pasajes que se pueden identificar fácilmente con momentos de la coreografía:

*“Suelos en honra tuya mis cabellos,
siguiendo el uso de los ritos mágicos (...)
Doblegando mi cuello, te he invocado
sacudiendo con fuerza la cabeza.
Siguiendo el uso de los funerales,
me he tendido en el suelo (...)”*

(Séneca, 2009:46)

Granero toma muchos gestos de las descripciones que va introduciendo Séneca por medio del monólogo de Medea en dicha escena. No sólo hablamos de la estética de la protagonista (cuya cabellera está suelta tal y como dice el texto), sino también de referencias coreográficas: *“doblegando mi cuello”, “sacudiendo con fuerza la cabeza”, “me he tendido en el suelo”*. Todo ello lo realiza la bailarina durante esta escena de *El conjuro*. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que se trata de la escena dancística cuya transducción literaria es más fiel al Texto Literario. Advertimos además, que es el pasaje del texto que mayor número de descripciones gestuales contiene, por lo que la cantidad de verbos y adjetivos referentes a la *azione teatrale* de Medea, actúan como auténticas acotaciones del relato. Debemos, no obstante, citar una genial

⁵¹³ Véase pp. 315.

excepción de Granero, en la salida de la protagonista de la escena, que lleva entre sus dientes la capa que regalará a la futura novia, arrastrándose por el suelo hasta entrar en cajas. El hecho de que la escena no pare, y sea la música la única encargada de dar pie al siguiente pasaje, da mayor contraste con la euforia del pueblo de Corinto al comenzar el enlace de su princesa.

La siguiente escena, *La boda*, se desarrolla tal cual Narros y Granero la conciben, pues está exenta de referencias literarias⁵¹⁴. Con respecto al acto de celebración del enlace, ambos dramaturgos hacen referencia a ritos gitanos en la elevación de los dos novios⁵¹⁵ por parte del resto de invitados. Esta composición coreográfica, más dramática que dancística, tiene aspectos identificativos con la *velación* de la liturgia católica, (así como el final del ballet tendrá un apoyo musical referencial a las procesiones de Semana Santa).

Lo que sucede a continuación, de alguna manera está descrito en distintos fragmentos literarios del texto, por medio de otras escenas. En primer lugar, la entrega del presente a Creusa por parte de los hijos de Medea se cita al final de la Escena Segunda, Acto Cuarto. La propia Medea los llama y les encomienda dicha tarea:

*“Vengan acá mis hijos,
para que lleven a la desposada
estos dones preciosos...
Id, hijos; id, retoños de una madre
sin ventura; tratad de conciliaros
con estos dones y con muchos ruegos
a la reina y madrastra”*

(Séneca, 2009:37)

⁵¹⁴ Omitida en el texto de Séneca, que no la incluye en ninguna de sus escenas.

⁵¹⁵ En consonancia con la cultura y estética andaluza en la que se inspiran ambos para vestuario, rasgos dancísticos, gestuales y musicales.

Esta escena, que Séneca pone en palabras de Medea, será representada en *La ofrenda* a Creusa, dentro del ballet. Será también en el mismo pasaje litarario, donde Medea describirá el efecto del presente a Creusa, así como su futura muerte. Granero toma referencia de dichas palabras, pues tanto la ofrenda como la muerte de la princesa se producen así:

*“¡Oh Perseida! La causa de invocarte,
Implorando el socorro de tus flechas,
siempre ha sido Jasón... Tu tiñe ahora
de Creusa el vestido, y, al tocarlo,
penétrela una llama serpeante
que abrase sus meollos (...)
Engañen a los ojos
y seduzcan al tacto...
Infiltrense el ardor en sus entrañas
y en sus venas”*
(Séneca, 2009:58)

La situación que corresponde con este pasaje del ballet es *La ofrenda y Muerte de Creusa*, y en ella Granero hace entrar a Medea en escena seguida de sus hijos (que portan el regalo) y de los Espíritus; tras ellos va la Nodriza. Las únicas descripciones que hace el Texto Literario han sido expuestas anteriormente, por tanto, serán Narros y Granero quienes narren dicho suceso por medio del lenguaje dancístico del ballet. Existen, no obstante, algunas referencias espaciales como por ejemplo:

“JASÓN

Miradla en lo más alto de su morada erguida.

*¡Prenda alguno aquí fuego, y que muera en las llamas
que ella misma ha encendido!”*

(Séneca, 2009:86)

Efectivamente, en la coreografía podemos comprobar cómo son los dos Espíritus quienes elevan a Medea por los aires, mientras Creusa termina de ponerse la capa objeto del presente de la hechicera. Así, comprobamos como en este último pasaje del ballet, el coreógrafo y el dramaturgo toman referencia de ciertos versos de Séneca, para elaborar un discurso dancístico coherente con las pocas pautas establecidas en el Texto Literario. Para finalizar, mencionaremos la marcha de Medea, que en el ballet se materializa con el rojo amanecer del ciclorama, vislumbrándose tras las puertas de las ruinas descritas. En el texto de Séneca los propios protagonistas nos van narran la escena y sus distintas acciones:

“MEDEA

(...)

Así suelo fugarme. Me abre camino el cielo.

Dos serpientes someten sus cuellos escamosos

al yugo... Ahora, padre, recibe ya a tus hijos.

Yo surcaré los aires en este carro alado...

JASÓN

¡Vete por las alturas del éter soberano,

probando que no hay dioses en la región que cruzas!”

(Séneca, 2009:88)

En el ballet no se emplean medios escénicos específicos para dicha marcha (más allá del humo que impregna la parte posterior de la escena),

pues será la imaginación del espectador la que haga volar a Medea en dicho carro alado. Lo que sí debemos tener en cuenta, son los elementos constantes dentro de la obra, que remiten a palabras textuales del autor latino. En este caso, las “*dos serpientes*” que nos cita el escritor están presentes en el pecho del vestido de Medea, tanto en éste como en otros pasajes anteriores. También podemos apreciar ese pasillo que genera la iluminación final de la escena del ballet, junto con la gran puerta de las ruinas, que se puede identificar espacialmente con el “*abrir del cielo*” tras los destellos rojos del ciclomara del fondo. Medea ha completado su catarsis: destrozada, orgullosa, altiva e ida, cierra este ciclo de su existencia, *cerrando* las puertas del palacio donde deja lo que más quiso.

ANÁLISIS CONTEXTUAL DEL BALLE “MEDEA”

Fue a finales del año 1983, cuando una columna del *Diario ABC* nos anunciaba el proyecto del Ballet Nacional de España del “*montaje de Medea*”⁵¹⁶. En aquel momento, una vez tomadas las riendas de dicha compañía por la ex bailarina del Liceo María de Ávila, se esperaba con especial interés dicho estreno, por varias cuestiones. En primer lugar, fue la primera (y única) ocasión en la cual el Ballet Nacional de España y el Ballet Nacional Clásico (actual Compañía Nacional de Danza), compartían una misma dirección. Esta situación de expectativa, se refleja en las mismas páginas del *Diario ABC* antes citadas, dos columnas más adelante:

*“Expectativa, de otra parte, hasta conocer los resultados artísticos, por los cambios en el campo coreográfico, donde el nombramiento de María de Ávila, como titular del Ballet Nacional en sus dos vertientes, fue seguido por la dimisión de quien dirigía el clásico, Víctor Ullate, y el cese de Antonio, cabeza del Nacional. Mil novecientos ochenta y cuatro anuncia en sus comienzos la actuación del primer grupo. Entonces podrán formularse juicios.”*⁵¹⁷

⁵¹⁶ J.A. «María de Ávila no renueva el contrato a cinco miembros del Ballet Español», *Diario ABC Madrid*, 29 de Diciembre de 1983, pp. 67, primera columna.

⁵¹⁷ A.F.C. «Pérdidas y cambios en el teatro musical durante 1989», *Diario ABC Madrid*, 29 de Diciembre de 1983, pp. 67, tercera columna.

Sin duda, el proyecto en sí era una prueba de fuego para la propia María de Ávila, de cara, no sólo a la prensa y al público, sino a un gremio, el de la Danza Española, al cual ella no pertenecía desde un principio⁵¹⁸. Se añade a dicha circunstancia, que fue el primer estreno del Ballet Nacional de España en el cual todo lo representado había sido creado originalmente para dicha compañía. Es decir, piezas íntegramente de nueva creación para este ballet, donde no había ninguna reposición o piezas de repertorio anterior. Estas circunstancias excepcionales fueron marinadas con la particularidad de ser un triple estreno, es decir, no sólo se representaba por primera vez *Medea*, sino que también se estrenaban *Danza y Tronío* de Mariemma, y *Ritmos* de Alberto Lorca.

Unos días antes de la gran noche, el célebre crítico Álvarez Caballero, escribía en *El País*:

“No hemos visto ni siquiera un ligero ensayo, pero los elementos artísticos que se han aunado, para hacer posible esta creación, tienen solvencia para que esperemos algo importante.”⁵¹⁹

Así comenzaba sus líneas Álvarez Caballero, sin poder adivinar, que efectivamente, el estreno que acontecería semanas después, sería *algo importante*, muy importante para la Danza Española, en todas sus manifestaciones.

La mañana siguiente a dicho estreno, la prensa madrileña elogiaba la labor de María de Ávila, como última responsable de éste, de esta forma:

“Anoche se estrenó en el teatro de la Zarzuela el primer programa preparado para y por el cuadro de baile español del Ballet Nacional de España desde que María de Ávila se hizo cargo del conjunto, hace ahora casi año y medio. Las ovaciones y los bravos prodigados al final de la representación son un poco la espuma que corona una labor, bajo los aplausos hay todo un mar de ensayos, de preparación, de minuciosa labor diaria de orfebrería de los cuerpos.”⁵²⁰

⁵¹⁸ Pues su especialidad siempre había sido la Danza Clásica.

⁵¹⁹ Álvarez Caballero, Ángel, «Una Medea para Manuela Vargas», *El País*, 30 de Junio de 1984, pp. 57.

⁵²⁰ García Garzón, Juan, «María de Ávila, la danza por encima de todo», *Diario ABC Madrid*, 14 de Julio de 1984, pp. 48.

La realidad es, que quienes estuvieron presentes dicha noche y han sido entrevistados por esta doctoranda, recuerdan una *magia escénica* latente durante toda la representación, que se rompió únicamente para dar paso a una gran ovación final por parte del público. De todas las piezas que se estrenaron, *Medea* fue la última en representarse y, como cita también la prensa “*uno de los trabajos del Ballet Nacional que mayor expectación ha despertado*⁵²¹”.

Muchas han sido las referencias periodísticas a este ballet, y muchas el número de representaciones que se han dado por todo el mundo (Estados Unidos, Japón, Rusia, China) con este programa. Nuestra labor no es recogerlas aquí todas, pero podemos afirmar, sin temor a equívoco, que el Repertorio de la Danza Española se fragua en un momento determinado, y que sólo factores como el tiempo, la calidad, la crítica, la repercusión, la reposición, etc... son los que nos determinan su verdadera existencia dentro de éste. *Medea* es parte indiscutible del Repertorio de la Danza Española, así se refieren a ella críticos de la talla de Roger Salas:

*“Medea, sobre la partitura encargada a Manolo Sanlúcar, fue estrenado en 1984 dentro de un programa revitalizador ideado por María de Ávila (...) Ese programa, que marcó una cumbre estilística y formal no igualada después, se completaba con Danza y Tronío (Mariemma) y Ritmos (Alberto Lorca)*⁵²²”

Salas nos habla de “*una cumbre estilística y formal no igualada después*” que algunas figuras de la Danza Española entrevistadas, que formaron parte activa en dicho estreno y posteriores reposiciones, no dudan en secundar (Ana González, Jose Antonio, Maribel Gallardo, Juan Mata, Antonio Márquez, Fran Velasco).

⁵²¹ *Ibidem.*

⁵²² Salas, Roger, «Recapitulaciones sobre Medea», *El País*, 24.10.2012, versión digital: www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/24/actualidad/1351096584_111265.html



Lola Greco y Fran Velasco en un ensayo del Paso a Dos, sede del Ballet Nacional de España.

A nivel coreográfico, *Medea* repercute de un modo significativo en la concepción de los ballets narrativos en Danza Española, revolucionados anteriormente por el genio Antonio Gades. Jose Antonio nos habla de su “*sencillez*”, y atribuye gran parte de su grandeza a dicha característica. Sin duda, *Medea* es concebida por Narros y Granero de un modo carente de artificios y complejidades, que hace más cercano y sensitivo su mensaje al público. Las escenas se suceden de un modo fluido y coherente, siendo muchas menos de las que Séneca escribe en su obra literaria. Esto hace más compacto y cohesionado el relato, y permite al espectador centrarse en la acción racial y trágica del mito (que Narros pretende).

El resultado fue “*una obra maestra*⁵²³”, propiciada por el conjunto de una serie de artistas de primera fila, como son Manolo Sanlúcar, Miguel Narros, Andrea D’Odorico, José Granero, Manuela Vargas, Antonio Alonso, bajo la dirección y encargo de la dama de la Danza María de Ávila.

⁵²³ Palabras textuales de Maribel Gallardo.

VI. ESTUDIO COMPARATIVO DE AMBOS BALLETS NARRATIVOS DE DANZA ESPAÑOLA

Tal y como se ha comprobado a lo largo del desarrollo de esta tesis, los ballets narrativos *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea* se gestaron en momentos clave para la evolución de la disciplina artística de la Danza Española. Las circunstancias que hicieron de dichas obras, máximos exponentes del estado técnico y coreográfico de los ballets de Danza Española en el contexto histórico de sus estrenos (1981⁵²⁴ y 1984), han sido abordadas en los dos epígrafes anteriores. No obstante, existen ciertas particularidades en dichos ballets que comparten ambas obras, así como aspectos que las enfrentan y evidencian aún más su genialidad.

Para abordar dichos aspectos de una forma coherente, realizaremos un estudio comparativo que analice los elementos principales que conforman ambos ballets. Siguiendo un orden basado en la propia naturaleza del texto literario que da vida a la obra, la concepción coreográfica y transducción a la escena de dicho texto, la técnica dancística empleada para llevarlo a cabo, el soporte musical y sus singularidades con respecto a la creación del ballet, así como otros aspectos que puedan clarificar este análisis comparativo.

I. GÉNERO LITERARIO

Como ya hemos mencionado en epígrafes anteriores, el primero de los aspectos a tener en cuenta para analizar un ballet narrativo es el Texto Literario, previamente escrito, en que se basa (cuando existe⁵²⁵). Éste será el cimiento dramático y argumental de la obra, pues de él parten los elementos narrativos (la historia), estilísticos y contextuales⁵²⁶. La primera

⁵²⁴ Recordemos que en dicho año se estrena la versión definitiva de Antonio para el Ballet Nacional de España, cuya coreografía llevaba representándose en escena desde 1958, cuando estrenó su primera versión con su propia compañía en el Festival de Granada.

⁵²⁵ En el segundo epígrafe de esta tesis, "Relación entre el texto y la escena en Danza Española", aclaramos que podían existir ballets narrativos cuyo relato no perteneciera a un texto literario previamente escrito.

⁵²⁶ Nos referimos al contexto histórico en que se desarrolla el relato que se pretende escenificar.

característica que determina todo esto, es el género al cual pertenece el texto literario del cual nace la historia que se quiere escenificar. En este sentido, los ballets que hemos analizado parten de naturalezas muy distintas.

El Sombrero de Tres Picos es una novela corta perteneciente al género realista español de finales del siglo XIX. Siendo así, y teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto con respecto a su naturaleza juglaresca y folklórica⁵²⁷, podemos afirmar que el carácter cómico y satírico de la obra será factor determinante en la concepción del ballet. Por otro lado, la *Medea* de Séneca es una tragedia latina, heredera de la tragedia griega que Eurípides creara en el 431 a. C. Así pues, perteneciendo ambos textos literarios a géneros de naturalezas tan distintas, la confrontación inicial en su análisis comparativo partirá necesariamente de este aspecto.

El hecho de que *Medea* sea una tragedia, dota de una serie de cualidades al ballet que Narros usará en su beneficio, y aprovechará para realizar una secuenciación de la obra que no deje aliento al espectador en cuanto a su desgarradora naturaleza. En su misma línea, Granero nos presenta movimientos dancísticos y coreográficos de los bailarines más allá de lo meramente técnico. Así, como hemos mencionado en el epígrafe anterior, el ballet se caracteriza por la gran carga dramática y teatral de sus intérpretes, en especial de la propia *Medea*⁵²⁸. Homólogo a este proceso, será el carácter cómico de *El Sombrero de Tres Picos*, representado en recursos pantomímicos que Antonio emplea para el lenguaje escénico de roles como El Corregidor o Garduña, e incluso para momentos específicos de coreografías concretas de El Molinero o la Molinera. El montaje de ambos ballets estará condicionado en gran medida por el género literario del cual provienen, siendo motor estilístico no sólo de la coreografía, sino de la música, vestuario, escenografía e iluminación. Ambas obras se desarrollan por caminos paralelos, cada uno coherente con su propia naturaleza y sentido. En su transducción literaria a la escena, los dos coreógrafos tienen presente el espíritu, trágico de *Medea*, y cómico de *El Sombrero*. Hacen uso de ambos géneros para impregnar de ellos ambas

⁵²⁷ Véase página 136 y ss. de esta tesis.

⁵²⁸ Debemos recordar que este personaje utiliza incluso elementos expresivos verbales (el “no” del final de la *Pedida* por ejemplo), que enfatizan todavía más el trágico ambiente en que se desarrolla la escena.

coreografías, no sólo en su aspecto dramático, sino en el propio lenguaje técnico que emplean.

El ballet de *Medea* nace con una carga emocional y dramática intrínseca, precisamente por la naturaleza de su propio relato. Así pues, el espectador mientras observa la obra puede comprobar, en su escenificación, la potenciación de aspectos que desde un primer momento el texto literario posee, y que enriquecen a la danza en sí. Todo esto se produce por la fidelidad con que Narros concibe escénicamente la traducción literaria del texto a ballet. Esa misma fidelidad caracterizará la puesta en escena de *El Sombrero de Tres Picos*, cuyo libreto dirige la acción dramática en la línea cómica y burlesca de la novela. Así pues, ambos ballets parten de géneros completamente distintos, pero ambos ballets, también, representan sus relatos en escena siendo fieles a la naturaleza de género y estilo perteneciente a sus respectivos textos literarios.

Para comprobar, hasta qué punto la fidelidad literaria es plasmada escénicamente por los coreógrafos en dichos ballets, analizaremos los elementos del género literario de la tragedia dentro del ballet *Medea*. En el ámbito literario, las tragedias clásicas se componen de prólogo, *párodos*, *episodios*, *estásimo* y *éxodo*. Así pues, tienen como elementos principales la *catarsis*, *hamartia*, *hibris*, *anagnórisis* y *pathos*. Empezamos por las distintas partes que dividen la acción. En primer lugar, el ballet *Medea* tiene un *prólogo* protagonizado por la coreografía de los espíritus que dan paso a Medea y la nodriza. Comparte con su homólogo literario, la unión del pasado y presente del protagonista, así como la única participación de dos o tres intérpretes en dicha escena. Si continuamos con los *párodos*, cantos a cargo del coro, veremos como la acción dramática continúa en el ballet con la entrada del pueblo para celebrar el compromiso de Creusa y Jasón⁵²⁹. Así mismo, en el ballet también pueden apreciarse pasajes que responden a la definición de *estásimos* (momentos donde la protagonista, Medea, está sola⁵³⁰) y *episodios*, los pasajes donde suceden las interacciones entre los personajes y la acción dramática

⁵²⁹ Identificamos al coro con el cuerpo de baile.

⁵³⁰ Por ejemplo, la pieza coreográfica del ballet correspondiente al *Conjuro*.

principal del relato. Además, en el *éxodo* contamos con el elemento trágico por excelencia, la *catarsis*⁵³¹, que se corresponde con toda la parte final del ballet, asesinato del pueblo, Creusa, Creonte y los propios hijos de Medea.

Sin duda, Granero y Narros respetan estos elementos estructurales de la tragedia, que darán pie al esqueleto narrativo del ballet. También enfatizan los aspectos coreográficos de la obra con pasajes donde se pueda apreciar el *hibris*, orgullo, de Medea, así como la *némesis*, el castigo de los dioses a ambos protagonistas (Jasón y Medea). En definitiva, el ballet de Danza Española *Medea* absorbe todo el contenido temático del género literario al cual pertenece el texto.

Por otro lado, en *El Sombrero de Tres Picos* se pueden apreciar rasgos de la alta comedia perteneciente al Realismo español del siglo XIX. En primer lugar, su temática y el argumento del relato. Una de las características de la alta comedia realista es su intención moralizante y didáctica, así como la propagación de principios éticos en contraste con el Romanticismo pasional de principios de siglo XIX. Dicha intención está latente en todo el texto literario de Alarcón, y más tarde, en el libreto de Lejárraga así como en el propio ballet de Danza Española. No en vano, a lo largo de la coreografía existen gestos y movimientos que aluden al castigo posterior al adulterio, o a la correcta moral con respecto a la no aprobación de éste. Además, la alta comedia realista tiene un punto de partida temático contextualizado en el periodo histórico anterior, tal y como sitúa Alarcón la historia de *El Sombrero* (principios de siglo XIX). Por último, podemos añadir la denuncia social a aquellos elementos corruptos de la vida pública (el personaje del Corregidor por ejemplo), tratada desde un espíritu cómico, pero sin perder su contenido crítico. Hablamos de figuras cuyo poder social les proporcionaba una situación privilegiada dentro de la sociedad española del siglo XIX. Este tipo de personajes públicos y sociales abusaban en ocasiones de dicho poder, y lo empleaban en detrimento de la propia naturaleza de su cargo⁵³². El rol del Corregidor nos ilustra

⁵³¹ Véase página 269 de esta tesis, donde se realiza un estudio pormenorizado de este aspecto del ballet.

⁵³² Debemos admitir que este tema está hoy día de verdadera actualidad.

perfectamente este arquetipo de personaje perteneciente al Realismo español.

Los géneros literarios de los textos de *El Sombrero de Tres Picos* y *Medea* se enfrentan de un modo claro y conciso, con respecto a sus rasgos característicos. Debemos añadir que, mientras que *Medea* es una obra concebida por Séneca para su representación en escena (posee diálogos, coro, didascalias), *El Sombrero* no tiene a priori dicha motivación por parte de su autor, y sin embargo se ha comprobado a lo largo de esta tesis la realidad teatral de dicho texto⁵³³. Por estas razones, la transducción literaria de dichos textos, será tomada desde una lectura previamente concebida para su representación en escena, sin menoscabo de las modificaciones e inclusiones que los coreógrafos y dramaturgos realicen (en ningún caso referidas a la temática de ambas historias, que permanece fiel al texto original).

II. CONCEPCIÓN COREOGRÁFICA

A la hora de montar un ballet, en términos dancísticos, el coreógrafo cuenta con unos recursos expresivos determinados (los propios y los del material humano de que dispone). En el caso de los dos ballets que analizamos, las circunstancias que rodearon su creación supusieron un elemento determinante a la hora de concebir el ballet en escena. En el caso de *El Sombrero de Tres Picos*, Antonio posee un precedente muy importante con respecto a la puesta en escena de dicha historia. Hacia 1958⁵³⁴, Antonio ha trabajado con Massine en la Scala de Milán, y por tanto ha podido comprobar la versión de dicho coreógrafo de *El Sombrero de Tres Picos*. Sin embargo, este hecho hace referencia a la dramaturgia y secuenciación del ballet, pero no a la concepción del lenguaje coreográfico que Antonio vaya a emplear en su obra. Ciertamente es, que Antonio toma los principales aspectos estructurales de la escenificación del ballet de

⁵³³ Véase página 137 y ss.

⁵³⁴ *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio Ruíz, se estrena por su propia compañía en 1958 en Granada, siendo repuesto para el Ballet Nacional de España en 1981, a su llegada a la dirección. Nosotros realizamos el análisis coreográfico del estreno de 1981, por evidentes motivos relacionados con las fuentes audiovisuales y elenco. Pero no debemos olvidar, que fue una creación de mediados de siglo XX.

Massine, precisando de un numeroso cuerpo de baile que realice escenas tan representativas como la *Danza de los Vecinos* o la *Jota Final*. Así como, empleando la *Farruca* para su lucimiento propio, y secuencias como la *Danza de las Uvas* para un pasaje pantomímico y caricaturesco. Pero Antonio, también introduce innovaciones significativas que aportarán al ballet gran parte de su importancia y repercusión dentro de la Danza Española.

En primer lugar, los recursos dancísticos empleados por el artista sevillano abarcan todas las disciplinas de la Danza Española. Antonio utiliza un lenguaje coreográfico muy heterogéneo, donde se pueden apreciar pasos del Folklore español, Danza Estilizada, Flamenco, e incluso Escuela Bolera⁵³⁵. Su concepción del ballet, además, está motivada por su propia experiencia y cuerpo, por tanto, a diferencia de lo que sucede con Granero en *Medea*⁵³⁶, Antonio exigirá a los bailarines en *El Sombrero de Tres Picos* que ejecuten la coreografía con forme él la ideó y visualizó en su mente, en el momento de su creación⁵³⁷. Este modo de gestación coreográfica, tendrá puntos convergentes con el de Granero años atrás, y también otros completamente distintos. Para empezar, Granero sí emplea un lenguaje dancístico concreto (Flamenco), y, salvo excepciones, homogéneo dentro de su ballet *Medea*⁵³⁸. Pero Granero, no monta conforme a una concepción del ballet previa ya establecida en su mente, sino que, coreográficamente hablando, es un artista que emplea y aprovecha los recursos dancísticos de quienes tiene a sus órdenes. En el caso de *Medea*, todos los intérpretes con los que nos hemos entrevistado, (en el rol de Jasón: José Antonio, Antonio Márquez, Fran Velasco; y en el rol de Medea: Ana González y Maribel Gallardo), han destacado en el coreógrafo la potenciación de sus propios recursos artísticos y dramáticos. Cuando

⁵³⁵ Destacamos el personaje de Garduña, que emplea una técnica dancística correspondiente a la Danza Clásica y, en ocasiones, a la Escuela Bolera.

⁵³⁶ Nos referimos al hecho de que Granero montara *por y para* la bailaora Manuela Vargas, pues, como ya hemos explicado, fue el motor del mismo proyecto escénico de *Medea* en sí, el hacer un ballet para ella.

⁵³⁷ Este hecho nos ha quedado constatado en las entrevistas realizadas a las figuras de la Danza Española que trabajaron con Antonio, tanto en su propia compañía como después en el Ballet Nacional; hablamos de Juan Mata y José Antonio. Ambos coinciden en entrevistas realizadas por separado, en la importancia que daba Antonio a la ejecución coreográfica tal cual él la hacía o había ideado, sin dar lugar a aportaciones personales del intérprete (al contrario que Granero).

⁵³⁸ La principal excepción es el lenguaje dancístico de los *duendes*, perteneciente a la Danza Contemporánea.

se crea *Medea*, la propia Manuela Vargas en una entrevista admite que fue un papel pensado expresamente para ella por Miguel Narros⁵³⁹.

Así pues, ambos creadores se enfrentan al montaje del ballet desde puntos de vista coreográficos, y métodos artísticos diferentes. Antonio monta desde una perspectiva más plural (cuerpo de baile, narratividad de la coreografía en conjunto), teniendo en cuenta que su momento estelar de la *Farruca* continuará fiel al primer montaje de Massine. Mientras que Granero monta teniendo siempre presente la figura de Manuela (*Medea*) como piedra angular del ballet entero.

Teniendo en cuenta estos hechos, podemos advertir que, estos dos métodos de creación distintos estarán en consonancia con la forma narrativa de la coreografía. En *El Sombrero de Tres Picos* la historia se relata escénicamente desde una perspectiva omnipresente e impersonal. Es decir, los hechos van sucediendo mientras que los distintos personajes (sean protagonistas o no), entran y salen de la escena conforme la acción va sucediendo. Sin embargo, en el caso de *Medea*, podemos apreciar cómo la historia es vista desde los ojos de la protagonista desde un primer momento. Así pues, el texto literario junto con la adaptación escénica de Narros, están en consonancia con el modo de coreografiar de Granero, en base al cuerpo, movimientos y estética de la propia Manuela Vargas. Esto resulta de vital importancia para entender, hasta qué punto el proceso de transducción literaria en un ballet narrativo, va a influir en aspectos meramente dancísticos o coreográficos. Es por esto, por lo que otros grandes creadores de la Danza Española en ballets narrativos, como Antonio Gades o José Antonio, también dejaron en su modo de transportar el texto a la escena, su propia manera de entender la Danza Española como lenguaje no-verbal en un proceso de comunicación al público.

⁵³⁹ Entrevista en *REVISTA MONSALVAT* nº 120, Octubre 1984. Entrevista realizada un día después del estreno mundial del ballet *Medea*. En ella Manuela dice: “El director Miguel Narros, de gran alcance profesional (...) es un gran creyente de mi baile, y pensando un personaje para mí surgió esta idea. Me propuso hacer *Medea*”.

III. PROCESO CREATIVO

Si hay algo que ha quedado claro a lo largo de esta tesis, es la importancia que tienen las circunstancias que rodean al proceso creativo de un ballet para su resultado final. Por eso, en el análisis específico de ambos ballets, se han expuesto los antecedentes literarios y escénicos de la obra⁵⁴⁰, la participación de los creadores de elementos plásticos y musicales, así como la relación profesional que unía a dichos creadores.

En este sentido, la creación de *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio y la *Medea* de Granero parten de circunstancias completamente distintas, que influirán en el conjunto total del ballet. El primer aspecto a tener en cuenta, por la importancia que tiene con la coreografía a la hora de montar, es el aspecto musical del ballet. Como ya se ha expuesto en anteriores epígrafes, la composición musical de *El Sombrero de Tres Picos* se realizó mucho antes de que Antonio decidiera coreografiarla⁵⁴¹, y sin embargo, para el ballet de *Medea* se encarga *ad hoc* la música a un compositor en concreto para el estreno. Este hecho resulta determinante a la hora de apreciar en su totalidad aspectos narrativos, técnicos y dramáticos de ambos ballets. La importancia de contar con una composición musical expresamente creada para un ballet narrativo en concreto, ha sido mencionada en esta tesis por su evidente trascendencia a la hora de coreografiarlo. Digamos pues, que Antonio cuenta con unos elementos narrativos que existen previamente antes de coreografiar la obra, en este caso, la música. Mientras que en el caso de Granero, la composición musical se está gestando a la misma vez que el propio coreógrafo trabaja en el montaje del ballet, y en ocasiones es él mismo quien aporta ideas al propio compositor⁵⁴².

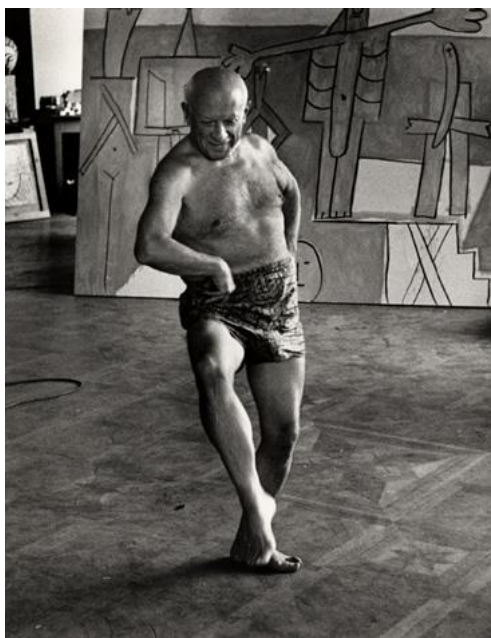
⁵⁴⁰ Como por ejemplo en el caso de *El Sombrero*, el hecho de que se estrenara en un primer momento como pantomima de *El Corregidor y la Molinera* en el Teatro Eslava de Madrid, 1917.

⁵⁴¹ Se han expuesto en el epígrafe correspondiente a *El Sombrero de Tres Picos*, las circunstancias que rodearon este estreno primero para los Ballets Rusos de Diaghilev en 1919, cuya composición de Falla fue terminada pocas horas antes de su estreno en Londres.

⁵⁴² Al tener Granero conocimientos músicos (tocaba el piano), algunos de los bailarines que participaron en el montaje de *Medea* pudieron verlo dándole indicaciones a Sanlúcar con respecto a la composición musical. Nos referimos a indicaciones que tienen que ver con el desarrollo del ballet, es decir, en términos de coherencia coreográfica o narrativa.

Así pues, es indudable que no se puede apreciar de la misma manera la transducción escénica de un texto literario que parte de una composición musical ya dada, o de una composición musical que nace a la misma vez que la coreográfica. Granero, en este sentido, parte de una mayor libertad creativa con respecto a Antonio a la hora de coreografiar su ballet. Si bien este hecho es una realidad, no debemos dejar de observar la narratividad de ambas composiciones musicales, con respecto al relato del texto literario que pretenden contar. Falla y Manolo Sanlúcar, tienen en estos ballets, una importancia especialmente significativa por la genialidad de ambas composiciones musicales. Así, como todo conjunto cuyos elementos que lo componen poseen un lugar a tener en cuenta en su evaluación final, también será de especial importancia el aspecto plástico de estos ballets.

La escenografía y figurines de dichas obras comparten las mismas circunstancias del proceso creativo de la composición musical. En el caso de *El Sombrero de Tres Picos*, (recordemos que hablamos de su estreno para el Ballet Nacional de España en 1981), se cuenta con las reproducciones de los decorados y vestuario que Pablo Picasso ideara para la primera versión del ballet por parte de los *Ballets Rusos de Diaghilev*. Mientras que, en el caso de *Medea*, tanto la escenografía como el vestuario, son encargados expresamente para su estreno en 1984. En este sentido, podemos destacar la coherencia escénica y estética que posee la coreografía de *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio, con la música de Falla y la plástica de Picasso. Que el bailarín sevillano adoptara para su versión coreográfica, la secuenciación y dramaturgia del ballet de Massine, hizo, en gran medida, que esta coherencia fuera posible. Por parte de Granero, él pudo tener una colaboración directa con los artistas encargados de vestuario y escenografía (Narros y D'Odorico), por tanto, su proceso creativo pudo ser mucho más fluido que en el caso de Antonio con *El Sombrero*.



Pablo Picasso bailando en su taller.

Como ya hemos analizado en los epígrafes correspondientes a estos ballets, la estética de uno y otro contrasta especialmente. Mientras que en *El Sombrero de Tres Picos*, la estética es goyesca y con claros tintes lúdicos y cómicos. En *Medea* los colores empleados son mucho más narrativos y metafóricos con respecto al relato literario. Esto es así, porque la narratividad de los elementos plásticos de *El Sombrero* se basa, principalmente, en la contextualización del ballet (principios del siglo XIX). Por el contrario en *Medea*, Narros imprime un fuerte carácter narrativo a los propios trajes y peinados de los personajes, siendo, en este caso, completamente anacrónicos con la época histórica en que sucede el relato. Se centra así, en el sentido narrativo y argumental de la obra, empleando una semiótica de colores, contrastes y texturas, mucho más elaborada en su ámbito iconológico que la de *El Sombrero*. Con esto no queremos decir que los elementos plásticos de Picasso no tuvieran connotaciones metafóricas y narrativas con respecto al relato de Alarcón⁵⁴³, pero sí que fueran en un ámbito más extrínseco con respecto a los significados de dichos diseños.

⁵⁴³ Recordemos el propio sombrero con tres picos que lleva el Corregidor, los colores tierra del diseño de vestuario del Molinero, o el telón de fondo cuyo puente nos presenta una dicotomía entre lo rural y lo urbano, o lo fiel y lo adúltero (en ambos casos: Molinero versus Corregidor).

Tal y como se ha señalado en esta tesis, Narros imprime en el ballet de *Medea* toda una semiología tras el negro del camisón de la protagonista o el blanco de los trajes de Jasón y de Creusa. Del mismo modo, Andrea D'Odorico y Granero llenan de significados intrínsecos sus elementos escénicos en el ballet: portón, ruina, movimientos coreográficos imitando a una serpiente o en círculo, entre otros. Así pues, establecemos una diferencia notable entre, no sólo la estética y contextualización de ambos ballets, sino entre la escenificación semiótica que sus creadores contemplan para ellos. El resultado que se ha obtenido son dos ballets narrativos cuyas coreografías pasarán a la historia de la Danza Española, pero sus particularidades escénicas en este ámbito son notables, y enriquecen, más si cabe, su propia percepción. Nos encontramos con un ballet, *El Sombrero de Tres Picos*, cargado de acción dramática que se va sucediendo a lo largo de la obra, que no necesariamente tiene que ver con la acción dramática principal del relato⁵⁴⁴. Mientras que en *Medea*, no existe un laberinto de acciones o personajes secundarios que formen parte del ballet, sino una estructura dramática sencilla, de cuya naturaleza nace la grandeza de la obra⁵⁴⁵.

Por tanto, podemos apreciar que ambos ballets, teniendo en común ciertos aspectos básicos (como ser ballets narrativos de Danza Española basados en un texto literario previo, los grandes nombres propios que albergan sus creaciones escénicas: coreográfica, dramaturgía, plástica y musical, haber sido estrenados por el Ballet Nacional de España, entre otros) también poseen una serie de diferencias circunstanciales y conceptuales que los hacen únicos, y a la vez evidencian su calidad artística y una de las hipótesis de esta tesis más importante: *el hecho de llevar un texto literario a la escena por medio de un ballet de Danza Española como proceso evolutivo de las formas técnicas de ésta misma.*

⁵⁴⁴ Por ejemplo, primer acto: coqueteo del Molinero con una aguadora, enfado de la Molinera, reconciliación de ambos.

⁵⁴⁵ Éste es un aspecto que recalca José Antonio, en una entrevista realizada como director del Ballet Nacional de España en Japón, AÑO.

IV. OTROS ASPECTOS

Existe un factor muy importante con respecto al análisis comparativo de los ballets que estamos estudiando, y se trata de la naturaleza antropológica de los relatos literarios objeto de escenificación, más allá del género literario en que fueron concebidos por sus escritores. El hecho de ser un relato mitológico (*Medea*), nos está apuntando una serie de aspectos culturales implícitos en la obra, así como ser un romance popular, fruto de una historia perteneciente al folklore del pueblo (*El Sombrero de Tres Picos*). Lo que comparten dichas historias, es *haber nacido antes de ser escritas*, y por tanto el tratamiento literario que su autor les dé, no podrá desvincularlas de una naturaleza narrativa perteneciente a la condición del ser humano antes que a la Literatura. Teniendo en cuenta esta afirmación, podemos comprobar cómo se traducirán escénicamente por medio de las técnicas de Danza Española que los coreógrafos emplean para ello.

En el caso de Antonio, tal y como hemos mencionado anteriormente, él emplea un vocabulario dancístico perteneciente a las distintas ramas de la Danza Española, teniendo muy en cuenta la del Folklore, como medio de comunicación no-verbal que está presente en la coreografía de todo el ballet de un modo notable. Folklore español, del cual proviene al argumento de la historia en sí. Pero Antonio va más allá; así, tal como hiciera con la composición musical Falla, o con los elementos plásticos Picasso, Antonio *estiliza el vocabulario técnico del Folklore dentro de la Danza Española*, y por medio de dicho procedimiento evoluciona la propia técnica de la Danza Española. Nos referimos a la rama de la Danza Estilizada, que, gracias a Antonio amplía su vocabulario, técnica y recursos expresivos⁵⁴⁶.

Otro aspecto a tener en cuenta dentro de la naturaleza antropológica de ambos relatos, es la necesidad de contar historias del ser humano, paralela a la necesidad de bailar y crear movimientos que éste también posee. Con respecto a la narratividad de dichos movimientos, se han

⁵⁴⁶ Este hecho, que ha sido reconocido por grandes figuras de la Danza Española contemporáneas, ha quedado consolidado científicamente por medio de la tesis doctoral de María Dolores Segarra Muñoz, leída en la Universidad Complutense de Madrid el pasado año 2012.

escrito y publicado interesantes trabajos que ponen de manifiesto el vínculo tan estrecho que poseen ambas Artes: Danza y Literatura⁵⁴⁷. No debemos olvidar que las primeras danzas del ser humano tenían su significado en ritos donde se invocaba, narraba o reproducía un hecho o fenómeno social, espiritual, meteorológico, cultural e incluso político. Así pues, la naturaleza antropológica de ambos relatos (*El Sombrero de Tres Picos* y *Medea*), es hermana de la naturaleza antropológica de la propia Danza, que no es más que una necesidad adherida a la condición del ser humano.

Pasando a otro aspecto de estos ballets, queremos mencionar la importancia de que ambas coreografías hayan sido representadas por la compañía del Ballet Nacional de España, en distintas circunstancias, pero ambas por dicha institución. Este hecho nos importa de un modo singular, porque para la Danza Española dicha compañía es su máximo exponente mundial. Desde que en 1978, a raíz de la promulgación de la Constitución española, se considerara la creación de una compañía estatal, su actividad coreográfica ha sido, sin duda, la mayor a lo largo de la historia de la Danza Española. Serán varios los factores que motiven dicho hecho, entre ellos, los recursos (materiales, económicos, logísticos, humanos y de infraestructuras, principalmente), con los que cuenta esta institución. En la Orden Ministerial del 26 de Marzo de 1987, que modifica la del 8 de Junio de 1983 por la que se desarrollaban las Unidades de Producción “Ballet Nacional de España”, Teatro Nacional “La Zarzuela” y Teatro Nacional “María Guerrero”, dentro del Organismo Autónomo de carácter comercial “Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música” (INAEM), se configura el Ballet Nacional de España *como una Unidad de Producción Coreográfica para programar y realizar “espectáculos coreográficos de danza y folklore españoles”*⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ En la obra, ya mencionada anteriormente, de Roberto Fratini, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, el autor dedica varias páginas a este hecho en cuestión. Destacamos el apartado *Síntomas. La Danza entre Ser y Narrar*, página 80.

⁵⁴⁸ Orden Ministerial del 8 de junio de 1983 (BOE nº 150/25.6-83). Actualmente, la legislación vigente en relación al Ballet Nacional de España deriva del Real Decreto 2491/1996 de 5 de diciembre, de estructura orgánica y funciones del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, organismo del cual depende jerárquicamente el Ballet Nacional de España) y de la Orden de 26 de enero de 1987 por la que se modifican los Estatutos del Ballet Nacional de España y del Teatro Lírico Nacional “La Zarzuela”.

Sin duda, estas palabras anteriormente mencionadas correspondientes a la Orden Ministerial citada, son el motor de producción del Ballet Nacional de España, y la razón de ser de su propia institución. Más allá de aspectos jurídicos o políticos, el Ballet Nacional de España ha contado y cuenta con las mayores infraestructuras y recursos posibles para el desarrollo de la Danza Española en nuestro país. Así pues, los componentes de dicha compañía (no sólo los bailarines, sino los músicos, cantaores, administrativos, técnicos, asesores, entre otros), son los máximos responsables de nuestra cultura dancística. Es por todo ello, por lo que el Ballet Nacional de España es el espejo en que mirar la interpretación de las obras coreográficas más importantes de finales del siglo XX⁵⁴⁹. Pues su representación se pone en marcha desde un engranaje artístico y técnico al más alto nivel.

Es por ello, por lo que nuestro análisis coreográfico ha sido realizado sobre la representación de dos ballets del Ballet Nacional de España; uno (*El Sombrero de Tres Picos*), estrenado fuera de éste por el mismo creador, pero que se monta en una nueva versión definitiva, para su estreno por esta compañía bajo su llegada a la dirección. Y otro (*Medea*), cuyo encargo está realizado directamente por la directora del Ballet Nacional de España en dicho momento, 1984, María de Ávila. En este sentido, queremos destacar la importancia que adquiere la interpretación de estas coreografías por parte de un elenco de Danza Española preparado técnicamente para ejecutar cualquier rama de esta disciplina (Escuela Bolera, Danza Estilizada, Folklore y Flamenco). Este aspecto es verdaderamente importante, debido a que en el Ballet Nacional el lenguaje técnico y artístico de los bailarines siempre estará al más alto nivel en cuanto a precisión y riqueza.

Ambos ballets han supuesto un auténtico hito dentro de la historia de la Danza Española, pero, como hemos podido comprobar en epígrafes

⁵⁴⁹ Esto no quiere decir que no existan coreógrafos y ballets fuera de esta institución, referentes del repertorio de la Danza Española. Los propios directores del Ballet Nacional de España han hecho producciones fuera de éste al marchar de él, o antes de su llegada. Por no hablar de coreógrafos, bailarines, músicos y dramaturgos que han desarrollado su actividad fuera de esta compañía creando ballets cuya importancia en la historia de la Danza Española está reconocida por crítica y gremio. Un gran ejemplo sería el de Antonio Gades, cuya labor coreográfica (*Carmen*, *Bodas de Sangre*, *Fuenteovejuna*, entre otras muchas), se desarrolló fuera del marco del Ballet Nacional de España, dentro de su propia compañía.

anteriores, también en la propia historia de las Artes Escénicas (debido a los grandes nombres propios pertenecientes a otras disciplinas artísticas diferentes a la Danza que participaron en ellos). La dignificación de este arte, nacido y desarrollado dentro de nuestras fronteras, se ha llevado a cabo por medio de grandes producciones en las que se ha apostado por la calidad de los distintos creadores artísticos implicados en el proyecto que no tenían nada que ver con la propia coreografía⁵⁵⁰, así como por historias de naturaleza racial y mediterránea. Las innovaciones que aportaron estas obras se ramifican en distintas direcciones, dependiendo en gran medida del contexto técnico en que se encontraba la Danza Española en ambos estrenos.

En primer lugar, *El Sombrero de Tres Picos* supone una revolución en sí mismo, pues su primer estreno se lleva a cabo a mitad del siglo XX (1958) y en aquella época la *Danza Estilizada* estaba siendo ejecutada por unos pocos artistas y coreógrafos (Mariemma, Laura de Santelmo, Pilar López). El género que más se había desarrollado durante la primera mitad de siglo fue el *Flamenco*, y las bases técnicas de la *Danza Estilizada* todavía no habían sido establecidas⁵⁵¹. Por todo ello, la conciencia que adquiere Antonio en sus años en Estados Unidos sobre la necesidad de una base académica en la Danza Española, es fundamental para obtener una ejecución técnica tan precisa en cuestión interpretativa por parte del propio Antonio. Su ballet *El Sombrero* se caracteriza hoy día por la celeridad de sus palillos, la limpieza y claridad de los pasos del cuerpo de baile⁵⁵², así como por los giros y saltos que se incorporan al repertorio de la Danza Española, *por primera vez*, con él. En este sentido, podemos comprender que aquel estreno en Granada fue una revolución en el panorama escénico de la Danza Española dentro y fuera de nuestras fronteras. Al respecto debemos advertir, que la versión coreográfica final que ha quedado adherida al repertorio del Ballet Nacional de España,

⁵⁵⁰ En el caso de los dos ballets analizados ya sabemos de qué grandes artistas hablamos, pero, más allá de estas dos obras, podemos citar a grandes genios que se han puesto al servicio de la Danza Española bajo el encargo del Ballet Nacional de España en distintos proyectos. Hablamos de Alfredo Mañas, José Nieto, Paco de Lucía, Yvonne Blake, Vicente Amigo, La Fura dels Baus, Devota & Lomba, entre otros muchos.

⁵⁵¹ Recordemos que, la instauración de una formación en Danza Clásica para los bailarines de Danza Española no fue llevada a cabo en los centros académicos y conservatorios hasta los años 80.

⁵⁵² Piezas como la *Introducción*, la *Danza de los Vecinos*, o la *Jota Final*.

posee diferencias con ésta primera de 1958 mencionadas en el epígrafe anterior. Todo ello no modifica el impacto producido por dicho ballet a mediados de siglo, pues coreografías como la *Farruca* del Molinero o el *Paso a Dos* de ambos protagonistas permanecen prácticamente intactas.

Con respecto al contexto dancístico de principios de los años 80 en Danza Española, podemos afirmar que el panorama escénico era bien distinto. El número de coreógrafos que empleaban la *Danza Estilizada* para sus creaciones era mucho más numeroso, y la técnica y la formación⁵⁵³ de los bailarines más completa. En aquel momento el Ballet Nacional de España había estrenado ya piezas estilizadas, como *El Concierto de Aranjuez* de Pilar López (1978) o *Allegro de Concierto* (1980) y *Puerta de Tierra* (1980) del mismo Antonio. Cuando Granero emprende la creación de *Medea* la Danza Española tiene completamente delimitadas las cuatro disciplinas que la componen, y el entorno creativo es mucho más rico que a mediados de siglo. No obstante, Granero y Narros aportan una serie de innovaciones a la historia de los ballets de Danza Española bastante importantes. *Medea* supone una evolución coreográfica significativa dentro de la Danza Española desde dos aspectos diferenciados: el *interpretativo* y el relativo a la *utilización de otras disciplinas dancísticas dentro de un ballet de Danza Española*.

En primer lugar, en el aspecto *interpretativo* debemos partir de todo lo mencionado anteriormente relativo al modo de trabajo creativo de Granero⁵⁵⁴. Se ha descrito al Maestro como un auténtico dramaturgo de la Danza Española a lo largo de las páginas de esta tesis, debido a sus procesos de montaje coreográfico e inducción al bailarín “sacándole”⁵⁵⁵ el personaje que interpreta de dentro. La interpretación como tal para un bailarín de Danza Española ha estado ligada a su evolución como profesional dentro de esta disciplina. La ejecución de roles dramáticos en

⁵⁵³ En cuanto a Danza Clásica y las distintas ramas de la Danza Española: Folklore, Escuela Bolera, Flamenco y Danza Estilizada.

⁵⁵⁴ Su implicación con los bailarines, diálogo y método de trabajo, creando un verdadero proceso dramático en ellos ante la interpretación del rol que tienen en el ballet.

⁵⁵⁵ Palabra que han empleado literalmente en distintos momentos varias de las figuras de la Danza Española entrevistadas por la doctoranda (José Antonio, Ana González, Antonio Márquez, Maribel Gallardo y Fran Velasco utilizaron dicho verbo a la hora de describir el trabajo coreográfico con Granero).

escena no es un hecho que aconteciera en la década de los 80⁵⁵⁶. Sin embargo, la especial importancia que Granero daba a la interpretación del personaje, más allá de la precisión técnica, llevando al límite las posibilidades dramáticas del bailarín⁵⁵⁷ dentro de la coreografía, fue una auténtica revolución que dio su fruto en la noche del estreno de *Medea* en 1984. Nunca antes una bailarina había hecho tal cantidad de movimientos esencialmente dramáticos en escena, ignorando la técnica dancística por completo. El extremo al que es llevado el personaje de Medea dentro de un ballet de Danza Española no tiene precedente en este género. Para que podamos entender hasta qué punto la implicación dramática del bailarín es total interpretando esta coreografía, podemos recordar, que hay momentos donde simplemente se deja de bailar y se emplean recursos no-verbales en escena⁵⁵⁸.

En este aspecto, el *interpretativo*, una vez hemos expuesto a lo largo del análisis coreográfico y de este análisis comparativo la innovación de los recursos dramáticos de Granero, no debemos olvidar al coreógrafo dramático y narrativo de la Danza Española que revolucionó dicho género en la década de los 60 en adelante: Antonio Gades⁵⁵⁹. Sin duda, la labor coreográfica de este bailarín fue determinante para los ballets narrativos de Danza Española posteriores, y también para *Medea*.

La otra gran revolución que genera el ballet de Granero, es la inclusión de Danza Contemporánea en el lenguaje coreográfico de los personajes de los espíritus de Medea. Como ya se ha expuesto en esta tesis⁵⁶⁰, la utilización de una disciplina completamente ajena a la Danza Española, de la manera tan coherente y verosímil con que el Maestro la concibe, es una innovación escénica notable. En este sentido, podemos advertir antecedentes históricos que son ciertamente reveladores a la luz de este

⁵⁵⁶ Los bailarines de Danza Española han tenido que interpretar papeles dramáticos en todos los ballets de este género que se han ido gestando a lo largo del siglo XX. Véase último apartado del epígrafe II de esta tesis.

⁵⁵⁷ El personaje de Medea se arrastra por el suelo, coge su propia capa con los dientes, baila moviendo su melena suelta de un lado a otro del piso, golpea y es golpeada en escena, grita...

⁵⁵⁸ El grito de la protagonista al final de la escena de la celebración de la pedida de mano a Creusa.

⁵⁵⁹ Nacido en Elda (Alicante) en 1936, discípulo de Pilar López y figura indiscutible de la Danza Española. Gades ha sido el gran coreógrafo narrativo de la Danza Española del pasado siglo, con obras que han quedado para el repertorio de esta disciplina como *Carmen* (1962), *Bodas de Sangre* (1974) o *Fuenteovejuna* (1994).

⁵⁶⁰ Véase página 287.

trabajo de investigación. En la película española *Luna de Miel* (1959), Antonio Ruíz emplea una serie de duendes misteriosos en la escena correspondiente a *La Danza del Fuego*, en la representación de *El Amor Brujo* dentro de la película. Dichos seres sobrenaturales tienen un lenguaje corporal completamente diferente al resto del elenco del ballet. Al iniciarse la danza, el primer duende que persigue a una bailarina cruzando la escena se desplaza haciendo volteretas por el suelo tal como hacen al principio de la escena de *Medea* los dos espíritus de la protagonista en dicho ballet. Este precedente es significativo porque su autoría es del otro coreógrafo al cual analizamos en esta tesis, y que, comparte con Granero su genialidad y consiguiente aportación a la evolución coreográfica de la Danza Española. Dentro del estudio de transducción literaria del ballet hemos podido comprobar el sentido de la utilización de un lenguaje dancístico diferente para dichos personajes⁵⁶¹.

En definitiva, ambos ballets se enriquecen con elementos escénicos no sólo dancísticos (dramatúrgicos, plásticos, musicales, lumínicos), y con la aportación de dos grandes coreógrafos (Antonio y Granero), que hacen de dichas obras de Danza Española auténticas *gesamtkunstwerks*⁵⁶².

⁵⁶¹ Véase página 290.

⁵⁶² Obra de arte total en alemán, término acuñado por Wagner del cual hemos reflexionado a lo largo de esta tesis en su relación con la evolución de la Danza Española.

VII. CONCLUSIONES

El nacimiento y desarrollo de la Danza Española, a principios del siglo XX, se produjo de un modo complejo y heterogéneo, impulsado en gran medida por la Vanguardia de los años veinte. Su consolidación como arte autónomo, dentro de la disciplina artística de la Danza, y así, dentro de las Artes Escénicas, se produce cuando aparece la cuarta y última rama de la Danza Española: la Danza Estilizada. El surgimiento de la Danza Estilizada, parte de una serie de bailarinas y coreógrafas contemporáneas⁵⁶³, que destacan por tener un conocimiento académico (en mayor o menor grado) de la Danza Clásica, así como formación en Folklore, Escuela Bolera y Flamenco. Los nombres que figuran en la Historia de este Arte son Encarnación López “la Argentinita”, Laura de Santelmo, Pilar López, Trini Borrull... y, por las características desarrolladas ampliamente en esta tesis⁵⁶⁴, Antonia Mercé “la Argentina”. Su aportación, no sólo práctica o técnica, sino intelectual y metódica⁵⁶⁵, a la Danza Estilizada, nos apunta a esta bailarina como *madre* de dicha rama de la Danza Española. Todo ello, entendido sin poder olvidar, que *la Danza Estilizada es fruto de la asimilación de los recursos dancísticos y expresivos del Folklore, Escuela Bolera y Flamenco, cohesionados bajo un lenguaje dancístico único y universal.*

Dentro de dicho proceso de asimilación (que implica un carácter progresivo, pues no existe una fecha exacta de nacimiento de la Danza Española), hemos analizado en esta tesis, la importancia de los ballets narrativos en el desarrollo de esta disciplina. En las primeras páginas⁵⁶⁶ se ha planteado el protagonismo de los ballets narrativos en la evolución de la técnica de la Danza Española. A lo largo de esta tesis hemos demostrado

⁵⁶³ Hablamos principalmente de mujeres, pues, cronológicamente fueron éstas las primeras en iniciar esta disciplina dancística (décadas de los 20 y 30 del siglo pasado). No por ello debemos olvidar a grandes nombres masculinos para la Danza Española, como Joan Magriña o Antonio Ruiz Soler (máximo exponente de la Danza Estilizada, junto a Mariemma, de todo el siglo XX).

⁵⁶⁴ Véase páginas 119-126 de esta tesis.

⁵⁶⁵ Como se ha manifestado en anteriores páginas, fue Antonia Mercé la primera bailarina en precisar la necesidad de un estudio de la danza académica para el desarrollo de una Danza Española *culta*, así como en señalar la distinción entre bailarina y bailaora.

⁵⁶⁶ Véase página 14.

que muchos de los recursos estilísticos y técnicos a los que recurre el coreógrafo para narrar una historia, se enriquecen mediante el proceso de transducción literaria y de creación del ballet. Se trata, por tanto, de una hipótesis planteada al inicio de esta tesis, que podemos afirmar una vez desarrollada. Por otro lado, una vez se han dejado claros los inicios de la Danza Estilizada y la completa formación y consolidación artística de la Danza Española, a lo largo de esta tesis se ha puntualizado en dos figuras clave en el siglo XX para la evolución de dicho Arte. Primeramente hemos hablado de Antonio Ruíz, y en concreto de su ballet *El Sombrero de Tres Picos* (1980⁵⁶⁷), para continuar con José Granero, y su obra coreográfica *Medea* (1984). Ha quedado demostrado, por medio del análisis de ambos ballets, *la importancia del procedimiento de transducción literaria en el desarrollo y evolución de la propia técnica de la Danza Española*.

Además, hemos podido constatar la cantidad de artistas de distintas disciplinas que colaboraron en dicha evolución a lo largo del siglo XX, así como la relevancia de los literatos y dramaturgistas de los siglos XVIII y XIX en el desarrollo de la Danza en general. A su vez, hemos puesto de manifiesto la simbiosis existente entre las Artes Escénicas del Teatro y de la Danza, en sus caminos paralelos hacia una renovación profunda (principios del siglo XX), y las tesis compartidas por dichas disciplinas en la búsqueda de una técnica depurada y autónoma⁵⁶⁸. *La Danza Española es un arte independiente dentro de las Artes Escénicas en general, y de la Danza en particular, posee una serie de cualidades artísticas y técnicas únicas, que la diferencian del resto de danzas universales*.

En la actualidad la Danza Española reivindica muchos de estos valores: independencia del Flamenco de las demás ramas dancísticas españolas, autonomía frente a otras Artes Escénicas, un camino propio de investigación homogénea⁵⁶⁹; pero no debemos olvidar que, aunque sus

⁵⁶⁷ Recordemos que su primera coreografía de *El Sombrero de Tres Picos* como ballet completo fue en 1958, siendo su versión definitiva para El Ballet Nacional de España en 1980 la analizada en esta tesis.

⁵⁶⁸ Tesis como la elevación del sentimiento popular mediante su estilización o el empleo del movimiento corporal fuera de rígidos sistemas puristas, entre otras líneas de desarrollo mencionadas en esta tesis.

⁵⁶⁹ Con homogénea nos referimos a investigación exclusiva de contenidos dancísticos, sin necesidad de vinculación con otras artes.

manifestaciones se remontan a siglos atrás⁵⁷⁰, *como disciplina autónoma con una técnica y reglas propias, la Danza Española no asomará en la Historia de las Artes Escénicas hasta principios del siglo XX.*

Así pues, *no nos equivoquemos al considerar a la disciplina artística de la Danza Española como una manifestación carente de técnica o reglas propias.* Pues, como todo Arte, posee su metodología, parámetros técnicos y estéticos, líneas tradicionales y vanguardistas, repertorio propio⁵⁷¹, etc. Por todo ello, esta tesis resulta un trabajo innovador en cuanto a la forma y el fondo de los contenidos objeto de estudio. En cuanto a la *forma*, por la metodología propia empleada⁵⁷², derivada de metodologías consolidadas en el campo científico de otras disciplinas, como la Semiótica, la Literatura o el Arte Dramático. Pero también en cuanto al *fondo*, pues el método de transducción literaria del texto literario al lenguaje dancístico de la Danza Española es por primera vez abordado en las páginas de esta tesis.

Las hipótesis planteadas a lo largo de esta tesis, se han ido abriendo ante nuestros ojos a través de la revisión bibliográfica e histórica de los distintos aspectos abarcados en ella. Podemos afirmar una Arte Escénica como la Danza Española con un largo camino de investigación por recorrer, hoy día apenas empezando. Una disciplina artística propia del pueblo español, que ha recogido aplausos de público, y admiración de intelectuales internacionales, a lo largo de todo el mundo. Así como podemos ratificarnos en el empleo de una metodología propia, que nos evidencia la necesidad de una técnica en Danza Clásica, el necesario aprendizaje de la castañuela para la elaboración de bailes boleros, y más tarde estilizados o flamencos, así como el necesario conocimiento musical del solfeo y de los distintos palos flamencos que existen. Que la Danza Española tiene cuatro ramas heterogéneas y complejas, a la par que la naturaleza e idiosincrasia de su pueblo. Que estas ramas se nutren las unas de las otras, sin perder por ello sus rasgos y naturalezas propias.

⁵⁷⁰ Como ha quedado constatado en las páginas de esta tesis, la Escuela Bolera se cultiva en los siglos XVII y XVIII, y se consolida a lo largo del siglo XIX, paralelamente a los ballets románticos. Así como el Folklore y el Flamenco, tiene manifestaciones artísticas históricamente comprobables en los citados siglos, y anteriormente.

⁵⁷¹ Véase Anexo I.

⁵⁷² Explicada en el primer epígrafe de esta tesis.

Pues no olvidemos, que se puede ejecutar en todas partes del mundo, se puede aprender en todos los lugares donde llegue un buen pedagogo de ella, pero la Danza Española es rasgo intrínseco de la nación de España.

El camino que emprendió Eco en Semiótica⁵⁷³, también ha sido ruta indispensable para abordar este trabajo de investigación. Pues los análisis coreográficos y semióticos de los ballets de Danza Española citados, se han realizado bajo su teoría del *interpretante* (movimiento), *código* (Danza Española) y *descodificación* (en nuestro objeto de estudio *interpretación*: pues estos ballets son mensajes artísticos). Tengamos en cuenta que hemos descodificado estas coreografías desde un punto de vista, no sólo técnico o dancístico (Análisis coreográfico descriptivo), sino también de significado e interpretación del *Texto Literario* del cual parten (Análisis coreográfico semiótico). Esta línea de investigación nos ha permitido corroborar varias hipótesis, entre ellas la que defiende una relación directa entre el ejercicio de transducción literaria en Danza Española y la evolución técnica de ésta (a parte de la social y cultural). La existencia de ballets narrativos como una dicotomía entre la naturaleza intrínseca de la Danza (*contar, comunicar, relatar*), y a la misma vez el mecanismo de evolución y cambio de las distintas técnicas de ésta⁵⁷⁴. Así pues, hemos demostrado el camino paralelo de la Danza Española y el Teatro a principios del siglo XX, pero también el que repite la Danza Española en ese mismo siglo, que dos siglos antes haría la Danza Clásica.

A lo largo de esta tesis hemos podido comprobar cómo, basándonos en la teoría semiótica de grandes figuras de dicha disciplina (como Eco, Pavis o dentro de nuestras fronteras: Bobes Naves), se puede analizar un ballet narrativo de Danza Española desde una perspectiva mucho más amplia que su propia técnica. Esta metodología creada por la doctoranda para el análisis de los ballets narrativos, supone una verdadera innovación dentro del campo de investigación de las Artes Escénicas, y en concreto de la Danza. Hemos diseccionado el proceso de transducción que se realiza del texto a la escena, teniendo siempre presente que ambos tienen sistemas semiológicos diferentes. Así pues, hemos comprobado cómo la Danza

⁵⁷³ En su, ya mencionada, obra *Signo* (1980).

⁵⁷⁴ Recordemos la necesidad de un dramaturgista como Gautier para que existiera una Taglioni convertida en *La Sylphide*.

Española consolidó sus propias formas de expresión por medio de la necesidad de narrar y transcribir un mensaje cuyo primer soporte no era dancístico. Los ballets narrativos que dieron vida a personajes como Giselle o Kitri en Danza Clásica, y cimentaron sus cánones estéticos y técnicos, un siglo y medio más tarde también dieron vida a la Molinera y a Medea, dentro de nuestra disciplina de la Danza Española (haciendo lo propio también con ésta).

La metodología creada nos ha permitido un estudio pormenorizado de aspectos completamente distintos del ballet y de sus coreografías, que sin embargo están íntimamente ligados. Hablamos de aspectos visuales (pasos de Danza, colores, formas, luces, vestidos), así cómo de aspectos musicales, dramáticos, literarios y contextuales. El desarrollo de este método de estudio nos ha permitido analizar todos ellos, sin perder su coherencia y cohesión. Esto, ha hecho que sobre una misma variación de la pieza final de la *Jota de El Sombrero*, por ejemplo, se hayan podido evidenciar aspectos técnicos de los pasos ejecutados por los bailarines, relacionados con la visita de Falla al pueblo Fuendetodos días antes de la composición musical, relacionados con el desenlace argumental que crea María Lejárraga para el libreto del ballet. Que la Danza sea una manifestación artística efímera, hace más valioso si cabe el uso de una metodología que permite analizar aspectos heterogéneos de una forma sencilla, sin entrar en complejidades léxicas y técnicas.

Se abren pues, dos líneas de investigación especialmente innovadoras y concretas dentro del campo de la Danza Española y las Artes Escénicas. Por un lado, la que analiza los ballets y coreografías de Danza Española narrativos, en base a la novedosa metodología expuesta en este trabajo de investigación. En ella abordamos el proceso de transducción literaria como aspecto vinculante no sólo a la traducción del texto, sino al tratamiento de la técnica dancística empleada, o a los distintos elementos escénicos que hay en la obra. Por otro lado, la evolución de la Danza Española, como arte autónomo, por medio de mecanismos empleados anteriormente por otras Artes Escénicas. Mecanismos tales como postulados teóricos, o corrientes artísticas específicas de un periodo histórico. Todo ello ha quedado evidenciado a lo largo de las páginas

anteriores, que nos han descrito caminos evolutivos paralelos por parte de distintas disciplinas dancísticas, motivados en ocasiones por las mismas necesidades de autonomía y autoconcreción.

La Danza Española forma parte de una familia artística tan antigua como el Hombre (la manifestación artística y humana de la Danza). En su caso concreto, podemos afirmar que la Danza Española es una rama dancística de las más ricas del mundo. El especial entorno geográfico, histórico y cultural de su gestación, hacen de ella un patrimonio cultural para España valiosísimo. Es por todo ello, por lo que merece un estudio riguroso y serio en todos sus aspectos (no sólo el de sus ballets narrativos, que ha sido objeto de esta tesis).

VIII. BIBLIOGRAFÍA

A.F.C. «Pérdidas y cambios en el teatro musical durante 1989», *Diario ABC Madrid*, 29 de Diciembre de 1983, pp. 67, tercera columna.

Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Acker, Yolanda y Javier Suárez Pajares, «Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX» en *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, editado por Antonio Álvarez Cañibano, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.

Acker, Yolanda y Antonio Alvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Adshead, Janet, Valerie A. Bringinshaw, Pauline Hodgens y Michael Huxey, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, Valencia, Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999.

Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

Algar, Luisa, «Imagen proyectada de la danza española escénica por el Ballet Nacional de España a través de la representación del cuerpo», *Actas del I Congreso Nacional de Danza Española*, Madrid, 2011.

Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.

Álvarez Caballero, Ángel, «Una Medea para Manuela Vargas», *El País*, 30 de Junio de 1984, pp. 57.

---. *Pilar López: una vida para el baile*, La Unión, Concejalía de Cultura, 1997.

Álvarez Cañibano, Antonio, *Música y espacios para la vanguardia española, 1900-1939*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2001.

Álvarez Puente, Inmaculada, *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1994.

Amorós, Andrés y José María Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1999.

Andersen, Hans Christian, *Viaje por España*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Andresco, Víctor, *Historia del ballet ruso*, Madrid, Ediciones Alambra S.A., 1954.

Antón Priasco, Susana, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas conservados en la Biblioteca Nacional*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2001.

Aristóteles, *Aristotelis ars poética. Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Víctor García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Arnaldo, Javier, *Las vanguardias históricas*, Madrid, Historia 16, 1993.

Arriazu, Santiago, *Antonio «El Bailarín»: memorias de viva voz*, Barcelona, Ediciones B, 2006.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Antonin, El teatro y su doble, Barcelona, EDHASA, 2001.

Bablet, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, Paris, Societé Internationale d'Art, 1975.

Bagby, Philip, *La cultura y la historia*, Madrid, Taurus, 1959.

Baigneres, Claude, *Ballets de ayer y de hoy*, Barcelona, Ediciones Ave, 1965.

Balanchine, George, *101 argumentos de grandes ballets*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Ballet Nacional de España, *Ballet Nacional de España: director José Antonio*, Madrid, Ballet Nacional de España, 2007.

Baquero Goyanes, Mariano, *Un marco para «El sombrero de tres picos»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Baril, Jacques, *La Danza Moderna*, Barcelona, Paidós, 1987.

Barrio Peralbo, María Jesús, *La escuela bolera: método y análisis*, Málaga, Bryal, 2010.

---. *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 presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad de Málaga, Málaga, 2014.

Barthes, Roland, *Elementos de semiótica*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

Bartok, Béla, *Escritos sobre música popular*, México-Madrid, Siglo XX Editores, 1979.

Bayo, Javier, *Diccionario biográfico de la danza*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.

Beaumont, Cyril, *Michel Fokine and his ballets*, London, Dance Book, 1996.

Bedmar Estranda, Luis Pedro, «El sombrero de tres picos, de Manuel de Falla», *Musicalia Revista del Conservatorio Superior de Música de Córdoba «Rafael Orozco»*, nº 1, Córdoba, Consejería de Educación y Ciencia de Andalucía, 2004.

Béjart, Maurice, *Un instante en la vida ajena*, Buenos Aires, Gedisa, 1982.

Bennahum, Ninotchka, *Antonia Mercé « La Argentina ». El flamenco y la vanguardia española*, Global Rhythm, 2009.

Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- Blake, Yvonne y Ballet Nacional de España, *El vestuario en el Ballet Nacional de España: 30 aniversario del Ballet Nacional de España, 1978-2008*, Madrid, Ballet Nacional de España, 2009.
- Blas Vega, José, «Vicente Escudero y la Vanguardia Flamenca», *La Caña*, Nº Extraordinario, Febrero 1996, pp. 12-18.
- Blas Vega, José y Manuel Ríos, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988.
- Blázquez Mateos, Eduardo, *Escenografías paisajísticas y Artes Escénicas*, Ávila, Sociedad Cultural Aleroañil, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso (URJC), 2008.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiótica de la obra dramática*. Madrid: Colección Perspectivas; ARCO/LIBROS, S.L., 1997.
- Bois, Mario, *Carmen Amaya ó la danza del fuego*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964.
- Bonte, Pierre, Izard Michel y otros, *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal, 1996.
- Borrull, Trini, *La danza española*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1940.
- Botana Martín-Abril, Marta, *Análisis del espacio en la danza teatral*, tesis doctoral presentada en el Departamento INEF, Universidad Politecnica de Madrid, Madrid, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
- Bravo, Julio, «José Granero: estoy cansado de tópicos», *Diario ABC Madrid*, 05.05.1995, pp. 43.

---. «Fallece Mariemma, estandarte de la danza española», *Diario ABC Madrid*, 11.06.2008, pp. 80-81.

Brecht, Bertolt, *En torno al teatro*, Madrid, Burotel, 1970.

---. *Escritos sobre teatro, 1.2.3.*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Brinckmann, Josephine, *Paseos por España*, Madrid, Cátedra, 2001.

Buckle, Richard, *Diághilev*, Madrid, Siruela, 1991.

Burell, Víctor, ed. *Ballet Nacional de España. 25 años*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM, Ballet Nacional de España, 2003.

Cairón, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile*, Madrid, Repullés, 1820.

Casanova, Giacomo, *Memorias de España*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986.

Casero García, Estrella, *La España que bailó con Franco*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras, 2000.

Cavia Naya, Victoria, «Vicente Escudero: baile y vanguardia», *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*, editado por Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 123-173.

Carrasco Benítez, Marta, *El mestre José Granero*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999.

Castro Ceron, María Lourdes, *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009.

Cervantes Saavedra, Miguel, «El Celoso Extremeño», en *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

Checa Puerta, José Luis, «Los teatros de Gregorio Martínez Sierra», *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* (D. Dougherty y M.F. Vilches eds.), Madrid, C.S.I.C., 1992, pp. 121-135.

Choza, Jacinto y Jesús de Garay, *Danza de Oriente y Danza de Occidente*, Sevilla, Thémata, 2006.

Colomé, Delfín, *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid, Ediciones Turner, 1989.

---. *La guerra civil española en la danza moderna*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004.

---. *Pensar la danza*, Madrid, Ediciones Turner, 2007.

Contreras Verdiales, Rosario, *Pedagogía de la danza española*, Barcelona, R. Contreras, 1987.

Cooper, Douglas, *Picasso y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005.

Correa García, Manuel, *Flamenco e industrias culturales: el cante flamenco en el cine español (1930-1950)*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011.

Cortarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. De la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

Cruces, Cristina, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1996.

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1988.

De Alarcón, Pedro Antonio, *El Sombrero de Tres Picos*, Madrid, Editorial EADF, 1997.

---. *El Sombrero de Tres Picos*, Madrid, edición de Vicente Gaos, Espasa-Calpe, 1975.

---. *El sombrero de tres picos*, Madrid, Castalia Didáctica, 1993.

- De Beryes, Ignacio, *Historia de la Danza*, Barcelona, Editorial Vives, 1946.
- De Luna, José Carlos, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Talleres Voluntad, 1926.
- De las Heras, Rosa, *Propuesta pedagógica de interacción música-danza para la formación del bailarín. Notación del zapateado flamenco*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Arte, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2011.
- De Marinis, Marcos, *Semiótica del Teatro. L'Analisi dello Spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982.
- De Pedroso Stardza, Dolores, «La Scala, Mariema y Antonio», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08.
- De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- . *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.
- Del Río, Ángel, *Antonia Mercé, La Argentina*, New York, Instituto de las Españas, 1930.
- Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-textos, 2007.
- Díaz González, Joaquín, «Danza y baile tradicional como signo de identidad», *La Danza en la cultura tradicional de Castilla y León. Estudio y Pedagogía II*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998, pp. 43-65.
- Diderot, Denis, *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, Aguilar, 1964.
- Díez Borque, José María, y Luciano García Lorenzo, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Dinusová, Mária, *Análisis secuencial morfocinésico en la expresión corporal y la danza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte e Historia Social, Universidad de Lleida, Lleida, 2013.

Doré, Gustavo y Charles Davillier, *Danza Españolas*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco-Fundación Machado, 1988.

Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1972.

---. *Signo*, Barcelona, Editorial Labor, 1980.

---. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2008.

Elvira Esteban, María Isabel, *Una aproximación a la danza en España: aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999.

Escudero, Vicente, *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.

Espada, Rocío, *La danza española. Su aprendizaje y conservación*, Madrid, INAEM, 1997.

Espejo Aubero, Amparo, *Glosario de términos de la danza española*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001.

Esplá, Oscar, «Aclaraciones de una interviú de Don José Fornés», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13-9-1928.

Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2004.

Estévez Ortega, Enrique, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928.

Fernández Arenas, José, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.

Fernández de Larriona, Kepa, *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, Pamplona, Pamiela, 1998.

Fernando el de Triana, *Arte y Artistas flamencos*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas-Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, 1986.

Fratini, Roberto, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, España, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2011.

Fuentes Guío, Pedro, *Antonio, la verdad de su vida*, Madrid, Fundamentos, 1990.

Fuentes Serrano, Angel Luis, *El valor pedagógico de la danza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Educación Física y Deportiva, Universitat de València, Valencia, 2005.

Fuster del Alcázar, Enrique, *Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena*, 2006.

Gallego, Antonio, «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 65-72.

---. «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», en *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.

Gamboa, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2005.

Garafola, Lynn, «The coreography of Le Tricorne», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 89-95.

Garafola, Lynn, Vicente García-Márquez, y Festival Internacional de Música y Danza, *España y los Ballets Russes. Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1989.

García Barrientos, José Luis, *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

---. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

- García Garzón, Juan I., «María de Ávila, la danza por encima de todo», *Diario ABC Madrid*, 14.07.1984, pp. 48, Col. 1.
- García Gibert, Javier, *Sobre el viejo humanismo*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- García Escudero, Francisca, *El círculo mágico (Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio)*, Cáceres, Institución Cultural el Brocense, 1988.
- García Leal, José, *Arte y conocimiento*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- García Márquez, Vicente, «Gestación y creación de El sombrero de tres picos», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 57-64.
- García Matos, Manuel, «Folklore en Falla», *Música, revista de los Conservatorios españoles*, Madrid, números III y IV, 1953, pp. 41-48.
- García Ruso, Herminia María, *La danza en la escuela*, Barcelona, Inde, 1997.
- Gil Fombellida, María del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995
- Gómez Molina, Juan José (Coord.) *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.
- Gosalvez Lara, Carlos José, *La Danza Cortesana en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- Greimas, Algirdas Julius y J. Courtes, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- Grotowski, Jerzy, *Teatro de laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

- Guilford, Joy Paul, *Creatividad y educación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Gyenes, Juan, *Antonio, el bailarín de España*, Madrid, Taurus Ediciones, 1964.
- Helbo, André, *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galema, 1989.
- Hormigón, Juan Antonio, *Investigaciones sobre el espacio escénico. Copeau, Appia, Craig... etc.*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- . *Meyerhold textos históricos*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1998
- . *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 2001, Tercera edición, 2008.
- Humphrey, Doris, *El arte de crear danzas*, Buenos Aires, Eudeba Editorial, 1965.
- Iribarren-Borges, Julio, «Escena y lenguaje», *Sobre teatro poesía y narrativa*, Caracas, Monte Ávila, 1981.
- Ivanova, Anna, *El alma española y el baile*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- J.A. «María de Ávila no renueva el contrato a cinco miembros del Ballet Español», *Diario ABC Madrid*, 29 de Diciembre de 1983, pp. 67, primera columna.
- Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2007.
- Jakobson, Roman, «Los aspectos lingüísticos de la traducción», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Jones, Joseph, “María Lejárraga as librettist and lyricist: the state of the question”, en *Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo*, Vol. XXIX, nº 1, Primavera, 2003.
- Kraye, Jill, *Introducción al Humanismo Renacentista*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2003.

- Kott, Jan, «The Icon and the Absurd», *The Drama Review*, 1969.
- Laban, Rudolf, *Danza educativa moderna*, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- . *El dominio del movimiento*, Caracas, Fundamentos, 1987.
- Lavaur, Luis, *Teoría romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Madrid, Editorial Nacional, 1976.
- Lepecki, André, *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*, España, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2008.
- Lesky, Albin, *Historias de la literatura griega*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2002.
- Levinson, André, «L'Amour Sorcier au Théâtre Trianon Lyrique», *Candile*, Paris, 17 de mayo de 1925.
- Lifar, Serge, *La danza*, Barcelona, Editorial Labor, 1966.
- López Castro, Miguel, *Introducción al flamenco en el currículum escolar*, Madrid, Akal, 2004.
- Luciano, «Sobre la danza», en // *Obras III*, Madrid, Ed. Gredos, 1990.
- Luján, Néstor, “*La Argentina*” vista por José Clará, “*El arte y la época de Antonia Mercé*”, Barcelona, Editorial Nortedur, 2008.
- Madridejos Mora, Montserrat, *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional (1929-1930)*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2011.
- Mallo, Maruja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- Manso, Carlos, *La Argentina fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Ediciones DEVENIR SRL., 1993

Manzano, Miguel, «Fuentes populares en la música de El Sombrero de Tres Picos», ponencia del Congreso *España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev*, Granada, 17 a 19 de junio, 1989.

Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, Fundación Autor, 1997.

---. «La Danza Estilizada: su nacimiento, trayectoria y apogeo. Conocimiento de las distintas formas en el aspecto coreográfico. Su didáctica», *I Congreso Nacional de Danza, Córdoba, 26-29 de abril de 1996*, Córdoba, A Y G PUBLICACIONES, 1996, p. 113.

Markessinis, Artemis, *Historia de la Danza desde sus orígenes*, Madrid, Ed. Deportivas Esteban Sanz, 1995.

Marrero, Vicente, *El acierto de la danza española*, Madrid, Editorial Calamo, 1952.

---. *El enigma de España en la danza española*, Madrid, Ediciones Rialp, 1959.

Marínez de la Peña, Teresa, *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid, Aguilar, 2004.

Martínez Cerezo, Antonio, *Artistas de la vanguardia histórica*, Santander, Sur Galería de Arte, 1984.

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, Murcia, 17, 18 y 19 de Diciembre de 1999*, Los libros de danza S.L., 2000, pp. 11-25.

---. «La investigación sobre danza en España», en *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, editado por Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne, 2010, pp. 33-58.

Martínez del Fresno, Beatriz y Nuria Menéndez Sánchez, «Espectáculos de baile y danza. Siglo XX», en *Historia de los espectáculos en España*, editado por Andrés Amorós, Madrid, Ed. Castalia, 1999, pp. 335-374.

---. «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*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000, pp. 149-213.

Martínez Pimentel, Ludmila Cecilina, *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

Martínez Sierra, María, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, Valencia, ed. Alda Blanco, Pre-Textos, 2000.

Megías Cuenca, María Isabel, *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Psicología, Univesitat de València, Valencia, 2009.

Merino Peral, Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII. Creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

---. *Divino Escenario*, Madrid, EDICIONES CUMBRES. CUADERNOS TERPSICORE, 2014.

Meyerhold, Vsévolod Mílievich, *Textos teóricos*, Madrid, Alberto Corazón (2 vols.), 1972.

---. *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1975.

Molina, Eduardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, 1962.

Moreno Muñoz, María José, *La danza teatral en el siglo XVII*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Literatura Española, Universidad de Córdoba, 2008.

Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa, *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, Granada, Colección Feminae, 2007.

Muñoz, Margarita, *Revisión histórica de los estudios de danza en Murcia*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, Murcia, 2001.

Murga Castro, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

Navarro, José Luis, *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Sevilla, Consejería de Cultura-Portada Editorial, 2002.

---. *Historia del Baile Flamenco*, 5 volúmenes, Sevilla, Signatura, 2010.

Navarro, José Luis y Eulalia Pablo, *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2005.

Nijinsky, Vladimir, *Diario*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Nocilli, Cecilia y Alessandro Pontremoli, eds. *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010.

Nommick, Yvan, «La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: El Sombrero de Tres Picos y El Amor Brujo», en *Campos Interdisciplinarios de Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Barcelona, 2001, pp. 529-551.

Nommick, Yvan y Antonio Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Noverre, Jean Georges, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Madrid, Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004.

O'Brian, Patrick, *Picasso, England*, Harpercollins Pub, 2003.

Oliva, César, y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994.

---. *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

- Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1982.
- . *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1987.
- Otero, José, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*, Fascímul del original de Sevilla de 1912, Madrid, Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970.
- . *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1977.
- . *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2010.
- Pardo, José Luis, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- Pastor Prada, Raquel, *Artes Plásticas y Danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Didáctica de la expresión plástica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona/Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1990.
- . «La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización e ideologización», *Discurso I*, 1987.
- Pease, Allan, *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Altaya, 1995.
- Peirce, Charles Sanders, *Obra lógica semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, «Obras completas, V (Ensayos 1)», Madrid,

Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, Ed. de Javier Serrano Alonso, 2003.

Pérez García, María Matilde, *Artes Escénicas y Posmodernidad: el caso de la danza en la práctica teatral andaluza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Educación, Universidad de Almería, Almería, 2014.

Pfandl, Ludwing, *Cultura y costumbres del pueblo español en el siglo XVI y XVII*, Barcelona, Araluce, 1956.

Pineda Pérez, Juan Bernardo, *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documetación e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006.

Plaza, Rocío, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Colección Investigación, 1999.

---. *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Madrid, Arambel Editores, 2005.

Plazaola, Juan, *Introducción a la estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991.

Pociña, Andrés y Aurora López, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002.

Pozo Municio, María Concepción, *Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de Danza Española*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Medicina Física, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

Puig Claramunt, Alfonso, *Ballet y baile español. Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1944.

R.A.E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2012.

Richardson, John, *Picasso, una biografía: 1881-1906*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Rivas Chérif, Cipriano, *Como hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

Rodrigo, Antonina, *Mujeres de España: (las silenciadas)*, Barcelona, Círculo de Lectores D.L., 1988.

Rodríguez Lloréns, Rosario, *La educación en valores a través de la danza en las enseñanzas regladas y en el folklore. Propuesta educativa para el ámbito de los estudios oficiales de danza*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Teoría de la Educación y Pedagogía Social, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2009.

Salama Benarroch, Rafael, *Rosario: aquella danza española*, Granada, Manigua, 1997.

Salas, Roger, «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé», en *Antonia Mercé, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890-1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, pp. 41-50.

---. «La escuela bolera: su aparición, trayectoria y conservación. Su presencia en las escuelas. Analogía con otras formas. La base clásica», en *Congreso Nacional de Danza Córdoba, 26-29 de abril de 1996*, Córdoba, A Y G PUBLICACIONES, 1996, pp. 41.

---. «Recapitulaciones sobre Medea», *El País*, 24.10.2012, versión digital: www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/24/actualidad/1351096584_111265.html

Salazar, Adolfo, «Una pantomima-ballet española (De “El corregidor y la molinera” a “El sombrero de tres picos”）」, *Sinfonía y Ballet (Idea y gesto en la música y danza contemporáneas)*, Madrid, Mundo Latino, 1929, pp. 343-352.

Santiago Bolaños, María Fernanda, *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Sazatornil Ruiz, Luis Santiago y Ana Belén Lasheras Peña, «París y la españolada», *Melanges de la Casa de Velázquez*, nº 20, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

Segarra Muñoz, María Dolores, *Antonio Ruíz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, A.A. 2012.

Séneca, *Medea*, Presentación y traducción de Jesús Luque Moreno, Madrid, Editorial Gredos, 2010.

---. *Medea*, Madrid, Prólogo y traducción en verso por Valentín García Yebra, Editorial Gredos, 2009.

Serrano López, María, *La danza española. La escuela bolera. Conocimiento y aprendizaje*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2003.

Sito Alba, Manuel, «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanitas*, Roma, Bulzoni Editore, 1987, pp. 21-45.

---. *Análisis de semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.

Soriau, Etienne, *Las doscientas mil situaciones dramáticas*, París, 1950.

Sorley Walker, Kathrine, *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1979.

Stanislavski, Konstantín, *Obras completas*, Buenos Aires, Quezta, 1981.

Torija Ángel, María, *Crisis y evolución de la Danse d'école (Danza académica) de 1890 a 1946, en el contexto de las Bellas Artes*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, las Artes y la Cultura, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2011.

Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

UNESCO, *Hoja de Ruta para Educación Artística fruto de las deliberaciones realizadas en el marco de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística celebrada del 6 al 9 de marzo de 2006 en Lisboa, Portugal*.

- Val, José, *Mariemma*, Valladolid, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1983.
- Vargas Macías, Alfonso, *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Anatomía y Embriología Humana, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.
- Vuillermoz, Émile, «La Saison Lyrique», *Candile*, Paris, 4 de junio de 1925
- VV.AA. *Antonia Mercé, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890-1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1990.
- . *Antonio Gades*, Barcelona, Iberautor Promociones Culturales, 2004.
- . *Campos Interdisciplinarios de Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Barcelona, 2001.
- . *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* (D. Dougherty y M.F. Vilches eds.), Madrid, C.S.I.C.
- . *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- . *I Congreso Nacional de Danza, Córdoba, 26-29 de abril de 1996*, Córdoba, A Y G PUBLICACIONES, 1996.
- . *I Congreso Nacional de Investigación en Danza Española*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2012.
- . *I Jornadas de Danza e Investigación organizada por la Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, (Murcia, 17-19 de diciembre de 1999)*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000.
- . *La Escuela Bolera. Encuentro internacional. Madrid, noviembre de 1992*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992.
- . *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

---. *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 2011.

---. *Picasso: El sombrero de tres picos, Ciclo Conferencias y conciertos en torno a la exposición*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.

---. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Número 22, Madrid, Universidad Nacional de Educación a distancia, 2013.

Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969.

W. O'Connor, Patricia, *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

IX. ANEXO I

Concepto de Repertorio en Danza Española

La acepción que se identifica con la palabra “repertorio” posee un significado equivalente en las distintas disciplinas de las Artes Escénicas. Sin embargo, y siendo ésta una realidad latente, en la Danza Española podemos diferenciar ciertos matices que nos darán un significado u otro, dependiendo del contexto conceptual en que se emplee el término.

En primer lugar, esa acepción equivalente a la que nos referimos no es más que el concepto de repertorio que nos da la Real Academia Española: *“conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”*. Sí, como pueden comprobar las piezas coreográficas o dancísticas se omiten directamente. La primera discriminación la realiza la propia Real Academia, por tanto, no es de extrañar, que el término presente ciertas complejidades dentro de la disciplina de la Danza. En la práctica, la palabra repertorio se emplea para dos conceptos distintos, que en muchas ocasiones llevan a equívoco por parte de quienes la utilizan, precisamente, por no estar delimitados en publicaciones especializadas en la materia.

La Real Academia Española alude al repertorio como *“el conjunto de obras”* (dentro de las cuales incluimos coreografías o ballets), de una determinada *“compañía, orquesta o intérprete”* (entre estos últimos incluiremos bailarines y coreógrafos). Así pues, se refiere a las creaciones de un determinado sujeto, colectivo o individual, creador o mero intérprete, *“para su posible representación o ejecución”*. Por ejemplo, podemos hablar del repertorio de una compañía teatral actual en concreto, pero también podemos hablar del repertorio de Bach en Música, o de Shakespeare en Teatro (también podemos referirnos a un autor contemporáneo que acaba de presentar su última obra hace tres semanas, pues seguiría siendo *su repertorio*), aludiendo simplemente al creador y su obra. Por ello, dentro de la Danza Española, podemos hablar del repertorio de ciertos bailarines (Carmen Amaya, Antonio Gades,

Joaquín Cortés) aludiendo a sus creaciones en los programas que ellos mismos representaron.

Sin embargo, lejos de esta significación de repertorio anteriormente dada, existe otra mucho más relevante para la teoría de la Danza Española, y de las Artes Escénicas (sean cuales fueren). Hablamos del Repertorio con mayúsculas, *aquel que se refiere a las obras artísticas que han trascendido a lo largo de la Historia*⁵⁷⁵. En concreto, si nos referimos a dicho Repertorio en el ámbito de la Danza Española, podríamos definirlo como *aquellas coreografías que han trascendido a lo largo de la Historia por su relevancia y calidad, pudiendo ser repuestas tal y como sus creadores las idearon*. Dentro de esta definición, vamos a analizar por separado los distintos puntos que caracterizan dicho concepto. En primer lugar, ya estamos hablando en concreto de *coreografías*, pudiendo entrar a formar parte ballets, piezas dancísticas, o cualquier pasaje coreográfico cuyo código expresivo sea una de las ramas de la Danza Española (Escuela Bolera, Danza Estilizada, Folklore o Flamenco).

En segundo lugar, nos referimos a coreografías que hayan *trascendido a lo largo de la Historia*. Para tener dicha acepción presente de un modo realista, debemos recordar que hablamos de la Historia de la Danza Española, que no comienza como tal hasta principios del siglo XX (cuando se consolida dicha disciplina conceptualmente, tras la aparición de su última rama: la Danza Estilizada). Así pues, entra a formar parte de esta definición, un proceso cuanto menos *delicado*, por los matices, en ocasiones subjetivos, que se incluyen en él. Hablamos del hecho de *trascender, perdurar*, a lo largo del tiempo. Para desarrollar este aspecto de la definición que hemos dado de *Repertorio de Danza Española*, vamos a citar al escritor y crítico de Danza Roger Salas⁵⁷⁶. Como sucederá con otros aspectos teóricos y conceptuales de la Danza Española, para el concepto de Repertorio homologamos acepciones dadas para la Danza Clásica (cuya intelectualización nos lleva siglos de ventaja⁵⁷⁷), con un

⁵⁷⁵ Pudiendo ser obras de Rubens (Pintura), de Cervantes (Literatura), de Vivaldi (Música) o de Balanchine (Danza Clásica).

⁵⁷⁶ En concreto, su artículo «Acerca del repertorio clásico», *El País*, 20.03.2003.

⁵⁷⁷ Recordemos los escritos referentes al ballet clásico de dramaturgos y coreógrafos como Noverre, allá por el siglo XVIII.

contenido equivalente en los aspectos esenciales de dichas disciplinas. Salas nos ilustra sobre lo que se debe entender como Repertorio clásico (en Danza Clásica), diciendo lo siguiente:

“La discusión de cual y cómo se debe mantener el repertorio heredado, ya sea del siglo XIX o del siglo XX en ballet siempre está viva y siempre será materia de discusión. Con mucho sentido común, tal como pasa con las óperas, cuando un ballet se olvidaba era porque había razones poderosas para que fuera arrinconado (a veces era la reacción del público, otras la de la crítica, o ambas a la vez) y si de ese ballet olvidado pervive un fragmento determinado, es porque tenía valores estéticos propios para sobrevivir (...) Balanchine decía que lo olvidado en ballet bien olvidado está, aduciendo mirar atrás de una manera “arqueológica” no lleva a ningún lado”

En estas palabras, el escritor cubano nos recuerda que una pieza de Danza sobrevive en el tiempo por diversos motivos, y que dichos motivos, justifican en sí mismo su propia trascendencia u olvido. En Danza Española ha sucedido lo mismo ¿Por qué? Por razones evidentes: hablamos de dos disciplinas basadas en un código idéntico, que requiere, simplemente, de distinta técnica.

Así pues, el Repertorio de Danza Española que puede citarse dentro de la Historia con mayúsculas, consta de ballets como *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio, *Bodas de Sangre* de Gades, o *Danza y Tronío* de Mariemma. Estos ballets han perdurado a lo largo del tiempo, relativamente poco si hacemos comparativa con los de Danza Clásica. Pero, indudablemente, su trascendencia pasa a ser evidente si tenemos en cuenta factores como el número de representaciones, la crítica obtenida, la importancia dentro de la propia técnica de la Danza Española en dichas épocas, o el acogimiento del público ante ellos.

Siguiendo con la definición de Repertorio de Danza Española acuñada en líneas anteriores, diremos además que se trata de coreografías que *pueden ser repuestas tal y como sus creadores las idearon*. Ciertamente, si las piezas dancísticas a las que nos referimos no se representan con fidelidad y coherencia al coreógrafo que las ideó, no hablaríamos de obras

de repertorio, sino de obras de nueva creación, o “basadas en”, o “versiones de”, entre otras acepciones posibles. Por tanto, si hablamos de un ballet en concreto, por ejemplo, *Bodas de Sangre* de Antonio Gades, hablamos de una coreografía concreta cuyo creador estrenó en 1974, que se mantiene viva hoy día tal y cómo Gades la concibió⁵⁷⁸. Pero el concepto de Repertorio de Danza Española no sólo se refiere a grandes ballets, narrativos o abstractos (*Ritmos* de Alberto Lorca por ejemplo), sino también a piezas coreográficas que han trascendido, principalmente en la pedagogía de la propia técnica de la Danza Española. Hablamos de coreografías como *Castilla* o *Córdoba* de Mariemma, representadas en talleres de centros de estudios profesionales de toda España, concursos de esta disciplina o como enseñanzas regladas dentro de ella.

En este mismo concepto de Repertorio de Danza Española, diferenciamos aquel que se continúa representando en los escenarios (Repertorio Activo), y aquel que se ha dejado de reponer y de escenificar (Repertorio Pasivo). Actualmente, pocas son las compañías de Danza Española que mantienen vivo el Repertorio de los grandes creadores de esta disciplina, el Ballet Nacional de España, la Compañía de Antonio Gades, y pocos más.

Por todo ello, debemos entender el Repertorio de Danza Española con mayúsculas, como aquellas piezas clásicas que han perdurado a lo largo del tiempo dentro de dicha disciplina dancística. Así pues, para afianzar definitivamente el concepto frente a la acepción de repertorio primera, pondremos un par de ejemplos que nos puedan ilustrar. Hoy día, dentro del Repertorio del Flamenco, no existe un Repertorio de Carmen Amaya que se siga manteniendo en los escenarios. Sin embargo, sí existe un repertorio de Carmen Amaya, el cual ella llevaba en sus programas a lo largo de todo el mundo: como su *Garrotín*, o su *Farruca*. En el caso de la Danza Estilizada, también existió un repertorio de Antonia Mercé “La Argentina”, *El Amor Brujo* o su *Danza de los ojos verdes*, del cual hoy día no se conserva coreografía alguna. Los factores principales que interfieren en este hecho son materiales (inexistencia de fuentes audiovisuales que nos permiten su visionado y aprendizaje). Pero también son factores

⁵⁷⁸ No sólo con respecto a su coreografía, sino también con respecto a su vestuario, dramaturgia, escenografía, música.

relacionados con los propios artistas, que no tuvieron intención de enseñar o dejar constancia de dichas coreografías, que únicamente interpretaban ellos.

Así pues, estas dos acepciones del término *repertorio*, empleadas en el contexto disciplinar de la Danza Española, serán de especial interés a lo largo del estudio pormenorizado de los recursos dancísticos empleados en un ballet, no sólo cobrando relevancia en meros aspectos históricos o monográficos. Para delimitar conceptualmente estos dos significados, que se emplean hoy día indistintamente favoreciendo la confusión teórica, hemos precisado de las fuentes expuestas en la bibliografía de esta tesis, y en el contenido didáctico escrito por la Catedrática de Danza Española Carmen Rubio⁵⁷⁹, para su asignatura de Historia de la Danza, que imparte en el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia.

El elemento clave para la conservación del Repertorio de Danza Española ha sido, desde su creación en 1978, el Ballet Nacional de España. Tanto es así, que su primer director (Gades), tuvo conciencia de ello desde un principio, y eligió un primer programa para dicha compañía con ballets y piezas coreográficas heterogéneas en cuanto a la rama de la Danza Española empleada⁵⁸⁰, y a sus creadores. Constaba de: *El Concierto de Aranjuez* de Pilar López, *Flamenco y Fantasía Galaica* de Antonio Ruíz, y *Rango* de Rafael Aguilar. Ese mismo año (1979), el Ballet Nacional de España interpretó la emblemática coreografía de Gades *Bodas de Sangre*. El Repertorio de la Danza Española existente hasta el momento, dio paso a varios años de programación en este ballet, hasta que en 1984 se estrenara un espectáculo únicamente compuesto por nuevas creaciones. Es por todo ello, por lo que podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que el Ballet Nacional de España, aunque no sea el único, sí es el máximo exponente de este Repertorio de Danza Española al que nos referimos.

⁵⁷⁹ Carmen Rubio Segado es Catedrática de Danza Española desde 1982, su tribunal estuvo compuesto por figuras como Mariemma, Lucero Tena y Ernesto Halffter.

⁵⁸⁰ Fue un programa donde se pudieron apreciar las cuatro ramas de la Danza Española: Escuela Bolera, Flamenco, Folklore y Danza Estilizada.

X. ANEXO II

GLOSARIO

Para la creación de este glosario se ha empleado, para los pasos de Danza Clásica, la obra *Gramática de la Danza Clásica* de Genevieve Guillot (Directora de la Escuela de Danza del Teatro Nacional de la Ópera de París) y Germaine Prudhommeau (Doctora en Letras, Profesora de Historia de la danza y de estudios de los ballets en el Teatro Nacional de la Ópera)

Arabesque: es una pose en la cual una pierna está levantada extendida atrás con la rodilla completamente estirada. En 1931 Antonine Meunier describe esta posición de la siguiente manera: “*en el arabesque una de las piernas está extendida perpendicularmente al suelo, la otra pierna está levantada en cuarta atrás, muy estirada, a la altura de la cadera*⁵⁸¹”.

Assemblé: una pierna está en el aire, el bailarín salta y cae sobre los dos pies juntos. El principio de los *assemblés* es exactamente lo inverso del de los *sissones*, existen pues tantos tipos de *assemblés* como tipos de *sissones*.

Attitude: Es una posición en una pierna que se encuentra levantada, flexiona la rodilla doblándola en un ángulo de 90 grados.

Battement: forma parte de la familia de los pasos en el suelo sin desplazamiento. Existen una cantidad bastante grande de *battements*. Tienen por principio el pasaje de una pierna de la posición de partida a una posición derivada propia, quedando el cuerpo inmóvil.

⁵⁸¹ Meunier, Antonine, *La Danse Classique* (Ecole française), Firmin Didot, 1931.

Battement tendu, el pie de trabajo sale de la primera o quinta posición hacia la segunda o cuarta posición sin la elevación del dedo del pie de la tierra. Ambas rodillas se deben mantener estiradas.

Battement frappé, se amplía la pierna de trabajo de una posición *cou de pie* a varias posiciones: al frente, al lado o a la parte posterior.

Braceo: denominación del movimiento de brazos en Danza Española. sinónimo de *port de bras* para la Danza Clásica.

Cambré: extensión global o segmentaria de la columna vertebral hacia atrás y hacia los lados.

Careos: paso de Danza Española que consiste en extender la pierna derecha a la *segunda*, apoyarla en el suelo y estirar a la *segunda* la otra; tras esto, la pierna izquierda cierra al *sous-sus* mientras se realiza un giro hacia la pierna de detrás (*détourné*).

Chaflán: paso de Danza Española consistente en golpear el suelo con un pie que se queda con la pierna en *plié*, mientras la otra pierna está extendida (detrás, delante o a la *segunda*).

Chassé: es un paso que consiste en un desplazamiento que parte de una posición determinada con el peso sobre ambas piernas flexionadas, realizando un deslizamiento mediante el que se traslada el peso hacia otra posición que se quiera.

Croisé: se trata de una posición de piernas. La travesía de las piernas con el cuerpo puesto en un ángulo oblicuo del frente. La pierna desunida se puede cruzar en el frente o en la parte posterior.

Cou de pie: sobre "el cuello del pie". El pie que trabaja es colocado en la parte de la pierna entre la base del talón y el principio del tobillo.

Coupé: Paso de conexión en el suelo o saltado, que consiste en apoyar la punta del pie sobre la otra pierna un poco más arriba del tobillo.

Cuarta posición: posición basada en los mismos principios que la *segunda*: la separación de los pies. Pero, mientras que en la segunda ésta es lateral,

en la cuarta se hace hacia delante. La regla clásica, como para la *segunda*, es la separación del largo del pie.

Deboule: giro alternado de un pie al otro, se trata de giros ejecutados con los dos pies. También se los llama giros en cadena.

Dedans (en): Hacia dentro. En pasos y ejercicios el término *dedans* indica que la pierna, en una posición a tierra o en *l'air*, se mueve en una dirección circular, en sentido contrario a las agujas del reloj.

Dehors (en): la pierna y el pie deben presentar su faz interna al espectador, es decir, que la pierna debe hacer una rotación de 90º grados hacia el exterior.

Détourné: el bailarín está en *quinta*, se eleva sobre las dos media-puntas para cruzarlas e iniciar la vuelta en la dirección que se requiera (*dedans* o *dehors*).

Développé: (desenvolver, desarrollar), los momentos esenciales son: posición de partida, desarrollo de una pierna pasando por *coupé* o *retiré*, hasta estirar dicha pierna a la posición que se quiera.

Échappé: se trata de un salto que se ejecuta del pasaje de *quinta* posición a una posición par fundamental. El salto es para permitir el desplazamiento a la vez de los dos pies hacia la posición par requerida.

Enveloppé: contrario al *développé*.

Flex: posición el pie, punta del pie hacia arriba.

Glissade: se ejecuta a partir de la *quinta*, *demi-plié*, el pie de delante se desprende a la segunda, y se apoya inmediatamente⁵⁸², el peso del cuerpo pasa sobre esta pierna, que se dobla. El otro pie viene a cerrar delante deslizándose sobre el suelo. Las dos piernas vuelven a extenderse.

Jeté: se dividen en dos grupos, los *petits* (pequeños) y los *grands* (grandes) *jetés*. El principio del *jeté* es saltar iniciando el movimiento con una pierna y recayendo sobre la otra.

⁵⁸² Dependiendo del tipo de *glissade* que se requiera habrá mayor o menor elevación de las piernas con respecto al suelo.

Marcaje: paso de Danza Española que implica un movimiento de brazos acompañado de la cabeza y las piernas.

Panaderos: posee dos acepciones, la primera referida al baile derivado de las seguidillas y la segunda como paso derivado del bolero con pasada de sevillanas.

Pas de bourrée: el bailarín, en *quinta*, pie derecho delante, dobla la pierna derecha sacando el pie a la *segunda*, ligeramente despegado del suelo, luego pica en media punta inmediatamente. El pie izquierdo viene luego a cerrar en *quinta* detrás y el derecho abre a la *segunda* para volver a picar a la media punta. De nuevo el pie izquierdo cierra, esta vez en media punta a *quinta* media punta delante.

El *pas de bourrée courus* es una variante del *pas de bourrée* sencillo, consiste en un desplazamiento siempre del mismo pie que queda delante, saliendo de la *quinta* en media punta, pie derecho delante, el pie derecho se desplaza a *segunda*⁵⁸³ delante siempre sobre la media punta, y el pie izquierdo vuelve a colocarse detrás del pie derecho. Es un paso que se ejecuta, en general, muy rápidamente.

El *pas de chat*: salto lanzando las piernas hacia atrás o al frente, doblando las rodillas imitando al gato.

Piqué: movimiento que parte de *quinta*, pie derecho delante, se hace *plié* con la pierna izquierda y pica el pie derecho sobre la media-punta en *cuarta* delante dejando la pierna izquierda en la posición que se pretenda (*attitude, arabesque...*)

Plié: se trata de un paso sin desplazamiento que se basa en la flexión de una o de las dos rodillas. Existen los *grand pliés* y los *demi-pliés*. El *grand plié* consiste en una flexión de rodillas mayor, donde los talones acaban separándose del suelo. Mientras tanto, en los *demi-pliés* la flexión es menor, y los talones continúan tocando el piso.

⁵⁸³ Pudiendo ser también a *cuarta*. El paso puede hacerse de costado, hacia atrás o hacia delante, que es cuando el pie pasa a la *cuarta* en vez de a la *segunda*.

Port de bras: movimiento de los dos brazos ejecutado por un bailarín. El *port de bras* puede implicar un movimiento de la cabeza o del cuerpo que lo acompaña.

Posticeo: movimiento realizado con las manos mientras tienen las castañuelas puestas, chocándolas ambas, haciendo que suenen.

Primera posición: los pies están en contacto desde el talón, cada vez más hacia afuera al abrirse los pies hasta alcanzar el *dehors* cuando están en línea recta.

Quiebro: movimiento de Danza Española donde los costados se mueven hacia un lateral u otro.

Quinta posición: la punta de cada pie se apoya contra el talón del otro.

Relevé: posar un pie (o ambos), únicamente sobre los dedos, empujando el empeine hacia delante.

Retiré: la pierna de apoyo esta firme y la otra sube, el muslo es levantado a la *segunda* posición en *l'air* con la rodilla doblada para que el dedo del pie puntiagudo descansa delante de, detrás o al lado de la rodilla de apoyo.

Rond de jambe: consiste en describir un círculo con el pie libre, el otro pie se mantiene de base. Puede hacerse en *dehors* o en *dedans*, a tierra o al aire y a distintas alturas.

Segunda posición: las dos piernas se separan lateralmente, se colocan tanto más fácilmente *en dehors* cuanto más separadas estén. La regla general clásica requiere una separación del largo de un pie.

Sissonnes: todos los *sissonnes* empiezan con un *sobresaut* en *primera* o *quinta*, pero cuando el bailarín llega al máximo de su trayectoria vertical, coloca una de las piernas en posición derivada y cae sobre la otra.

Sobresaut: salto con los pies juntos. Es el movimiento de elevación producido por un impulso del *plié*, se elevan ambas piernas en el aire y de nuevo bajan a *plié* a la posición que se quiera (*primera, segunda, tercera, cuarta* o *quinta*).

Souplé: es un estiramiento del tronco. Puede ser hacia delante (en devant), hacia el lado (en derrière), al lado (de côté) y circular, tanto en dehors (sentido agujas reloj) como en dedans (sentido contrario).

Sous-sus: normalmente se ejecuta desde la *quinta* posición, una bailarina se levanta sobre la media-punta con los pies tocando y los tobillos cruzados en la *quinta* posición en *relevé*.

Soutenu: desde demi-plié en la pierna de apoyo y punta con la pierna de trabajo. Levantando a media-punta mientras se sube simultáneamente la pierna de trabajo a la *quinta*.

Tercera posición: el talón de un pie llega al medio del otro pie, es intermedia entre la *primera* y la *quinta posición*.

Tombé: empieza en quinta, pie derecho delante. Se levanta la pierna izquierda en cuarta abierta atrás a media altura, doblando ligeramente la pierna derecha.

Tour l'air: es un *soubresaut* en *quinta* en el cual el cuerpo hace un giro completo sobre sí mismo.

Vals: se puede ejecutar dando vueltas o sin dar vueltas. El bailarín, en *quinta* o en *primera*, posa un pie apoyado en *cuarta* abierta. Trae su segundo pie al lado del primero, levanta los dos pies en media punta y luego los posa de nuevo de plano. Empieza de nuevo con el otro pie.

Vuelta de pecho: es un tipo de vuelta característico de la Escuela Bolera, que consiste en pasar el pie de detrás a *quinta relevé* delante, para girar hacia el lado de la pierna de atrás, con la especificidad del cuerpo: que realiza un *quiebro* hacia delante para pasar el hombro de la pierna de detrás primero, y por último el de la pierna de delante volviendo a la posición inicial (manteniendo el *quiebro*). Los brazos típicos son en cuarta posición: abren a segunda, suben a quinta (cuando está el cuerpo de espaldas al frente) y baja por dentro el brazo que va a la cuarta inicial.

Vuelta quebrada: otra vuelta típica de la Danza Española, que tiene cómo mecánica el movimiento contrario a la *vuelta de pecho*. Pasa el pie de delante atrás, para girar en *relevé quinta* hacia la pierna de detrás. El

cuerpo realiza el mismo quiebro que en la *vuelta de pecho*, de forma inversa. Los brazos ejecutan la misma mecánica que para la *vuelta de pecho*.

Vuelta sostenida: paso de Danza Española que se ejecuta con la mecánica de piernas del *soutenu* y el movimiento de brazos español.

XI. ANEXO III

ILUSTRACIONES

1. Ilustración Número Uno: Caroso, *Nobilitá Di Dame*, Italia, 1610



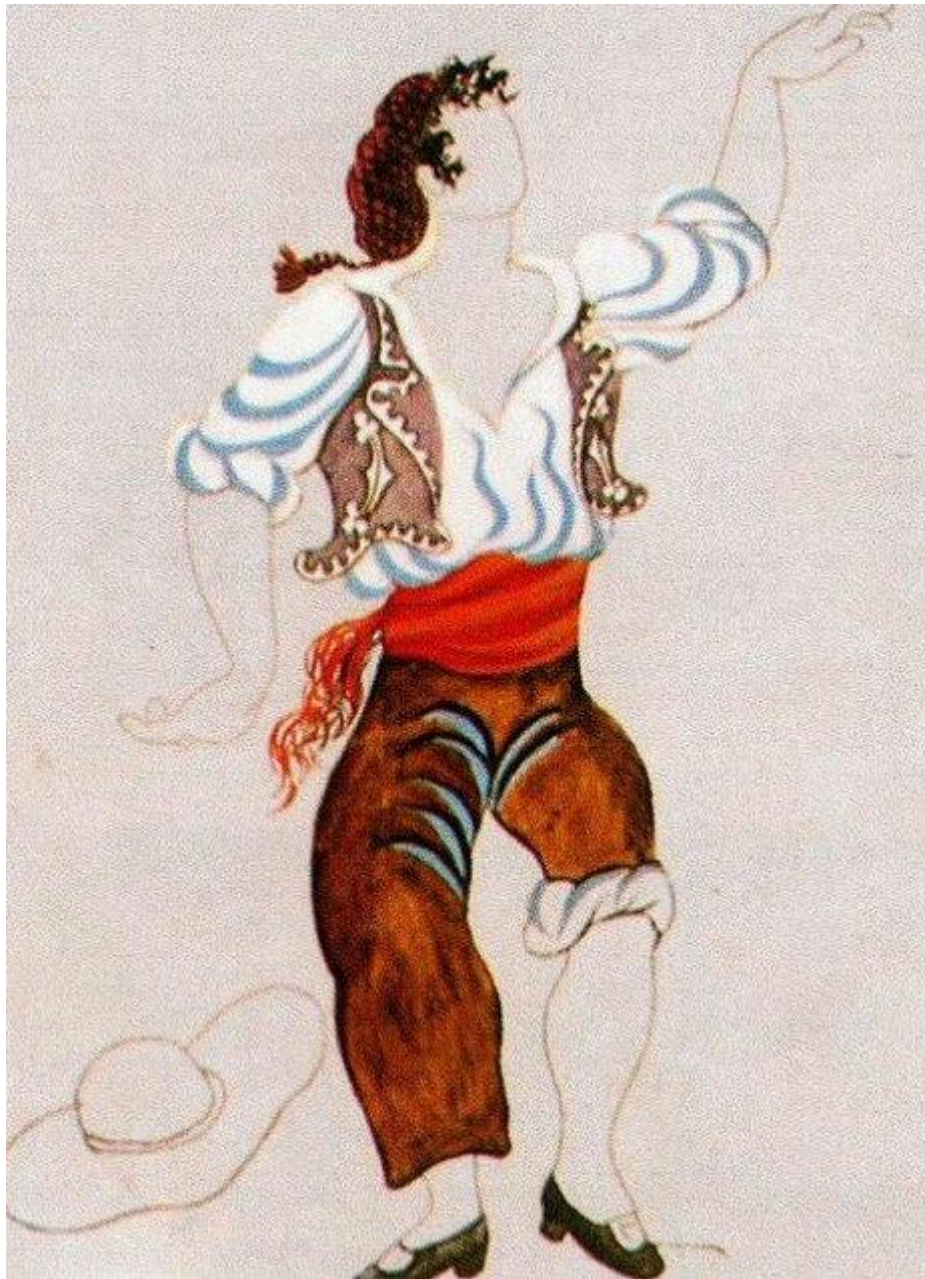
2. Ilustración Número Dos: Portada libretto original del ballet *El Amor Brujo*.



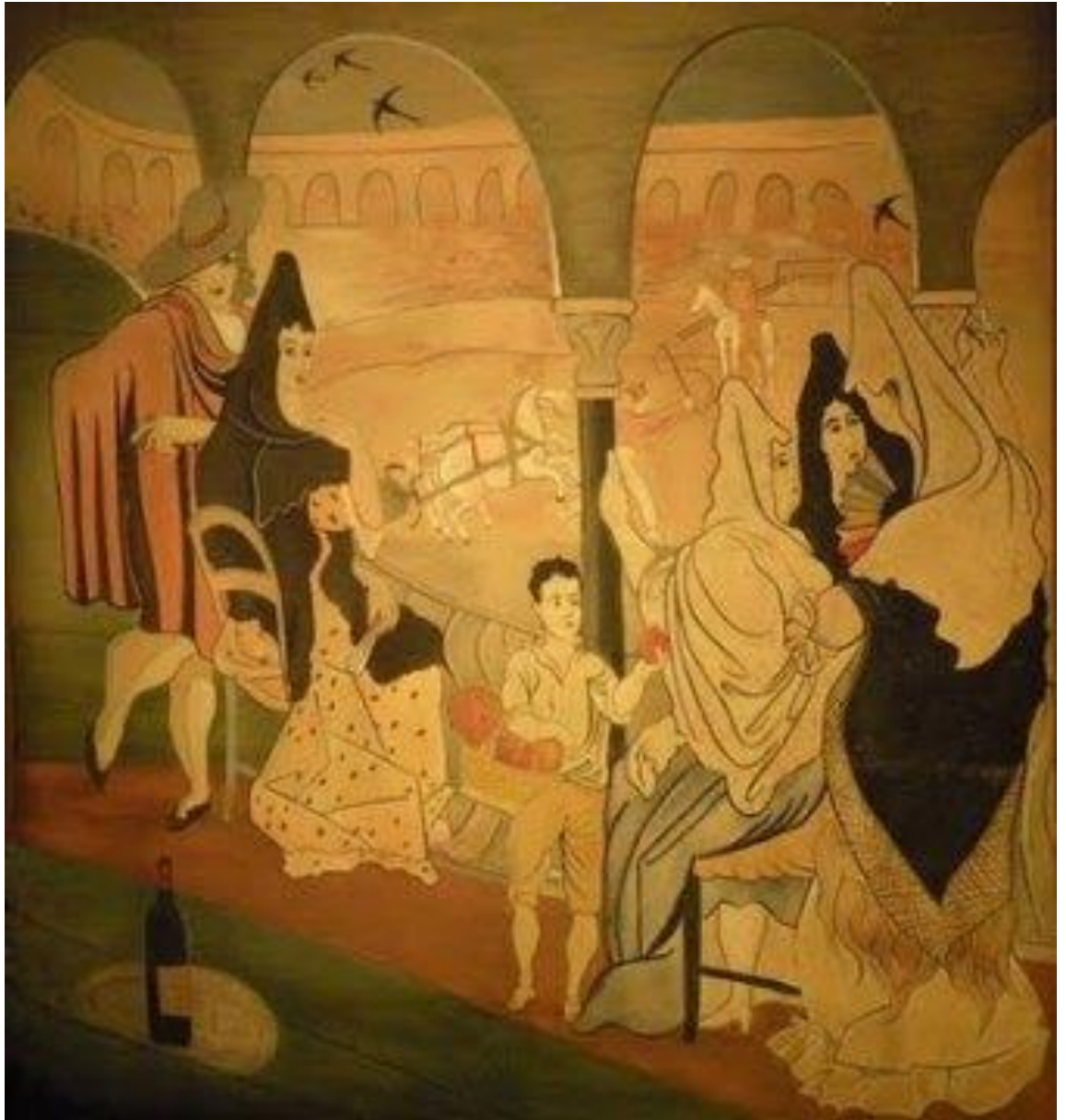
3. Ilustración Número Tres: Boceto de Picasso para personaje del ballet *El Sombrero de Tres Picos*.



4. Ilustración Número Cuatro: Boceto del figurín del Molinero de *El Sombrero de Tres Picos* (Picasso, 1919).



5. Ilustración Número Cinco: Telón de fondo de escenografía del ballet *El Sombrero de Tres Picos* (Picasso, 1919).



6. Ilustración Número Seis: Telón de fondo de la escenografía del ballet El Sombrero de Tres Picos (Picasso, 1919).



7. Ilustración Número Siete: *ABC Sevilla* 28/11/1972, pp. 67.

elementos
combinables
al ancho
que quiera
 (dos alturas)
 y si lo desea,
 con el resto
 dormitorio a juego

Muebles
Rodry

ción del Ministerio de Información y Turismo que emita informe en todas las propuestas de concesión.
 Esta disposición del Ministerio de Hacienda contribuirá a una mayor flexibilidad en la concesión de créditos destinados a la industria cinematográfica, al tener en cuenta las necesidades que en la actualidad tiene planteadas el cine nacional.—Cifra.

TVE rueda en Arcos

Arcos de la Frontera. Por Televisión Española se está rodando, en el incomparable marco de Arcos de la Frontera, «El sombrero de tres picos». Se trata de una coproducción entre TVE y Beta Films, en color, dirigida por el gran realizador Valerio Lazarov, premiado en el Festival Internacional de Montecarlo por su película «El irreal Madrid», con la Niña de Oro. Otras muchas producciones con valiosos premios hacen de Lazarov un genio en la materia.

En esta producción interviene con su actuación estelar Antonio y su ballet. El ballet es de Martínez Sierra, y está basado en un libro de Alarcón, con la incomparable música de Manuel de Falla, y en el reparto figura Antonio, Lola Avila, Carlos Calvo, Rosa Lugo, Ricardo Villa y Norma Lerer, entre otros.—Corresponsal

Sesiones de cine-club

HOY SABADO, en sesiones de cinco y siete y media de la tarde, en la Casa del Estudiante (Pabellón de Uruguay), el Cine-Club Universitario proyectará con carácter de estreno en Sevilla el film de Miklos Jancso, «Silencio y clamor» («Csend es kialtas»). Versión original húngara, subtitulada.

HOY SABADO, día 25, a las ocho de la tarde, y mañana domingo, día 26, a las

En un lugar de España cuyo nombre no recordamos existió

«LA CASA DE LAS CHIVAS»
 Aún existe, aunque no la habitan los personajes de esta historia

«LA CASA DE LAS CHIVAS»

8. Ilustración Número Ocho: Antonia Mercé la Argentina y el actor de mimo francés George Wague (París, 1925).



9. Ilustración Número Nueve: *Fiesta en un jardín*, Charles Joseph (París 1721- Madrid 1797).



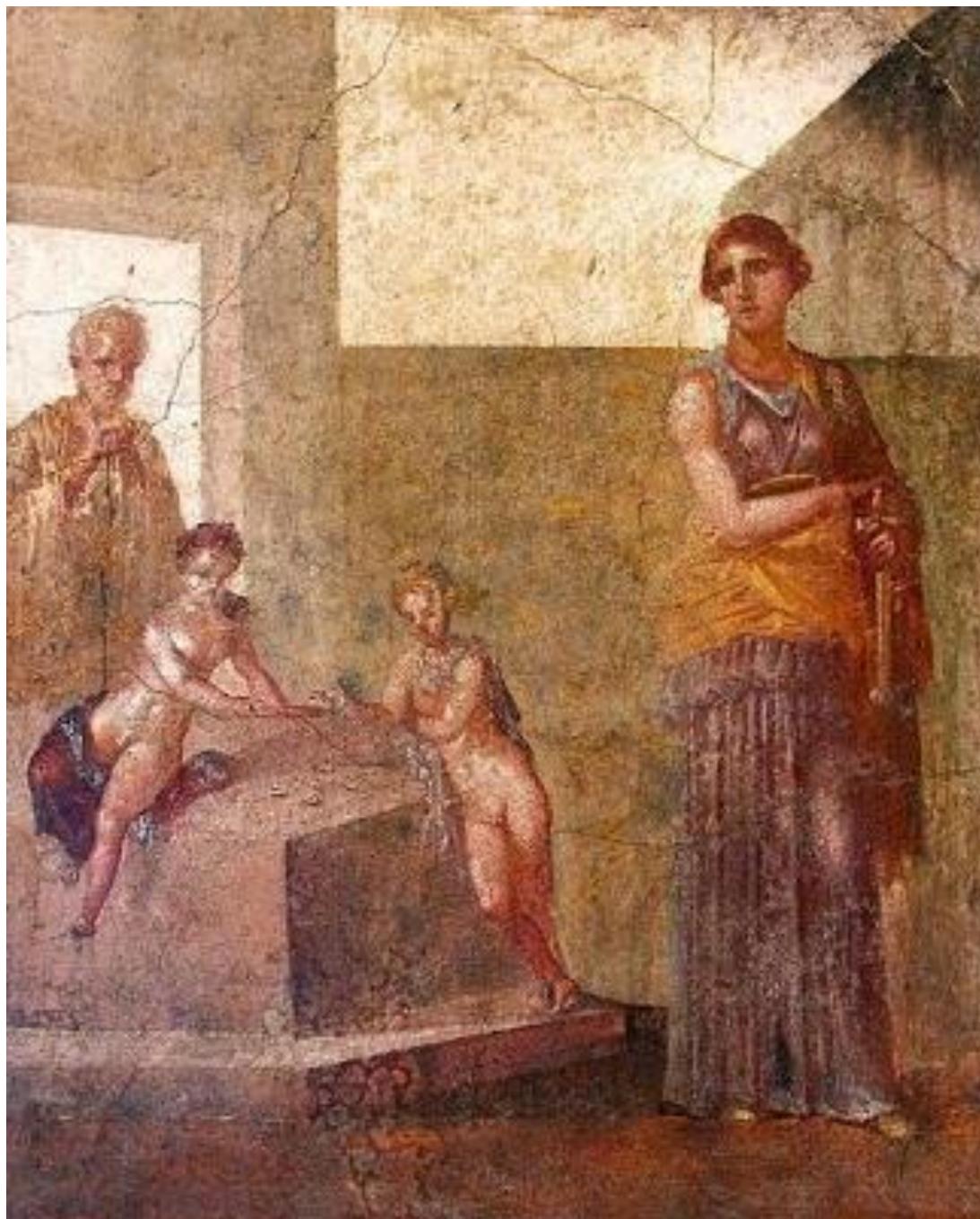
10. Ilustración Número Diez: Carnaval o Minueto, Giovanni Domenico (París, 1754).



11. Ilustración Número Once: *Medea*, ánfora griega (siglo III a.C.)



12. Ilustración Número Doce: *Medea*, Timomaco de Bizancio (siglo IV a.C.)



13. Ilustración Número Trece: *Medea*, Eduardo Paolozzi (1964)



14. Ilustración Número Catorce: *Medea furiosa*, Eugène Delacroix (1862)



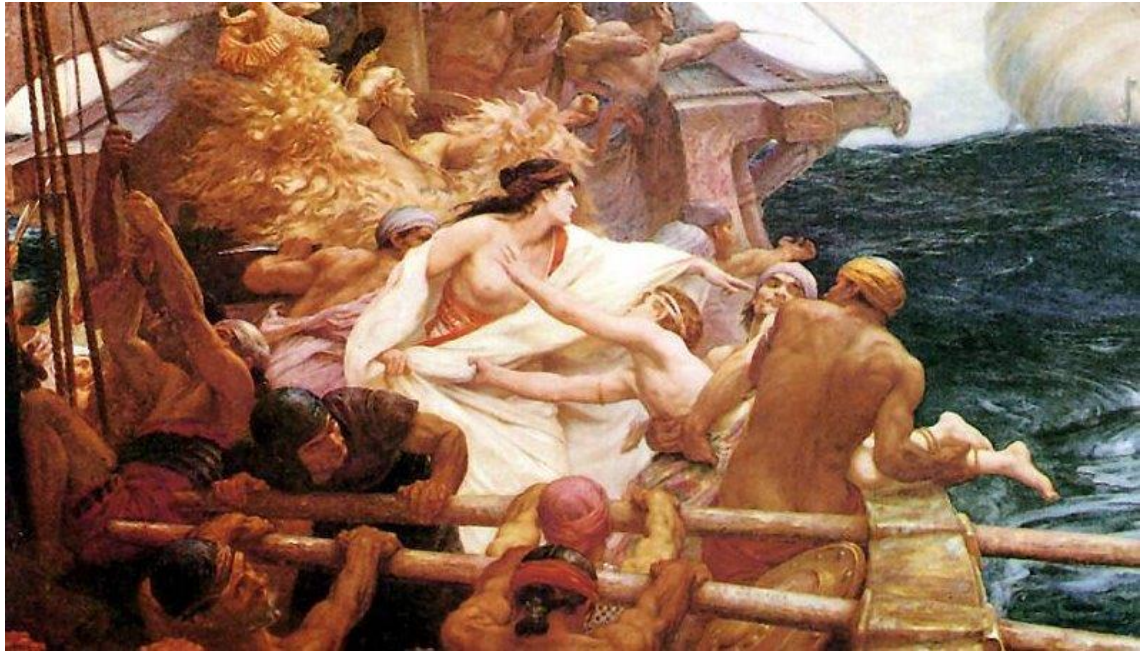
15. Ilustración Número Quince: *Medea*, John Williams Waterhouse (1907)



16. Ilustración Número Dieciséis: *Medea*, Gustav Klimt (1901)



17. Ilustración Número Diecisiete: *El vellocino de oro*, Herbert Draper (1904)



18. Ilustración Número Dieciocho: *Medea*, William Russell Flint (1910)



19. Ilustración Número Diecinueve: *La Muerte y el galán de Pedro Camprobín*, siglo XVII.



20. Ilustración Número Veinte: *Cupido ciego*, de Piero della Francesca (1495)



21. Ilustración Número Veintiuno: Boceto del figurín del personaje de Medea del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros, 1984)



22. Ilustración Número Veintidós: Boceto figurín del personaje de Jasón del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros, 1984)



23. Ilustración Número Veintitrés: *Jasón*, de Bertel Thorvaldsen (1802)



24. Ilustración Número Veinticuatro: Boceto del figurín del personaje de Creusa del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros, 1984)



25. Ilustración Número Veinticinco: Boceto del figurín del personaje del Espíritu del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros, 1984)



26. Ilustración Número Veintiséis: Boceto del figurín del personaje de la Nodriza del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros)



27. Ilustración Número Veintisiete: Boceto del figurín del personaje de las Mujeres mayores del ballet *Medea*, Ballet Nacional de España (Miguel Narros, 1984)



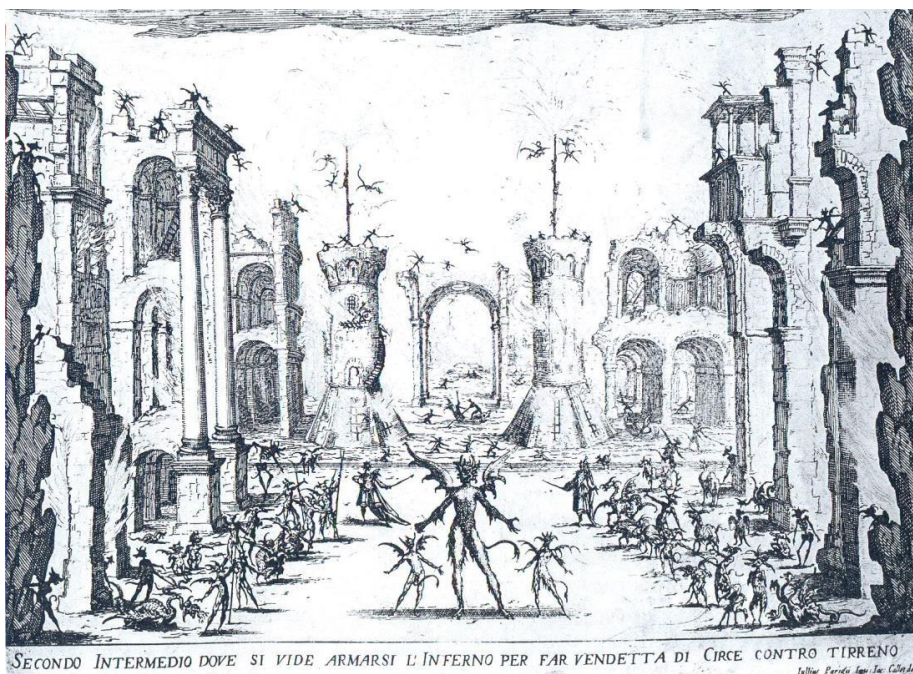
28. Ilustración Veintiocho: Diseño de escenografía del ballet Medea, Ballet Nacional de España (Andrea D'Odorico, 1984)



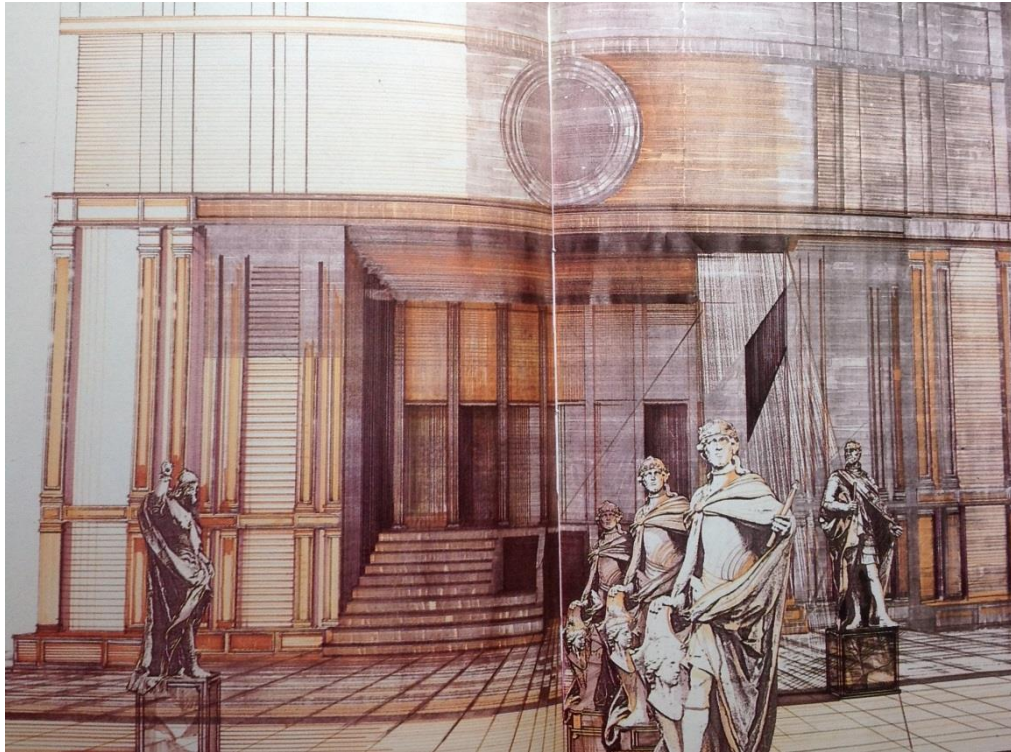
29. Ilustración Número Veintinueve: Fotografía de la escenografía del ballet Medea, Ballet Nacional de España (Andrea D'Odorico, 1984)



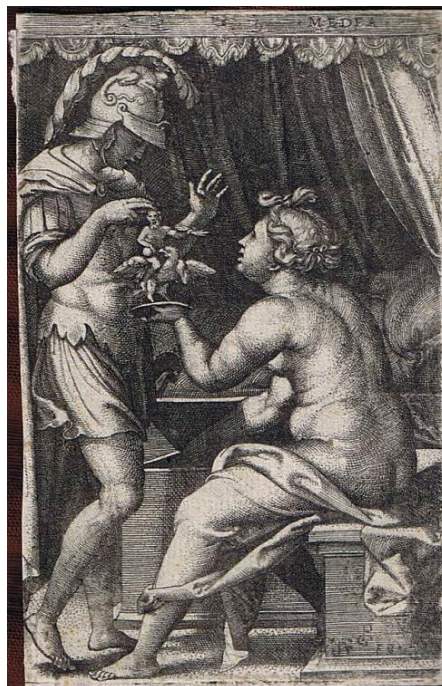
30. Ilustración Número Treinta: Ilustración de escenografía de Giulio Parigi (1608)



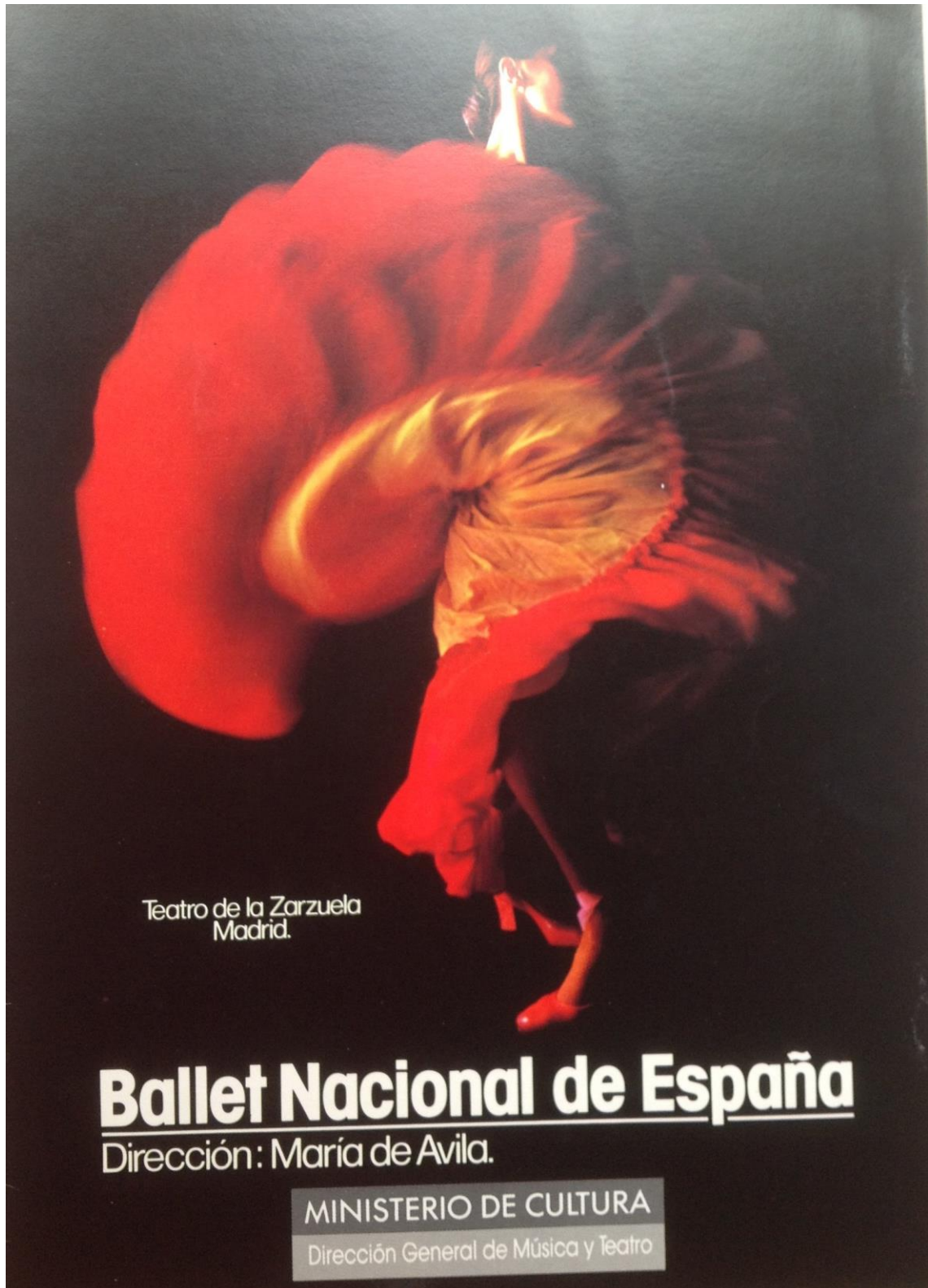
31. Ilustración Número Treinta y uno: Boceto escenografía del ballet Don Juan, Ballet Nacional de España (Andrea D'Odorico, 1986)



32. Ilustración Número Treinta y dos: Grabado *Medea*, Georg Pencz (1550)



33. Ilustración Número Treinta y tres: Programa del estreno del ballet Medea, 1984.



Ballet Nacional de España.

Dirección: María de Avila.

Primeros Bailarines

MANUELA VARGAS

PACO ROMERO

CONCHITA CEREZO VICTORIA EUGENIA LOLA GRECO

CRISTINA HERNANDO ANA GONZALEZ

ANTONIO ALONSO JUAN MATA PACO MORALES JUAN QUINTERO

Solistas

MARIBEL GALLARDO AIDA GÓMEZ JAVIER GARCIA PACO MORELL

Cuerpo de Baile

BEGOÑA ASTUY
ADELAIDA CALVIN
ADORACION CARPIO
NURIA CASTEJON
CRISTINA CATOYA

M.^a JESUS GARCIA
ANA JEREZ
ROSA MARIA
MONTSERRAT MARIN

LOLA PELTA
MAGDALENA RODRIGUEZ
LUISA SAMPER
PILAR SANZ
ILIDIA SOLBES

MIGUEL ANGEL
JAVIER BAGA
MARCO CANNAVO
EDUARDO CASTRO

ANTONIO GOMEZ
FRANCISCO JAVIER
NESTOR DE LARA
JOSE MARTIN

RICARDO MONTE
MANUEL ROMAN
MANUEL SEGURA
PEPE TAUSTE

Adjunto a Dirección

ANGEL PERICET

Ayudante a Dirección
LOLA DE AVILA

Repetidor
FELIPE SANCHEZ

Maestros de Baile

Español
VICTORIA EUGENIA
MARTIN VARGAS

Clásico
JUANA TAFT

Guitarristas

LUIS CARMONA "HABICHUELA"
RAFAEL MORALES

Cantaores

MANUEL PALACIN
JUAN JOSE DE ALCALA

ORQUESTA SINFONICA DE MADRID (Orquesta Arbós)
Director: JORGE RUBIO

PROGRAMA del 13 al 22 de Julio de 1984.
Teatro de la Zarzuela - Madrid.

DANZA Y TRONIO
(en el Madrid del XVIII)

Coreografía: MARIEMMA
Música: FRAY ANTONIO SOLER y LUIGI BOCCHERINI
(versión sinfónica de ANTON GARCIA ABRIL)
Figurines y Decorado: JUAN GUTIERREZ REYNOLDS

Estreno Mundial

"Pórtico y Ronda"
"Baile en la casita de arriba"
"Los bandos de Lavapiés"
"El jaleo de las tres picadas"
"El paso del príncipe Gabriel"
"A lo jácaro por la calle de San Antón"
"Gitanos y boleros"
"... Y dale con el fandango"

CONCHITA CEREZO MARIBEL GALLARDO AIDA GOMEZ
ANA GONZALEZ CRISTINA HERNANDO
ANTONIO ALONSO JUAN MATA PACO MORALES

Begoña Astuy
Adelaida Calvin
Adoración Carpio
Nuria Castejón
Cristina Catoya

Mª Jesus García
Ana Jerez
Rosa María
Montserrat Marín
Lola Pelta

Magdalena Rodríguez
Pilar Sarz
Luisa Samper
Ildia Solbes

Miguel Angel
Antonio Gómez
Paco Morell

Javier Baga
Francisco Javier
Manuel Román

Marco Cannavo
Néstor de Lara
Manuel Segura

Javier García
Ricardo Monte
Pepe Tauste

Descanso

SOLO

Coreografía: VICTORIA EUGENIA
Música: ADELA MASCARAQUE

Estreno Mundial

PACO ROMERO

RITMOS

Coreografía: ALBERTO LORCA
Música: JOSE NIETO
Figurines: PIN MORALES y ROMAN ARANGO

Alberto Lorca dedica esta coreografía a Encarnación López "La Argentina"

Estreno Mundial

Primer Movimiento

Begoña Astuy
Adelaida Calvin
Adoración Carpio

Nuria Castejón
Rosa María
Montserrat Marín
Lola Pelta

Magdalena Rodríguez
Luisa Samper
Ildia Solbes

Javier Baga
Paco Morell

Marco Cannavo
Manuel Román

Néstor de Lara
Manuel Segura

Ricardo Monte
Pepe Tauste

Segundo Movimiento

ANA GONZALEZ JUAN MATA

Tercer Movimiento

CONCHITA CEREZO
MIGUEL ANGEL

MARIBEL GALLARDO
JAVIER GARCIA

AIDA GOMEZ
ANTONIO GOMEZ

Cuarto Movimiento

Javier Baga
Paco Morell

Marco Cannavo
Manuel Román

Néstor de Lara
Manuel Segura

Ricardo Monte
Pepe Tauste

Quinto Movimiento

Todo el elenco

Descanso

MEDEA

Coreografía: JOSE GRANERO
Música: MANOLO SANLUCAR
Diseño de vestuario y Guión
(basado en el texto de Séneca): MIGUEL NARROS
Decorado: ANDREA D'ODORICO

Estreno Mundial

MEDEA, hechicera y maga, descendiente del sol, traiciona a su padre y a su raza, asesina a su hermano, ayudando a robar el Vello de Oro al aventurero griego JASON, a quien ama y con quien huye. JASON y MEDEA, con sus dos hijos, viven en Corinto, donde reina el anciano CREONTE, que tiene una bella y única hija, CREUSA. El rey CREONTE ofrece su joven hija a JASON, quien la acepta repudiando a MEDEA. Para MEDEA, mujer bárbara, consumida por los celos, no puede brotar justicia, sino una entloquecedora venganza. Comienza la larga noche de MEDEA.

Medea: MANUELA VARGAS
Nodriza: VICTORIA EUGENIA
Creusa: MARIBEL GALLARDO
Jason: ANTONIO ALONSO
Creonte: JUAN QUINTERO

Jóvenes: Adoración Carpio, Aida Gómez,
Lola Pelta, Ildia Solbes

Mujeres: Adelaida Calvin, Ana Jerez,
Rosa María, Monserrat Marín

Hombres: Miguel Angel, Javier Baga,
Marco Cannavo, Javier García,
Antonio Gómez, Néstor de Lara,
Eduardo Castro, José Martín,
Mario Barba, Manuel Reyes.

Guitarristas:

Colaboración Especial:
MANOLO SANLUCAR

ISIDRO VICENTE AMIGO RAFAEL MORALES

RICARDO CUE
Jefe de Producción

LORENZO ARMESTO
Intendente

JOSE Mª MARTINEZ DE HARO
Jefe Gabinete de Prensa

ALINA IRAIZOZ
Gabinete de Prensa

MARISOL RIERA
Gerente

EQUIPO TECNICO

Jefe Técnico y
Diseño de Luces: FEDERICO GERLACHE
Asistente Jefe Técnico: JOSE IGNACIO PIRE
ROBERTO CARRIO
Coordinador: ADELA MASCARAQUE
Ramon Ricote

Regidor: FAUSTINO CORRALES
Maquinista: PEPIN MAYORAL
Electricistas: KARLOS GUERRERO
RAFAEL YUNTA

Sonido: JESUS MANJON
Utilero: FRANCISCO CORRALES
Sastras: HERMINIA BAREZ
BENITA GONZALEZ

Mª CARMEN MORILLAS
Masajista: MATEO MARTIN

Realización de Vestuario:
"Danza y Tronio": PERIS HERMANOS "Ritmos": GONZALEZ y JUANITA MUÑOZ
"Flamenco": MUÑOZ CASTRO e ISABEL VEGA "Medea": PERIS HERMANOS
Vestuario de Manuela Vargas, Jóvenes y Mujeres: TONI BENITEZ

Calzado: GALLARDO

Realización de Decorado:
"Medea": ADOLFO COFINO

